

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Letras



Defesa de Dissertação

**AS MANIFESTAÇÕES DO GROTESCO NO UNIVERSO FICCIONAL
DE ANA PAULA MAIA**

Lisiani Coelho

Pelotas, 2023

Lisiani Coelho

**AS MANIFESTAÇÕES DO GROTESCO NO UNIVERSO FICCIONAL
DE ANA PAULA MAIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura, Cultura e Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Alfeu Sparemberger

Pelotas, 2023

Em memória de minha mãe, Zulema Grivicich Coelho.

Agradecimentos

Ao meu dedicado esposo, Eduardo, por vinte anos de parceria e pelo apoio indispensável nessa nova etapa de minha jornada acadêmica. Se não fosse pelo teu apoio incondicional nesse momento tão sobrecarregado, eu não seria capaz de finalizar minha pesquisa.

Ao meu querido filho, Martin, por treze anos de iluminação. Por ti, sou mais forte, mesmo quando minhas forças estão no limite. Meu amor, tuas palavras diárias de carinho e motivação, transformaram as páginas que compõe a minha Dissertação.

À minha querida mãe, Zulema, a qual dedico este texto, por ter sido a mulher mais guerreira que já conheci e que, apesar de ter partido durante a realização da minha pesquisa, continua presente em pensamento que divido com o mundo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alfeu Sparemberger, por sua generosidade, paciência, amizade e conhecimento que excederam quaisquer das minhas expectativas ao entrar no curso de Licenciatura em Letras Português e Inglês no ano de 2017. Tu foste meu orientador desde o primeiro semestre e se agora estou concluindo meu Mestrado, é graças ao nosso esforço compartilhado e ao amor pela Literatura.

Ao apoio financeiro concedido pela CAPES para a realização de minha pesquisa e à própria UFPel, que tem sido uma extensão da minha casa ao longo desses últimos sete anos. Um dia espero ter o orgulho de ser docente nessa instituição e tenho trabalhado duro para isso.

Aos professores que compõem a Banca dessa Dissertação, por todas as considerações feitas durante a Qualificação, que permitiram a melhoria da minha pesquisa.

Por fim, agradeço a Literatura por representar meu norte, após muitos anos de incansável busca por uma paixão que pudesse ser também a minha profissão.

*From childhood's hour I have not been
As others were—I have not seen
As others saw—I could not bring
My passions from a common spring—
From the same source I have not taken
My sorrow—I could not awaken
My heart to joy at the same tone—
And all I lov'd—I lov'd alone—
Then—in my childhood—in the dawn
Of a most stormy life—was drawn
From ev'ry depth of good and ill
The mystery which binds me still—
From the torrent, or the fountain—
From the red cliff of the mountain—
From the sun that 'round me roll'd
In its autumn tint of gold—
From the lightning in the sky
As it pass'd me flying by—
From the thunder, and the storm—
And the cloud that took the form
(When the rest of Heaven was blue)
Of a demon in my view—
(Alone, by Edgar Allan Poe)*

RESUMO

O presente trabalho analisa as manifestações da estética grotesca no universo ficcional desenvolvido pela autora carioca Ana Paula Maia (1977). O *corpus* selecionado para o estudo corresponde à trilogia *Saga dos brutos*, composta pelas novelas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *O trabalho sujo dos outros* (2009) e o romance *Carvão animal* (2011). A abordagem é feita a partir das teorias do grotesco formuladas por Victor Hugo (2020), Wolfgang Kayser (2019), Mikhail Bakhtin (2010), dentre outros, além de apoiar-se nas definições de Estética pela perspectiva de Adolfo Sánchez Vázquez (1999). Quatro aspectos do grotesco foram analisados: o espaço das tramas, a caracterização dos corpos, a relação entre homens e animais e, por fim, a particularização da psique das personagens. A partir deste estudo procura-se entender o papel do grotesco na construção das obras da autora e em qual medida a literatura brasileira contemporânea dialoga com este conceito estético considerado, ao longo dos séculos, anticanônico, e de que maneira sua presença no cenário atual engloba o momento de tensão observado na sociedade, proporcionando, em adição, a discussão da construção de uma monstruosidade realista direcionada aos indivíduos postos à margem do sistema econômico.

Palavras-chave: Ana Paula Maia; saga dos brutos; estética; grotesco.

ABSTRACT

The present work analyzes the manifestations of grotesque aesthetics in the fictional universe developed by the author from Rio de Janeiro, Ana Paula Maia (1977). The corpus selected for the study corresponds to the *Saga dos brutos* trilogy, composed of the novellas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) and *O trabalho sujo dos outros* (2009) and the novel *Carvão animal* (2011). The approach is based on the grotesque theories formulated by Victor Hugo (2020), Wolfgang Kayser (2019), Mikhail Bakhtin (2010), among others. In addition, the work relies on the definitions of Aesthetics from the perspective of Adolfo Sánchez Vázquez (1999). Four aspects of the grotesque were analyzed: the setting of the plots, the characterization of the bodies, the relation between men and animals and, finally, the particularization of the characters' psyche. From this study, we hope to understand the role of the grotesque in the construction of the author's works and to what extent contemporary Brazilian literature dialogues with this aesthetic concept considered, over the centuries, anti-canonical, and how its presence in the current scenario embraces the moment of tension observed in society, providing, in addition, a discussion of the construction of a realistic monstrosity directed to individuals placed on the margins of the economic system.

Keywords: Ana Paula Maia; saga dos brutos; aesthetics; grotesque.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ESTUDOS SOBRE A ESTÉTICA GROTESCA	12
1.1 SURGIMENTO DO TERMO.....	13
1.2 A CATEGORIA ESTÉTICA	18
1.3 AS PRINCIPAIS LINHAS TEÓRICAS.....	20
1.3.1 VICTOR HUGO.....	21
1.3.2 WOLFGANG KAYSER	25
1.3.3 MIKHAIL BAKHTIN.....	29
2 O UNIVERSO DOS BRUTOS.....	34
2.1 UM ESPAÇO CONDENADO	39
2.2 ENTRE CORPOS GROTESCOS	48
2.3 A RELAÇÃO ENTRE HOMENS E ANIMAIS	59
2.4 A PSIQUE DOS BRUTAMONTES	65
3 ANA PAULA MAIA E A ESTÉTICA DO GROTESCO NA CONTEMPORANEIDADE	76
3.1 AS MANIFESTAÇÕES NATURALISTAS EM <i>SAGA DOS BRUTOS</i>	78
3.2 AS DEFORMIDADES SOCIAIS NA ESCRITA DE MAIA.....	89
3.3 A PSIQUE POR TRÁS DOS TRÊS E.W	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

O projeto literário de Ana Paula Maia baseia-se na construção de um universo ficcional no qual uma série de personagens circulam, encontram-se, separam-se e alternam-se entre as posições de protagonistas e personagens secundários. Estas tramas interligadas, no entanto, não se constituem de modo cronológico, mas em formato de um quebra-cabeças não completamente revelado pela autora. Esse universo, todavia, não representa o ponto de partida da carreira literária de Maia, que, anteriormente, havia publicado seu primeiro romance, *O habitante das falhas subterrâneas*¹ (2003), obra que faz referência ao clássico estadunidense *O apanhador no campo de centeio* (*The catcher in the rye*), publicado em 1951 por J. D. Salinger (1919-2010), além de ter participado de diversas coletâneas de contos tanto em território nacional quanto internacional².

Após essas incursões em narrativas curtas, Maia retoma o exercício literário em um projeto de maior porte, surgindo, assim, o romance *A guerra dos bastardos* (2007), e, com ele, sua personagem mais recorrente, Edgar Wilson, principal articulador das tramas subsequentes. A partir desse romance o universo começa a ganhar forma e instala-se um projeto no qual homens comuns, ocupando profissões desprestigiadas e insalubres, tendo pouca ou nenhuma perspectiva para o futuro, interagem em episódios violentos, delineados por imagens viscerais do fluxo entre a vida e a morte.

As noções de continuidade entre as tramas passam a ser percebidas pelos leitores e lapidadas pela autora com o lançamento conjunto da primeira e da segunda partes da trilogia *Saga dos brutos*, composta pelo volume único intitulado *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), constituído pelas novelas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *O trabalho sujo dos outros*. Em 2011 a saga é encerrada com o romance *Carvão animal*. Desde então outros quatro romances foram lançados: *De gados e homens* (2013), *Assim na terra como embaixo da terra* (2017),

¹ Posteriormente relançado pela Editora Oito e Meio (2012), em edição juvenil.

² *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), com organização de Luiz Ruffato (Editora Record); *Sex 'n' Bossa – Antologia di narrativa erótica brasileira* (2005), com organização de Patrizia di Malta (Editora Mondadori/Itália); *Contos sobre tela* (2005), com organização de Marcelo Moutinho (Editora Pinakothek – 2005), e *35 segredos para chegar a lugar nenhum* (2007), com organização de Ivana Arruda Leite (Editora Bertrand Brasil).

Enterre seus mortos (2018) e *De cada quinhentos uma alma* (2021), sendo os dois últimos integrantes de uma segunda trilogia ainda em fase de desenvolvimento.

Este trabalho centra-se na investigação da presença e da extensão da contribuição da estética do grotesco na obra da autora a partir de análise detalhada da trilogia *Saga dos brutos*, com foco em elementos que esta temática apresenta de acordo com os postulados teóricos utilizados para a pesquisa: em primeiro lugar na expressão da corporeidade, relação mediada pela questão material e corporal expressa na obra de Bakhtin (2010), passando pela construção sombria de espaços narrativos, considerados por Kayser (2019) como pontos de tensão substanciais na organização de obras grotescas; como também pela estreita relação entre homens, animais e outros elementos da natureza, um dos princípios básicos da arte grotesca, e, por fim, a complexidade da psique dos indivíduos que compõem as tramas, que, apesar de não fazer parte do núcleo das teorizações, como as proposições anteriores, surge como uma leitura que, de nossa parte, visa contribuir para a ampliação dos estudos da estética.

A partir da definição dos caracteres grotescos proporcionada pela teoria, acreditamos que a trilogia represente um conjunto coeso de textos capaz de produzir uma análise eficiente da estética. Além disso, é a concretização de *Saga dos Brutos* que representa o marco inicial da definição do universo dos brutamontes. Todas as obras que se seguem são resultado dos acontecimentos iniciados nas duas novelas e no romance. Como supracitado, todavia, a sólida conexão entre as tramas exige que determinados aspectos, oriundos de outras de suas obras, sejam discutidos durante o estudo, para que a explicitação de certos pontos argumentativos seja a mais clara possível.

No processo de pesquisa sobre as produções científicas desenvolvidas até o presente momento acerca da obra da autora, verificamos que o termo “grotesco” aparece em diversas publicações, no entanto, aplicado de forma genérica, sem a intenção de especificar os contornos da estética e sua função dentro da construção do universo ficcional de Maia, bem como a relevância dessa ferramenta artística na constituição de cenários contemporâneos. As abordagens verificadas focam, comumente, na questão da violência e da violação dos direitos humanos, na relação do homem com o animal, nas condições atuais da sociedade e no rumo desenfreado do capitalismo. Sem deixar de lado esses pontos, de fato essenciais para a interpretação das obras, entendemos que há uma lacuna na forma de pensar a

organização desse universo, pois, para que se chegue a tais temáticas, é necessário analisar como esses efeitos são produzidos dentro dos textos literários. Por tratar-se de um conjunto de obras que, como a própria autora indica na abertura dos textos, é de cunho naturalista, alarga-se a possibilidade de avaliar a posição que a estética grotesca ocupa nessa construção, pois ela permite a aplicação de uma série de recursos nesse nicho de produção.

Sendo assim, nos capítulos que seguem, procuramos evidenciar o fato de que o grotesco ocupa uma posição central na constituição das obras, articulando todos os aspectos das tramas para que seja possível expor a violência e outros problemas sociais de modo visceral, fato que se configura como um diferencial produzido pela escrita de Maia. Como pretendemos demonstrar a partir da leitura dos principais teóricos que discutiram o tema ao longo dos séculos, o grotesco não se configura como um conceito ou categoria estanque, sendo ele renovado em concomitância com as alterações sociais que se desenrolam em cada período histórico.

No primeiro capítulo realizamos um percurso teórico em relação aos estudos do grotesco, por intermédio das obras de Victor Hugo, com seu prefácio da peça *Cromwell*, intitulado *Do grotesco e do sublime* (2020), de Wolfgang Kayser com *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2019), e de Mikhail Bakhtin, com *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010). Contamos, em adição, com contribuições de outros autores que, ao fazerem leituras sobre a temática, dialogam com Hugo, Kayser e Bakhtin.

O segundo capítulo destina-se à apresentação do universo ficcional de Maia, por meio da análise dos textos literários que compõem a *Saga dos brutos* a partir de uma perspectiva do que consideramos pertencente ao grotesco, bem como as relações estabelecidas com outras manifestações estéticas que, em conjunto, integram a narrativa das três personagens centrais da trilogia. A organização do capítulo estrutura a temática grotesca em diferentes blocos, explorando quatro pontos de destaque: a configuração do espaço nas tramas, a corporeidade, as relações entre homens e animais e o desenvolvimento psicológico das personagens. A medida adotada para alcançar tal êxito corresponde à discussão em conjunto das três narrativas distribuídas nos blocos predefinidos, de modo a iluminar semelhanças e diferenças no contexto de cada uma das obras, possibilitando, assim, uma melhor compreensão das jornadas individuais dos protagonistas e de seus companheiros

dentro de suas profissões e no ambiente que os cercam. Essa perspectiva prepara o terreno para o passo conclusivo da pesquisa.

No terceiro e último capítulo serão realizadas as análises referentes ao entrecruzamento das principais questões teóricas e o desenvolvimento das narrativas, aproximando conceitos e discutindo novas possibilidades a partir da contemporaneidade da obra de Maia. Neste espaço, a discussão sobre a corporeidade, objeto central na leitura de Bakhtin (2010), oportuniza um diálogo com a sociologia do corpo, recorrendo-se ao sociólogo, antropólogo e psicólogo francês, David Le Breton (2007) para analisar seus desdobramentos. Quanto à disposição e caracterização dos espaços e o desenvolvimento das relações entre homens e animais, aplicamos a análise da sociedade capitalista pela ótica dos filósofos Byung-Chul Han (2018) e Mark Fisher (2009). Por fim, no que se refere à psique do trio de protagonistas, realizamos uma leitura freudiana sobre a presença do duplo, além de explorarmos os desdobramentos da criação e desenvolvimento da personagem Edgar Wilson, por meio da teoria da monstruosidade, de autoria de Jeffrey Jerome Cohen (2000), que, ao longo de sua proposta no formato de sete teses, revela as profundas relações entre monstros e a cultura na qual se desenvolvem. Na sequência do estudo de Cohen e, em certa medida, apoiado nele, surge o conceito de “Literatura do Medo”³, proposto pelo pesquisador e professor universitário Júlio França (2012), fundamental para que se entenda os moldes da cultura do monstro e sua relação com a maldade no cenário literário brasileiro.

³ O conceito articula duas noções que dialogam com a investigação dos textos de Maia: os modos de representação dos “medos reais”, quando os monstros se desenvolvem para além das perspectivas fantásticas, convertendo-se em possibilidades existentes na vida cotidiana; e o processo de criação desse medo ficcional a partir da articulação dessas noções no domínio realista observado no sistema literário brasileiro.

1 ESTUDOS SOBRE A ESTÉTICA GROTESCA

Neste capítulo de abertura são analisadas algumas das principais teorizações sobre a presença do grotesco nas artes, e, em especial, na literatura. Discutir a questão não seria efetivamente produtivo desprezando-se as raízes do termo, bem como a trajetória de seu estudo ao longo dos séculos, compreendendo, em adição, menções às manifestações desta estética antes mesmo do surgimento do termo. Entendemos, dessa forma, que para efetuar a análise da obra de Maia é necessário envolver a série de aspectos teóricos apresentados a seguir. Como apoio na definição do conceito de Estética em si, utilizamos o trabalho de Adolfo Sánchez Vázquez (1999) e seguindo sua linha, uma complementação do entendimento da categoria estética grotesca, contando ainda com suas contribuições a respeito do feio e do sublime. Outro suporte essencial é encontrado na obra *História da feiura* (2007), de Umberto Eco.

É necessário explicitar que as decisões tomadas não partem do princípio de uma definição ou classificação rígida, posto que uma das importantes características do grotesco envolve sua plasticidade, mediada pela subjetividade individual e coletiva, como será observado ao longo deste percurso teórico. Buscamos, assim, contribuir com a contínua discussão das ocorrências do grotesco na literatura contemporânea brasileira, já que a obra de Maia se apresenta como uma oportunidade concreta para a exploração deste campo estético.

Enquanto a humanidade experimenta a mudança na atmosfera de sua época, os artistas transformam essa experiência em manifestação estética que, além de atender aos anseios do momento, contribui, juntamente com a pesquisa histórica, para um entendimento dos conflitos políticos, étnicos, morais e culturais, bem como os seus reflexos na vida corrente. Quanto mais caótica a situação se apresenta, maior é a chance de a estética grotesca ganhar uma posição de destaque no trabalho dos escritores e na escolha dos leitores, pois ela é capaz de transformar em arte o desconforto evidenciado na sociedade.

A escrita de Maia dialoga com um momento histórico bastante conturbado, no qual um país dividido lida com fraturas que se refletem cada vez mais na estrutura das relações entre diferentes grupos sociais. São narrativas, portanto, que destinam seu olhar aos que sobrevivem de subempregos em meio a um capitalismo nocivo, que cada vez mais borra as fronteiras definidas entre homens e animais, explicitando a

fragilidade da dita “superioridade” da espécie humana (como logo será evidenciado na análise da trilogia, quando ambos passam a competir pelos mesmos restos que a sociedade produz como um todo), tornam-se pertinentes para uma leitura dos horrores da contemporaneidade.

1.1 SURGIMENTO DO TERMO

Grotesco, ou melhor, *grottesco*, como originalmente é chamado em italiano, corresponde a uma derivação do vocábulo *grotta* (gruta), e sua cunhagem relaciona-se com a arte ornamental de características peculiares encontradas por meio de escavações feitas em Roma, no local anteriormente chamado de *Domus Aurea*⁴, no final do século XV. Posteriormente, novas escavações foram realizadas em outras regiões da Itália, constatando a popularidade desse tipo de pintura ornamental na época do Imperador Nero.

Kayser (2019), contudo, explica que o fato de o termo ter sido cunhado nesse período não configura o seu surgimento, apenas produz uma nomenclatura, que, ao fim, serve para visibilizar a estética, pensando nas produções que se seguiriam a ela, bem como uma releitura das manifestações artísticas de momentos anteriores.

[...] o fenômeno é mais antigo que o seu nome e uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas (KAYSER, 2019, p. 17).

Da mesma forma, em *História da feiura* Eco (2007) apresenta uma série de referências clássicas, as quais, ao mesmo tempo em que são associadas ao feio⁵, dialogam com o conceito do grotesco (além do repulsivo), relação que não passa despercebida ao se analisar a obra de Maia, na qual a fealdade, expressa por meio de deformações, protuberâncias e atos inconcebíveis, é uma das formas de potencializar o grotesco nas tramas.

⁴ Também conhecida como Casa Dourada, foi o palácio do Imperador Romano Nero (37d.C.-68 d.C.), construído após o Grande Incêndio de Roma em 64 d.C. Dentre as mais variadas informações sobre o controverso governante, encontra-se a indicação de que seria um grande amante das artes, fato que explicaria as inovações ornamentais encontradas durante as escavações.

⁵ Segundo Eco (2007, p. 18), ao buscarmos por sinônimos do feio, encontraremos a informação de que ele remete ao que é “[...] repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo [...]”, dentre outros.

A mitologia clássica é um catálogo de inenarráveis crueldades: Saturno devora os próprios filhos; Medeia os massacra para vingar-se do marido infiel; Tântalo cozinha o filho Pélops e serve sua carne aos deuses para desafiar sua perspicácia; Agamemnon não hesita em sacrificar sua filha Ifigênia para agradar aos deuses; Atreu oferece a Tiestes a carne de seus filhos; Egisto mata Agamemnon para roubar-lhe a esposa Clitemnestra, que será morta por seu filho Orestes; Édipo, embora não o soubesse, comete tanto parricídio quanto incesto... É um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações “feiamente” atrozes (ECO, 2007, p. 34).

A arte recém-descoberta, terreno fértil no qual circulavam, em uma união considerada desarmônica, homens, animais e vegetais, passou a influenciar a pintura e a ornamentação da época, fazendo parte de conhecidas obras de Rafael Sanzio (1483-1520), Pinturicchio (1454-1513) e Giovanni da Udine (1467-1564). Em concomitância, estas criações, consideradas estranhas e extravagantes, passaram à posição de alvo da crítica, que tomou como base as impressões de Vitrúvio (80 a.C-15 a.C.)⁶, arquiteto e militar romano que havia documentado o fenômeno no momento de seu surgimento (CALAZANS, 2009). Desta forma, a denominação de uma arte grotesca surge fortemente associada a um contexto de marginalidade em estética, no qual Vasari⁷ encabeça a condenação, justificando que esses ornamentos são responsáveis por “[...] borrar as paredes com monstros em lugar de pintar imagens claras do mundo dos objetos” (VASARI apud VÁZQUEZ, 1999, p. 285).

Logo, apesar dos argumentos de Vitrúvio e do esforço de seus seguidores na era do Renascimento, não foi possível evitar “[...] a marcha triunfal da nova moda, assim como tampouco o conseguiram seus predecessores, ao mesmo tempo de Augusto e os descendentes destes, no século XVIII classicista” (KAYSER, 2019, p. 18). Apesar das objeções impostas pelos tradutores e seguidores do romano, o conceito foi, de certa forma, acomodado. Calazans (2009) indica que Monsenhor Bárbaro, um destes tradutores, no século XVI, encontrou uma via de compreensão apaziguadora, conferindo ao grotesco o estatuto de “*sogni dei pittori*”. A expressão permite que se aponte para esta manifestação artística como uma forma mimética alternativa, fruto direto da imaginação dos artistas. Sob esta perspectiva, o grotesco passa a disseminar-se com mais liberdade, invadindo outros territórios e compreendendo estruturas arquitetônicas, pinturas, teatro, literatura e até mesmo o

⁶ Expressa na obra *De Architectura* (ou *Os Dez Livros da Arquitetura*), tratado mais antigo sobre a disciplina.

⁷ Giorgio Vasari (1511-1574) foi um arquiteto, pintor e escritor italiano que viveu à época do Renascimento. Escreveu biografias de artistas italianos e dedicou-se a estudar a obra de Vitrúvio. Seu trabalho teórico lhe rendeu a posição de um dos primeiros historiadores da arte.

campo das artes manuais, como a produção de peças de cerâmica e de tapeçaria. Desse período, destacam-se ainda a presença de grandes pintores cujas obras foram consideradas grotescas, como o italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), o holandês Yeronimus Bosch (1450-1516) e os belgas Pieter Bruegel, o velho (1525/30-1569) e o jovem Jan Bruegel (1564-1638), apontados por Kayser (2019) em seu estudo sobre a estética. Nesta mesma época, situam-se as caricaturas de Jacques Callot⁸ (1592-1635) a partir das personagens da *Commedia dell'arte*, forma de espetáculo teatral marcada pela presença de personagens mascaradas⁹ atuando, em grande medida, por meio de improviso ao representar tipos sociais de modo exagerado com o intuito de provocar riso.

Como, entretanto, a Europa passava por uma série de conflitos, o cenário artístico não poderia manter-se incólume. A arte grotesca, apesar da satisfatória expansão para outros territórios, passa a ver sua popularidade na Itália entrar novamente em pauta por meio da Contrarreforma ou Reforma Católica (ainda no século XVI), devido a busca pelo retorno dos conceitos clássicos da arte. Desta perspectiva, o grotesco enfraqueceria a solidez do belo clássico, possibilitando o florescimento de sentimentos heréticos capazes de reduzir ainda mais a vacilante dominância exercida pelo catolicismo.

Apesar deste impacto, a produção grotesca não pode ser totalmente repelida, tendo em vista que, em termos territoriais, um longo caminho já havia sido percorrido, como é possível comprovar a partir das obras de François Rabelais (1494-1553), Miguel de Cervantes (1547-1618), Jonathan Swift (1667-1745), Voltaire (1694-1778), Henry Fielding (1707-1754) e Laurence Sterne (1713-1768). A retomada de sua popularidade, contudo, ocorre no século XIX por meio do Romantismo, na expressão literária de grandes autores, como, por exemplo, E. T. A. Hoffmann¹⁰ (1776-1822) e Edgar Allan Poe¹¹ (1809-1849). Os artistas desse período, envoltos em uma série de contradições, procuravam desenvolver criações singulares, oportunizando ao

⁸ Gravurista francês cuja obra obteve influência da arte italiana; conhecido por representar as personagens da *Commedia dell'arte* em sua obra *Balli di Sfessania* (1616-1620) e posteriormente revisitado pelo escritor E.T.A. Hoffmann para a construção de muitos de seus contos.

⁹ As máscaras eram elaboradas para conferir um aspecto animalesco aos atores, uma mistura desarmônica que revelava a estreita relação entre homens e animais.

¹⁰ Autor, compositor, desenhista e jurista alemão. Amplamente conhecido por seus contos sombrios e de caracteres fantásticos.

¹¹ Contista, poeta e crítico literário estadunidense, considerado um dos primeiros autores do conto moderno. A sua influência na literatura mundial é impossível de ser mensurada e seus textos continuam como alvos de adaptações e estudos.

grotesco, ao feio e ao sublime um espaço anteriormente reservado ao belo. Como afirma Vázquez (1999, p. 162), o império do belo no Ocidente passa a ruir justamente com a consolidação do Romantismo, apesar de ter começado a cambalear com a arte barroca, à medida que outros teóricos consideram que o maneirismo seja o responsável pela mudança.

E, a partir dessa mudança, o grotesco que antes ligava-se majoritariamente a uma arte descontraída, pautada no riso, passa a assumir contornos mais obscuros, dialogando com o espírito melancólico e escapista da época. Essa tendência pode, inclusive, ser observada pelo desenvolvimento da literatura gótica e de horror. É, no entanto, com o surgimento do prefácio de Hugo à peça *Cromwell*¹² (1827), que a estética passa a ser delineada e, a partir de sua manifestação em favor de uma arte dramática moderna, capaz de desconstruir a pureza clássica, esboça-se um incentivo para que seus seguidores passem a investigar e adaptar as suas ideias iniciais.

Dois grandes pilares teóricos que se seguem, já no século XX, são Kayser e Bakhtin, incontornáveis no estudo do grotesco, tendo em vista que, além de estabelecerem um detalhado percurso para o entendimento do conceito nas artes, acrescentam aspectos essenciais para que se pense o grotesco a partir da variedade de possibilidades que ele permite. Apesar de não serem os únicos a se debruçarem sobre a questão, e tratar-se-á disso durante a discussão das principais correntes teóricas, foram os dois grandes estudiosos da estética grotesca no século XX. Os seus estudos, portanto, são tratados aqui como marcos balizadores do entendimento que se pretende alcançar.

Assim como esses dois grandes teóricos, que defendem a autonomia do grotesco, Eco (2007, p. 20), no início do século XXI, posiciona-se da mesma forma em relação a estética da feiura. Apesar desta posição, o autor salienta que, mesmo com toda diversidade constatada no pensamento contemporâneo, o modelo clássico ainda exerce forte influência na apreciação de estéticas consideradas negativas. Em sua observação, tanto o feio, quanto o disforme e o grotesco só passam a ter sua “negatividade” redimida quando as representações são realizadas de forma acurada pelos artistas responsáveis. A isso o crítico atribui o argumento aristotélico de que

¹² Peça teatral sobre a conturbada vida de Oliver Cromwell (1599-1658), militar, líder político inglês e lorde protetor da Inglaterra, País de Gales, Escócia e Irlanda.

[...] experimentamos prazer com a visão de imagens sumamente fiéis de coisas que contemplaríamos penosamente, do que constituem exemplos as formas dos animais mais repugnantes e dos cadáveres. **A explicação é que o conhecimento proporciona o regozijo não apenas aos filósofos, como igualmente a todas as demais pessoas, embora estas últimas tenham nisso uma menor participação** (ARISTÓTELES, 2011, p. 42, grifos nossos).

Eco (2007) acrescenta que a própria historiografia das categorias estéticas passa a ser dificultada pela primazia do belo, pois este sempre obteve referências nos estudos artísticos e filosóficos, enquanto o feio, tal qual o grotesco nunca usufruiu do mesmo destaque:

Na maioria das vezes, o feio era definido em oposição ao belo, e quase não se encontram tratados mais extensos consagrados ao tema, mas apenas menções parentéticas e marginais. [...] uma história da feiura terá que buscar seus próprios documentos nas representações visuais ou verbais de coisas ou pessoas percebidas de alguma forma como “feias” (ECO, 2007, p. 8).

Há, ainda, uma outra questão que ultrapassa o quesito corporal e a constatação da decrepitude: “Os conceitos de belo e de feio são relativos aos vários períodos históricos ou às várias culturas [...]” (ECO, 2007, p. 10) e, muitas vezes, são determinados devido a critérios de outra ordem, como, por exemplo, a motivação oriunda de questões políticas. O autor cita Karl Marx¹³ (1818-1883) para exemplificar esse importante ponto de vista:

O dinheiro, na medida em que possui a propriedade de comprar tudo, de apropriar-se de todos os objetos, é o objeto em sentido eminent... Logo minha força será tão grande quanto maior for a força do meu dinheiro... O que sou e posso não é, portanto, efetivamente determinado pela minha individualidade. **Sou feio, mas posso comprar a mais bela entre as mulheres. Logo, não sou feio, na medida em que o efeito da feiura, seu poder desencorajador é anulado pelo dinheiro** (ECO, 2007, p. 12, grifos nossos).

Nesse caminho, Eco (2007) continua comentando sobre deformidades físicas e outras características, demonstrando que boa parte do que se pode registrar em termos de feio em períodos longínquos talvez se deva justamente ao valor do capital em sociedade. Um exemplo disso é a aparência grotesca de inúmeros monarcas, como o Rei Felipe IV da Espanha, pintado por Velázquez.

Na atualidade, mais de quinze anos depois da publicação original do manual da feiura de Eco, talvez seja o caso de reconhecer que obras como a de Maia, centrais na literatura brasileira contemporânea e prováveis ocupantes deste cânone literário,

¹³ Trecho extraído dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844.

representem um ponto de virada, no qual a força da estética não seja unicamente a representação fiel dos desvios do belo. A aceitação de narrativas grotescas (ou, em outros termos, a valorização de sua expressão), perpassadas pela feiura, parece estar intimamente relacionada com o potencial de discussão suscitado pelas questões levantadas nos textos literários. Como, por exemplo, ao examinarmos a composição do chorume formado no aterro sanitário de *O trabalho sujo dos outros*, há a leitura da complexa relação entre os descartes da sociedade, formado por restos de homens, animais, vegetais e demais itens em putrefação. Em suma, não se trata da “redenção” do ambiente pútrido, mas do incômodo e da profunda repulsa de enxergar ali muito mais proximidade com o social do que uma leitura superficial possa conceber.

1.2 A CATEGORIA ESTÉTICA

Ao trabalharmos com o conceito de grotesco enquanto categoria estética é preciso também entender a extensão do próprio termo “estética”, além de compreender a distribuição de suas respectivas categorias e os limites existentes em cada uma delas. À primeira vista, por mais claras que pareçam as distinções entre elas, frequentemente são alvo de confusão até mesmo entre os teóricos. Parte disso deve-se ao fato de que, em muitos casos, mais de uma categoria figure em um mesmo texto literário. Partindo desse princípio, optamos pelo conceito de Vázquez (1999, p. 47), que entende a Estética como “[...] a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre”.

Dentro da Estética, o crítico conceitua as diferentes categorias como “[...] determinações gerais e essenciais do universo que chamamos de estético” (VÁZQUEZ, 1999, p. 160), reforçando a dependência histórica da qual jamais poderão ser dissociadas. O autor destaca Hegel (1770-1830) como o primeiro filósofo a elaborar uma história das categorias estéticas, mas retoma Platão e Aristóteles como inspiração para o delineamento do conceito de categoria, tendo em vista a criação de uma definição do belo e as diferenças apontadas dentro da arte dramática – o trágico e o cômico.

Na sequência, Vázquez (1999) dedica-se a uma leitura acurada das tendências estéticas que acompanham o curso da história da humanidade e estabelece as categorias mais comumente encontradas: o belo, o sublime, o feio, o trágico, o cômico

e, por fim, o grotesco. Kayser (2019), um dos mais respeitados teóricos do grotesco, igualmente compartilha da conceituação do termo enquanto categoria estética:

[...] de nossa parte, empregamos a palavra grotesco não apenas em conexões literárias [...]; utilizamo-la também nas artes plásticas, na música [...], para uma forma de dança, e até uma família de caracteres de imprensa leva o nome de “grotesca”. **Parece, pois, tratar-se de uma categoria estética** (KAYSER, 2019, p. 14, grifos nossos).

O autor denuncia, em adição, com base em sua extensa observação dos tratados de Estética, que a apreciação geral do grotesco não faz o devido jus ao termo, pois o coloca como uma subclasse do cômico, do burlesco, do baixo e do mau gosto, o que, de certa forma, é responsável por uma diminuição do valor e do impacto da manifestação artística em que se apresenta como recurso central. Logo, o grotesco elevado à categoria estética independente passaria a usufruir de maior solidez no cenário artístico.

Por vezes, é fato, o grotesco não aparece sozinho, mas dividindo espaço com o feio ou contrapondo o belo, sem deixar de mencionar sua frequente presença em narrativas fantásticas. É, no entanto, em obras de cunho realista que suas características se manifestam de modo mais contundente, pois os aspectos que se conjugam para a produção de sentido são retirados diretamente da realidade. Enquanto a apreciação de uma narrativa fantástica que envolva a fusão de um ser humano com um animal, por meio de encantamento ou de maldição, não é capaz de causar um desconforto contínuo, a união desses seres vivos como no exemplo suprarreferido da constituição do líquido fétido no aterro sanitário, o desconforto passa a ser contínuo e profícuo em termos de reflexão sobre os caminhos percorridos pelo homem ao longo dos tempos, ou seja, ele faz questionar a própria evolução da humanidade.

Como Eco (2007) assinala ao final de *História da feiura*, a própria vida cotidiana representa um espetáculo de horrores. Não é necessário recorrer ao insólito para produzir inquietação, basta trabalhar com a violência, a fome, as epidemias, a intolerância e a guerra, que juntas geram temáticas que agregam a feiura física e moral, com doses contundentes de repulsa¹⁴, somadas as contradições e sensações de perda das referências convencionais tão características da estética grotesca.

¹⁴ Segundo França e Silva (2022, p. 325, grifo dos autores), a repulsa representa “Um dos efeitos estéticos produzidos pelas **poéticas do mal**, a repulsa refere-se às sensações produzidas pela contemplação de seres ou de cenas perturbadoras que provocam algum tipo de repugnância fisiológica

O momento atual, mediado pela ampla disseminação tecnológica, permite, aos diversos criadores de arte, um espaço de circulação cultural praticamente sem veto, posto que o meio virtual é uma das mais conhecidas formas de consumo de arte a um custo acessível, fato que proporciona ao grotesco um universo de novas possibilidades. A própria obra de Maia insere-se nesse contexto digital, que lhe abre portas para o florescimento da escrita. Como indicam Sodré e Paiva (2014, p. 24), “O grotesco funciona por catástrofe. [...] Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”. E, afinal de contas, nada é mais desconcertante do que a abundância de informações produzidas diariamente em inúmeros *sites*, *blogs* pessoais e redes sociais. Combinado a esse fato, podemos adicionar a facilidade com a qual milhares de produções artísticas de caráter global chegam às residências dos produtores culturais, contribuindo para a expansão e, possivelmente, remodelação das categorias estéticas, muitas vezes engessadas pelo esgotamento de recursos, consequência do uso excessivo de determinadas fórmulas.

Sodré e Paiva (2014, p. 32), por fim, reforçam a asserção de Vázquez (1999) sobre a dependência histórica das categorias estéticas e acrescentam, ainda, um outro elemento, que diz respeito à apreciação: o espaço do espectador ou leitor e o período histórico do qual se posicionam em relação ao objeto artístico, neste caso, a obra literária. Mesmo que as definições estéticas primem por conceitos objetivos, a subjetividade jamais poderá ser negligenciada.

1.3 AS PRINCIPAIS LINHAS TEÓRICAS

Ao longo dos séculos diversos teóricos ocuparam-se da discussão da presença do grotesco na cultura, na arquitetura, nas artes plásticas, na literatura e na vida cotidiana. Não há dúvidas de que cada texto traz consigo uma contribuição inestimável para o conhecimento do termo. Não obstante, devido às contribuições basilares para que hoje se discuta a categoria estética, serão priorizadas as leituras do *Prefácio de Cromwell*, de Victor Hugo, intitulado *Do grotesco e do sublime* (2020), *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2019), de Wolfgang Kayser e *A cultura popular*

no observador. Pode ser gerada não apenas por eventos, seres e objetos que são convencionalmente entendidos como capazes de provocar mal-estar físico, mas também por aqueles que provocam algum tipo de indignação de cunho moral”.

na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais (2010), de Mikhail Bakhtin¹⁵.

1.3.1 VICTOR HUGO

Em sua busca por uma formulação teórica que mais bem representasse a modernidade nas artes dramáticas, Hugo, no *Prefácio de Cromwell*¹⁶, desenvolve a primeira investigação¹⁷ sistemática (considerada também como um manifesto do Romantismo) sobre o grotesco como categoria estética, indo de encontro aos valores da estética clássica e fortemente motivado por sua visão religiosa:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 2020, p. 26, grifo do autor).

Em sua percepção, enquanto a arte clássica apresentava-se de forma simples e uniforme, a arte moderna, ao mesclar o sublime e o grotesco, produzia complexidade e uma variação de formas praticamente inesgotável. O autor francês considera a existência de apenas um belo em contraste com a ampla variedade que o grotesco oferece. Muito embora, a sua definição de grotesco seja problemática e coincida, na verdade, com o conceito de feio, dialogando mais com Eco (2007) do que com Kayser (2019) e Bakhtin (2010), o prefácio serviu para tornar pública sua proposição sobre os novos rumos da arte. Sua sugestão aos poetas e dramaturgos é

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias de cada assunto (HUGO, 2020, p. 64).

Hugo (2020), todavia, assim como Kayser (2019) e Eco (2007), traça um percurso histórico e reconhece que o surgimento dessa forma artística não ocorre em seu período histórico; para ele, o grotesco já estava presente desde a Antiguidade, justificando a sua marginalidade devido aos preceitos da época. Aliás, dividir a história

¹⁵ Publicação original: Hugo (1827); Kayser (1957); Bakhtin (1965).

¹⁶ Apesar da publicação original em 1827, a peça só foi encenada em 1956. O seu *Prefácio* acabou por tornar-se mais famoso, tanto em relevância quanto em polêmica.

¹⁷ Antes de Hugo, Montaigne, em *Ensaios*, comenta sobre a proporção e a desproporção na pintura, aludindo aos “crotosque”; já Justus Möser reflete sobre o grotesco cômico a propósito da personagem Arlequim (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 39).

da humanidade associando-a às manifestações literárias segundo estabelecido pelos clássicos, é a forma pela qual Hugo escolhe iniciar seu argumento rumo à modernidade dramática. À vista disso, a idade primitiva estaria ligada ao surgimento do homem e, com ele, a própria poesia; na sequência, passa-se pela idade antiga, em que a epopeia seria o grande modelo literário por meio da influência de Homero, e, por fim, em seu contexto, a era moderna e o ápice do drama, quando, segundo o autor, o grotesco proporciona o contraste necessário à apreciação plena da arte, ou seja, o sublime, alcançado na dominância do belo.

Não que fosse verdade dizer que a comédia e o grotesco eram absolutamente desconhecidos entre os Antigos. A coisa aliás seria impossível. Nada vem sem raiz; a segunda época está sempre em germe na primeira. Desde a *Ilíada*, Tersites¹⁸ e Vulcano¹⁹ oferecem a comédia, um aos homens, o outro aos deuses. Há na tragédia grega naturalidade demais e originalidade demais para que não haja algumas vezes a comédia (HUGO, 2020, p. 28-29).

Hugo (2020) cita a presença de tritões, sátiros, ciclopes, sereias, fúrias, parcias, harpias, além de Polifemo²⁰ como sendo um “grotesco terrível”, e Sileno²¹ como um “grotesco bufo”. Nesse espaço, contudo, o grotesco estaria em uma espécie de “infância”, sufocado por outros elementos da epopeia e não exercendo, assim, seu verdadeiro potencial. Já nos modernos, em processo de libertação das amarras clássicas, o grotesco está em todas as partes, e abrange, “de um lado, o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo” (HUGO, 2020, p. 30-31).

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda a mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...]. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérvido, enredador, hipócrita [...] (HUGO, 2020, p. 36).

Na visão do autor francês, viviam-se tempos de monotonia nas artes, algo não observável antes do surgimento do cristianismo, pois este trouxe consigo um sentimento melancólico ao ser humano, que passou a crer na divisão entre corpo e alma. Com essa experiência de mundo, a arte logicamente sofre fraturas, colocando

¹⁸ “Soldado aqueu célebre por sua feiura, insolência e covardia, aparece na *Ilíada* (II, v. 212-277)” (HUGO, 2020, p. 28).

¹⁹ “Hefestos, que aparece várias vezes na *Ilíada* (I, v. 571-600, etc.)” (HUGO, 2020, p. 28).

²⁰ “Ciclope que Ulysses cega na *Odisseia* (I, v. 68-73)” (HUGO, 2020, p. 29).

²¹ “Sílano é o deus das fontes e dos rios, pai de criação do deus Dionísio e pai dos sátiros” (HUGO, 2020, p. 29).

o sublime, alcançado por intermédio do belo, em risco. Há, para ele, a necessidade de trabalhar uma estética pautada em contrastes:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 2020, p. 33).

O argumento do autor de *O corno de Notre Dame*, apesar de visibilizar o termo grotesco e apoiar-se na obra do maior dramaturgo de todos os tempos, William Shakespeare (1564-1616), deixa entrever uma confusão entre as categorias estéticas. Não apenas quanto as definições de grotesco e feio, mas também em relação aos próprios conceitos de sublime e de belo. Possivelmente esse aspecto deva-se ao fato de estabelecer sua teoria sob a égide do pensamento cristão e de seu espírito encontrar-se impregnado com a efervescência de uma nova era. Por conseguinte, seu texto deve ser lido com cuidado e suas ideias contempladas pelo caráter opinativo ao invés de pautadas no rigor teórico. O sublime ao qual Hugo refere-se corresponde a uma expressão extremada do próprio belo.

Vázquez (1999) esclarece que o sublime se define, assim como o belo, o feio, o grotesco, o trágico e o cômico, como uma categoria estética independente (que obviamente se entrecruza com as demais nas artes), posto que “[...] tem aspectos que não deixam que se dissolva em outras categorias estéticas [...]” (VÁZQUEZ, 1999, p. 233). O filósofo mexicano salienta que é preciso atentar ao fato de que o estabelecimento do sublime está intimamente ligado às relações que o homem trava com o mundo, sejam elas com a natureza, com seus semelhantes ou com a arte, o que não significa que seja alcançado unicamente em presença do belo, ou de que seja necessário o contraste deste com o feio ou o grotesco para que se chegue ao deleite.

Enquanto relação com a natureza e com os outros, não há necessariamente uma experiência estética, pois não se trata de uma atividade de cunho contemplativo, na qual o homem possa obter o distanciamento necessário à apreciação: “[...] esta só pode ocorrer quando, situados à necessária distância do objeto grandioso, ameaçador ou terrível, este não nos ameaça ou diminui com sua presença” (VÁZQUEZ, 1999, p. 232). Por outro lado, o sublime

[...] nos eleva sobre nossos próprios limites, nos arrebata por sua grandiosidade ou infinitude, nos estremece; e tudo isso sem que essa

elevação, arrebatamento ou estremecimento nos une com o objeto, apague a distância necessária que, a partir de nossa afirmação e autonomia em relação a ele, permite sua contemplação prazerosa (VÁZQUEZ, 1999, p. 232).

O teórico investiga a categoria estética desde Longino²² (213-273 d.C.) até Adorno (1903-1969), mas é na obra de Edmund Burke (1729-1797) que sua atenção se detém e incorpora-se à presente pesquisa. O político e escritor irlandês, em *Indagação filosófica sobre a origem de nossas ideias acerca do sublime e do belo* (1757), exprime uma concepção focada no deleite (ou seja, no prazer negativo) que o sublime evoca, além de investigar suas fontes e causas. Neste aspecto, Burke opõe-se à visão de Hugo (2020), além de produzir um efeito positivo no julgamento das outras categorias estéticas propostas por Vázquez (1999), pois permite que se agregue valor autônomo ao que diz respeito ao terrível, ao assombroso, à escuridão, entre outros, pois, a partir dessas situações, considera ser possível atingir o sublime:

Os objetos sublimes são escuros e de grandes dimensões; os belos são claros, leves, delicados e relativamente pequenos. O sublime e o belo produzem, assim mesmo, efeitos distintos: o belo agrada ou suscita prazer (*pleasure*); o sublime produz um prazer relativo ou dor moderada, que Burke designa em inglês com a palavra *delight*, deleite. Este deleite se nutre ao mesmo tempo de prazer e dor [...] (VÁZQUEZ, 1999, p. 235).

Ainda sobre o século XIX, porém sem a mesma expressividade do manifesto de Hugo, Sodré e Paiva (2014) destacam as contribuições no campo filosófico por meio de Friedrich Nietzsche (1844-1900), e no campo crítico-literário os autores franceses Charles Baudelaire (1821-1867) e Théophile Gautier (1811-1872). O filósofo prussiano aborda questões de ordem grotesca em relação à corporalidade, questão que seria, no próximo século, fundamental para a teoria de Bakhtin (2010). Ao valorizar o corpo na questão das vontades e realizações e não a posição da alma, ele aproxima homem e animal em uma demanda que se faz presente desde o início dos tempos e para a qual não há uma decisão pacífica. A obra de Maia é um dos exemplos contemporâneos desta discussão, na qual são estabelecidas inúmeras conexões entre homem e animal.

Especialmente em *A Gaia Ciência* (1886), ao sustentar a universalidade do mau gosto (aforismo 77), desde a Antiguidade até a contemporaneidade europeia, Nietzsche erige como verdadeiro sujeito da estética “o animal da boa consciência”. Não mais a “bela alma” livre e idealista, apoiada em seus

²² Filósofo grego considerado o primeiro teórico do sublime, com a obra *Sobre o sublime*, porém de autoria controversa. Neste texto, o sublime corresponde ao campo da linguagem, caracterizada pelo estilo nobre e elevado.

bons sentimentos pessoais, mas **o indivíduo em sua realidade visceral, que inclui, literalmente, as vísceras e seus produtos, como excrementos e urina** (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 45, grifos nossos).

Em relação aos franceses, Sodré e Paiva (2014) comentam que Gautier não fez grandes contribuições aos aspectos discutidos por Hugo, chegando, inclusive, a embaralhar ainda mais o entendimento inicial da categoria estética. Já Baudelaire, considerado o fundador do conceito moderno de poesia, atém-se à vertente cômica do grotesco, a qual chama de “cômico absoluto”. “Ele está preocupado com o mistério do riso, de porque o homem ri, e supõe que o grotesco ou cômico absoluto esteja mais próximo da essência “natural” das coisas do que o cômico significativo, mais vulgar e mais claro” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 50). Para tanto, Baudelaire toma a caricatura como ponto de partida desse pensamento estético.

1.3.2 WOLFGANG KAYSER

Passando ao século XX, já no contexto pós-guerras mundiais, surge o trabalho de Kayser, o segundo teórico de grande destaque na esfera do grotesco. O autor iniciou suas indagações a respeito da categoria estética ao observar pinturas de aspecto desconcertante e sombrio – incluindo quadros dos pintores espanhóis Velásquez²³ (1599-1660) e Goya²⁴ (1746-1828) – no Museu do Prado, na Espanha. Kayser desenvolve, ao longo de 15 anos de análise, um estudo diacrônico do grotesco, investigando desde o surgimento do termo até o seu momento presente. Ao desdobrar seu interesse inicial pelas artes plásticas, aproxima-se, então, do campo literário, ao qual adiciona contribuições significativas.

A perspectiva de Kayser (2019) parte das sensações evocadas pelos elementos considerados, por ele, como grotescos das pinturas, definindo, dessa forma, o caráter de sua leitura da categoria estética: “[...] um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés [...]” (p. 16). Para o crítico alemão, a categoria

²³ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez foi o principal retratista da corte do Rei Felipe IV. Sua obra mais conhecida é a pintura *As meninas* (1656), realizada poucos anos antes de sua morte e que, segundo Kayser aponta, representa a contradição grotesca de apresentar, na mesma cena, a nobreza com toda a sua beleza e duas senhoras aleijadas e disformes, ambas acompanhantes da corte.

²⁴ Francisco José de Goya y Lucientes foi um dos mais importantes artistas espanhóis do período que corresponde ao final do século XVIII e início do XIX. Ele é frequentemente mencionado como o primeiro pintor moderno. As suas pinturas apresentavam cenas desconcertantes, representando a situação da sociedade à época (contexto da Revolução Francesa).

estética demandava uma delimitação, mesmo que, de certa forma, sem a possibilidade de estabelecer contornos precisos. Kayser (2019), então, direciona seu olhar para o caráter monstruoso, fantástico, desordenado e desproporcional de formas que produzem sensações de estranhamento, horror e um riso que, antes de tudo, se faz nervoso, e não festivo.

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estética, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 2019, p. 20).

Apesar da relevância da obra de Hugo para a definição de uma categoria estética (como supracitado), Kayser aponta para o século XVIII, como o palco de uma das tentativas relevantes de conceituação da estética, a partir da exploração da caricatura. O autor cita as gravuras em cobre de William Hogarth²⁵ (1697-1740) e os romances *Joseph Andrews* (Henry Fielding, 1742), *Dom Quixote de La Mancha* (Miguel de Cervantes, 1605/1615) e *As viagens de Gulliver* (Jonathan Swift, 1726) como alguns dos pontos de exploração para essa abordagem. Em certo modo, a popularidade da caricatura bem como as suas características incorporam-se as reivindicações do próprio Hugo, pois segundo Kayser (2019, p. 30), a partir desta, “[...] começava a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconheceria até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante”. No tocante às suas considerações sobre os estudos caricaturais, Kayser admite a relação com a ocorrência do grotesco, sem contudo deixar de compreendê-las separadamente. Em seu entendimento, a caricatura pode muito bem compor o grotesco, assim como o próprio feio e o repulsivo acompanham essa estética. O autor, no entanto, salienta que devemos manter o foco na seguinte premissa em relação a definição do grotesco:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2019, p.40).

²⁵ Pintor, gravador e ilustrador inglês conhecido por retratar o seu tempo destacando todos os defeitos e vícios os quais era capaz de identificar.

Na tentativa de estabelecer uma linha do tempo para o desenvolvimento da estética (compreendendo os diferentes contextos), o autor passa das pinturas ao mundo quimérico da *Commedia dell'arte*, ao espírito grotesco no drama do movimento alemão *Sturm und Drang*, até o florescimento do Romantismo, também na literatura realista do século XIX, e, por fim, na época moderna. Destarte, Kayser (2019) identifica três momentos em que o poder responsável pelo *input* da manifestação grotesca pode ser percebido de maneira mais intensa: “[...] o século XVI, o período compreendido entre o *Sturm und Drang* e o Romantismo, e a época moderna” (p. 161).

Nesses períodos, o teórico conclui que houve alterações na configuração do pensamento humano e da sociedade como um todo, abandonando conceitos em que o mundo era visto como uma estrutura fechada. O grotesco impõe-se, então, como forma de discussão que prioriza o todo “desconfigurado” da existência e dos valores previamente estabelecidos. Nesta mesma esteira de discussão a respeito das motivações históricas e sociais da manutenção e do fortalecimento da estética, Rosenfeld (1996) (assim como Sodré e Paiva (2014)) apoia-se na leitura de Kayser e faz importante associação entre o grotesco e o Maneirismo²⁶:

A arte e literatura grotescas, à semelhança das criações do maneirismo, tornaram-se no nosso século objeto de uma valorização extremamente positiva. [...] Os dois conceitos definem uma arte fortemente antiacadêmica e contrária aos padrões clássicos. **A arte grotesca, nas suas formas mais extremadas, certamente é manifestação de crises profundas, da mesma forma como o maneirismo** que, segundo Arnold Hauser, é a expressão da crise que convulsa toda a Europa Ocidental no século XVI (ROSENFELD, 1996, p. 59-60, grifos nossos).

Tal como o grotesco, o Maneirismo sempre foi alvo de rebaixamento e contradições. À medida que alguns historiadores da arte o veem como um movimento inicial para o estabelecimento do Barroco, outros o tratam como um movimento de ordem independente com caracteres que devem ser considerados à parte da arte que o sucede.

À *maniera* (cujo lema era “quem não sabe espantar, aprenda”) corresponde mais corretamente à espontaneidade imaginativa dos modos de ser, da mobilidade dos acontecimentos, em detrimento do essencialismo lógico dos atributos. É tal mobilidade que enseja a revelação do lado monstruoso das coisas. Com a maniera grotesca, o observador não está mais colocado no mesmo modelo (barroco) de *O Juízo Final*, de Tintoretto, em que os bem-aventurados escutam de cima os gritos dos danados. **O grotesco revela que os bem-aventurados também se danam e que estão todos no mesmo**

²⁶ “Os artistas do maneirismo, sem dúvida, levaram ao extremo os motivos híbridos encontrados nas ‘grutas italianas’ (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 24), muito mais voltados ao rebaixamento do que à busca pela elevação evidenciada na arte barroca.

plano, apesar dos diferentes modos de ser²⁷ (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 25, grifos nossos).

Rosenfeld destaca que nas proximidades da virada do século XX para o XXI cresce o interesse de teóricos pelo estudo das duas questões, citando o trabalho de Kayser (2019) como um dos grandes incentivadores de pesquisas. Na leitura do crítico teuto-brasileiro, a partir da modernidade, as tensões reveladas na arte não podem negar a presença maciça do conceito do exagero e do perturbador, ou seja, a categoria grotesca se impõe a quaisquer intervenções. Até mesmo nos graus mais atenuados do grotesco é possível ser acometido de um estremecimento, dada a natureza das realizações fantásticas, monstruosas, macabras, excêntricas e/ou obscenas. O autor vai além, constatando, assim como seu predecessor, que as afinidades entre Maneirismo, Surrealismo e outras tendências artísticas contemporâneas são passíveis de serem traçadas ao aplicar-se a elas a categoria estética do grotesco, mostrando a sua atualidade e pertinência no campo teórico.

Retomando Kayser (2019) e o Romantismo, um dos momentos-chave na popularização da estética grotesca, surge o nome de Poe, cujo título do primeiro livro evoca a temática da estética, *Contos do grotesco e do arabesco* (1840), além de ter em sua própria vida pessoal uma certa dose de obscuridade. A popularidade, aparentemente imutável, de sua obra provoca a escrita de muitos autores da contemporaneidade. Em Maia a personagem de maior destaque, Edgar Wilson, é nomeada em dupla homenagem ao escritor, sendo composta pela junção de seu primeiro nome e o sobrenome de uma de suas personagens mais sombrias, William Wilson, presente no conto homônimo. De acordo com Kayser (2019, p. 76), Poe emprega o termo “grotesco” em duas ocasiões: primeiro para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos, e, em segundo, para se referir ao “[...] ‘teor’ de estórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro”. Há uma predileção pelo “repugnante, o horrível e o crime” (KAYSER, 2019, p. 76), explicitada por intermédio de uma narração detalhada dos fatos chocantes.

Outro aspecto evidenciado nos estudos de Kayser (2019) é a questão da ambientação. Para a produção das sensações por ele defendidas, o autor demonstra,

²⁷ Tal ponto de destaque dialoga com a temática dos textos de Maia, que, mediante determinados acontecimentos, explora o desalinho entre as classes sociais, ao mesmo tempo em que as aproxima, de modo impactante e violento, para reconhecer um grau de igualdade essencial que não pode ser removido pela ordem do capital.

ao analisar o plano de fundo de muitas obras e a própria atmosfera criada para as exibições da *Commedia dell'arte*, além das ambientações dos contos de Poe e outros textos que se enquadram no horror e no fantástico, que há no elemento espaço um catalisador da estética grotesca que, de maneira alguma deve ser desprezado. Por isso, consideramos tão importante entender o funcionamento das localidades por onde as personagens de Maia passam, tendo em vista que esses espaços atuam de forma contundente, chegando, inclusive, a operar transformações nas personagens. Além de serem o palco do exercício laboral que define a natureza das personagens.

Em relação à amplitude das possibilidades de definição do grotesco, ao final de seu estudo, Kayser (2019) alerta para o fato de que se as teorizações e leituras de obras sob a égide desta estética continuarem a representar foco da crítica especializada, sempre será possível localizar novos materiais e desdobramentos inéditos. Em suma, haverá sempre um espaço para o alargamento da categoria estética.

1.3.3 MIKHAIL BAKHTIN

Ao debruçar-se sobre a obra de François Rabelais²⁸, Bakhtin (2010) dedica um espaço considerável à discussão do grotesco. A sua linha de pesquisa destaca-se pela exploração do riso festivo, dos rituais carnavalescos e das performances dos indivíduos a partir do princípio do baixo material e corporal. O corpo²⁹ surge como um elemento “[...] coletivo, cuja identidade não é moldada pelo limite traçado pelo eu e pelo outro, mas, sim, estabelecida mediante uma experiência de união transgressiva” (TIHANOV, 2012, p. 170). O crítico russo considera o escritor francês como sendo o grande porta-voz do riso carnavalesco e da experiência corporal, em termos de literatura mundial.

Em seu estudo, Bakhtin revisita leituras anteriores da temática, como a de Hugo (2020) e, apesar de apontar a significância da proposta do dramaturgo francês, considera que, ao situar o grotesco unicamente como meio de contraste para uma

²⁸ Escritor e padre francês conhecido em seu tempo (século XVI) por não ter vocação religiosa e escrever textos provocativos, como a obra de cinco volumes *As aventuras de Gargântua e Pantagruel* (1532-1564), objeto do estudo de Bakhtin.

²⁹ Para Tihanov (2012), nas teorias de Bakhtin o corpo pode ser dividido em três tipos: o individual, dotado de visão e fala; o comum, marcado pela vitalidade, apetite e desejo reprodutivo e o “corpo da espécie”. Concordamos com o pesquisador quando ele indica que na leitura de Rabelais é possível observar a presença dos dois últimos.

apreciação mais expressiva do sublime, Hugo desabona a potencialidade da categoria estética (BAKHTIN, 2010, p. 38).

Assim como fez com Hugo, Bakhtin questiona a abordagem de Kayser (2019). O crítico o censura fortemente por dar ao grotesco um olhar muito sombrio e aterrorizante (em que o riso se faz nervoso), o completo oposto de sua visão purificadora associada à obra de Rabelais. Parte da censura vale-se do fato de Bakhtin identificar em Kayser uma predileção pelo momento presente, criando um “grotesco modernista” e abolindo, dessa forma, o que ele considera como toda uma trajetória de evolução até o Romantismo, ou seja, desprezando o papel da cultura popular e do riso alegre e regenerador das manifestações estéticas do grotesco.

Kayser reduz vários motivos fundamentais do grotesco a uma única categoria, a força desconhecida que rege o mundo, representada, por exemplo, através do teatro de marionetes. [...] Kayser refere-se frequentemente à liberdade da fantasia característica do grotesco. Mas como poderia existir liberdade num mundo dominado pela força estranha do “id”³⁰? A concepção de Kayser contém uma contradição insuperável (BAKHTIN, 2010, p. 43).

Trata-se, então, de elucidar o caráter ambivalente que existe no riso. Para Bakhtin é preciso abandonar a tendência de interpretá-lo modernamente como humor satírico negativo ou como um riso meramente alegre e desprovido de profundidade. A ambivalência se dá justamente na junção das funções: “[...] alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (2010, p. 10).

Enquanto Kayser (2019) empreende sua análise de modo diacrônico e Hugo (2020) preocupa-se com os novos rumos da arte dramática, Bakhtin (2010) volta-se à essência do grotesco no seio da cultura popular, em um contexto específico, correspondente à Idade Média e ao Renascimento. A partir desse ponto, o autor estabelece uma teoria que, como supracitado, prioriza o corpo e sua performance na constituição da estética, sem deixar de lado o efeito do riso na sociedade.

[...] as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de *realismo grotesco* (BAKHTIN, 2010, p. 16-17, grifos do autor).

³⁰ “Para Kayser, ‘id’ representa algo mais existencialista do que freudiano; ‘id’ é a força estranha que governa o mundo, os homens, suas vidas e seus atos” (BAKHTIN, 2019, p. 43).

Para Bakhtin (2010, p. 17), o elemento corporal é “magnífico, exagerado e infinito”, ou seja, não há perfeição, pois não existe a completude, no corpo tudo está em constante mudança e interação com outros corpos e com o ambiente; fato que não justifica a adoção de uma visão negativa do corpo. Com efeito, para o teórico russo o exagero na representação de atividades que destacam esse aspecto da existência adquire caráter afirmativo, tendo em vista que “[o] centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância (p. 17)”.

O grotesco, apesar da ampla conexão de traços humanos, animais e vegetais, tem o seu maior trunfo, na visão de Bakhtin, na utilização do “baixo” material e corporal, destacando ações que incluem: “[...] o comer, o beber, as necessidades naturais, [...] a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 277), ou seja, situações que integram o ser humano ao mundo e são comuns a todos, independentemente de posição social ou poder econômico. Essa apreciação introduz um sentido de humanidade compartilhada, pois nela, a noção de hierarquia não se sustenta.

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. **A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador [...] (BAKHTIN, 2010, p. 19, grifos nossos).**

Dessa observação nasce o sentido da ambivalência, essencial para entender a abordagem de Bakhtin, pois não há unicamente um valor destrutivo/negativo nessa estrutura social e artística que envolve o corpo. Existe, em adição, um caráter regenerador/positivo, que permite, ao mesmo tempo, negação e afirmação, como o corpo destruído que serve de elemento para a manutenção de outras vidas, relação observada a partir do papel dos corpos cremados em Abalurdes, elemento central na constituição do romance *Carvão Animal*.

O rebaixamento corporal e a utilização de imagens grotescas na obra de Rabelais e de outros autores do Renascimento tomam um sentido de transformação,

de “metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (BAKHTIN, 2010, p. 21). O destaque é para o entendimento e vivência da incompletude, que, segundo o autor, é a “essência da concepção grotesca do corpo” (p. 23).

A partir dessa perspectiva, verificamos que, como os indivíduos contemporâneos enredados pelo consumo e pelas promessas de aprimoramento de si, buscam cada vez mais um ideal de perfeição, como Le Breton (2007) aponta ao enumerar uma série de atitudes e procedimentos estéticos, somados aos inúmeros “filtros” de redes sociais que representam verdadeiras máscaras grotescas do eu, a relação corporal que Bakhtin propõe cause mais angústia do que aprazimento. A “imperfeição” leva ao entendimento do próprio fim, que como sabemos, configura-se ao mesmo tempo como o maior mistério e o maior temor de toda a humanidade. Esse é apenas um dos motivos pelos quais o riso bakhtiniano perdeu-se na contemporaneidade. Até mesmo o Carnaval, um dos rituais que ainda se mantém, vem perdendo a força ao longo dos tempos, pois passa a representar um período no qual indivíduos exibem seus corpos cirurgicamente esculpidos em busca de aprovação, ao mesmo tempo em que lutam para vencer a concorrência em termos de fantasia mais cara e luxuosa.

Tendo em vista as questões levantadas até o momento, baseando-nos em textos teóricos e nas possibilidades exploratórias presentes no universo literário de Maia, propomos a análise da construção de seu cenário predominantemente violento e caótico, que inclui, além dos diversos critérios considerados de ordem grotesca pelos autores utilizados, uma configuração psicológica bastante peculiar, que se apresenta como uma lacuna a ser experimentada, e, se possível for, mostrar que esta questão produz um efeito ambíguo (atração e repulsa) no leitor e nas próprias personagens dentro das narrativas.

Esse exercício de análise exige, no entanto, que se defina uma visão crítica do próprio pesquisador. É possível verificarmos que os estudos teóricos privilegiam diferentes intenções e assim sendo, privilegiaremos o nosso propósito. Primeiramente, adotamos uma leitura do cenário contemporâneo, considerando que o *corpus* selecionado comprehende obras produzidas no contexto da literatura brasileira do século XXI, além de representar, em suas tramas, um espaço que remete à nossa atualidade histórica. Partindo dessa identificação, pensamos na condição da sociedade e no fato de que, no momento atual, parece cada vez mais difícil produzir

certos efeitos tão caros aos teóricos mencionados. Ou seja, ainda há a possibilidade de causar espanto, riso ou estabelecer rituais que aproximem o irreconciliável do pensamento dos indivíduos? Talvez esse seja o momento mais complexo para encontrar a estética grotesca em protagonismo e colocada de forma consistente, pois há uma abundância de tudo o tempo inteiro, sem que, aparentemente, qualquer um desses estímulos produza algo significativo em indivíduos reflexivamente impotentes³¹. Se esse fosse o único caminho a ser percorrido ou obedientemente aceito, a hipótese de pesquisa poderia ser descartada, porém é justamente nessa contradição entre tudo/nada que surge com força a nossa leitura da estética grotesca contemporânea, na qual apontamos a obra de Maia que, ao julgar pelos movimentos no cenário cultural e acadêmico, parece estar produzindo, ao menos, uma fagulha em termos de reflexão. Delineia-se aí, então, um novo caráter digno de observação. O que o grotesco pode nos oferecer em termos estéticos e, por que não dizer, éticos? Ao longo desta análise, nos defrontamos com questões que, longe de serem unicamente possibilidades ficcionais, configuram-se cada vez mais como dados observáveis em nosso tenso contexto social. Acreditamos, enquanto pesquisadores, que essa estética seja um convite incômodo para que leiamos também a sociedade e que passemos, pouco a pouco, a politizar nossa dinâmica social um tanto adormecida.

Assim sendo, o grotesco, em nossa perspectiva, quando devidamente desenvolvido, comprehende um desconforto que se faz duradouro e um mal-estar que advém do entendimento da incompatibilidade (que, de forma alguma, significa impossibilidade) entre o que se lê e o funcionamento esperado da sociedade. A esse sentimento, responde-se com horror e preocupação em relação à condição humana, pois há apenas uma frágil barreira protegendo a todos da completa degeneração. O riso, quando surge, aproxima-se mais de uma reação nervosa do que possibilidade de renovação, podendo, inclusive, projetar-se como um riso cínico, típico daqueles que não acreditam em mais nada. Como supracitado e consistentemente observado durante essa pesquisa, há na natureza da estética grotesca o sentido da contradição, a união dos opostos, situações que passam a coexistir em um mesmo objeto, indivíduo ou localidade e a partir do próximo capítulo passaremos a tratar dessa questão.

³¹ Nesse trecho fazemos uso do termo “impotência reflexiva”, presente na obra de Mark Fisher, *Realismo capitalista* (2009), que faz referência aos indivíduos contemporâneos que, sabendo que a situação atual é ruim não fazem nada a respeito, ou seja, a impotência bloquearia a sua capacidade de politização.

2 O UNIVERSO DOS BRUTOS

Em 2008, no início da carreira de Maia, a crítica literária Beatriz Resende, em seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*, já apostava no sucesso da autora carioca, antes mesmo do lançamento de *Saga dos brutos* em volume impresso. Resende (2008) destacava um dos elementos mais atuais em termos de escrita e divulgação de ficção: o uso dos meios digitais, ou seja, um elemento de “ruptura com o suporte”³² (p. 135).

Maia havia publicado seu primeiro romance, *O habitante das falhas subterrâneas*, em 2003, por uma editora independente (coleção “Rocinante” da 7 Letras), tendo, inclusive, sido a própria autora uma das financiadoras do empreendimento. O seu segundo livro, *A guerra dos bastardos*³³, ainda aguardava por editoras sem muitas possibilidades claras de lançamento. Ao finalizar sua terceira obra, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Maia decide não esperar mais pelo interesse das editoras. Naquele momento a autora dá seu primeiro passo rumo ao centro da produção literária nacional, chamando atenção de uma das maiores editoras do país, o Grupo Editorial Record. A autopromoção, por meio de publicação semanal dos capítulos das novelas em seu *blog* pessoal³⁴, proporcionou a divulgação de uma escrita ácida e cheia de quebras de expectativa. Resende (2008) ressalta que a escrita da autora tem em sua base constitutiva a expressão da repulsa como forma de experiência estética, além de deixar transparecer, em seu comentário, a relação grotesca estabelecida entre homens e animais dentro do contexto capitalista:

Ana Paula pega pesado na violência, na imundície, na podridão, no fétido, no perverso, no porco. Porque são porcos mesmo, os bichos, parte dos personagens que dividem o espaço narrativo com abatedores de porcos, trambiqueiros e prostitutas. Tudo isso sob um calor sufocante de um subúrbio distante, onde apostar em rinhas de cachorros assassinos é o divertimento mais saudável que os homens podem desfrutar. **Nesse espaço, a vida humana não vale absolutamente nada, mesmo que seja a de uma irmã, cortada a canivete para recuperar um rim doado. Já a dos porcos, esta sim precisa ser preservada. Afinal, eles valem alguma coisa, e mesmo suas entranhas podem render um dinheirinho para garantir a cerveja.** [...] Enfim, mundo cão, literalmente. E tudo isso apresentado com a força da escrita de Ana Paula, uma capacidade de parecer estar falando, ou

³² A crítica literária dá ao movimento o nome de “literatura sem papel”.

³³ O romance, originalmente escrito em 2005, só foi publicado após o sucesso *on-line* da autora. Apesar de não fazer parte do catálogo da Record, é um romance bastante popular, tendo sido traduzido para várias línguas sob o rótulo de romance policial.

³⁴ Primeiro *blog* da autora: <http://killing-travis.blogspot.com/>. Posteriormente, Maia transfere-se para outro endereço eletrônico: <https://anapaulamaiaescritora.blogspot.com/>. O primeiro *blog*, no entanto, ainda pode ser acessado.

escrevendo, sempre exatamente do mesmo espaço de seus personagens (p. 142-143, grifos nossos).

Por conta desta iniciativa, Maia provou não precisar dos mediadores tradicionais para chamar atenção de um público ansioso por novidades, e logo conquistou não só leitores, como espaço em revistas virtuais, que também estão lá, ao lado da narrativa, em tempo real (RESENDE, 2008, p. 142). Após assinar contrato com a Record, a autora retira suas novelas do *blog* e as publica em 2009, estabelecendo, assim, a primeira parte de sua trilogia. Em seu texto de apresentação³⁵, Maia deixa clara a proposta de seu universo literário (e, nesse ponto, percebe-se o diálogo que busca estabelecer com o público, típico de seu comportamento nas redes sociais):

Este livro reúne 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. Os textos, em tom naturalista, retratam a amarga vida de homens que abatem porcos, recolhem o lixo, desentopem esgoto e quebram asfalto. Toda a imundície de trabalho que nenhum de nós quer fazer, eles fazem, e sobrevivem disso. **Fica por conta do leitor medir os fardos e contar as bestas** (MAIA, 2009, p. 7, grifos nossos).

Até o ano de 2014 Maia segue atualizando seus *blogs* pessoais. Nesses endereços eletrônicos é possível encontrar uma série de informações sobre sua carreira, desde traduções de seus livros e viagens internacionais de promoção até matérias feitas em jornais, televisão e plataformas *on-line*. Ao documentar a trajetória de seu trabalho, ela garante a visibilidade da obra, mantendo o público sempre informado de seus passos dentro do cenário literário. No presente, a autora segue atualizando seus leitores por meio de suas páginas nas redes sociais de maior alcance, ou seja, adaptando-se às mídias de sucesso. Além da Record, na qual publicou seus livros até *Assim na terra como embaixo da terra*, sendo este ganhador do Prêmio São Paulo de Literatura em 2018, a autora passa a fazer parte da maior editora do país, a Companhia das Letras, aumentando sua popularidade e sendo

³⁵ Apesar de os textos de Maia serem alvos frequentes de traduções, a trilogia *Saga dos Brutos*, de forma integral (e em volume único), foi traduzida somente para a língua inglesa por Alexandra Joy Forman, com apoio da Fundação Biblioteca Nacional e da Editora estadunidense Dalkey Archive Press. O que chama a atenção é que, mesmo com o reconhecimento da qualidade da leitura conjunta da série, neste volume único (*Saga of Brutes*, 2016) não foram adicionadas as importantes anotações de apresentação da autora carioca.

agraciada com o segundo Prêmio São Paulo de Literatura em 2019, com o livro de estreia na casa, *Enterre seus mortos*³⁶.

Karl Erik Schollhammer (2009), ao examinar a ficção brasileira contemporânea, divide com Resende (2008) as impressões a respeito da influência das mídias sociais no surgimento e possível manutenção de novos escritores. O autor cita Maia como um dos exemplos de sucesso alcançado por intermédio da narrativa em *blog*. O crítico, no entanto, não acredita que esta forma autônoma de publicação seja capaz de deixar a margem do sistema literário, pois, no fim das contas, o sucesso só é consolidado com o ingresso em grandes editoras. Como características dessa nova geração de escritores, ele destaca

[...] a intuição de uma impossibilidade, algo que estaria impedindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa **literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria**. Aqui, os efeitos de “presença”, se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. **O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária** e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o “real” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 14-15, grifos nossos).

Maia capta essa presentificação e transforma a angústia das situações cotidianas em literatura, ao mesmo tempo em que abre espaço para uma discussão sobre um futuro de tendências apocalípticas, tendo em vista o caráter pessimista de seus textos. Essas tendências pronunciam-se progressivamente no decorrer do desenvolvimento de seu universo literário, mais precisamente por intermédio de sua segunda trilogia em produção, composta durante o ápice da pandemia da Covid-19. Segundo a autora, em entrevista: “Meu projeto literário realmente é um projeto que visa criar algo diferente. Eu estou criando um mundo. Eu crio uma cidade fictícia, eu crio um universo e as histórias, que têm uma continuidade” (*apud* GRÜNNAGEL, 2015, p. 362), o que não remete necessariamente a uma leitura em ordem cronológica, mas demanda um entendimento global, principalmente se o foco for uma análise mais acurada da obra.

³⁶ A adaptação cinematográfica do romance encontra-se em fase de produção, com direção de Marco Dutra e com Selton Melo no papel de Edgar Wilson.

Esclarecida a trajetória de seu trabalho, retomemos o objeto de estudo: a trilogia *Saga dos brutos*³⁷. A primeira novela – *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* – apresenta o universo de trabalhadores braçais que se dividem entre o abate de porcos e a diversão propiciada por rinhas de cachorros. Os dois protagonistas, Edgar Wilson e Gerson, vivem situações absurdas e cometem crimes com extrema naturalidade. Edgar Wilson é uma das personagens mais importantes (senão a mais) na ficção de Maia, e, nesse texto, demonstra, por um lado, frieza e alienação, e, por outro, um curioso apego à Gerson, que o segue fielmente.

O trabalho sujo dos outros, segunda parte da *Saga dos brutos*, ocorre em um espaço de características semelhantes ao da primeira novela, além de mostrar-se geograficamente próximo, proporcionando momentos em que as personagens de ambos os textos cruzam seus caminhos sem que seja possível, no entanto, precisar em qual localidade e década se passam. Nesta narrativa o destaque fica com os coletores de lixo, os quebradores de asfalto e os desentupidores de esgoto. Ao invés de uma dupla dividindo as atenções dos leitores, há um trio formado pela união de Erasmo Wagner, seu irmão Alandelon e seu primo Edivardes. Cada um deles ocupa-se de uma das profissões da trama e permite-se que, por intermédio da leitura, seja possível adentrar em cada um desses nichos de trabalho. Há, aqui, da mesma forma que em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, um protagonista que encabeça as ações, e, nesse grupo, há, igualmente, uma afinidade recíproca, a despeito da inadequação das personagens ao ambiente urbano.

No romance *Carvão animal* observa-se o aprofundamento da proposta literária de Maia, ao construir um romance curto e impactante sobre profissões ainda mais sombrias que as das novelas. Na trama, há bombeiros, cremadores de corpos, mineiros e carvoeiros vivendo em uma cidade fictícia chamada Abalurdes, cuja localização exata também não é possível confirmar, e que traz personagens envolvidos nas outras duas partes da trilogia. Essa trama, no entanto, se passa dez anos antes dos eventos simultâneos das novelas. A partir dessa perspectiva, é possível observar que, além de construir um universo congruente, Maia, muito sutilmente, vai traçando um caminho no qual, progressivamente, os problemas

³⁷ Tanto na construção desta trilogia quanto na continuidade das obras que compõem o universo destes brutamontes, a narração dos textos de Maia é apresentada em terceira pessoa, por meio de um narrador onisciente e provocativo, que joga com o imaginário dos leitores e relega seus personagens à posição de simples marionetes, ou seja, seres incapazes de produzir a própria narrativa. Esses personagens protagonizam, em sua maioria, diálogos vazios e incoerentes.

sociais agravam-se, assim como o clima, que, em Abalurdes, é congelante, e nas outras narrativas mostra-se excessivamente abafado, alternando entre cenários secos e úmidos. Essa progressão é ainda mais clara a partir de uma leitura completa da obra da autora.

Se as relações entre as personagens são restritas e a consciência dos envolvidos vai de mal a pior nas novelas, em *Carvão animal*, apesar do cenário de maior horror entre os três textos, é onde observa-se um sentimento de pertencimento social que se estende a maioria da população. Em Abalurdes, os irmãos Ernesto Wesley e Ronivon representam os indivíduos de maior empatia das tramas de Maia, incentivando os moradores da cidade a cuidarem uns dos outros. Algo está rachado, mas ainda é contornável, caso a sociedade entenda isso, contudo, como a própria progressão da obra da autora demonstra, não há espaço para o otimismo dentro de um capitalismo que classifica seres humanos como “waste”³⁸ (lixo).

Destarte, para adentrar o universo dos homens-bestas de Maia, optamos pela análise das novelas e do romance em quatro blocos distintos, definindo uma organização das manifestações do grotesco mencionadas anteriormente³⁹: o primeiro, que prioriza o **espaço** onde se passam as narrativas, bem como os principais acontecimentos observados nesses locais; o segundo, no qual o foco recai sobre a **questão corporal**, discutindo como a autora compõe os corpos de suas personagens, critério essencial para entender como eles atuam e relacionam-se uns com os outros e com o meio no qual vivem; o terceiro, voltado para as **relações estabelecidas entre homens e animais**, princípio inaugural da arte grotesca e, por fim, o **desenvolvimento psicológico** dos brutamontes, em especial, do grupo de protagonistas das tramas.

³⁸ Conceito discutido na obra do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2018). Retornaremos a essa questão no Capítulo 3.

³⁹ O presente capítulo centra-se, quase que exclusivamente, na construção da trilogia *Saga dos Brutos*. Apesar de algumas discussões serem feitas em relação a aspectos teóricos, salienta-se que o aprofundamento da conexão entre os capítulos será o principal objeto do terceiro e último elemento desta Dissertação. Essa estruturação visa abranger ao máximo a constituição dos textos literários, tendo em vista que a pesquisa parte do princípio da centralidade da estética tanto nas novelas quanto no romance. Em adição, demonstra o exagero que desejamos apontar na utilização desse recurso estético e suas associações.

2.1 UM ESPAÇO CONDENADO

Podemos iniciar essa parte da discussão com a seguinte afirmação: tudo em Maia é exposto em demasia e, segundo Bakhtin (2010) comenta, o grotesco é sinônimo de exagero, abundância. Não há moderação no emprego das palavras, na caracterização das personagens e, como não poderia ser diferente, nem o espaço no qual as tramas se desenvolvem é poupadão de descrições contrastantes. De um lado há calor, do outro, um frio sem precedentes. Há também o cenário de características primordialmente rurais, convivendo muito próximo da sociedade do desempenho⁴⁰, sem contudo entendê-la ou ter a oportunidade de usufruir de seus avanços, ao ponto de despertar no leitor um estranhamento repleto de horror e divertimento, ao ser confrontado com cenas como a de Edgar Wilson tendo contato com um telefone celular pela primeira vez.

Há, nesses espaços, o estabelecimento de um *locus horribilis* próprio da estética naturalista, com adaptações ao contexto cultural nacional e contemporâneo. A obra de Maia, no entanto, não apreende apenas a poética naturalista, pois a complexidade que se estabelece ao longo da criação de todo o universo ficcional produz, por intermédio dos elementos do espaço, uma atmosfera de mistério ao redor de determinados acontecimentos que encaminham as personagens rumo a um destino de proporções apocalípticas. Esse direcionamento, aparentemente provocado pela exploração desmedida dos recursos naturais do planeta, mistura-se com questões bíblicas e com o imaginário peculiar de Edgar Wilson e seus companheiros. Essa discussão será retomada mais adiante, porém é necessário destacá-la de pronto para que a importância do espaço seja evidenciada com clareza.

O espaço interiorano, como referido anteriormente, repete-se ao longo das três tramas de *Saga dos brutos*. Embora ocupem cidades diferentes, as personagens vivem em uma espécie de bolha, separados do restante da civilização. O isolamento espacial e o social concorrem, assim, para o desenvolvimento de uma série de perversões e situações horripilantes. Os habitantes sobrevivem de trabalho duro, sem

⁴⁰ Este conceito, discutido por Han (2015), refere-se ao *status* da sociedade contemporânea, na qual o modelo disciplinar de Foucault, passa a ser substituído pelo do desempenho e do excesso da positividade. A produtividade, ou seja, o esquema de metas a serem alcançadas passa a conduzir o indivíduo em busca de uma série interminável de desejos e conquistas, em um ambiente no qual ele passa a ser o empreendedor de si mesmo, ao mesmo tempo que se torna refém de dispositivos tecnológicos e desenvolve patologias de ordem psíquica.

muitas perspectivas para o futuro, além de serem influenciados pelas alterações climáticas que dificultam a execução de seu ofício. Não há descanso, assim como não há saneamento, iluminação, segurança, trabalho e saúde para todos.

Na primeira novela, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, encontra-se um ambiente quente e abafado, ignorado pelo restante do mundo, no qual nem mesmo a chuva parece querer passar: “Longe de praias, de ares úmidos, comendo poeira e economizando água sob 40 graus, convivendo com merdas ao ar livre e vermes” (MAIA, 2009, p. 61-62). A única fonte de distração nesse espaço é a famosa rinha de cachorros pertencente à Tanganica, dono do ferro-velho da cidade. Os homens suportam o fedor, as moscas e o sol forte para que, ao final do dia, possam beber e apostar nos cães, que lutam até a morte. O evento pode, nesse aspecto, ser tratado como uma atualização dos rituais populares em praça pública, pois representa um espaço de liberdade, no qual os homens podem se desprender do cerceamento das profissões e dar vazão aos seus próprios desejos.

A ocupação exercida pelos protagonistas corresponde ao abate de porcos para venda da carne em um ambiente deletério, nos fundos da mercearia na qual trabalham. Não há normas de higiene, refrigeração adequada ou qualquer outro limite ético para a comercialização dos produtos de origem animal. As ordenações da sociedade estão tão distorcidas nesse meio, que, em dado momento, até mesmo carne humana é comercializada no estabelecimento. É justamente nos fundos dessa mercearia que Pedro, irmão de Gerson, pratica sexo com uma porca pouco antes dela ser abatida. Em seguida, Edgar Wilson, simulando os meios aplicados ao abate dos animais, dá fim a vida do rapaz. Em vista disso, a mercearia, que faz as vezes de açougue, configura-se como um ambiente condenado, tanto pela falta de cuidados com a prática de abate quanto pelos atos horríveis lá executados. Caso ocorressem visitas regulares da vigilância sanitária, o estabelecimento já estaria fechado, mas a invisibilidade social dessa bolha, todavia, permite essas perversidades que se estendem aos outros ambientes da cidade.

No quesito segurança, a ação da polícia ganha traços irrisórios, tal qual a ação que os leva até a cidade. Um noivo desconfiado do amor de sua futura esposa contrata Edgar Wilson e Gerson para simular um sequestro, cujo valor custaria todas as economias da moça. Tudo, no entanto, dá errado, pois os “sequestradores” não são capazes nem de lembrar o nome do rapaz para fazer a chamada telefônica do resgate, e, enquanto deveriam estar cuidando do assunto, acabam por causar a morte do

jovem em um desfecho bizarro: ele termina imprensado por um caminhão dentro do porta-malas do próprio carro.

A polícia, que na representação da trama mais parece uma alusão à dupla cômica televisiva *Laurel & Hardy* (no Brasil, conhecidos como “o gordo e o magro”), dificilmente aparece para cumprir com seus deveres e, quando surge, expressa tanto descaso quanto estupidez. O mesmo traço de comicidade e incapacidade envolvendo a força policial ocorre nos romances *Guerra dos bastardos* e *Enterre seus mortos*, porém, na obra *Assim na terra como embaixo da terra*, os oficiais da lei exibem uma faceta ainda mais desanimadora, além do agravante de ser mortalmente perigosa: a expressão da insanidade, substituindo a atmosfera cômica pela sombria, aos moldes da colônia penal kafkiana.

Retomando *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, a dupla de policiais que atende ao chamado de pessoa desaparecida – formada por um oficial velho demais e fora de forma e por um jovem mudo, incapaz de fazer perguntas e dar voz de prisão – não aparenta preocupação com a resolução do caso e demonstra desconforto com o lugar. Ao que tudo indica, há pressa para deixar o ambiente, característica bastante comum nas narrativas de Maia, sempre que alguém de fora é obrigado a estar nessas localidades. O que resta à comunidade é concluir que

[...] por esses lados a polícia só aparece quando alguém de fato está morto. Só vem mesmo fazer a ocorrência, tomam um café enquanto esperam o rabecão e depois vão embora. Aqui, dificilmente se salva uma vida. É longe. Ninguém sabe direito onde fica. Se perdem no caminho. É o que dizem para justificar a demora. Por isso cada cidadão tem seu facão, amolado ou não. A polícia só chega mesmo para fazer a ocorrência dos fatos perante os mortos. É bem mais simples lidar com eles, os mortos. Fazem a ocorrência, abrem a investigação e depois vão para casa jantar. Aqui também se janta. Ao menos por aqui, a morte não tira a fome de ninguém. Aprende-se a lidar com ela desde cedo (MAIA, 2009, p. 72).

Para arrematar a questão, a própria viatura não inspira confiança quanto à sua capacidade de dar conta do serviço, pois encontra-se cheia de buracos de balas e seus pneus estão carecas. O somatório das debilidades dá o tom do desenrolar dos fatos – ninguém será responsabilizado pelo crime e o rapaz ficará para sempre desaparecido.

Se na primeira novela o destaque aponta para as eviscerações e os disparates da dupla de protagonistas, em *O trabalho sujo dos outros* o grotesco alia-se ao repulsivo ao adentrar o universo da coleta de lixo e dos esgotos em uma cidade que

se mostra próxima a de Edgar Wilson e Gerson⁴¹. Nessa localidade são recolhidas em torno de 20 toneladas de lixo por dia dentro do itinerário de Erasmo Wagner. Os lixeiros são expostos a inúmeros contaminantes, sobrecarga de rotas e trabalho em condições climáticas adversas, ou seja, faça chuva ou faça sol alguém precisa recolher o lixo que a comunidade acumula e, na maioria das vezes, não há a mínima preocupação em descartá-lo da forma correta.

Para agravar a situação o tempo é predominantemente abafado, o céu cinzento e com muita chuva, o que torna o lixo mais fétido e difícil de coletar, contribuindo, assim, para o entupimento dos bueiros. Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* a água é um luxo, mas nessa novela é um problema que dificulta o trabalho e as condições de moradia das personagens. Nesse espaço sufocante

O lixo está por todo o lugar e é de várias espécies: atômico, espacial, especial, hospitalar, industrial, radioativo, orgânico e inorgânico; mas Erasmo Wagner só conhece uma espécie de lixo. Aquele que é jogado para fora de casa. A imundície, o podre, o azedo e o estragado. O que não presta para mais ninguém. **E serve apenas para os urubus, ratos, cães, e para gente como ele** (MAIA, 2009, p. 91, grifos nossos).

Erasmo Wagner trava uma luta diária com animais famintos e infecciosos e com moradores de rua, e, sempre que pode, coleta algo para si mesmo do lixo para consertar ou vender. Os despojos, nesse sentido, tornam-se uma oportunidade de negócio, e, então, por isso, há uma ampla concorrência. Contudo, nem mesmo a visão urbana do lixo transbordante, misturado à chuva a ferventada, é capaz de expressar a profunda pobreza e insalubridade constatada no aterro sanitário. Nesse espaço, a miséria atinge o seu auge.

Quando se aproximavam do local de 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. Todos os dias contemplava um estado raro de alegria, um impacto fulminante de horror. Muitos dos que sobreviviam do lixo também moravam nele. Acampavam em torno do lago de decomposição conhecido como chorume (MAIA, 2009, p. 108-109).

O aterro é local de descarte tanto de lixo doméstico, hospitalar, dentre outros, quanto também de lixo humano, um subproduto da sociedade capitalista que não possui mais serventia na cadeia produtiva. Por vezes estão vivos e, por outras, chegam lá mortos para serem desovados, formando, juntamente com restos de animais, plantas e outros componentes em decomposição, uma massa de

⁴¹ Em dado momento na trama de *O trabalho sujo dos outros* estas personagens encontram-se com Erasmo Wagner e Edivardes.

consistência pastosa à liquefeita. Os lixeiros, pela posição que ocupam, são os únicos sujeitos cientes desse cenário, incumbidos de guardar para si os segredos da sociedade, permitindo, assim, que o restante da população viva a ilusão de higiene e segurança. O chorume e todos os seus contaminantes, detalhadamente descritos na obra, representam o produto final dessa utopia.

A fantasia é desfeita no momento em que os coletores de lixo resolvem entrar em greve e, dentre suas reivindicações, estão: assistência médica, fornecimento de filtro solar e segurança nos caminhões de coleta, pois muitos dos homens nessa profissão acabam aleijados ou mortos. Instala-se um cenário praticamente pós-apocalíptico, com ratos circulando felizes em plena luz do dia e procriando aos montes, travando batalhas com os homens, independente da classe social. Doenças se espalham; os hospitais lotam e escolas fecham. O fedor mistura-se ao calor e abutres formam enormes nuvens negras no céu. Até mesmo os aeroportos precisam entrar em estado de alerta pelo risco de choques com as aves carniceiras. Nem o serviço de coleta particular, contratado pela prefeitura, é capaz de dar conta do trabalho dos coletores. Enfim, o lixo que a sociedade descarta agora passa a fazer parte de sua rotina, e, por conseguinte, a saúde e a segurança pública são ameaçadas.

Não obstante, como supracitado, o lixo é um negócio e com a crise da coleta, Erasmo Wagner passa a ter mais concorrência, pois os miseráveis conseguem enxergar uma oportunidade de trabalho. Esse acontecimento demonstra, em pequena escala, um processo central da economia capitalista. Em momentos de adversidade, sempre haverá quem lucre com os desequilíbrios resultantes de determinado acontecimento. Acostumados com o lixo e com o descarte irregular, esses habitantes do aterro sanitário e arredores aprendem a

[...] livrar-se dos próprios dejetos, a viver ao lado de valas negras, fossas abertas, pedreiras clandestinas, desmanche de automóveis. E em condições como essas, nunca antes vivenciadas, existem os que se valem para ajuntar alguns trocados. Carroceiros transitam na região, arrastando no lombo lixo recolhido nas casas de moradores pelo custo de cinquenta centavos. Muitos pagam pelo conforto de não precisar carregar o lixo até os pontos de queimada (MAIA, 2009, p. 138-139).

Se em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* só a pobreza éposta em foco, em *O trabalho sujo dos outros* é possível observar a divisão da cidade em zonas ricas e marginais. Ruas de gente rica acumulam mais lixo devido ao poder aquisitivo: “Dinheiro sempre vira lixo. Lixo e bosta [...]” (MAIA, 2009, p. 94). Edivardes, primo de

Erasmo Wagner, que desentope esgotos para sobreviver, é capaz de identificar os dejetos pela densidade de sua massa: nas áreas ricas é grossa e volumosa, enquanto na periferia é rala e aguada. Em uma cidade que aparenta ter um volume maior de classe média à alta, explica-se a razão pela qual consegue pagar escola privada para a sua prole.

A questão da desigualdade social, de fato, representa uma das máximas das obras de Maia, que busca, por intermédio de acontecimentos, como a crise do lixo e a manipulação dos dejetos, demonstrar que a diferenciação entre classes é eliminada quando princípios biológicos se tornam a única variável da equação. Mais adiante, o narrador conclui, ao abrir a terceira parte da trilogia, que o peso da morte é capaz de equilibrar essa balança tão discrepante.

No fim tudo o que resta são os dentes. Eles permitem identificar quem você é. O melhor conselho é que o indivíduo preserve os dentes mais que a própria dignidade, pois a dignidade não dirá quem você é, ou melhor, era. **Sua profissão, dinheiro, documentos, memória, amores não servirão para nada.** Quando o corpo carboniza, os dentes preservam o indivíduo, sua verdadeira história (MAIA, 2011, p. 9, grifos nossos).

Por suas andanças, Edivardes constata que existem muitos segredos que ele ajuda a esconder por intermédio de seu trabalho, como o caso do gato esfaqueado, queimado e agonizante da esposa de um homem rico e um celular descartado no esgoto para mascarar infidelidade conjugal. Não é só isso, porém, que o desentupidor encontra. Em uma de suas incursões pelos esgotos, Edivardes, acompanhado de Ernesto Wesley, vai ao Mandioca Frita da Dona Elza⁴² para uma limpeza de caixa de gordura e lá ele encontra dez dedos humanos junto as baratas e as grossas placas de gordura. Sendo assim, nenhum local da cidade fica imune à sordidez.

Outro contraste surge no episódio do cão triturado pela máquina de lixo do caminhão de coleta. Em um incidente que pode ser traduzido como um terrível banho de sangue e vísceras, verificamos, não sem certa dose de comicidade, a distância entre os indivíduos de diferentes classes sociais. Os diálogos e o desenrolar dos eventos marcam o descompasso de experiências de mundo e prioridades. Para salvar a vida de um idoso, Erasmo Wagner esfaqueia o animal e o joga no triturador. Quando o seu dono chega exige indenização e respeito por sua posição social, vomitando seu açaí com granola aos pés dos lixeiros. A confusão instala-se e a polícia leva todo

⁴² Esse estabelecimento “2 em 1” (restaurante e “puteiro”) é o mesmo lugar onde Edgar Wilson e Gerson fazem refeições em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*.

mundo para a delegacia, incluindo o caminhão com os retalhos do cão, que acabam sendo devolvidos ao dono para a realização de um funeral apropriado. Enquanto isso, pessoas são desovadas no aterro sanitário e outras são postas em sacos de lixo, ainda agonizantes, após terem seus órgãos retirados para abastecer o mercado clandestino de tráfico de órgãos.

Por outro lado, o trabalho dos quebradores de asfalto, como Alandelon, apesar de ser o mais higiênico de todos, debilita o corpo e a mente em meio ao barulho, à tremedeira e às condições climáticas. São muitas horas a fio em um movimento mecânico que transforma os trabalhadores em máquinas com curto prazo de validade. Juntando a calamidade das três profissões, o narrador conclui que “Quando se quebra asfalto, se recolhe lixo ou se desentope esgotos diariamente, seu cérebro passa a ser um órgão subnutrido. É difícil entender um detalhe a mais. Se interessar por alguma coisa fica um pouco mais difícil” (MAIA, 2009, p. 102). Em virtude dessa situação, as personagens geralmente tem pouco a dizer, ocupando o narrador com suas peripécias desencontradas. A afirmação contida na novela pode ser estendida a todo o universo da autora, o qual reforça a posição social dos indivíduos que mais se debilitam durante o exercício de seu trabalho.

Em *Carvão animal*, há um retorno ao passado, mais precisamente dez anos antes dos acontecimentos simultâneos das novelas. No romance o leitor é apresentado a um jovem Edgar Wilson trabalhando nas minas de carvão da cidade e a um Erasmo Wagner cumprindo pena por assassinato. As histórias de ambos se cruzam com a da dupla de protagonistas do romance, Ernesto Wesley e seu irmão Ronivon, ou seja, é nesta parte da trilogia que a narrativa de todas as personagens centrais se entrecruza, em um mundo ainda não colapsado. O romance mostra que o nível de miséria social e psicológica ainda não é tão agressivo como o das novelas. Apesar de a natureza e a poluição estarem decretando a finitude de Abalurdes, as personagens unem-se para sobreviver. Há diversos momentos de empatia, principalmente no que se refere ao núcleo do crematório, que, paradoxalmente, é o que ainda mantém a cidade viva.

A diferença de dez anos entre as narrativas mostra uma acentuação dos problemas sociais e, ao seguirmos acompanhando os textos lançados por Maia na sequência, identificamos que o absurdo e o caos se desdobram em ritmo acelerado. Curiosamente, essa é a primeira cidade de Maia a receber um nome, mesmo que fictício: Abalurdes; é uma região carbonífera que funciona como ponto de coleta e

transporte de carvão mineral há mais de 50 anos. O clima da localidade é frio e os moradores esperam por um inverno ainda mais rigoroso. A frente fria é considerada a maior em 30 anos e acrescenta à atmosfera do local o indício de que algo tenebroso está por vir. No decorrer da narrativa o frio intensifica-se e o céu adquire formas cada vez mais escuras de nuvens, bloqueando a presença do sol e aumentando o cenário de desolação: “Ao largo do horizonte, em qualquer direção que se olhe, existe uma sensação de infinito, como se aquela vastidão desoladora se estendesse até os limites possíveis do entendimento de cada cidadão” (MAIA, 2011, p. 94).

Aliada ao clima, como pode ser observado ao analisar-se as condições físicas das personagens, há a poluição, que contamina a água. Logo, a cidade passa por um período de escassez hídrica. Na ausência de uma alternativa menos incomum, o frio passa a ser parcialmente contornado com a produção de energia proveniente da cremação de corpos no Crematório Colina dos Anjos. Quanto mais corpos forem cremados mais calor será produzido pelos fornos e muitas áreas da cidade serão aquecidas, inclusive o hospital. Há um ciclo em que a morte é essencial para a manutenção da vida em Abalurdes: o hospital precisa fornecer corpos para que o crematório contribua com ele.

Fora isso, “A pavimentação é precária em algumas partes isoladas da cidade, com resquícios de um antigo asfalto. A estrada principal é mal iluminada, sem sinalização e com curvas acentuadas que margeiam longos despenhadeiros” (MAIA, 2011, p. 71). Esse fato explica o alto número de acidentes fatais tanto com humanos quanto com animais. O trabalho dos bombeiros e dos cremadores, portanto, é incessante em Abalurdes. Além da localização perigosa, há uma alta incidência de motoristas bêbados pela região, demonstrando como a bebida serve de recurso para reduzir o estresse de habitar o lugar. As famílias de muitas personagens são diretamente atingidas, como a do próprio Ernesto Wesley, que perdeu a filha pelas mãos do irmão mais velho, Vladimilson, e também um de seus colegas, que teve a irmã partida ao meio por um carro. O trauma dos bombeiros torna-se ainda maior, pois vivendo em uma cidade pequena, são eles mesmos os responsáveis por atender aos chamados que vitimam seus entes queridos.

Pela perspectiva do narrador, os bombeiros estão perdendo a batalha, tendo em vista que a única escassez que não acomete a cidade é a de corpos para cremação. Nessas condições, o crematório é o espaço mais bem-sucedido, aceitando, ainda, corpos de outras regiões e recolhendo, diariamente, cadáveres de animais e

indigentes congelados para aumentar a produção de calor. Até mesmo cadáveres enterrados passam a ser exumados e cremados para o mesmo fim, fato que possibilita a abertura de espaço para novos sepultamentos, pois o cemitério local encontra-se igualmente superlotado.

Nem mesmo com toda responsabilidade perante a economia da comunidade, há um investimento adequado na estrutura do local: as condições de trabalho são precárias e, em dado momento, o forno principal, capaz de cremar dois corpos ao mesmo tempo, explode em razão da presença de um marcapasso em um dos mortos: “Os dois corpos incinerados por incompleto foram lançados aos pedaços pela sala, e suas partes crepitantes atiradas ao ar como pequenos fogos de artifício” (MAIA, 2011, p. 109). Esse acontecimento poderia ter sido evitado se o aparelho que procura por dispositivos e outros implantes estivesse funcionando corretamente. A explosão do forno representa muito bem o ambiente de “panela de pressão” do lugar. É preciso dar conta dos corpos a qualquer custo ou faltará energia para a cidade e emprego para esse grupo de trabalhadores.

Para agravar o desfalque do forno novos corpos não param de chegar; são, em média, cinco por dia, além da eminência da visita de investidores, que desejam transformar a cidade e o crematório em um verdadeiro polo da morte; algo vantajoso, pois, além de produzir energia para aquecer pessoas, acabaria com o problema de superlotação dos cemitérios. Diante da visita e para não perderem seus empregos, os funcionários são obrigados a organizar a queima coletiva de quase 100 corpos, em um período de apenas 12 horas, na fábrica de carvão vegetal de um amigo de Ronivon. Perante isso, o narrador profetiza:

Assim como o espaço para armazenar lixo está se findando, para inumar os cadáveres também. Daqui a algumas décadas ou uma centena de anos haverá mais corpos embaixo da terra do que sobre ela. Estaremos pisando em antepassados, vizinhos, parentes e inimigos, como pisamos em grama seca; sem nos importarmos. O solo e a água estarão contaminados por necrochorume [...] A morte ainda pode gerar morte. Ela se espalha até quando não é percebida (MAIA, 2011, p. 59).

Esse cenário de fim dos tempos, com mais morte do que vida, acaba por concretizar-se na nova trilogia da autora. Em seu último lançamento, *De cada quinhentos uma alma*, Edgar Wilson retorna após várias andanças, e juntamente com seu ex-colega de abatedouro em *De gados e homens* e protagonista de *Assim na terra como embaixo da terra*, Bronco Gil, bem como o ex-padre Tomás, percorrem as

estradas recolhendo corpos e procurando entender o significado da extinção em massa.

2.2 ENTRE CORPOS GROTESCOS

A principal característica que se destaca no grotesco, desde os primórdios de sua descoberta, refere-se ao corpo e suas conexões: o homem, o animal, o vegetal, entrelaçados em um único ser, que é ao mesmo tempo inconcebível em termos de realidade e claro o suficiente para deixar transparecer uma relação de comunhão entre os elementos que compõem o mundo. Esse sentido da arte segue, ao longo dos séculos, dando lugar a diferentes representações que espelham diversos sentimentos, sejam eles de angústia, de medo, de união ou de aproximação entre os seres que partilham a mesma cultura. Nesta perspectiva, inicia-se o trajeto de leitura dos corpos nas novelas e no romance, partindo do princípio de David Le Breton (2007, p. 7, grifos nossos), que conceitua o corpo como

[...] o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, ceremoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. **Antes de qualquer coisa, a existência é corporal.**

Em grande medida, a definição do valor do corpo (individual e coletivo), proposta pelo sociólogo francês, pode ser lida no estudo de Bakhtin (2010) sobre o universo de Rabelais. Todas as marcas, os orifícios, reentrâncias, proporções desmedidas, gestos e rituais populares comentados pelo teórico russo, contam uma história e permitem que vida e morte se encontrem em um ciclo permanente de renovação, composto igualmente pela prática do trabalho.

Na obra de Maia a preocupação com a caracterização corporal das personagens possibilita a compreensão de uma trajetória determinada pelos reflexos do trabalho das massas. Os corpos são marcados, em sua maioria, pela relação que estabelecem com a ocupação que lhes resta na sociedade; todos os seus rituais, desejos e práticas se conectam diretamente com essa condição. Em síntese, os homens-bestas, como são chamados pelo narrador, carregam nesta denominação o peso de suas ocupações sociais. De um lado são homens, de outro são bestas – animais de carga que trabalham pesado e resistem por muitas horas –, uma

contradição tipicamente grotesca que revela a natureza dos moradores de Abalurdes e regiões vizinhas: o homem é o trabalho, não há como separá-lo dessa relação.

A autora também prioriza outra questão relevante ao corpo: o seu uso para a prática da violência, seja contra seus semelhantes ou contra os elementos da natureza que os cercam. Em uma sociedade em que o corpo humano vale tanto quanto as vísceras de um animal de rebanho, pouco resta além de alguns míseros rituais entre companheiros que mal compreendem os efeitos de suas ações. Nas narrativas de Maia, o ritual mais assíduo orbita ao redor do conceito de morte, por intermédio do ato de matar, morrer tragicamente ou viver da morte alheia, ou seja, todos eles relacionados com a matéria corporal.

Edgar Wilson surge em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* como um sujeito cujo corpo é programado para o trabalho pesado, prova disso são as inúmeras cicatrizes que possui, muitas das quais ele sequer consegue precisar a origem, pois indivíduos como ele não podem perder tempo sentindo dor. Nesse momento é um jovem em torno dos 30 anos que já trabalhou em açouques, em minas de carvão e, por fim, encontra-se realizando o abate de porcos para sobreviver. Diferentemente da maioria das personagens, não é o corpo que se sobressai na sua caracterização: não há doenças e deformidades risíveis ou repugnantes. O foco recai sobre a peculiaridade de sua estrutura mental, capaz de assustar e ao mesmo tempo produzir um certo grau de divertimento (alvo do tópico 2.4).

O seu fiel companheiro Gerson, por outro lado, além de exibir um corpo talhado pelo trabalho, apresenta uma insuficiência renal em fase terminal. Não bastasse o infortúnio da pobreza, pouco antes de adoecer o rapaz doa um dos rins para a irmã doente. O narrador não poupa os detalhes da progressão da doença do auxiliar de abatedor, examinando desde a consistência e a coloração de sua urina até o sofrimento de um homem que parece estar de pé unicamente para agradar a Edgar Wilson: “Eu estou morrendo. Mijo tanto sangue, estou anêmico, vomito quase todos os dias, estou quase pele e osso. Não consigo mais matar os porcos direito. Sinto dores o dia todo” (MAIA, 2009, p. 80). Da mesma forma, Edgar Wilson dedica-se em dobro ao trabalho para que a incapacidade de Gerson não seja notada, pois sem render no abate, o amigo torna-se descartável.

Há também outras personagens dignas de menção como, por exemplo, Zé do Arame (criador de porcos), homem de dedos grossos, sujos e truculentos, em péssima condição financeira, que em muito se assemelha aos animais que cria. O

patriarca da família de Gerson, um tipo glutão e preguiçoso que consome tudo que enxerga, tal qual os porcos, é descrito de maneira bastante repugnante devido aos péssimos hábitos: é um homem muito gordo, sujo, bêbado e fedorento. A sua gula desenfreada irá protagonizar uma das cenas mais grotescas da novela, na qual ele ingere o rim do próprio filho.

Nesse universo de brutalidade e de profissões que desafiam os corpos, ora pelo excesso de força que demandam, ora pelo risco de morte devido à insalubridade, a autora opta por construir ambientes essencialmente masculinos. Marinéia é uma das poucas mulheres nas obras de Maia⁴³. Quando elas aparecem, costumam ser associadas à prostituição, trabalho doméstico em residências de terceiros ou em seu próprio lar. Normalmente elas são menosprezadas pelos homens e vítimas de violência ou acidentes. A irmã de Gerson enquadra-se na profissão de prostituta; é descrita por Edgar Wilson como gorda e feia demais para o serviço, uma carne sem utilidade, pronta para ser descartada pelo rim saudável que possui. Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* há, também, Rosemery, empregada doméstica e namorada de Edgar Wilson, vítima de feminicídio por conta de traição; Penha, esposa do fazendeiro Zé do Arame, mulher de traços fortes devido à dureza do trabalho doméstico e da lida com os animais; Dona Elza, proprietária do restaurante frequentado pelos amigos, além de cafetina, é também prostituta, dona de um corpo velho, já sem atrativos, mas que ainda exerce com orgulho a profissão. Dentre as poucas opções que lhe restam, pelo menos é bem-sucedida nos negócios: “Mandiocas e bocetas é o que sabe administrar com destreza e aptidão. O cardápio do dia acompanha uma boceta quarentona. Promoções assim só por esses lados” (MAIA, 2009, p. 63), pois vende tudo que possui por um baixo preço e com fartura, em seu estabelecimento não há caminhoneiro que saia sem satisfazer o paladar e a luxúria. A própria combinação de serviços oferecidos, mandioca e sexo, é uma associação comicamente grotesca.

⁴³ Sobre essa questão, a autora, ao responder semelhante questionamento, é taxativa: “Eu não faço a menor ideia das mulheres de Abalurdes [referência ao romance *Carvão Animal*]. Nem de Abalurdes, nem das outras partes dos outros livros. A resposta é um pouco de tudo aquilo que já falei sobre minha relação com o masculino, para a qual concorre uma perspectiva cultural que consumi. Por outro lado, existe um ponto que, para mim, é muito caro, isto é, o distanciamento. Eu não consigo escrever sobre o meu mundo. Se eu tiver que refletir sobre mim mesma como mulher, dentro do âmbito literário, eu não consigo. Posso refletir aqui, em um âmbito mais social, mais político” (MAIA *apud* GRÜNNAGEL, 2015, p. 360).

Se na primeira novela as descrições viscerais dos crimes podem causar um certo mal-estar nos leitores mais sensíveis, essa sensação pode intensificar-se com a leitura da segunda narrativa, *O trabalho sujo dos outros*. Como o título antecipa, a sujeira produzida pela sociedade é o tema ao redor do qual a trama é articulada, associando a repugnância ao grotesco, e produzindo efeitos sensoriais relevantes à representação de profissões que ocupam o grau mais elevado de rebaixamento na obra da autora.

Erasmo Wagner, o principal elo do trio de protagonistas, é um ex-presidiário e coletor de lixo, capaz de conhecer o conteúdo dos sacos que recolhe pelo odor que eles exalam, algo próximo a um superpoder, desenvolvido por relação direta com o ambiente no qual trabalha e circula: “Seu olfato está impregnado com o aroma do podre. Seu cheiro é azedo; suas unhas, imundas; e sua barba crespa e faltada é suja. Ninguém gosta muito de Erasmo Wagner” (MAIA, 2009, p. 92).

Devido à profissão, já teve tétano, tuberculose, foi mordido por ratos e atacado por urubus. A sua caracterização assemelha-se ao lixo que transporta e aos animais com os quais divide a carga diária. A sua boca reflete o estado do corpo, com dentes podres que causam uma dor lancinante e são arrancados com as próprias mãos, à força do desespero. O seu corpo, assim como o de Gerson, avariado como está, é descartável, bem como a própria fertilidade, como se fosse um sacrilégio reproduzir um homem em condições tão precárias de existência. Esse fato parece não o perturbar, pois também não vê vantagens em perpetuar a espécie. A ideia de que seu rastro será varrido da terra, assim como o lixo que transporta diariamente, lhe causa mais satisfação.

Nem mesmo Suzete, sua namorada, escapa das características desse meio. A moça “[...] cheira a mijo, bosta e pinho” (MAIA, 2009, p. 93) por conta da profissão de faxineira de banheiro público. Erasmo Wagner só aceita relacionar-se com ela pela proximidade dos odores e da rotina de trabalho. Em adição, no ambiente doméstico há a presença de suas duas cabras, animais conhecidos pelo forte cheiro que exalam.

Seu irmão, Alandelon, é outra personagem que sente no corpo os excessos de sua profissão, fato que o torna cada vez mais alheio ao mundo a sua volta. O homem quebra asfaltos há seis anos e seu corpo é apresentado como fortemente enrijecido e seu cérebro progressivamente reduzido pela rotina. O narrador detalha o processo pelo qual o corpo passa durante o exercício desta profissão:

Os batimentos cardíacos estão acelerados. É sempre assim quando termina o trabalho. O corpo vibra durante algum tempo. Os músculos estão sempre tensos e ele se torna insensível, podendo ser espetado, perfurado, sem se dar conta. Uma corrente elétrica de alta tensão percorre suas veias, músculos e ossos. Quando termina, tudo é silêncio. Permanece surdo durante horas, por isso sempre fala muito alto. Precisa encontrar outro trabalho antes de ficar surdo pra sempre, mas se todos pensarem assim, quem quebrará os asfaltos? [...] **É um trabalho em que se aposentam cedo. Sequelados em sua maioria** (MAIA, 2009, p. 101-102, grifos nossos).

Nem mesmo Erasmo Wagner, muito mais embrutecido que Alandelon, foi capaz de aguentar a profissão por um longo período, preferindo ser coletor de lixo ao invés de ter o corpo chacoalhado incessantemente. Os irmãos não diferem apenas na escolha de suas profissões; enquanto o mais velho não se importa com a sujeira, o mais jovem é bastante asseado e cuida de sua barba com esmero.

O terceiro protagonista da trama possui o segundo trabalho mais desafiador de todos, devido ao alto grau de insalubridade que apresenta, rivalizando com a coleta de lixo. Edivardes, primo de Erasmo Wagner e Alandelon, desentope “[...] latrinas, pias, ralos, tanques, esgotos, canos, colunas de prédios e conduítes. Chafurda mais na imundície que porcos” (MAIA, 2009, p. 115). Mais uma vez o narrador destaca a proximidade de um dos indivíduos com a vida de animais. O corpo do homem impregna a sujeira que elimina e, assim como o primo, pelo domínio da profissão, aprendeu a reconhecer uma pessoa pelo tipo de dejetos que ela produz. Ninguém passa despercebido pelo seu “superpoder”. Apesar da rudeza, faz uma leitura mais apurada do mundo que os primos, pois, com o seu árduo trabalho, paga escola particular para as duas filhas. Desse modo, ele espera que elas não precisem seguir os seus passos ocupando subempregos.

A mãe de Edivardes, mulher guerreira e muito religiosa, que criou também os sobrinhos órfãos, é sinônimo de decrepitude. A idosa possui uma doença degenerativa que a faz desaparecer um pouco mais a cada dia: “Está murchando. A pele enrugada e escura tem a textura de um torresmo de porco. Pode-se contar os cabelos e os dentes. Já não anda mais” (MAIA, 2009, p. 116).

Na descrição das personagens secundárias é o ambiente de trabalho dos coletores de lixo que ganha maior ênfase. Os lixeiros representam um verdadeiro desfile de tipos de aparência grotesca, como Jeremias, um homem de contrastes, que, apesar de não ter a mão esquerda, trabalha melhor e mais rápido do que a maioria. Além disso, é um homem muito asseado e meticuloso, incapaz de deixar uma folha de papel para trás. Sua deformidade, no entanto, não é congênita, e sim resultado do ofício anterior. O

caso de Jeremias demonstra que, além da situação de pobreza, a deficiência condena ainda mais os brutamontes, que precisam desenvolver uma força descomunal para não perecerem, uma vez que o resto do mundo não tem tempo a perder com eles.

Em *Carvão animal* o trabalho centra-se em torno do carvão, seja ele de origem animal, vegetal ou mineral. Nesse cenário destacam-se bombeiros, cremadores, mineiros e carvoeiros. O protagonismo é novamente exercido em dupla pelos irmãos Ernesto Wesley e Ronivon. Como o espaço que ocupam é caótico, inclusive no alto risco presente nas profissões, o corpo ganha uma nova significação. Nesse romance as transformações causadas pela combustão de corpos assumem o núcleo da narrativa e representam, de maneira clara, a relação entre vida/morte e o sentido de renovação apontado por Bakhtin⁴⁴ (2010). Devido ao romance oferecer mais espaço para o desenvolvimento das tramas em comparação com as novelas, essa narrativa torna-se fulcral para uma leitura do corpo na obra de Maia, e representa o lugar onde melhor se observam as relações de hibridismo do homem com outros reinos, mediadas pelo ciclo do carvão⁴⁵.

O bombeiro Ernesto Wesley é um homem incomum, nascido com um raro tipo de doença – a analgesia congênita – que lhe impede de sentir dor física. Isso torna sua profissão ainda mais perigosa, pois é impossível saber se o seu corpo está queimando enquanto trabalha em meio às chamas. Sua condição é um segredo guardado a sete chaves e o ímpeto pelo fogo representa um flerte permanente com a morte. Após ter perdido a família em dois episódios trágicos, o fogo é tudo que lhe resta; ele vive e aceita que talvez seu fim esteja em um incêndio, pois, afinal, não é possível vencer todas as batalhas mesmo sendo alguém que considera a si próprio como um super-homem. Ironicamente, essa personagem tão forte e fisicamente insensível, apresenta baixa tolerância ao frio, necessitando de muitas camadas de roupa para enfrentar sua rotina diária. O narrador o descreve assinalando a desproporção entre a rudeza do corpo e a fragilidade dos olhos.

[...] um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado, porém tudo isso se torna pequeno caso se repare em seus olhos. São olhos profundos, de cor negra e de intenso brilho. Mas não é um brilho de alegria, senão do fogo admirado e confrontado diversas vezes. 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. 15-16).

⁴⁴ A discussão será retomada no próximo capítulo.

⁴⁵ Na seguinte ordem: Crematório Colina dos Anjos – minas de carvão de Abalurdes – carvoaria de Melônio Macário.

O seu corpo é coberto de cicatrizes e marcas roxas, e suas pernas, costelas e dedos já foram quebrados, apesar de toda a perícia em seu trabalho. A única parte do bombeiro que se mantém impecável é a sua boca. Ernesto Wesley possui dentes muito brancos e realiza um ritual de limpeza diária. Possui poucas obturações e em um dos molares há uma cobertura de ouro. Em situações em que corpos ficam irreconhecíveis, ele preocupa-se em ser identificado caso sua vida seja extinta pelas chamas. Na verdade, a maioria dos bombeiros da trama preocupa-se com os dentes e tem o costume de conhecer uns aos outros pela mordida e estado da arcada dentária. O retorno ao lar ao final de um turno é incerto, como no exemplo vivido por um dos bombeiros do agrupamento, vítima de uma explosão durante um resgate. Além do cheiro desagradável de enxofre, carniça e fumaça, o homem teve tempo de sentir

[...] a pele enrugar, os cabelos encarapinhar e, ao bater no asfalto, ainda vivo, escutou os ossos estalarem em choque com as chamas que inflamavam rápido até as entranhas. Tornara-se carvão animal e podia sentir o forte cheiro queimado de sua pele, músculos, nervos e ossos (MAIA, 2011, p. 21).

Passando do Corpo de Bombeiros para o crematório, encontramos Ronivon, um dos cremadores do local, e que, apesar de ainda não sentir de forma tão contundente os efeitos da profissão, possui uma pele extremamente pálida e pulmões enfraquecidos por passar a maior parte de seus dias no subsolo superaquecido no qual ficam os fornos do Crematório Colina dos Anjos. Assim como o irmão, cuida muito bem dos dentes. Antes de ser cremador Ronivon trabalhava em uma fábrica de sabão, onde dividia o subsolo com ratos, insetos e uma incontável série de rachaduras. Paradoxalmente, estava produzindo artigos de higiene em um buraco insalubre. No fim das contas apenas mudou de um subsolo para outro, porém o trabalho no crematório pode ser considerado muito mais limpo que o anterior. Assim como Erasmo Wagner, que abandonou a profissão de quebrador de asfaltos, o irmão de Ronivon desistiu de ser cremador de corpos para salvar vidas. Há novamente uma alternância de profissões entre irmãos, posto que os mais jovens se sujeitam às atividades mais degradantes.

Se há um corpo que sofreu em consequência da profissão este é o de Palmiro, colega de trabalho de Ronivon. O homem passou a vida inteira vivendo do carvão, maior fonte de renda em Abalurdes, e, na velhice, além do reumatismo, possui uma extensa lista de condições, que lhe conferem a aparência de um morto-vivo:

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. [...] É um homem atarracado, com alguns fios de cabelo e de olhar trêmulo. De tanto aspirar fuligem dos muitos anos em que trabalhou numa carvoaria e dos anos seguintes em que cremou corpos, seu pulmão ficou debilitado. Sua respiração tornou-se barulhenta, e constantemente, num ruidoso escarro elimina pela boca uma secreção gosmenta em pedaços de papel higiênico que costuma carregar nos bolsos das calças (MAIA, 2011, p. 27-29).

No Crematório Colina dos Anjos encontra-se, também, o jovem ajudante J. G., cuja descrição demonstra não somente os dissabores da profissão, mas também o resultado de uma vida de violência e descaso. Os colegas de profissão cuidam dele como se fosse uma criança, pois seu cérebro parou no tempo após anos de espancamentos; pelo menos teve mais sorte que a irmã, que acabou sendo morta pela mãe. Desde a tragédia ele pulou de lar em lar e a única coisa que nunca mudou foram os abusos.

É um rapaz negro e de toneladas. Sabe-se pouco de sua vida, mas o fato é que J.G. tem pouco de vida a se recordar. Tudo foi uma repetição. As cicatrizes no corpo são as lembranças de sua mãe. Quando criança costumava ser espancado regularmente junto da irmã caçula. Sua cicatriz mais visível é no lábio inferior, uma rachadura que o deixou com a boca deformada (MAIA, 2011, p. 31).

Ao lado de Gerson e seus colegas, finalmente encontrou uma família que lhe aceita sem pedir muito em troca. O rapaz trabalha cuidando das flores e auxiliando os cremadores com tarefas menores que não exigiam muito de seu intelecto ou de seu corpo. Pelo excesso de gordura caminha com dificuldade; seu peito chia exaustivamente em razão da exposição às cinzas e ao ar envenenado da cidade. A comida impõe-se como um porto seguro, que desvia da dor e que a cada dia aumenta mais o seu peso.

Assim como J. G., Aparício, o novo vigia noturno do local, é vítima de negligência do próprio pai, que não procurou atendimento médico após um acidente de infância que culminou em uma fratura no pé. Uma das pernas ficou mais curta que a outra e hoje ele precisa usar um sapato especial para equilibrar seus movimentos. Tal qual o lixeiro Jeremias, mesmo com tantas limitações, nunca deixou de trabalhar. Aparício foi coveiro pela maior parte de sua vida, o que lhe garantiu, ao menos, braços fortes capazes de cavar sete palmos com facilidade.

Nem mesmo o gerente do estabelecimento escapa da construção grotesca elaborada pelo narrador de Maia. Filomeno é descrito como um homem ridículo e deformado:

Um homem branco, com veias salientes nos braços e mãos. Usa óculos de lentes grossas que deformam sua expressão e aumentam o globo ocular. Possui uma corcunda que se acentua com os anos. Seus cabelos estão em queda. Há muitas falhas por toda a grande cabeça. Ele os penteia de baixo para cima na tentativa de esconder a imensa careca (MAIA, 2011, p. 112).

Da mesma forma risível com que se preocupa em esconder a calvície indisfarçável, Filomeno dedica-se a ocultar os problemas da empresa, onde faltam equipamentos adequados, funcionários e, o mais importante, espaço para a infinidade de corpos que são entregues ao seu serviço. A personagem não tem a mínima ética, e, para disfarçar a crise e conquistar novos investidores, ordena que um “serviço sujo” seja realizado, mas fecha os olhos para o modo como a tarefa será executada.

Além das condições dos corpos listadas até o presente momento, no contexto do crematório, cabe compreender a incineração dos cadáveres. O narrador detalha o processo repugnante da cremação e segundo a autora, em uma de suas entrevistas, esse ponto foi narrado a partir de uma pesquisa rigorosa sobre o funcionamento de todas as etapas da queima. Esse desnudamento da morte somado à tranquilidade com a qual os funcionários lidam com os corpos forma uma imagem mental que desmisticifica o conhecimento comum dos rituais fúnebres⁴⁶.

A gordura funciona como combustível e aumenta a intensidade do fogo, sendo assim, uma pessoa magra demora mais para ser reduzida a cinzas do que uma gorda. O forno crematório atinge uma temperatura de 1.000°C. Inclusive para os dentes é difícil resistir ao insuportável calor. A fila de corpos a serem cremados é sempre longa. São mantidos congelados até assarem no forno, e moídos os restos empedrados que são finalizados em cinzas de grãos uniformes e suaves [...] **Enquanto um corpo é carbonizado, as extremidades se contorcem e encolhem. O que já foi humano parece voltar-se para o lado de dentro. A boca escancara e se contrai. Os dentes saltam. O rosto murcha e torna-se um grito suspenso de horror** (MAIA, 2011, p. 23-24, grifos nossos).

Do carvão animal passa-se ao mineral com a exploração das minas de Abalurdes, um dos únicos serviços disponíveis na cidade, e que, assim como as outras profissões, debilita seus funcionários, além de produzir a tensão de uma morte por explosão ou sufocamento a 200 metros de profundidade. De modo geral, a condição

⁴⁶ O ritual fúnebre e as atitudes tomadas para com os restos mortais serão revistas mais adiante, no Capítulo 3.

física dos mineiros é alarmante; a doença pulmonar é uma unanimidade e deixa os mineiros “[...] de aspecto murcho e pele sulcada por sinais do tempo” (MAIA, 2011, p. 71). Como exemplo há o caso de Rui, um dos mineiros mais experientes e respeitados do local, emocionalmente ligado à mina e em vias de sucumbir ao trabalho: “O fóssil negro, da cor de sua pele, percorre o seu sangue. Sofre da doença do pulmão negro, porém a doença ainda não o impediu de trabalhar. Constantemente tosse e cospe uma secreção espessa de cor negra e gosmenta” (MAIA, 2011, p. 74).

Edgar Wilson, o violento abatedor de porcos de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, neste contexto, com apenas 20 anos de idade, é um dos trabalhadores mais jovens da mina e, mesmo assim, seu corpo já dá sinais das 10 horas diárias que passa abaixo do solo:

Sua pele branca tornou-se encardida com o tempo. Edgar Wilson possui um tom de pele amarelado, com fuligem na saliva e cinzas nos olhos. Cinza é a cor do seu olhar desde que passou horas incontáveis a duzentos metros de profundidade respirando fumaça tóxica, privado do sol e do céu (MAIA, 2011, p. 72-73).

Por fim, no ciclo do carvão de Abalurdes, chega-se ao ambiente de produção do material vegetal, a última potência da região. A carvoaria gerenciada por Melônio Macário surge como uma possibilidade de dar fim aos corpos empilhados na “geladeira” do crematório. Em uma operação secreta e absurda, Ronivon e seus colegas levam 87 corpos para serem cremados nos fornos do local. Os trabalhadores da fábrica dividem com os mineiros o problema pulmonar, a rotina exaustiva e os acidentes de trabalho – não são raras as mortes, amputações e queimaduras. Ainda assim esses homens seguem trabalhando automaticamente, sem saber como parar.

A fuligem cobre os olhos, os ouvidos, a boca. Esses homens carvoeiros são cegos, surdos e mudos pelas cinzas. Não usam luvas, botas, filtros para respirar ou roupas adequadas. Manuseiam tudo com o corpo exposto, a pele à mostra e os pulmões infectados. Enquanto trabalham, são irreconhecíveis. São todos iguais durante o trabalho que dura dez horas por dia, seis dias por semana. [...] Assim, vistos de longe, esses homens são apenas sombras. Todos negros e sem distinção (MAIA, 2011, p. 118).

Não são, contudo, apenas os trabalhadores que sofrem com as cinzas que produzem diariamente; todo o ar e toda a água da cidade encontram-se comprometidos pela quantidade de poluentes produzidos todos os dias. Há mais mortes do que nascimentos e parece ser só uma questão de tempo para que a cidade seja completamente transformada em cinzas.

Ao longo deste percurso de exposição dos corpos, observa-se que Maia utiliza a feiura e a repulsa como elementos estéticos auxiliares para reforçar o impacto do grotesco. A profusão de deformações, excrementos, fluídos corporais, dentre outros, apresenta caráter repulsivo e contribui para a acentuação da relação que as personagens estabelecem com o mundo do trabalho e as possibilidades de existência frente a escassez que os cercam. Nesse ponto, pode-se associar, ainda, a feiura das personagens da trilogia a um tipo específico de feiura discutido por Eco (2007): a “feiura industrial”, fenômeno observado pelo escritor italiano a partir do século XVIII como resultado do modo de produção capitalista e o nascimento dos aglomerados urbanos. A caracterização deste feio urbano e industrial presente nas produções de “[...] Dickens, Poe, Wilde, Zola, London e Eliot irão fornecer uma assustadora representação da *indigência do progresso*” (ECO, 2007, p. 334, grifos do autor). Apesar de as tramas de Maia serem desenvolvidas em locais mais afastados da aceleração urbana, suas personagens pertencem a uma mesma espécie de proletariado, que convive com a miséria, horas rigorosas de trabalho e o mínimo de condições sanitárias. Com efeito, a própria autora admite ter buscado inspiração para *Carvão animal* no romance *Germinal* (1885), de Émile Zola (MAIA *apud* GRÜNNAGEL, 2015, p. 367), conhecido por detalhar os efeitos do campo de trabalho nos corpos de operários (aspecto que pode ser examinado em todos os textos da trilogia, nos quais diversas profissões são dissecadas). Além da referência aos cenários desoladores presentes nos contos de Poe, como “O Homem da Multidão” (1840), citado por Eco (2007, p. 338), no qual o narrador passeia pela Londres noturna identificando os mais diferentes tipos de aspecto sombrio: mendigos, aleijados, bêbados, prostitutas, velhos decrépitos, trabalhadores esfarrapados e exaustos, seu olhar atento e cheio de vivacidade prefere observar a classe trabalhadora e os sujeitos mais baixos, pois não encontra prazer em acompanhar a vida da elite e dos homens “respeitáveis”.

Apesar de os textos de Maia situarem-se em um contexto contemporâneo, no qual o capitalismo adquire um viés tecnológico, afastando-se da sociedade industrial em ascensão nas representações dos autores supracitados, há, nitidamente, uma relação entre os cenários. Certas profissões nunca irão desaparecer e mesmo que a tecnologia seja uma forma de produzir avanços nunca antes vistos, sempre haverá uma parcela da população cujas limitações sociais jamais permitirão acesso a tal

conjunto de inovações. Isso se deve ao fato de que sem esses trabalhadores braçais seria impossível manter a estabilidade do sistema capitalista.

2.3 A RELAÇÃO ENTRE HOMENS E ANIMAIS

Como a pesquisa procurou demonstrar até o presente momento, a estética do grotesco na obra de Maia encontra-se em íntima relação com o *status* econômico e o meio no qual vivem as personagens da trilogia. Pode-se observar, em detalhes, como essa temática aproxima homens e animais. Primeiramente, o grotesco foi relacionado ao hibridismo entre seres humanos e outros reinos. Essa coabitacão ornamental foi transposta para a literatura, assim como para outras formas de produção artística. Os textos da autora carioca fazem parte dessa relação e a aplicam em diversos níveis e com diversas motivações que vão desde o reconhecimento da mesma condição de tratamento perante à sociedade até um hibridismo complexo, onde não é mais possível precisar o início de um e o final de outro.

Começando por *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, obtém-se a descrição minuciosa do abate de porcos para mais adiante apresentar-se a execução de Pedro: “Edgar Wilson abre o porco do focinho até o rabo e retira seus órgãos e tripas. Era mesmo uma maravilha olhar para aquele interior. Uma barriga recheada e que valeria uns bons reais” (MAIA, 2009, p. 27). Esse mesmo animal, enquanto agonizava, era arremetido por estocadas do rapaz, que gemia de prazer, sussurrando o nome da namorada de Edgar Wilson no ouvido da porca. A prática da zoofilia representa um momento de união dos corpos, ou seja, a quebra dos limites entre homem e animal.

Ao flagrar a cena, Edgar Wilson vinga a traição da noiva e a porca ao mesmo tempo, pois apesar de ser um assassino frio, não admite esse tipo de violação. Após ter estabelecido essa união inicial com a porca, por meio do ato sexual, Pedro passa, assim como o animal, à produto de abate e entra no mercado para substituir um dos porcos que havia faltado na contagem diária do matador. Maia, por intermédio da representação do pensamento do abatedor, estabelece uma leitura irônica do capitalismo: “Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos, e suas tripas, bucho, bofe, compensaria a perda do outro porco. [...] Ele moeria os restos mortais no triturador junto com os ossos da saca e venderia para a fabricação de ração de cães” (MAIA, 2009, p. 28). Há, dessa forma, a prática do canibalismo não consentido, dando

contornos ainda mais sombrios ao ato. Afora que representa a desvalorização de um indivíduo que ocupa o lugar mais baixo da pirâmide social, virando, ainda, ingrediente de ração para cães e gatos, pois nessa dinâmica, nada deve ser desperdiçado.

As vítimas de Edgar Wilson não têm somente esse fim, elas também servem para alimentar os porcos e sumir com os rastros dos crimes, pois esses animais têm o costume de não deixar sobras, comendo até mesmo os cabelos de suas presas. Esse é o destino da namorada do abatedor e do jovem morto na simulação desastrosa de sequestro anteriormente mencionada. A partir daí cria-se um ciclo na narrativa: os homens comem os animais, mas os animais também comem os homens; esses são colocados no mesmo nível da cadeia dos brutamontes, eliminando a ideia da superioridade do ser humano, evidenciando que, às vezes, é uma questão de oportunidade e/ou instinto, e não de domínio e uso da inteligência. Em adição, para aprofundar o cenário de horror, Edgar Wilson conta a Gerson histórias de pessoas que foram devoradas pelos próprios cães, como uma família comida pelo *poodle*, carinhosamente chamado de Fofinho, que chorava, comia e vomitava as partes de seus donos debaixo de um pé de manga; há, ainda, o caso em que o animal de estimação da irmã de Gerson confronta-se com o corpo da dona, recém-assassinada pela dupla de protagonistas:

[...] o pequeno chihuahua de olhos esbugalhados lambuzava-se no sangue de Marinéia, permanecendo dentro da grande cavidade exposta. Ele mastiga sua robusta carne com lágrimas nos olhos enquanto a devora em pequenas dentadas do que parece um ritual ou um fardo por demais pesado, que levará anos para se concluir (MAIA, 2009, p. 39- 40).

No caso dos animais domésticos, quando há forte ligação com os donos, o ritual de ingestão demonstra tanto fidelidade quanto instinto de proteção contra outros predadores. Por outro lado, quando os humanos sentem uma aproximação de sua existência com a condição animal, passam a identificar-se com os animais. Edgar Wilson apresenta-se tão próximo do cão de rinha Chacal que chega a sentir o que se passa com o animal antes de começar suas brigas, sabendo se haverá vitória ou derrota. Ele imagina-se superior pelo menos aos porcos, pois esses animais não conseguem olhar para cima, e só veem o que está ao limite de seus olhos ou abaixo deles. Olhar para cima é importante para Edgar Wilson; é algo que o conecta a Deus, mas, especialmente, lhe confere o poder da caça e o *status* de predador, como os cães que lutam pela vida. Além do mais, os porcos não possuem a mesma ferocidade verificada nos cães e no matador. A aproximação justifica-se por intermédio da

comparação que o narrador estabelece entre os dois, evidenciando, também, parte do passado sombrio da personagem:

Cão de rinha é um cão que não teve escolha. Ele aprendeu desde pequeno o que seu dono ensinou. Podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas. Exatamente como Edgar Wilson, que foi adestrado desde muito pequeno, matando coelhos e rãs. Que carrega algumas cicatrizes pelos braços, pescoço e peito. São tantos riscos e suturas na pele que não se lembra onde conseguiu a metade (MAIA, 2009, p. 69).

Além disso, a sua própria consciência revela o conhecimento da relação: “Edgar sabe que é um cão de briga criado para matar porcos, coelhos e homens” (MAIA, 2009, p. 70). Há, ainda, no entendimento de Edgar Wilson, casos em que animais de rebanho identificam-se com o homem. Ele explica a Gerson que os porcos sentem os homens como semelhantes quando dividem o mesmo ambiente e recebem tratamentos parecidos. Sendo assim, ao alimentar os porcos com carne humana, o abatedor reforça esse comportamento. Nem mesmo Gerson está imune a confusão entre as espécies, pois assemelha-se a um cão de companhia para o amigo. Outro exemplo de proximidade entre espécies pode ser observado no hibridismo de comportamento do cão de Zé do Arame, que “Aprendeu a mugir com as vacas com quem cresceu, e agora late e muge de acordo com a ocasião” (MAIA, 2009, p. 49).

Já em *O trabalho sujo dos outros* existem duas relações claras entre homens e animais. A primeira lhes coloca em um mesmo nível, variando entre sentimentos de compreensão e disputa, tratando-se das sobras da sociedade. No segundo plano observa-se uma relação de afeto, pois Erasmo Wagner, diferentemente de Edgar Wilson, que se sente conectado à Chacal por acreditar que suas histórias se assemelham, sente-se emocionalmente ligado às suas cabras, Divina e Rosa Flor. Apesar de lucrar com seu leite, ele demonstra respeito e preocupação genuína com o bem-estar dos animais. Todos os dias cumprimenta as cabras antes de tirar o leite e conversa com elas como se fossem parte de sua família, tal qual o irmão e o primo. Enquanto Divina é mais arisca, Rosa Flor é meiga e possui olhos adocicados. Seus nomes e suas características as aproximam de pessoas nesse universo da personagem, que, declaradamente, se esquia do convívio social. Visivelmente, as cabras suprem o espaço deixado pela falta de interação com um número maior de pessoas. As cabras exalam o mesmo cheiro forte que ele, por isso não há como

Erasmo Wagner se sentir acuado junto delas. Além disso, ele próprio se vê como um ruminante⁴⁷ , assim como boa parte dos homens com os quais convive:

Remastiga e remói lembranças mal digeridas. Os ruminantes estão condenados a mastigar de novo o que volta do estômago à boca, e não percebem isto, ruminam qualquer coisa, sem questionar. A maioria dos homens que ele conhece, são ruminantes. E fazem isto em silêncio (MAIA, 2009, p. 145).

Quando Divina fica doente ele cuida dela com dedicação, e, quando a cabra finalmente morre, ele lhe dá um enterro digno, com direito à lápide e oração de despedida; ritual o qual, como anteriormente aludido, inexiste para os mortos do aterro sanitário. Nesse ponto, o tratamento que o lixeiro destina a cabra morta dialoga com o do jovem dono do cão mutilado pela máquina de compactar lixo. É preciso, contudo, destacar que a relação entre o rapaz e o seu cão centra-se muito mais no âmbito da posse do que da amizade. Ele, diferentemente de Erasmo Wagner, não enxerga no animal um semelhante.

O aterro sanitário, inclusive, representa uma das facetas do hibridismo entre homens e animais, somada a outros materiais orgânicos. O chorume é o resultado da decomposição conjunta de todos esses seres, impossibilitando a recuperação de traços individuais, ou seja, com o calor, a umidade, o passar do tempo e a decomposição há a comunhão de todas as partes.

Antes mesmo da morte de Divina, a vida de Erasmo Wagner é desestabilizada pelo surgimento de Tonhão, o bode premiado de um conhecido, levado para acasalar com as cabras. É com esse animal empertigado que o lixeiro estabelece uma ligação espiritual. No início encara suas afrontas com raiva e chega a planejar matá-lo com a ajuda do irmão e do primo. Nenhum dos três consegue sacrificar o bode, por ver nele características humanas. Erasmo Wagner identifica os olhos do velho Mendes, enquanto Edivardes ouve no berro do animal a pronúncia de seu próprio nome. Alandelon é quem chega mais próximo de concretizar o ato, talvez por ser o mais alheio ao mundo, mas quando tenta sacrificar o bode, ele próprio é acertado na cabeça por uma fruta que cai de uma árvore após um raio atingi-la no exato momento da ação. Os três variam entre raiva, medo e superstição em relação ao bode. Nas tramas de Maia há sempre a questão da religiosidade. Os personagens são apresentados como

⁴⁷ Mamífero herbívoro portador de estômago dividido em quatro porções. O termo relaciona-se ao processo de digestão do alimento que, após ingerido, é regurgitado para a boca, onde é novamente mastigado e finalmente digerido.

tementes a Deus e procuram ver sinais em situações como essa, por exemplo. O animal foi poupadão como um alerta de Deus e um convite à confissão dos pecados⁴⁸:

A maneira como o bode encara Erasmo Wagner lhe dá vontade de confessar seus pecados. De se redimir. Um homem como ele, sente-se redimido pelo sofrimento que passou, pela pena que cumpriu. Mas existem camadas profundas da alma, que não são atingidas por açoite humano, nem por desgraças terrenas. Existe algo em Erasmo Wagner que o impele a recolher o lixo sem questionar. Que o faz querer desaparecer sem deixar rastro. Ele nunca se confessou, mesmo sendo devoto de alguns santos católicos. Às vezes, mesmo caminhando solto pela rua, sente-se em cárcere. [...] Tonhão estava ali para a expiação dos pecados de Erasmo Wagner, mas isto ele ainda não havia compreendido (MAIA, 2009, p. 141-142).

Por último, cabe mencionar a história de um dos colegas de Erasmo Wagner. Para o coletor de lixo, o porco⁴⁹, tão apreciado por Edgar Wilson, pelo valor de sua carne e pela possibilidade de sumir com restos humanos, é um animal sujo. Não obstante, o destino lhe prega uma peça: é justamente um suíno que salva a sua vida por meio da cirurgia cardíaca de implantação da válvula aórtica. O homem ficou tão inconformado com o reconhecimento de sua parte animal que acabou morrendo de depressão.

Como anteriormente aludido, *Carvão animal* é o livro da *Saga dos brutos* com maior direcionamento da questão corporal e do ciclo de vida e morte. Sendo assim, as conexões com os animais concentram-se no plano de hibridização observada nos tipos de carvão produzidos em Abalurdes (relação a ser retomada no Capítulo 3). Há, no entanto, duas outras situações dignas de atenção. A primeira é a relação entre Ernesto Wesley e sua cadela, Jocasta. O animal, recolhido das ruas, apesar de bem-cuidado, possui suas peculiaridades:

Quando pequena, Jocasta teve o crânio esmagado por uma tábua que caiu sobre ela enquanto comia. [...] a normalidade nunca mais fez parte da vida da cadela. 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. Por outro lado,

⁴⁸ Referência bíblica ao Antigo Testamento. O bode expiatório simbolizava o afastamento de todos os pecados cometidos. Anualmente, no dia da expiação, dois bodes eram levados à comunidade: um deles era sacrificado, como oferta pelos pecados, e o outro era considerado o bode expiatório, ao qual os pecados do povo eram confessados e, posteriormente, esse animal era solto a uma distância considerável do vilarejo.

⁴⁹ Em algumas culturas, o porco é considerado um animal impuro e maligno. Somado a isso, há a popularização da ideia de que esse animal “gosta da sujeira”, ingere as próprias fezes, dentre outros hábitos anti-higiênicos. Ironicamente, são as próprias pessoas que mantêm esses animais em péssimas condições. No caso do colega de Erasmo Wagner, há também ironia com a sua profissão, um homem que coleta lixo, mas tem aversão à sujeira.

essa perturbação mental lhe conferiu mais coragem e ousadia. Jocasta não teme nem o fogo nem a água (MAIA, 2011, p. 41).

Para Ernesto Wesley, “Jocasta é a que cura do veneno. É a única mulher da casa [...]” (MAIA, 2011, p. 91). Existem, de fato, várias semelhanças entre os dois, fazendo da relação algo mutuamente positivo. Ambos sofreram um trauma, são corajosos em vista do fogo e trabalham incessantemente. No caso de Jocasta, a ocupação resume-se em cuidar do minhocário do dono, matando ratos, encontrando formigueiros e espantando as galinhas da vizinha, Dona Zema⁵⁰. Jocasta é estéril, como muitas das personagens de Maia. O narrador, inclusive, utiliza a expressão “estéril feito uma besta” (2011, p. 42) tanto para os homens quanto para os animais.

Apesar da natureza dócil de Jocasta, nem todas as pessoas relacionam-se bem com a cadela. De um lado, há J.G. com o qual a fiel companheira de Ernesto Wesley não consegue simpatizar e, de outro, Dona Zema, que tenta matá-la para vingar a morte de suas galinhas. O plano da idosa dá errado e quem acaba morrendo é ela própria, após ser enterrada viva por Jocasta e servir de comida para as suas galinhas, assim como as vítimas de Edgar Wilson foram ingeridas pelos porcos.

Em segundo lugar encontra-se a constante referência do narrador às similaridades do trabalho exercido pelos homens e pelos animais. Há o exemplo de Gervásio, um homem do campo, criador de vacas e fornecedor de estrume para o minhocário de Ernesto Wesley. De tanto conviver em meio às vacas, passou a ruminar feito elas, e seu ritmo de fala, lento e desanimado, simula a forma como os bovinos andam pelo campo enquanto pastam. No mugido das vacas é capaz de identificar até mesmo mau agouro, como se entre eles houvesse uma linguagem particular. Gervásio confia plenamente nelas, muito mais do que em pessoas. Novamente, a proximidade entre homem e animal é tão grande que as vacas recebem nomes próprios, como Marlene, a sua preferida por ser dona do melhor estrume da região.

J.G. soma-se à lista por assemelhar-se a um cão: “Ele é como um bom cachorro que pode permanecer horas ao seu lado em silêncio. Sempre satisfeito [...] Leal e companheiro” (MAIA, 2011, p. 62). São características semelhantes às de Jocasta, exceto pelo fato de a deficiência tê-la deixado mais agitada. No quadro geral, ambos

⁵⁰ Nesta obra há a breve presença de apenas duas mulheres: Dona Zema, a vizinha inconveniente e vingativa dos irmãos e Marissol, filha de Palmiro, que surge para receber a herança do pai recém-falecido. A jovem é descrita como uma pessoa de aparência extravagante e descuidada, deixando em aberto a questão de sua profissão, porém, como é comum no universo dos brutamontes, é possível que ela seja mais uma das prostitutas presentes na trilogia.

sofreram traumatismos que produziram um comportamento permanentemente infantil. A implicância de Jocasta talvez resida na similaridade entre os dois, já que a cadela é territorialista e não aceita dividir o espaço com o rapaz.

Por fim há, na dinâmica dos mineiros, a comparação com jumentos: “Lidar com peões é como apascentar jumentos no deserto” (MAIA, 2011, p. 74). Ambos são considerados arredios e impacientes, mas capazes de carregar muitos fardos e trabalhar até a exaustão. “São bestiais em muitos sentidos, esses homens e os jumentos” (MAIA, 2011, p. 74).

Como supracitado, as relações entre humanos e animais são bastante complexas, e o grotesco, a partir de toda a sua ambivalência, permite representar o grau de indefinição e obscuridade que elas possuem; ao mesmo tempo em que as ações parecem absurdas ou repulsivas, elas evidenciam a identificação entre as espécies que, muitas vezes, não são exploradas pela literatura de modo tão visceral, mas quando o são, carregam em si a possibilidade de discutir caminhos para um entendimento mais acurado da relação do homem com o meio.

2.4 A PSIQUE DOS BRUTAMONTES

Até o momento as características da trilogia *Saga dos brutos*, pertencentes à estética do grotesco, foram centradas no corpo, na relação com os animais e no desenvolvimento do espaço nas narrativas. Há, entretanto, um outro grande elemento produtor do grotesco nas obras: o funcionamento da mente das personagens, principalmente do trio de protagonistas. A violência e a alienação são dois aspectos que se sobressaem. Há, no entanto, níveis e hipóteses possíveis para a leitura da situação da maioria das personagens, como evidencia a própria natureza da pesquisa. O único caso que destoa do comportamento comum dos brutamontes nas obras de Maia é a falta de empatia de Edgar Wilson, personagem que, segundo a própria autora, tornou-se necessário no desenrolar das tramas. Ele está presente desde o primeiro livro que faz menção à trajetória do universo dos homens-bestas, tornando-se um recurso norteador da obscuridade e do riso nervoso, propostos por Kayser (2019) como reações esperadas ao contato com elementos da estética grotesca.

Quando eu estava escrevendo meu último livro, essa experiência foi muito marcante, porque eu estava já há alguns meses tentando escrever essa história e não conseguia. Ela não estava saindo bem. Eu fazia muitas

anotações, mas não conseguia entrar na história, embora a imaginação desse livro estivesse na minha cabeça. Estava muito impregnada das anotações e pela pesquisa. Nesse momento, eu trouxe o Edgar Wilson, que era só um conto. Peguei-o como uma pessoa importante, recorrente. Quando o coloquei, consegui entrar no matadouro, o que não tinha conseguido fazer antes (MAIA *apud* GRÜNNAGEL, 2015, p. 355).

Edgar Wilson, ao mesmo tempo em que é atraente no meio em que convive, por trabalhar honestamente, não entrar em confusões e estabelecer um convívio pacífico com a maioria dos habitantes das cidades por onde passa, é extremamente perigoso. O seu corpo não é necessariamente o palco do grotesco, em oposição às características evidenciadas em diversas personagens mencionadas no tópico 2.2. O seu corpo, todavia, é instrumento de práticas grotescas, uma vez que a sua linha de raciocínio é, no mínimo, sinistra. À medida que é respeitoso com os animais que abate, até mesmo rezando por suas almas, Edgar Wilson não hesita em matar humanos quando seu código pessoal é violado. A ética do abatedor, no entanto, não parece seguir qualquer lógica razoável.

Por tratar-se de uma escrita que dialoga com a cultura globalizada, é possível estabelecer conexões com o também assassino fictício, Dexter Morgan⁵¹, criação do escritor estadunidense Jeff Lindsay e popularizado na série de televisão *Dexter* (2006-2013)⁵². Essa personagem, perito em manchas de sangue, que, assim como o protagonista de Maia, trabalha em um ofício que aguça sua natureza, dedica-se a matar outros assassinos, fazendo a justiça que o sistema falha em cumprir. Diferentemente, contudo, de Edgar Wilson, que produz reações entre riso e pavor, Dexter, por ser inteligente e extremamente metódico na execução de seus crimes, não abre espaço para a comédia, produzindo uma atmosfera muito mais aterrorizante.

Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* há apenas um fragmento da complexa história de Edgar Wilson, mas é justamente esse espaço de tempo que mostra o agravamento de suas tendências violentas. Ao fazermos um mergulho em seu passado narrativo, encontrar-se-á motivos para alarme: no romance *A guerra dos bastardos*⁵³, primeira narrativa deste universo, ele aparece mais maduro, viajado e trajando vestes refinadas; a sua profissão agora é a de capanga de um temido

⁵¹ A relação entre essas personagens será retomada no Capítulo 3, no qual será discutida a teoria da monstruosidade.

⁵² Devido ao grande sucesso, a série de TV foi retomada no ano de 2021.

⁵³ Todos os excertos desse livro foram retirados da sua versão em formato *kindle*. Dessa forma, não há registro de paginação.

mafioso. Apesar de concentrar-se no seu presente, há uma retomada da infância da personagem, colocando-a como vítima de abandono.

Quando criança, foi abandonado sob um viaduto e criado por freiras de um humilde convento, sendo entregue para adoção aos 12 anos de idade. O corpinho franzino, barriga protuberante, feridas de piolho na cabeça, um suor morrinhento, rosto pálido cadavérico e um olhar triste foram o suficiente para que uma viúva, com apenas um filho, se compadecesse (MAIA, 2007).

A partir da adoção sua vida mudou e seu corpo desenvolveu-se. Apesar de o lar representar um local seguro, o menino manteve-se isolado e começou a trabalhar desde cedo como empacotador na mercearia do bairro. Esse emprego lhe coloca frente a frente com um instinto perigoso, disfarçado por trás da quietude e da serenidade. É na mercearia que ele começa a familiarizar-se com a carne dos porcos e com o processo da matança, algo que passou a fasciná-lo. De fato, o jovem Edgar Wilson já era talentoso na tarefa, pois havia iniciado seus testes em pequenos animais. Um dia, provocado por Dona Betinha, uma das freguesas do local, Edgar Wilson permitiu que algo dentro dele fosse libertado, culminando com o abate, desossa e venda de sua primeira presa humana.

Edgar Wilson caminhou até o balcão de atendimento e pegou o radinho de pilha. Voltou para o frigorífico e mesmo com muito trabalho a fazer não pôde deixar de ouvir a missa do padre Sebastião Anchieto. Um hábito adquirido com as doces irmãs do convento. Amolou o cutelo com esmero e, durante as Salve-rainhas, desossou dona Betinha. [...] A mulher resultou em robustos e gordurosos bifes sangrentos, pois seus largos quadris produziram alimento para muitos dias de festa. Dona Betinha era um banquete. Suculenta. Mas ainda assim de segunda. Os restos mortais vão para a saca de ossos, junto de bois e porcos (MAIA, 2007).

Por alguns anos não há registros de sua história nas narrativas da autora. Edgar Wilson, no entanto, reaparece no romance *Carvão animal* como o jovem mineiro de Abalurdes, acostumado ao trabalho duro e, aparentemente, livre do vício secreto, até mesmo porque a rotina dos mineiros não lhe permitia muito tempo livre, tendo em vista que estes homens raramente viam a família ou a luz do sol, folgando apenas duas vezes ao ano. Ele permaneceu no emprego por 3 longos anos, até o momento em que um vazamento de gás causou um grave acidente na mina (atendido por Ernesto Wesley e seus colegas de corporação). No romance há uma outra versão de Edgar Wilson, que se mostra solidária com os mineiros agonizantes e, mesmo com o risco de acabar morto por asfixia ou queimadura, retira dez homens dos escombros antes de perder suas forças. Esse período de calmaria, entretanto, dura pouco, pois, após

o acidente, ele decide deixar Abalurdes em busca de um emprego que envolvesse o ato do abate, seu mais genuíno talento.

Ao sair do subsolo e ter acesso a matadouros, o desejo por sangue retorna. Antes de conhecer Gerson e trabalhar como abatedor de porcos, ele passa um período atuando na matança de bovinos em *De gados e homens*, quando conhece o ex-presidiário e assassino de aluguel Bronco Gil, segunda figura mais aterrorizante do universo dos brutos. Já em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* sua personalidade violenta parece estar consolidada. Edgar Wilson é um homem que gosta de rotina, está bem-adaptado à cidade e possui uma namorada, Rosemery, com quem pensa em casar. O motivo da espera, contudo, é incomum: a moça exige uma geladeira nova para oficializar a união, e, como ele ainda não pode pagar pelo eletrodoméstico, precisa trabalhar para juntar o dinheiro. Apesar da falta de recursos, considera-se um homem que sabe resolver as coisas (MAIA, 2009, p. 46); capaz de visualizar um problema e solucioná-lo, mesmo que isso viole as leis da sociedade, ou seja, é um sujeito prático, que gosta de estar no controle da situação, custe o que custar.

A despeito dos crimes que comete sem demonstrar qualquer sinal de culpa, é uma pessoa simples, sem grandes ambições, que mal sabe ler e sem muito conhecimento do mundo fora de sua pequena janela suburbana. Nem mesmo conhece as funcionalidades de um telefone celular, coisa que Gerson lhe explica. Os dois possuem pouco estudo, mas o amigo conhece bem mais do mundo que ele. Edgar Wilson “Olha-se no espelho retrovisor, com aquele telefone agarrado na orelha, e sente-se um homem importante. Uma coisa dessas lhe cai muito bem” (MAIA, 2009, p. 52). É como se o aparelho fosse um breve vislumbre do que existe fora de sua redoma: “Edgar suspende a tampa do celular e acha divertido o som emitido dos tecladinhos tão frágeis. Você disse que toca música, é mentira, não é?” (MAIA, 2009, p. 54). Ele acaba por tornar-se uma contradição ambulante: um assassino frio no corpo de um homem idiotizado, ao estilo das personagens teatrais da *Commedia dell'arte*, mencionadas por Kayser (2019).

Seus planos de casamento são frustrados pela descoberta do caso que Rosemery mantinha com Pedro, irmão de Gerson. A naturalidade e a paciência com a qual ele elimina o oponente é impactante:

Ele apanha o machado do chão e aproxima-se do rapaz. Acende mais um cigarro, dá uma baita tragada e sente-se revigorado. Enquanto olha para

Pedro, pensa em Rosemery. Suspende o machado e arrebenta sua cabeça, que gira velozmente para a direita. Pedro cai se debatendo. Talvez ela goste de ímãs de frutinhas. Ele poderia providenciar sem problemas. Mas não consegue se lembrar de suas frutas preferidas. Fica um pouco chateado. Pedro continua debatendo-se (MAIA, 2009, p. 26).

O algoz, não bastasse a tranquilidade, ainda gasta o tempo refletindo sobre ímãs de geladeira. Nem mesmo a amizade com Gerson o impede de desfrutar do crime. O evento brutal ainda é postergado para que Pedro lhe conte quais são as frutas favoritas de Rosemery. Calmamente, ele anota as frutas e retorna para concluir o “serviço”. Na sequência, encerra o turno e sai para tomar cerveja e apostar em rinhas de cachorro, como se nada tivesse acontecido.

A morte de Rosemery, inesperadamente, não é imediata. O assassino não age no intuito de vingar a honra de homem traído, como espera-se de um sujeito com tendências violentas. Edgar Wilson continua cogitando o casamento, pois não é amor o que sente pela vítima, mas, sim, um entendimento de que uma relação sólida e aceita pela lei é sinônimo de “adequação” às leis divinas: “Um homem precisa de sua própria família” (MAIA, 2011, p. 32) e, como sobredito, ele é um sujeito de rotinas. Sem, todavia, suspeitar do lado sinistro do noivo, Rosemery decide ser honesta e confessar o amor que sente por Pedro e o desejo de procurá-lo. De Edgar Wilson, ela esperava a geladeira nova, um luxo naquela região, e “[...] assim como Pedro, não foi muito longe. Esquartejada, foi devorada por uns porcos famintos durante toda a madrugada. Sem restos ou rastros (MAIA, 2009, p. 59).

As vítimas de Edgar Wilson não acabam por aí; há outras no decorrer da narrativa, mas nenhuma delas se compara ao absurdo assassinato de Marinéia, no qual o abatedor de porcos organiza um plano para recuperar o rim doado por Gerson. Eles, então, invadem a casa da mulher e a fazem de refém. Edgar Wilson leva-a até a banheira, onde começa a “cirurgia” com o canivete do porteiro do prédio. Ele

[...] cutuca com os dedos a cavidade aberta. Corta mais um pouco para o lado, mas o pequeno canivete do Flamengo parece não colaborar muito, escorregando vertiginosamente de um lado para o outro. Gerson joga um pouco de talco na abertura para facilitar o manuseio do precário instrumento. Edgar espirra descontroladamente, é alérgico a talco. E a cada tentativa de corte, seguido de um espirro, ele erra por caminhos nunca dantes explorados (MAIA, 2009, p. 38).

A cena vira um banho de sangue e vísceras, que, mais tarde, seriam ingeridas pelo cachorrinho de Marinéia. Mesmo sem compreenderem a anatomia humana e o processo de transplante, a dupla leva o órgão para a geladeira de Gerson para,

posteriormente, ser confundido com rim de vaca e logo fritado com cebolas pelo pai do rapaz. Antes disso, enquanto Marinéia agonizava na banheira, os amigos sentavam-se em seu sofá e assistiam a um filme, sem a menor pressa, certos de terem resolvido o problema. Gerson parece não se importar em perder dois irmãos pela mão do amigo. Muito pelo contrário; sua obediência e confiança são cegas – se Edgar Wilson matou Pedro, Marinéia e Rosemery é porque todos mereceram, pois, para ele, o melhor amigo não comete erros. A sua fidelidade é tão grande que se assemelha ao sacrifício que os cães fazem comendo os próprios donos, tal como Edgar Wilson lhe havia contado. Mesmo se arrastando por conta da doença, Gerson segue o abatedor de porcos, pois pensa que “Pelos amigos se fazem sacrifícios, a gente não mede [...], a gente tem que segurar porcos pelo rabo se for preciso, separar cães em rinhas, mas pelos amigos valem os sacrifícios” (MAIA, 2009, p. 45).

Para ambos, a relação é tudo o que possuem; apesar de ter família, Gerson nunca recebeu afeto ou reconhecimento. “Só tenho você nessa vida e sei que não vou ter mais ninguém mesmo. Quando doei meu rim pra minha irmã Marinéia, achei que isso era uma coisa boa. Que ela ia gostar de mim. Que a família ia me tratar feito herói” (MAIA, 2009, p. 81). Do outro lado, a atenção que Edgar Wilson lhe dedica, apesar da natureza sombria, parece autêntica, uma vez que o abatedor trabalha por dois para que o amigo não perca o emprego e, de fato, sofre com a sua morte no final da trama.

A presença de duplas ou trios centrais é um recurso permanente no universo ficcional da autora. Há, contudo, sempre um elo mais forte nessas relações; aquele ao qual os outros seguem, por sua clara dominância ou por respeito, devido a laços sanguíneos ou fraternais. Não é nenhuma coincidência que essas personagens-chave comecem com as mesmas iniciais – E. W. –, homenagem ao grande mestre do conto de horror e suspense, Edgar Allan Poe, e também inspirado em um de seus contos mais tensos e enigmáticos, “William Wilson” (1839).

Edgar Wilson, personagem mais recorrente na obra de Maia, é agraciado com o primeiro nome do escritor estadunidense, enquanto seu segundo nome é um empréstimo do personagem William Wilson, do conto homônimo, que narra a vida de um jovem confrontado por seu duplo, que o persegue desde a adolescência. Na sequência, surge o coletor de lixo Erasmo Wagner, em *O trabalho sujo dos outros* e, finalmente, Ernesto Wesley, no romance *Carvão animal*.

Além da referência ao duplo na obra de Poe, a própria escolha de nomes duplos para essas personagens encaminha à análise da questão. Os nomes dos indivíduos que os acompanham também não passam longe do hibridismo grotesco, Alandelon, Ronivon, Edivardes e Vladimilson. No caso de Alandelon e Ronivon, há ainda a presença de ironia por meio da alusão a pessoas reais, conhecidas pela beleza: o ator franco-suíço Alain Delon e o cantor Ronnie Von, considerado o príncipe da Jovem Guarda brasileira.

O passado de Erasmo Wagner é o mais trágico de todos e justifica o desenrolar de sua trajetória. De infância pobre, o rapaz perde os pais muito cedo, ambos assassinados pelo patrão, um homem conhecido como velho Mendes, dono da maioria dos negócios da região. O sujeito, de barba longa e branca, que gostava de se vestir de Papai Noel e distribuir doces para as crianças no Natal, era, na verdade, um pedófilo. Infelizmente, quando os pais do lixeiro descobriram que Alandelon era uma das vítimas do homem, foram silenciados antes de chegar à polícia. Mais um dos crimes do velho Mendes permanece impune, cabendo ao jovem Erasmo Wagner fermentar a raiva até ter a envergadura necessária para vingar a família.

Apesar de a novela centrar-se em sua narrativa, esta não é a primeira vez que a personagem aparece no universo de Maia. Em *Carvão Animal*, Erasmo Wagner⁵⁴ é apresentado aos leitores como um dos presidiários que cumpre pena junto com Vladimilson (irmão dos protagonistas), sem menção ao crime que o colocou atrás das grades. A única impressão é a de que ele é capaz de matar com muita facilidade devido à forma como vinga a morte tenebrosa de Vladimilson, sem nem mesmo se preocupar com um acréscimo na pena: “Erasmo Wagner, dois dias depois, numa oportunidade preparada por outros presos amigos de Vladimilson, matou o homem com as próprias mãos. O esganou até a morte em sua cela” (MAIA, 2011, p. 142).

Assim como Edgar Wilson, Erasmo Wagner é um homem simples que espera ainda menos da vida e vive sob um código moral muito particular: só mata pessoas ruins. Enquanto o primeiro sente prazer em matar pequenos animais, porcos e bois, culminando em pessoas, o coletor de lixo não mata por motivos torpes. O assassinato é uma questão de justiça e, por isso, não hesita em olhar nos olhos, tanto dos homens

⁵⁴ Cronologicamente, antes de tornar-se o coletor de lixo protagonista da novela *O trabalho sujo dos outros*, Erasmo Wagner aparece, ainda que rapidamente, no romance *De gados e homens*, logo após a sua soltura, quando passa a trabalhar como operário na construção de uma fábrica de hambúrguer na mesma região do matadouro no qual Edgar Wilson é responsável pelo atordoamento do gado.

quanto dos animais, para que saibam a razão de estarem sendo sentenciados. Há violência no ato, mas ela é acompanhada pelo entendimento da noção de pecado. Prova disso é que, após sair da penitenciária, Erasmo Wagner descobre que o velho Mendes era mais do que um pedófilo; ele era o seu verdadeiro pai. Essa percepção faz seu mundo virar de cabeça para baixo, pois cometer parricídio é um pecado gravíssimo.

De modo geral, o lixeiro não se importa com pessoas e animais fora do seu núcleo restrito, formado pelas cabras, Alandelon e Edivardes. É um homem cuja vida foi marcada pela dor e pela exclusão social, então blinda-se, preferindo dividir os seus dias com aqueles que são alvos do mesmo desprezo, como “[...] os urubus, 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. 92). Se antes já era embrutecido pela tragédia pessoal, ao passar pela cadeia adiciona uma camada ainda maior de rigidez em sua carcaça; é lá que ele passa a apreciar os dejetos de todos os tipos, cabendo-lhe bem a profissão de coleto de lixo.

De todo modo, a personagem representa um porto seguro para a família, principalmente para Alandelon, que é completamente dependente do irmão. Abusado sexualmente na infância e entregue a uma profissão que, aos poucos, lhe rouba a sanidade e a audição, Alandelon possui, nas figuras do irmão e do primo, sua frouxa conexão com a realidade.

Tem o costume de abrir pequenos buracos no quintal, cavar a comida, afundar o dedo em bolos confeitados e retirar o miolo do pão. Alandelon gosta mesmo de cavar. Desde pequeno, lembra-se disso. Quando olha para alguém, ele também cava. Seus olhos são um par de cavadeiras, ele olha para alguém e imediatamente começa a cavar. A maioria das pessoas quer seguir adiante, subir na vida. Ele deseja descer, afundar-se num buraco, pois tem a impressão que numa fenda subterrânea encontrará algo que lhe pertence, mas não sabe o que exatamente (MAIA, 2009, p. 137).

Edivardes, apesar de ser mais independente, sempre busca a companhia e o apoio do primo mais velho. Os três foram criados pela sua mãe, uma mulher bastante religiosa, que compartilha com Erasmo Wagner o apreço pelo Antigo Testamento⁵⁵. Foi em sua companhia que o coleto de lixo passou a dedicar-se a leitura diária de trechos da Bíblia. O homem lamenta-se por não ser capaz de dar uma vida mais digna para a tia, mas guarda dinheiro para, pelo menos, lhe dar um enterro digno do seu

⁵⁵ Todas as obras da autora são compostas por referências bíblicas, especialmente ao Antigo Testamento. Em sua atual trilogia, essa questão pronuncia-se ainda mais.

valor. Dessa forma, acaba o círculo de relações de Erasmo Wagner, que, apesar de ter uma namorada, assim como Edgar Wilson, não parece ser profundamente ligado a ela. A moça não passa de uma pessoa que compartilha sua imersão no lixo, transformando sua companhia em algo suportável. Ao final da narrativa, após confessar-se com o bode Tonhão e soltá-lo para o mundo, há uma sensação de alívio para a retomada de sua rotina:

Ainda é um homem silencioso e sente-se capaz de digerir todas as imundícies e maravilhas ao seu redor. É um homem expurgado e permanecerá recolhendo o lixo dos outros, como uma besta de fardo, estéril, híbrida⁵⁶, que não questiona (MAIA, 2009, p. 158).

Ernesto Wesley, protagonista de *Carvão Animal*, por sua vez, teve uma infância relativamente tranquila, apesar de humilde. Diferente dos outros, não desenvolveu a habilidade de matar. Essa é a principal característica que o separa das demais personagens-chave da trilogia. Pode ser que a influência positiva de uma família mais estruturada tenha feito a diferença, tendo em vista que, normalmente, as personagens da autora não conhecem o afeto. Não se descarta, em adição, que isso possa ocorrer como resultado do ambiente da cidade de Abalurdes, onde todos dividem a mesma intoxicação pelo carvão; local no qual até mesmo Edgar Wilson manteve-se sossegado. A tragédia, no entanto, também alcança o bombeiro, desta vez na vida adulta, mudando sua percepção do mundo. Ironicamente, a tortura da perda lhe é infligida pelo próprio irmão, Vladimilson, cuja vida havia salvado anos antes, em um incêndio domiciliar. Por meio deste ato heroico, Ernesto Wesley salvou o algoz de sua própria filha que, ao dirigir bêbado, causou um acidente que culminou com a morte da menina de cinco anos, justamente no dia de seu aniversário. Como se essa dor não fosse suficiente, a esposa do bombeiro, consumida pelo luto, tira a própria vida, deixando-o sozinho.

Curiosamente, parece que o destino de Vladimilson já estava selado. O presidiário escapou da morte por incêndio, mas, como castigo pela vida desregrada e pelo acidente com a sobrinha, acabou se envolvendo em uma briga na prisão e, após ser esfaqueado (porém não mortalmente), teve seu corpo jogado em um forno de fabricação de tijolos. O fogo retornou para dar-lhe uma morte lenta e dolorosa.

Apesar de Ernesto Wesley ser o brutamontes mais carismático e empático de *Saga dos Brutos*, ele não foi capaz de perdoar o irmão, que morreu com a esperança

⁵⁶ Nota-se que o próprio narrador reconhece o princípio do hibridismo nesses indivíduos.

de poder obter esse alívio. A raiva contida, no entanto, é canalizada para o bem, não importando se o trabalho será reconhecido ou não. O enfrentamento do fogo é sua única saída para continuar vivendo. Assim como as outras profissões discutidas, ser bombeiro enrijece o caráter de qualquer homem, pois, em muitos casos, não há nem mesmo quem salvar, apenas recolher os restos e devolvê-los para as famílias enlutadas, além de não saber se cada dia de trabalho será, também, o último dia da própria vida. Não obstante, até esse herói, com cara de brutamontes, acaba por sensibilizar-se com as cenas que encontra diariamente, principalmente as que envolvem crianças. A profissão, em suma, ocorre no limite entre a vida e a morte, de forma nobre, mas sem esperança de retorno.

Ronivon, além de ser o irmão mais novo, é o grande companheiro do bombeiro, que desistiu da vida solitária para apoiar Ernesto Wesley após a viuvez. Assim como Alandelon, o funcionário do crematório vê no irmão uma fonte de sabedoria. O respeito e a cumplicidade entre eles são autênticos. Nessa relação, contudo, não se observa a codependência emocional que Gerson demonstra em relação a Edgar Wilson e muito menos as necessidades especiais de Alandelon. Ronivon é jovem e muito capaz, sendo, inclusive, a personagem mais esclarecida do necrotério Colina dos Anjos.

Além das iniciais, das profissões perigosas e insalubres, da dominância sobre seu núcleo restrito de companheiros e passados traumáticos, há ainda a questão da religiosidade, que muito facilmente poderia ser chamada de superstição pela forma como as personagens a aplicam, pois se, de fato, fossem tementes a Deus, não teriam muitas das atitudes evidenciadas nas tramas. Há, da parte de todos, um conjunto de sensações que os levam a crer que coisas ruins estão para acontecer. Seja pelo olhar, pelo cheiro ou por providência divina, sentem que algo de proporções catastróficas se aproxima da humanidade.

Todos eles entendem que o mundo do jeito que está caminha para a finitude. Em termos de superstição, Edgar Wilson, por exemplo, sente-se em boa conta com o Criador, pois foi capaz de vencer uma competição de abate de porcos, matando 33 animais após completar 33 anos, a idade de Cristo quando foi crucificado. Para ele, isso só pode ser um sinal de que é abençoado; nem lhe passa pela cabeça que é a própria natureza brutal de seu corpo que garantiu a vitória. Erasmo Wagner arrepende-se dos crimes que cometeu e por isso a figura do bode fornece-lhe a expiação necessária. Por último, Ernesto Wesley trata a sua analgesia congênita

como um dom divino, que lhe permite ir aonde a maioria dos homens não consegue. Não sentir dor é a sua maior benção: aos seus olhos, é muito mais que uma condição genética perigosa.

3 ANA PAULA MAIA E A ESTÉTICA DO GROTESCO NA CONTEMPORANEIDADE

O vocábulo “grotesco” aparece em inúmeros textos acadêmicos⁵⁷ destinados à análise do universo literário de Maia, sem, contudo, constituir objeto central de especulação. Os dois únicos textos que abordam a questão com um viés teórico são o artigo “*O heroísmo dos brutos: reminiscências do grotesco e do romântico em Frankenstein e Carvão Animal*” (2018), de Diego Henrique Lima, e a Dissertação de Ana Luísa Braga Cabral, “*Irmandade de sangue: masculinidades entre o afeto e o grotesco em A Saga dos Brutos, de Ana Paula Maia*” (2020).

Lima (2018), pela primeira vez, observa relação entre o romance *Carvão animal* e a estética grotesca presente nas obras de Mary Shelley, William Blake e Lord Byron. Seu foco, no entanto, recai sobre a personagem do bombeiro Ernesto Wesley em comparação com a criatura de Victor Frankenstein. A abordagem teórica destaca as questões do Romantismo a partir de uma leitura que aponta o grotesco em contraste com o sublime (aos moldes da teoria hugoliana). No que diz respeito à natureza da escrita de Maia, Lima ressalta a competência da autora na criação de “personagens-mutantes”, que, segundo ele, são releituras dos indivíduos grotescos do Romantismo europeu do século XIX:

A atração pelo grotesco presente na obra de Maia tem o intento de destacar o espanto 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 (LIMA, 2018, p. 3).

Cabral (2020), por sua vez, destina sua dissertação à temática das masculinidades presentes na trilogia. Em seu objeto de estudo, o grotesco representa apenas uma das questões a serem dissecadas em relação às experiências não hegemônicas vivenciadas pelas personagens, que incluem também as relações de trabalho e afetividade/irmandade estabelecidas na trama. Cabral embasa sua utilização do grotesco na perspectiva de Kayser (2019), que toma como um dos aspectos centrais a junção do homem com os animais e outros elementos da natureza: “[...] seres não humanos são pontos centrais na construção de seus homens, uma vez

⁵⁷ Durante o processo de pesquisa relativo à fortuna crítica da autora, foram encontrados 59 textos acadêmicos, dentre eles: artigos, entrevistas, dissertações e teses, selecionados a partir dos seguintes portais de busca científica: Google Acadêmico, SciELO e Banco de Teses e Dissertações da CAPES.

que suas vivências são fortemente acompanhadas por animais, sejam cachorros, porcos, cabras, urubus, bois, entre outros [...]" (CABRAL, 2020, p. 56).

Apesar de não haver uma discussão clara sobre o papel do grotesco na constituição de cenários, personagens, ações e desenvolvimento psicológico dos indivíduos criados por Maia, muitas das pesquisas sobre sua obra oferecem indícios da presença dessa categoria estética na consolidação do universo de Edgar Wilson e seus semelhantes. Este é o caso da apreciação de Ricardo Araújo Barberena a respeito da novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*:

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. A aberração – ou o (a)normal – se transforma em norma de conduta num ambiente onde não restam mais separações entre a razão e a brutalidade. Fica apenas uma pasta de fígados, rins, tripas, porcos, pessoas. A partir dessa poética da identidade abjeta, a escritora começa a expandir o banco de figurações nacionais (BARBERENA, 2016, p. 461).

Maristela Scremen Valério dedica um estudo ao romance *Carvão animal* e à representação da morte. A pesquisadora aponta para o fato de que a extinção da vida humana se mostra de forma dessacralizada, ou seja, despida de todos os rituais costumeiros. A visão de Maia é brutal e sem filtros, contendo uma descrição minuciosa da morte e dos processos que, posteriormente, envolvem a preparação dos corpos para a cremação, até onde vai o entendimento dos familiares quanto a isso e como a dinâmica realmente acontece atrás das portas do salão principal do necrotério.

[...] a literatura de Maia pode ser considerada visceral, termo compreendido a partir de duas possibilidades. O primeiro refere-se ao fato de que, nas obras, são recorrentes as imagens de sangue, tripas e entradas de animais e homens, descritos de maneira crua e chocante. O segundo considera uma compreensão simbólica da maneira como a autora expõe as vísceras da sociedade contemporânea, sob a égide de um sistema capitalista que embrutece os indivíduos (VALÉRIO, 2020, p. 97).

A partir dessas e de muitas outras pesquisas é possível evidenciar que as propostas de leitura, de forma direta ou indireta, confrontam-se com a presença dessa estética, posto que os pesquisadores propõem uma série de complexas relações entre corpo, espaço e trabalho que levam a caminhos, ao mesmo tempo, assustadores e risíveis, expondo a condição de personagens que parecem viver em uma realidade paralela, incapazes de processar o mundo da mesma forma que a maioria dos indivíduos, produzindo, dessa maneira, um efeito de leitura que alterna-se entre atração e repulsa.

3.1 AS MANIFESTAÇÕES NATURALISTAS EM SAGA DOS BRUTOS

Ao definir a criação de sua trilogia, Maia argumenta no texto de apresentação da primeira parte que a sua seleção de textos compreende “um tom naturalista”. Seu objetivo é visibilizar algumas das profissões mais desprestigiadas e/ou perigosas e imaginar como os indivíduos que as exercem envolvem-se nesse universo, incorporando o ambiente às suas próprias vidas.

De fato, ao fazermos uma breve pesquisa *on-line* a respeito do tópico “as piores profissões do mundo”, prontamente encontraremos as ocupações escolhidas pela autora. Houve, inclusive, uma época em que um canal de televisão por assinatura exibia um programa de mesmo título, que acompanhava os indivíduos no exercício dessas profissões. Atualmente, a nova voga compreende a exibição das piores prisões⁵⁸ do mundo, juntamente com uma série de outros programas televisivos que buscam situações degradantes e fazem delas um espetáculo para entreter um público ávido pelo consumo de materiais distantes de sua realidade.

Mas isso teria alguma relação com a obra de Maia? Na verdade, sim. É justamente a partir da popularização desse ambiente real que a autora passa a desvelar a complexidade da situação na qual vivem esses indivíduos, oferecendo uma leitura que se distancia do sensacionalismo televisivo. As suas obras, por outro lado, como espera-se de textos literários de ordem realista, apontam para uma leitura crítica da existência, nesse caso, da classe de trabalhadores praticamente invisíveis, com os quais poucos se importam, a não ser nas condições acima mencionadas.

A grande maioria dessas profissões não pode ser considerada como vocação desses indivíduos, salvo, é claro, a ocupação de Ernesto Wesley como bombeiro. Enquanto há, de modo geral, um senso comum da nobreza de se lutar contra o fogo e outras adversidades climáticas ou não, a autora procura evidenciar que os corpos desses sujeitos destemidos são prontamente descartáveis, ou seja, as mortes são frequentes, mas ninguém além da família irá sofrer por eles. O nosso interesse geral enquanto população é que eles nos resgatem, pouco importando o que vem depois. Quanto as outras profissões, os indivíduos que as exercem, não estão ali nem por vocação nem por livre escolha, mas sim por falta de opção. Esses são empregos para quem sobrevive e não para quem pretende ter uma longa expectativa de vida.

⁵⁸ Temática presente na obra *Assim na terra como embaixo da terra*, publicada pela autora em 2017.

A fórmula utilizada pela autora vem obtendo uma aceitação considerável, tanto por parte da crítica acadêmica quanto pela escolha dos leitores, recuperando, ao introduzir um universo realista, repleto de caracteres naturalistas, a manifestação da estética grotesca na contemporaneidade. Bakhtin (2010) nos indica, em seu estudo sobre a obra de Rabelais, que o grotesco passa a ser um recurso frequentemente utilizado pelos escritores naturalistas. O crítico russo enfatiza, no entanto, que, nessas obras, o potencial regenerador da estética desaparece, dando lugar a uma tese sobre a aproximação entre homem e animal. Em diálogo com o pensamento bakhtiniano, França (2017, p. 227) comenta as motivações para a associação atingir tal etapa:

A absorção das técnicas da arte grotesca pelos escritores realistas – e, sobretudo, pelos naturalistas – tem relação íntima com a moderna crise da razão. Uma parcela significativa das obras de arte na modernidade é resultado de uma visão de mundo negativa, que, em grande medida, é alimentada pela expansão da razão: quanto mais o homem se desvinculava dos sistemas teleológicos religiosos, mais se defrontava com a pouco idílica condição humana. A euforia produzida pelas conquistas da ciência e do progresso tecnológico tinha dado ao homem a falsa expectativa de um futuro livre de dores e misérias. Esse projeto foi, contudo, sendo frustrado ao longo do grande século XIX.

De nossa parte, podemos complementar essas afirmações da seguinte maneira: tanto as manifestações naturalistas quanto a estética do grotesco entendem-se muito bem com a obra de Maia e com a trajetória de vida de seus brutamontes, frente a um período conturbado de nossa história. Aliás, o próprio vocábulo brutamontes, amplamente utilizado pela autora, indica, dentre outras possibilidades: aquele que faz uso da força bruta para desempenhar suas tarefas, da brutalidade que vem de sua própria natureza física para suportar as inúmeras provações que o ambiente lhe impõe. Esse sujeito ergue-se como um somatório de ossos e músculos em constante movimento, não como uma potência cognitiva. Dessa forma, o plano de análise se dá muito mais a partir da vida exterior do que a interior das personagens. E como poderia ser diferente? Quais seriam as outras opções desse indivíduo? Nesse questionamento e em seu desenrolar reside a proposta de Maia. Todavia, ao nos afastarmos historicamente da análise dos rumos da estética grotesca na modernidade, estabelecida por Bakhtin (2010), acreditamos ser possível traçar um caminho que corresponda, mesmo que de forma distorcida e reduzida, à certo grau de positividade⁵⁹.

⁵⁹ Esse aspecto será retomado no tópico 3.2 da Dissertação.

A aprovação instantânea da *Saga dos Brutos* oportunizou, como era desejo de Maia, um espaço para a discussão de outras profissões de mesmo teor em seus textos literários subsequentes. Assim passamos a nos familiarizar com o amplo universo dos brutos. Uma série de homens que se fundem ao trabalho que executam e que, com o passar do tempo, não conseguem diferenciar-se dele. Como Mark Fisher indica, no capitalismo

Trabalho e vida tornam-se inseparáveis. O capital te acompanha até nos sonhos. O tempo para de ser linear, torna-se caótico, fragmentado em divisões puntiformes. Na medida em que a produção e a distribuição são reestruturadas, também é reestruturado o sistema nervoso. Para funcionar com eficiência como um componente do modo de produção *just-in-time* [por demanda], é necessário desenvolver uma capacidade de responder a eventos imprevisíveis, é preciso aprender a viver em condições de total instabilidade [...]. Períodos de trabalho alternam-se com dias de desemprego. De repente, você se vê preso em uma série de empregos de curto prazo, impossibilitado de planejar o futuro (FISHER, 2009, p. 40).

Dessa relação surgem os efeitos físicos e psíquicos observados nas personagens de Maia. Um dos casos mais emblemáticos é o do operador de britadeira Alandelon, um dos protagonistas da novela *O trabalho sujo dos outros*, que progressivamente se afasta do mundo real para viver na completa alienação – por um lado, ouve cada vez menos e, por outro, não consegue desenvolver raciocínios minimamente elaborados. Ele está preso ao universo de escavar e perfurar, como se mesmo após o horário de serviço escavasse e perfurasse a mente, tornando o seu cérebro uma estrutura oca. Quando se aposentar, e em sua profissão isso ocorre bem cedo, provavelmente irá se tornar uma massa inerte, carregada de um lado para o outro pelo irmão, desde que Erasmo Wagner sobreviva por muitos anos dada a insalubridade da própria profissão.

Ao identificarmos que se trata de uma obra de caracteres naturalistas, precisamos trazer à discussão alguns aspectos conhecidos desta poética, para que, posteriormente possamos discutir como ela se apresenta contemporaneamente na escrita de Maia. Pensemos, em primeiro lugar, no Realismo, do qual posteriormente a perspectiva naturalista irá desenvolver-se, e em sua “tarefa artística”. Para Bosi (2015, p. 178), “O distanciamento do fulcro subjetivo [...] é a norma proposta ao escritor realista. A atitude de aceitação da existência tal qual ela se dá aos sentidos desdobrarse, na cultura da época, em planos diversos mas complementares”, ou seja, nos níveis

ideológico e estético. O nível ideológico refere-se ao determinismo⁶⁰ (da raça, do meio, do temperamento, dentre outros), já o nível estético nutre-se do mesmo caráter pessimista presente na ideologia determinista.

Aceitar a existência tal qual ela é, contudo, não significa que seja possível representar a sociedade da mesma maneira, mas deixar de lado a idealização e trabalhar desnudando a arquitetura das aparências, ou seja, mostrando também o lado considerado como feio e grotesco, escondido por detrás das cortinas. A objetividade e a crítica social, comum tanto ao Realismo quanto ao Naturalismo, apresenta-se de forma diferenciada nos textos literários. Segundo Massaud Moisés (1978, p. 701, grifos nossos):

O romance realista encara a podridão social usando luvas de pelica, numa atitude fidalga de quem deseja sanar os males sociais, mas sente perante eles profunda náusea, própria dos sensíveis e estetas. O naturalista, controlando a sua sensibilidade, ou acomodando-a à ciência, põe luvas de borracha e não hesita em chafurdar as mãos nas pústulas sociais e analisá-las com rigorismo técnico, mais de quem faz ciência do que literatura. Em suma, **realistas e naturalistas amparam-se nos mesmos preconceitos científicos bebidos na atmosfera cultural que envolve a todos, mas diferenciam-se no modo como aproveitam os dados de conhecimento na elaboração da sua obra de arte.**

A excessiva relação entre a ciência e a vida dos indivíduos fez com que a vertente naturalista não obtivesse a mesma popularidade do Realismo, o qual investiu em uma análise mais apurada da vida interior das personagens, trabalhando as tramas para além do fatalismo e mantendo-se com vigor até a atualidade. Do Naturalismo, entretanto, encontramos traços contemporâneos que se fazem presentes principalmente em narrativas da vida periférica em grandes centros urbanos ou em comunidades pequenas, distantes do progresso e do agito social.

Em geral, o estilo naturalista comprehende o uso de um descritivismo em níveis “pornográficos”, seja dos espaços, dos corpos dos indivíduos ou de suas ações, por meio de uma linguagem que dialoga com o vocabulário científico. Há, a partir dessa perspectiva, o estabelecimento de uma tese, razão pela qual essas narrativas passam a ser chamadas de “romances de tese”, os quais indicam que o ser humano é condicionado por suas características biológicas, pela hereditariedade, pelo ambiente e pelas relações estabelecidas a partir dele, podendo, dessa forma, degenerar-se,

⁶⁰ À época, o pensamento europeu e, por conseguinte, o brasileiro, nutriam-se da filosofia positivista e do evolucionismo. Dentre os nomes de maior influência encontram-se Auguste Comte, Hippolyte Taine, Herbert Spencer, Charles Darwin e Ernst Haeckel.

caso suas condições de existência levem-no a isso. Uma vez consolidado nesse mundo sombrio, a natureza do ser humano estaria para sempre corrompida.

Nessa forma de construção literária, há o protagonismo da voz do narrador, por meio do empenho em comprovar a sua tese. Ao longo dessa “narrativa-estudo”, muitas vezes, o indivíduo é submetido ao processo de zoomorfização (característica tipicamente grotesca), aproximando-o da natureza animal. Em adição, por tratar-se de indivíduos comandados pelos instintos mais primitivos, há a presença de sexualização exacerbada, vícios patológicos e conduta profana, normalmente examinados no comportamento coletivo, ou seja, aplicado à um grupo de pessoas que se aproximam por questões de moradia ou trabalho. Nesses espaços, há comumente a tipificação dos indivíduos, como por exemplo, o mulherengo, o violento, o ladrão, o preguiçoso, a prostituta, a esposa espancada, dentre outros.

Na contemporaneidade, ao confrontarmos os caracteres naturalistas com os textos literários de Maia, encontramos uma série de compatibilidades. A narrativa da autora prima pela objetividade e seu narrador, de fato, comanda, do lado de fora, o universo das personagens, porém sem deixar de prestar atenção ao aspecto psicológico, ou seja, a vida interior surge, de modo rudimentar, mas está lá e se presta a fornecer um entendimento do quanto esses indivíduos, apesar de limitados possuem ambições singelas. Erasmo Wagner, por exemplo, deseja comprar um carro usado e viajar sem rumo certo até morrer em uma estrada qualquer.

Em relação ao descritivismo, pensando de modo geral nos textos produzidos atualmente, há uma diminuição expressiva do recurso. Mesmo assim, as tramas de Maia investem na ambientação que concorre para a obtenção do grotesco, do feio e do repulsivo. Não há, naturalmente, a formação de um romance de tese aos moldes naturalistas. Esse modelo é substituído por um recorte contemporâneo fragmentado em 3 textos curtos que dialogam entre si, mas que não obedecem a uma cronologia precisa e muito menos apontam tempo e espaço específicos.

O que no Naturalismo conceituava-se como zoomorfismo chamamos aqui de relação entre homens e animais, estabelecidas em dois níveis: por aproximação e por assimilação (para o acompanhamento dessa questão, consultar os tópicos 2.3 e 3.2 desta Dissertação). De todo modo, há ainda uma diferença essencial: enquanto o Naturalismo tradicionalmente apontava para a sexualização exacerbada dos indivíduos, como forma de explicitação de seus instintos primitivos, como em *Germinal*, de Zola, obra consultada por Maia durante seu processo de pesquisa, essa

é substituída pela “sexualização” da morte. O prazer instintivo volta-se majoritariamente para o cometimento de crimes contra a vida.

Há, entretanto, um princípio básico que une as obras de Maia ao espírito naturalista de Zola, como pode ser observado em sua explicação a respeito da criação do universo ficcional em *Thérèse Raquin*⁶¹ (1867) “Escolhi personagens soberanamente pelos nervos e pelo sangue, desprovidas de livre-arbítrio, arrastadas a cada ato de sua vida pelas fatalidades da própria carne” (ZOLA, *apud* BOSI, 2015, p. 180). Todavia, ao passo que Zola buscava um entendimento acima de tudo científico em uma sociedade que procurava compreender-se a si mesma frente a uma série de novas proposições, além de representar o nascimento de uma consciência de classe, Maia volta-se aos traços naturalistas com o objetivo estético⁶² de demonstrar o esgotamento dos indivíduos impactados por séculos de evolução e que, no entanto, não são autorizados a gozar dos benefícios conquistados pela sociedade. Esses indivíduos estão ocupados demais sustentando a base da pirâmide que engendra a humanidade e, juntos, representam a morte da consciência de classe.

Por fim, ao tomarmos o universo interconectado de Maia como um todo, ou seja, aproximando da trilogia o restante de sua obra ficcional, chegamos à conclusão de que a contradição, característica de destaque do grotesco, está presente de forma contundente na mudança de rumos do universo. Como anteriormente aludido, somos surpreendidos com uma alteração do curso narrativo realista para sermos apresentados a um cenário apocalíptico no qual misturam-se a já anunciada catástrofe ambiental, muito clara a partir de *Carvão Animal*, com um evento pandêmico e um militarismo com semelhante potencial destrutivo. Esse salto narrativo corrobora a afirmação presente em França (2017), a qual indica que a estética grotesca atua em seus objetos de forma a distorcer uma forma ideal ou criar um novo espécime.

No primeiro caso, após um estado inicial de confusão, retornaríamos com nossas categorias de entendimento intactas. No segundo caso, o que parecia a princípio impossível ou contraditório acaba por tomar forma de uma ideia reconhecível, podendo mesmo instaurar uma “crise paradigmática” (FRANÇA, 2017, p. 228).

⁶¹ Romance considerado como a obra inaugural do Naturalismo. *Thérèse Raquin* foi bastante criticado à época da publicação, justamente pelo caráter explícito das deformidades sociais.

⁶² Segundo Moisés (1978, p. 703), o Naturalismo brasileiro nunca partilhou do mesmo cientificismo europeu. O apelo nacional estava, desde o princípio, mais voltado para a ordem estética do que ideológica ou política.

Assim sendo, encontramo-nos frente a um universo que passa a distorcer a poética realista, causando um estranhamento, sem que possamos resolvê-lo, pois se já não bastasse o efeito da distorção, a segunda trilogia não foi finalizada pela autora. No entanto, ao nos apoiarmos no estudo de Fisher (2009) sobre o capitalismo⁶³, passamos a situar esse efeito, que o crítico esclarece por meio da leitura que faz da obra cinematográfica do diretor mexicano Alfonso Cuarón.

Em *Filhos da Esperança*⁶⁴, a catástrofe não é iminente e tampouco já aconteceu. Ao invés disso, está sendo vivida. Não há um momento pontual do desastre. O mundo não termina com uma explosão, ele vai se apagando, se desfazendo, desmoronando lentamente. Quem causou a catástrofe por vir? Não se sabe. Sua causa está distante, em algum lugar do passado, tão desconectada do presente que parece o capricho de algum ser maligno: um milagre negativo, uma maldição que penitência alguma é capaz de afastar. Tal praga só poderia ser encerrada por uma intervenção externa, tão imprevisível quanto a maldição que a iniciou. Qualquer ação é inútil; só a esperança sem sentido faz sentido. **Superstição e religião, os primeiros abrigos dos desesperados, proliferam**" (FISHER, 2009, p.5-6, grifos nossos).

E, efetivamente, no transcorrer do alargamento do universo dos brutos, podemos observar a proliferação de cultos religiosos, assim como a acentuação da superstição dos protagonistas, fato já presente desde o primeiro texto da *Saga dos Brutos*, configurando-se como marca registrada dos brutamontes da trilogia. Fisher ainda comenta sobre como o exército e a polícia permanecem ativos em momentos de extinção eminentes. Esse mesmo aspecto pode ser observado no enredo do último livro publicado pela autora, pois com o avanço da epidemia, os militares passam a coordenar campos de extermínio e a varrer vilarejos inteiros, escolhendo quem vive e quem morre, sem confirmar a presença da enfermidade. A descoberta feita por Edgar Wilson, no entanto, não leva a lugar nenhum, pois as raízes da operação ainda são incertas, deixando a explicação por trás da nova estrutura governamental para o próximo romance da autora.

Mesmo sob essa perspectiva de estranhamento, há uma característica que conecta intimamente as narrativas de Maia – o espaço ocupado pelos brutamontes.

⁶³ Nesta obra, o autor define um conceito para tratar do capitalismo na contemporaneidade, “realismo capitalista”, ao qual atribui um “sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (FISHER, 2009, p. 3). O filósofo salienta que a atmosfera do realismo capitalista impacta tanto a cultura quanto a educação e o trabalho, no entanto, age por meio da invisibilidade obtendo, assim, o domínio do pensamento e da ação dos indivíduos.

⁶⁴ No original, *Children of men* (2006), filme baseado no romance distópico homônimo, publicado em 1992, pela autora inglesa P. D. James (1920-2014).

Por tratar-se de uma obra de traços naturalistas e de predominância de uma estética grotesca, como afirmamos, é necessário que a composição do espaço seja observada com atenção, levando em consideração que ele é

[...] imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo, unindo-se ao tempo. Todos os elementos de *Vidas secas* estão diretamente ligados à intocada geografia nordestina, a guiar não só a errância das personagens, mas também seus pensamentos e sentimentos (SOARES, 2007, p.50-51).

Assim como Soares (2007) aponta para a geografia nordestina como essencial para o desenvolvimento das personagens na obra de Graciliano Ramos, tanto o espaço interiorano quanto as profissões que se apresentam como únicas formas de subsistência nesses locais compõem o centro da construção narrativa da *Saga dos Brutos*. As cidades, com todos os seus desafios, são portadoras de estímulos sensoriais que atuam no desequilíbrio mental e físico dos indivíduos, pois como Lins (1976, p. 92) indica: “Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações”.

Por outro lado, esses mesmos indivíduos também são capazes de abalar a estrutura espacial mediante suas ações, como, por exemplo, por meio da exploração econômica dos espaços geográficos sem os devidos limites éticos. A partir desse desgaste, a população vulnerável passa a sofrer os efeitos mais graves da dinâmica capitalista, realimentando o ciclo iniciado pelos estímulos sensoriais citadinos. Parte dessa relação do espaço com a conduta das personagens em situação de pobreza é exibida pelo narrador em *O trabalho sujo dos outros*. Ao acompanhar o trajeto do caminhão de lixo pela cidade, ele constata que

Esta cidade atinge a todos: aos meninos, às mulheres, aos órfãos, aos velhos. 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, 2009, p. 113).

O escritor pernambucano Osman Lins, ao analisar a obra de Lima Barreto (1881-1922), contribuiu para o entendimento do papel do espaço na ficção. Segundo o autor, essa temática seria comumente negligenciada nos estudos críticos sobre literatura. Há uma complexidade na definição e nos limites do que podemos considerar como espaço narrativo, incluindo a própria separação entre espaço e personagem. Ao tratar de tramas que se destacam pela presença de elementos naturalistas, é preciso

que busquemos a conexão que tece todos os fios narrativos que unem o homem ao meio no qual habita.

Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey⁶⁵ de que aos "denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial (LINS, 1976, p. 69).

Há, contudo, algumas definições relativas ao espaço narrativo sobre as quais podemos nos apoiar para discutir a temática. O estudo de Lins (1976) estabeleceu alguns conceitos norteadores como: espaço físico, espaço social, ambientação e atmosfera. Em nossa pesquisa, evidenciamos que tanto o espaço físico quanto o social ocupam um papel importante na narrativa.

Em termos de espaço físico, compreendido pela paisagem e pela natureza livre, temos três cidades diferentes, porém próximas. Duas delas de tamanho menor (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *Carvão Animal*) e que, devido aos rudimentos apresentados na narrativa, não passam de vilarejos. A terceira cidade (*O trabalho sujo dos outros*) possui características de um espaço geográfico mais expandido e desenvolvido, pois, como supracitado, podemos observar a separação entre as classes sociais.

Não há uma identificação clara da região do país na qual se passam as tramas, tendo em vista que o narrador não faz uso de regionalismos, contudo, no momento em que Edgar Wilson e Gerson executam Marinéia, o fazem com um canivete do time do Flamengo, indicando a possibilidade de que estejam no estado do Rio de Janeiro. Quanto ao tempo, igualmente não há muito a adicionar, pois além de não haver referência ao período histórico, também não se permite uma compreensão efetiva de seus avanços tecnológicos. Conhecemos, por meio de conversa entre esses dois amigos, a existência de aparelhos celulares, mas o contexto parece referir-se a um período anterior aos *smartphones*, além de referência aos telefones públicos (orelhões). De todo modo, também podemos atribuir o desconhecimento do ritmo de desenvolvimento tecnológico devido às condições de isolamento das personagens.

⁶⁵ Filósofo e professor universitário australiano. Lacey atuou como conferencista no Departamento de Filosofia na Universidade de São Paulo (USP). Acreditamos que Lins faça referência ao livro *A linguagem do espaço e do tempo*, publicado no Brasil, pela Editora Perspectiva, em 1972.

Essas lacunas presentes na trilogia nos levam a entender que, apesar do espaço representar um papel de destaque nas narrativas, ele igualmente nos indica que o cenário das tramas não necessita de uma localidade específica, pois não se trata da precariedade circunscrita a uma região do país ou a um período de tempo em particular. Na verdade, essa calamidade está amplamente disseminada pelo território nacional e, obviamente, não é de agora.

A configuração climática apresentada no Capítulo 2 também corresponde ao espaço físico. As três localidades apresentam problemas nessa área, variando entre um período de seca e calor constante, momentos de enchente e inundações somadas ao calor, e um frio descomunal associado à ausência de luz solar. Todos esses fenômenos climáticos atuam diretamente na rotina dos habitantes. Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, o calor excessivo e a estiagem causam escassez de alimentos, além de induzirem o descontrole emocional em Edgar Wilson e seus vizinhos, tornando-os mais propícios à violência. O céu e o sol são descritos como doentios e até mesmo no tempo livre esses homens recorrem à brutalidade das rinhas de cães como divertimento, onde exorcizam a raiva, regados ao álcool. Nessa arena improvisada, brigas ocorrem também na plateia. Sendo assim, os cães estimulam os homens e os homens retroalimentam o comportamento violento dos cães, evidenciando a harmonia entre as espécies.

Por outro lado, nem a presença de chuva pode ser considerada uma benção nas tramas de Maia. Em *O trabalho sujo dos outros*, o clima abafado é temperado com uma chuva forte, que além de dificultar o trabalho das personagens, pois causa entupimentos e acumulo de lixo pela cidade, maximizam o efeito de repugnância dos ambientes, causado pelo excesso de sujeira presente tanto nos bairros ricos quanto nos pobres. Os excrementos e restos de alimentos não coletados durante a greve dos lixeiros misturam-se à chuva e com ela formam massas infeciosas que atraem roedores e estimulam a sua proliferação. Essa toxicidade do espaço físico, reflete-se no comportamento autodestrutivo de Erasmo Wagner, que aceita o lixo como parte de si mesmo.

Em *Carvão Animal*, a falta de luz solar, devida a poluição do ar, e o frio constante produzem sentimentos de desesperança nos moradores de Abalurdes, além de, obviamente, afetar sua saúde. Enquanto nos ambientes de clima quente, vigora um certo comportamento violento ou autodestrutivo, a escuridão e as baixas temperaturas colaboram para o estabelecimento de um quadro de tristeza profunda.

Esse sentimento, aliás, é frequentemente associado ao atual estágio do capitalismo, como pode ser observado nas obras de Han (2018) e Fisher (2009), além de que a adversidade climática e a toxicidade da água e do ar da região devem-se a exploração excessiva dos recursos naturais. Há muitas mortes, casos de alcoolismo e até mesmo suicídio na região, contudo, não há relato de crimes violentos, exceto casos não-intencionais de atropelamento e acidentes de carro devido à embriaguez.

Já o espaço social, corresponde ao “[...] conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação” (LINS, 1976, p. 74). Nessa categoria, podemos incluir todos os locais de moradia, trabalho e convivência das personagens. Nesse sentido está o que dá mais vigor à obra de Maia, pois é na exploração dos espaços sociais, principalmente nos locais de trabalho que surgem as questões mais complexas em relação ao desenvolvimento da sociedade. O abatedouro de porcos, o aterro sanitário, o crematório, a fábrica de carvão vegetal e a mina de carvão mineral compõem esse espaço e propiciam a discussão do subemprego.

Por fim, Lins (1976), comenta sobre a ambientação e a atmosfera. A primeira corresponde a um conjunto de processos responsável pela elaboração da noção de um determinado ambiente. A ambientação possui a mesma relação com o espaço que a caracterização com a personagem, ou seja, ela é igualmente importante no desenvolvimento do espaço, preenchendo-o com aspectos que irão, ao longo das narrativas, definir e/ou influenciar as personagens. Essa ambientação pode ser produzida diretamente pelo olhar do narrador, sendo conceituada como franca, ou surgir por meio do uso da perspectiva das personagens, nesse caso, chamada de reflexa. Maia intercala os dois tipos, a perspectiva do narrador normalmente inicia os capítulos e, na sequência, cede espaço ao olhar das personagens, acompanhando-as através das rotinas de suas profissões. Um exemplo da força da ambientação nesses espaços, pode ser observada na descrição da mina onde Edgar Wilson trabalha. No trecho a seguir, o narrador acompanha a descida até a mina, apresentando aos leitores o ambiente claustrofóbico, no qual os trabalhadores passam a maior parte do dia.

São quatro minutos de descida até atingir os duzentos metros de profundidade. Os vestígios de luz natural duram apenas vinte segundos. A partir disso, somente escuridão. [...] O som do elevador enquanto avança para as profundezas ganha um eco como um uivo distorcido. A escuridão da

mina é úmida, com constantes barulhos de gotejamento, iminência de desabamentos e um ar muito pesado. É uma escuridão que comprime os sentidos. Que dificulta a respiração. Aos poucos, os homens tornam-se parte dela; acobertados pelas trevas tóxicas do ar poluído" (MAIA, 2011, p. 73).

A segunda surge também em decorrência do espaço e apresenta caráter abstrato, evocando as sensações que os elementos físicos e sociais imprimem nas personagens e nos leitores. A atmosfera da *Saga dos Brutos*, em função de todos os elementos elencados até o momento, pode ser definida pela alternância entre sensações de divertimento, devido a certos comportamentos estúpidos (até mesmo infantis das personagens), rapidamente substituídas por náusea e angústia, tendo em vista a explicitação da violência e outras questões de maneira visceral, além do mal-estar evidenciado, por exemplo, no acidente da mina e no assassinato de Marinéia.

3.2 AS DEFORMIDADES SOCIAIS NA ESCRITA DE MAIA

Ao nos referirmos às deformidades sociais na obra de Maia, fazemos menção às relações estabelecidas por intermédio do corpo dos indivíduos, cuja principal função nas tramas remete a algum tipo de atividade laboral. As deformidades físicas, as doenças e outros agravantes observados nas personagens da trilogia, refletem a posição social desses indivíduos dentro do sistema capitalista. E como esses brutamontes não estão isolados de seu entorno, nesse tópico, portanto, discutimos a corporalidade na *Saga dos Brutos* para além do indivíduo, associando-o também a outros elementos presentes na natureza, como os animais, a matéria vegetal e a mineral.

Os estudos do corpo via literatura têm ganhado espaço na atualidade. A partir de conceitos advindos da sociologia do corpo, conseguimos ampliar essa questão dentro da área de Estudos Literários, estabelecendo conexões entre as suas diferentes representações na ficção e a condição em que se encontram na sociedade. Isso ocorre, pois, segundo Le Breton (2007, p. 77):

O corpo também é, preso no espelho do social, objeto concreto de investimento coletivo, suporte de ações e de significações, motivo de reunião e de distinção pelas práticas e discursos que suscita. Nesse contexto o corpo é só um analisador privilegiado para evidenciar os traços sociais cuja elucidação é prioridade aos olhos do sociólogo, por exemplo, quando se trata de compreender os fenômenos sociais contemporâneos.

Esse campo de estudo, que aponta para a relevância da análise da trajetória do corpo na sociedade, nos indica que dentro do sistema capitalista o valor do corpo representa também uma forma de capital, no qual investe-se muito, quando, é claro, existem recursos para isso. A boa aparência e a vestimenta adequada, que valorizam o corpo, dividem os espaços de circulação de indivíduos, abrindo portas para o futuro daqueles que cumprem com essa “norma”, pois como Le Breton (2007) comenta em sua obra, a aparência física passa, na contemporaneidade, a corresponder também a um valor de moral. Além disso, há todo um mercado em contínua expansão, dedicado ao fornecimento de cosméticos, vestuário, acessórios, serviços e procedimentos que surgem para atender a essas demandas.

Enquanto isso, do outro lado da desequilibrada balança da economia, encontram-se as classes populares, que não possuem a mesma relação com o corpo, apesar de utilizarem-no igualmente como capital. Essa relação é muito mais instrumental e a capacidade de concretizá-la possui um valor vital.

A doença, por exemplo, é ressentida com o um entrave à atividade física, principalmente profissional. A queixa dirigida ao médico diz respeito, sobretudo, à “falta de força”. A doença retira dos membros dessa camada social a possibilidade de fazer do corpo um uso (profissional, sobretudo) habitual e familiar. Dessa forma, não prestam nenhuma atenção especial ao corpo e o utilizam sobretudo como um “instrumento” ao qual demandam boa qualidade de funcionamento e de resistência. A valorização da força lhes confere uma maior tolerância à dor, “eles não admitem, sobretudo, sentirem-se doentes”. Certamente, nunca ter sido afastado por doença foi, durante muito tempo, motivo de orgulho e valor respeitado por inúmeros operários” (LE BRETON, 2007, p. 82).

Por esse motivo Gerson saí todo dia para trabalhar, mesmo com a agonia da sua doença terminal, amparado por Edgar Wilson, que trabalha praticamente por dois para não fazer notar a incapacidade do amigo. E personagens amputados como o lixeiro Jeremias, trabalham dobrado para compensar a falta dos membros e desenvolvem uma habilidade extraordinária nos remanescentes. O mesmo ocorre com o coveiro Aparício que, devido a deficiência nas pernas, precisa cavar freneticamente para compensar o andar lento e claudicante. Afinal, se já não existem empregos suficientes, quem iria se preocupar com indivíduos em condições tão problemáticas?

A relação entre o corpo desses brutamontes e o trabalho é também uma experiência grotesca, pois ela não deixa de ser ambivalente a seu próprio modo. Os trabalhadores vivem dos seus corpos, mas não pertencem a uma camada social que

possui o direito de dar a manutenção necessária para que sigam funcionando adequadamente. Esse direito é reservado para os que usufruem de seu trabalho e podem procurar atendimento médico como medida profilática ao invés de esperar pelo agravamento de enfermidades.

Em *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder* (2018), Han estabelece uma conexão entre o desenvolvimento contemporâneo, as novas técnicas de monitoramento dos indivíduos, por intermédio da manipulação de dados pessoais, e a posição social das classes populares nessa pirâmide. A denominação destinada aos indivíduos de menor poder aquisitivo dialoga com o tratamento recebido pelas personagens de Maia.

A empresa estadunidense de análise dos *big data* Acxiom comercializa os dados pessoais de cerca de 300 milhões de cidadãos norte-americanos, ou seja, de quase todos os cidadãos. Dessa maneira, a Acxiom sabe mais coisas sobre os cidadãos norte-americanos do que o FBI. Na Acxiom, as pessoas são divididas em setenta categorias, e oferecidas em um catálogo como mercadorias. Para cada necessidade há algo para comprar. Pessoas com um valor econômico baixo são denominadas com o termo *waste* (lixo). Consumidores com alto valor de mercado se encontram no grupo *shooting star* (HAN, 2018, p. 90-91, grifos nossos).

Assim sendo, não é somente a segurança corporal que é inviabilizada para esses indivíduos, todo o restante também lhes é negado. O pan-óptico disciplinar é substituído pelo ban-óptico digital na sociedade do desempenho, pois este “[...] identifica pessoas que são economicamente inúteis como lixo. O lixo é algo que precisa ser eliminado” (HAN, 2018, p. 91). Desse modo, podemos propor que o aterro sanitário e os seus moradores configuram-se como uma representação simbólica dessa nova perspectiva.

Como observamos durante o Capítulo 2, a obra da autora é abundante em apresentar a relação entre o corpo e o trabalho. Há, no entanto, uma outra questão relativa à utilização dos corpos que se destaca pela peculiaridade e enriquece a leitura grotesca desse universo ficcional. Trata-se, como já apontado, do encaminhamento dado à morte no romance *Carvão animal*. A cidade “morta-viva” de Abalurdes é considerada como um polo da morte, e essa caracterização não é um exagero, pois faz referência a uma região que, a cada dia que passa, torna-se mais dependente dos óbitos de seus moradores e de outros, vindos de regiões vizinhas e até mesmo mais distantes, tendo em vista a futura ampliação do empreendimento. Até então, a economia local era de domínio exclusivo da mineração, no entanto, a natureza encontra-se em colapso devido a exploração excessiva das minas, impactando,

inclusive, na temperatura do local. Nesse cenário de frio excessivo e recursos reduzidos, o crematório Colina dos Anjos começa a se destacar, fornecendo calor a diversas zonas da cidade, incluindo o hospital, por meio de energia gerada por intermédio da cremação de corpos humanos e animais.

Os vivos de Abalurdes sabem aproveitar bem os seus mortos. A cafeteria, 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. 69-70).

Apesar dessa alternativa pouco convencional parecer unicamente uma solução irônica encontrada pela autora para discutir as incoerências da contemporaneidade, ela possui inspiração na realidade e esse projeto veio de uma pequena cidade da Alemanha. Segundo Maia, os investidores “[...] queriam usar o crematório para gerar energia para a cidade. Parece que as pessoas não quiseram, teve algum problema. Mas aí eu fui à frente com o projeto. Transformei o calor do crematório em energia elétrica” (MAIA *apud* GRÜNNAGEL, 2015, p. 366).

As ações realizadas por Ronivon e seus colegas dentro desse ambiente nos levam a refletir sobre alguns significados. Primeiramente, nos deparamos com uma possibilidade positiva, a partir da leitura de Bakhtin (2010), pois a morte que gera vida a partir da energia que mantém vivos os doentes internados no hospital e que também aquece diversos outros estabelecimentos e residências possui um efeito regenerador na comunidade. É nessa relação entre vida e morte, na qual o crítico russo reconhece a trajetória do ciclo da vida, como demonstra na figura da velha grávida que representa, ao mesmo tempo, a decrepitude e o nascimento, que estaria o elemento grotesco que aproxima o entendimento de humanidade compartilhada. Essa parece ser também a percepção da própria autora que indica em entrevista: “A própria morte é que revitaliza a cidade diariamente. É a energia da cidade” (MAIA *apud* GRUNNAGEL, 2015, p. 366). Além de a distância entre as classes sociais ser abolida no processo, pois todos os corpos apresentam o mesmo valor na produção de energia e, a depender da localidade, irão suprir com eletricidade o mesmo contingente de indivíduos.

Por outro lado, se analisarmos a situação unicamente pela lógica capitalista, transformamos a percepção em algo negativo, voltado para o horror (preconizado por

Kayser) de transformar a morte em um negócio lucrativo ao ponto de acumularem-se quase 100 corpos de modo absurdo e, posteriormente, eliminá-los junto a fornos de carvão vegetal. Diversos corpos, juntos, são jogados sem roupas dentro de um caminhão e depois torrados e ensacados como produtos da própria carvoaria. Ao capitalismo, não escapa nem a morte; ele transforma-se em uma solução prática para lidar com o excesso de “baixas” diárias e ainda consegue resolver o problema da superlotação dos cemitérios, produzindo efeitos mais positivos em termos de higiene.

A própria ambiguidade sugerida pela dupla leitura remete a uma contradição tipicamente grotesca, fato que nos conduz a uma terceira faceta ligada ao crematório. Há, como a supracitada leitura de Valério (2020) indica, a dessacralização da morte, a partir do desrespeito aos rituais fúnebres. A pesquisadora aponta para o processo de cremação em si, fazendo referência à tradição cristã vinculada ao velório e ao sepultamento, no entanto, entendemos que o desrespeito de fato se manifesta por outra via. Até mesmo porque a incineração de corpos é um dos processos mais antigos realizados pelo homem, presente na cultura de gregos e romanos e, em muitas outras, é considerada até hoje uma honraria.

Como diria Kayser (2019), o chão nos falta é quando entendemos a forma pela qual o processo ocorre no subsolo do estabelecimento, algo que chocaria qualquer familiar, pois distancia a morte do caráter espiritual normalmente associado a ela, vista com um rito de passagem para o outro mundo ou o descanso final e merecido. No crematório Colina dos Anjos, o nome é, de fato, bastante irônico, raramente os corpos são cremados individualmente e as cinzas que as famílias recebem, nem sempre correspondem aos respectivos falecidos.

É um trabalho simples. Desde que se goste do fogo e se suporte o calor, não traz aborrecimentos. O cliente nunca reclama, e, caso a mercadoria sofra danos, basta preencher a urna funerária com sobras de cinzas que são guardadas pelo funcionário da manutenção do forno. Este sempre apanha uns punhados de cinzas provenientes de muitas cremações e guarda-as num galão de plástico. Depois são moídas de modo uniforme e repõem a falta dos grãos dos outros (MAIA, 2011, p. 27).

Todo o véu por trás dos eventos fúnebres é grotescamente desrido pela autora. Nada fica imune a essa representação do ambiente que, ao mesmo tempo nos causa repulsa e uma atração incontestável. Pelo simples fato de a morte ser um mistério para todos os indivíduos, há sempre uma curiosidade inerente aos locais e aos encarregados do processo.

Resta, ainda, explicitar o destino das cinzas não retiradas pelos familiares. Qualquer despesa fúnebre, seja de cremação ou sepultamento, possui um valor elevado e, muitas vezes, a cremação só é paga durante a retirada das cinzas. Assim sendo, quando não há recursos financeiros, o falecido não é devolvido ao parente mais próximo. Há, ainda, casos nos quais a família não consegue encontrar um local para realizar a cerimônia de espargimento das cinzas. No crematório de Ronivon e seus amigos há dois destinos possíveis para essas cinzas e que descrevem muito bem as relações sociais. Para os que podem pagar, há um lindo jardim de rosas à frente do local, perfeito para esse tipo de cerimônia; em contrapartida, os abandonados não possuem um descanso final tão pacífico, mas bastante prático:

Na parte dos fundos, o mato alto, as flores murchas e as moscas amontoadas em valas fedorentas recebem esses restos lançados num córrego que segue para os esgotos. É exatamente nos esgotos que vão parar os restos mortais, ou seja, as cinzas fabricadas na carvoaria. Respeitosamente, aquilo que já foi humano é lançado às fezes (MAIA, 2011, p. 27).

Dos corpos humanos, passamos aos relacionamentos estabelecidos por eles a partir do ambiente que ocupam. Iniciemos essa questão a partir da análise das capas de ambos os livros.

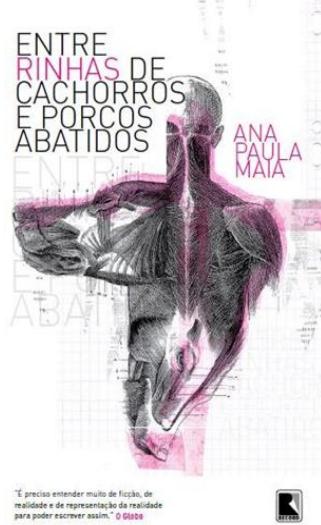


FIGURA 1: Capa da obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*.

FONTE: <https://www.record.com.br/produto/entre-rinhas-de-cachorros-e-porcos-abatidos/>



FIGURA 2: Capa da obra *Carvão animal*.

FONTE: <https://www.record.com.br/produto/carvao-animal/>

A Figura 1 corresponde à capa da obra que compreende os dois primeiros textos da trilogia. Como é possível observar, ela faz referência à primeira novela, ao representar a aproximação entre homens, cães e suíños. Essa união, considerada impossível no contexto real, representa os primórdios da conceituação da estética grotesca. Não há limite entre os corpos do homem e dos animais, cada um contém em si os outros e com eles estabelece uma convivência incontornável. Ao passo que, da Figura 2 depreende-se um significado menos visível. O título da obra é *Carvão animal*, referência à transformação do homem em carvão e da sua utilização enquanto objeto de consumo, tal qual as outras formas de carvão: mineral e vegetal. Há, contudo, determinados momentos na obra em que esse carvão se mistura aos outros e as distinções entre eles desaparecem, mais uma vez, efetivando o hibridismo grotesco.

A partir dessa breve leitura das capas e da análise das obras, resolvemos classificar essas relações em dois grupos, baseadas no grau com o qual se estabelecem. Primeiramente, nomeamos como relação por aproximação quando homens e animais passam a dividir o mesmo ambiente e a mesma rotina. Muitas vezes, essa ligação é de afeto, como no caso de Erasmo Wagner e as cabras Divina e Rosa Flor, e Ernesto Wesley e sua cadela Jocasta. Em outros casos, a relação se estabelece a partir do reconhecimento de características em comum, seja pela convivência próxima ou identificação pela natureza semelhante, como ocorre com Edgar Wilson, que vê nos cães de rinha o mesmo instinto que possui, gerando, assim,

um sentimento de empatia. Por vezes, esse reconhecimento dá-se por parte de comparações estabelecidas pelo narrador, para explicitar a forma como esses homens se comportam devido a função que desempenham, como os mineiros tratados como jumentos e J.G. como um cão fiel. Há, por fim, uma relação de rivalidade, quando ao dividirem o mesmo espaço, batalham pelas mesmas sobras da sociedade. Neste último grupo, podemos incluir Erasmo Wagner, seus colegas de profissão e os moradores do aterro sanitário, que precisam lutar com aves carniceiras, cães e ratos em suas rotinas diárias, seja pelo recolhimento do lixo ou para o aproveitamento dele.

O segundo grupo corresponde às relações por assimilação, quando as espécies se tornam híbridas. Essa relação é a mais íntima e complexa estabelecida a partir da lógica capitalista. Já no início da primeira novela, ocorre a união corporal entre Pedro e a porca à espera do abate. Ao praticar a violação do animal, por determinado período de tempo seus corpos ficam conectados e posteriormente seu fluido biológico passa a integrar o corpo do animal. Por mais que seja uma reunião temporária de espécies, ela é importante para demonstrar a objetificação dos animais e o ato de ultrapassar a fronteira entre os domínios de cada espécie. Longe de ser algo presente só na literatura, essa prática é recorrente nos meios rurais, inclusive sendo utilizada para a “iniciação de jovens”, além de provar-se como um fetiche lucrativo na indústria pornográfica.

Em *O trabalho sujo dos outros*, há dois tipos de relação por assimilação: a primeira diz respeito a composição do chorume, como havíamos referenciado nos capítulos anteriores. Essa pasta liquefeita de aparência repulsiva e odor pútrido aloja uma complexidade onde não há mais o que diferenciar, todos os elementos retomam à terra para “adubar” a próxima geração de infelizes por vir. Os mortos desovados por lá não são muito diferentes daqueles cujas cinzas são incorporadas ao esgoto dos fundos do crematório Colina dos Anjos. A segunda corresponde à substituição da válvula aórtica humana danificada pela correspondente suína. Essa prática não é incomum na medicina, pois tem a vantagem de apresentar melhor rendimento do que a implantação de uma válvula mecânica. A anatomia dos porcos assemelha-se em muito com a dos humanos, permitindo esse intercâmbio. Devido aos avanços científicos e tecnológicos, em um futuro muito próximo, os suínos deixarão de ser somente animais de rebanho, para tornarem-se os doadores de órgãos mais requisitados da humanidade. A informação encontra-se disseminada em diversas

divulgações científicas e websites de grande circulação, com manchetes como “Cientistas apostam em transplantes de órgãos de porcos para reduzir filas, mortes e gastos no Brasil”⁶⁶, publicada no site da *BBC News Brasil*. O próprio título da matéria indica a presença do capital na discussão da questão. Os principais órgãos com viabilidade confirmada até o momento são: coração, rins, pele e córneas. Ao todo, no Brasil já foram investidos 50 milhões de reais nessas pesquisas que incluem a clonagem de animais mais adaptáveis ao experimento. Em suma, uma nova indústria está em desenvolvimento.

O romance *Carvão animal* discute a assimilação por intermédio dos ciclos do carvão. Em primeiro lugar, no auge do frio, homens e animais mortos passam a ser incinerados juntamente nos fornos do crematório. Dessa forma concretiza-se a primeira união dos homens com outras espécies, isso sem deixar de ser somente carvão animal. Na próxima etapa do ciclo, observamos o vazamento de gás e a posterior explosão da mina de Abalurdes, com a combustão conjunta dos corpos dos trabalhadores e do produto mineral que se origina do local. Ernesto Wesley, chamado para atendimento emergencial, faz a conexão entre os dois tipos de carvão: “Olha como vido a pilha de carvão animal ao lado da pilha de carvão mineral. Não é possível identificar qual é mais negro. Se misturados, homens e fósseis se confundiriam” (MAIA, 2011, p. 81). No interior da mina, para os que ficaram para trás, não há mais distinção. E na última etapa do ciclo do carvão, há a união entre os corpos incinerados na fábrica de carvão vegetal comandada por Melônio Macário. Ronivon e seus colegas queimam os 87 corpos do depósito do crematório na carvoaria em uma noite frenética regada a álcool. O resultado da queima vira mais um produto à venda:

O carvão animal será ensacado pelos homens e no dia seguinte Melônio o venderá para algumas famílias da região que ainda utilizam carvão vegetal em suas casas para cozinhar e se aquecer do frio durante esse inverno rigoroso. Melônio Macário misturará os dois tipos de carvão, animal e vegetal, para efetuar a venda. Assim apagam-se todos os vestígios para todos. Com o dinheiro que ganha como capataz, mal consegue sobreviver [...] (MAIA, 2011, p. 129).

Por último, há uma forma de hibridismo à parte, que não é claramente definível em termos dos conceitos acima abordados, mas que colocamos aqui como uma terceira possibilidade de união entre semelhantes, ligada à ingestão, um dos atos identificados por Bakhtin (2010), em sua leitura da estética grotesca, como

⁶⁶ Para a leitura da matéria, acesse: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-62134212>.

representativo da noção de inacabamento do corpo. O pai de Gerson, um glutão caracterizado de forma repulsiva, comete canibalismo ao ingerir o rim do próprio filho, assim como os clientes da mercearia na qual trabalha Edgar Wilson, ao comprarem a carne de Pedro juntamente com a dos porcos. Pelo lado dos animais, ocorre a ingestão de partes humanas, quando as vítimas do abatedor são dadas aos porcos para que eles desapareçam com os rastros, enquanto cães e galinhas ingerem partes de seus donos mortos e os ossos e vísceras de Pedro servem como componentes de ração para animais domésticos.

3.3 A PSIQUE POR TRÁS DOS TRÊS E.W.

Anteriormente observamos a existência de um elemento de vinculação entre as personagens centrais da trilogia *Saga dos Brutos*: esses três indivíduos têm seus nomes iniciados pelas mesmas letras – “E” e “W”. Igualmente verificamos que esse fato se refere a relação estabelecida entre a escrita da autora e a icônica obra de Edgar Allan Poe. A homenagem e a inspiração fazem justiça ao mestre do suspense, considerado como

[...] o Poderoso Chefão do horror, a quem todos os afilhados do gênero beijam a mão em busca de benção não é apenas o precursor da prosa detetivesca, o bandeirante das narrativas de ficção científica e poeta virtuose. É também criador de histórias sinistras sobre os **abismos da psiquê humana**, forjador de impecáveis criptogramas e **mestre do grotesco** [...] (HELENA, 2018, p. 12, grifos nossos).

Apesar de centrar-se na questão das desigualdades sociais e o trabalho exercido pelas classes populares, a obra de Maia recorre a um elemento extra e, é justamente nesse aspecto que se relaciona com o universo literário de Poe, por intermédio do desenvolvimento da psique dos três E.W., cada um deles liderando um dos textos da trilogia. Edgar Wilson surge na primeira novela, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Erasmo Wagner pertence ao mundo dos lixeiros de *O trabalho sujo dos outros* e, por fim, Ernesto Wesley luta contra incêndios em *Carvão Animal*.

A referência ao conto “William Wilson” e a repetição das iniciais das personagens remetem-nos à análise da utilização do duplo na construção dos três indivíduos. Na verdade, o duplo na obra de Poe não se restringe a este conto. Recentemente, a editora *Darkside Books* publicou uma coletânea em dois volumes da

obra do autor, sob a denominação de *Edgar Allan Poe: Medo Clássico* (2018), que inclui uma seção intitulada “O enigma dos duplos”, da qual também fazem parte os contos “Morella” (1835), “O homem na multidão” (1840) – sobre o qual comentamos no Capítulo 2 – e “O retrato oval” (1842).

O conceito do duplo é amplamente discutido em dois grandes campos de estudo: a literatura e a psicanálise. No campo da psicanálise, o conceito de duplo foi primeiramente discutido pelo terapeuta austríaco Otto Rank (1884-1939), no ensaio *Der Doppel Gänger* (O duplo), de 1841. A sua obra compôs a base para o estudo subsequente de Sigmund Freud (1856-1939), seu colega e amigo íntimo. Segundo Freud (2019, p. 92) comenta em *Das Unheimlich*⁶⁷ (O infamiliar), a contribuição de Rank aponta para o valor da manifestação do duplo, pois esse representa “[...] uma garantia contra o declínio do Eu, um “enérgico desmentido do poder da morte [...]”. Em seus estudos sobre o duplo, Freud indica que, na infância, ele manifesta caráter narcísico, passando a assumir outros moldes na medida em que o indivíduo se desenvolve:

No Eu se forma, lentamente, uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica, conduzindo o trabalho de censura psíquica, e que nossa consciência conhece como “consciência moral” (FREUD, 2019, p. 92).

Esse conteúdo da autocrítica, passa a incorporar-se na constituição propriamente dita do duplo, na qual também podem surgir aspirações frustradas e reminiscências de períodos anteriores. Ao duplo, Freud, então aponta a característica do *infamiliar*, ou seja, algo que, de certa forma conhecemos, mas ao mesmo tempo não somos capazes de compreender completamente, pois trata-se de um conteúdo que sofreu recalque. Essa instabilidade deve-se ao fato de que este é

[...] uma formação da mesma família dos processos anímicos superados dos tempos primevos, os quais tiveram, em todo caso, naquela época, um sentido amigável. O duplo se tornou uma imagem do horror, tal como os deuses, que após a queda de suas religiões tornaram-se demônios [...] (FREUD, 2019, p. 93).

Na literatura, a presença do duplo encontra destaque na escrita do século XIX, por tratar-se de um período no qual as convicções de mundo dos indivíduos foram duramente abaladas pelo desenvolvimento das ciências. Além da óbvia menção a Poe, está presente, por exemplo, na novela *O homem da areia* (1817), de E. T. A

⁶⁷ Originalmente publicado em 1919.

Hoffmann (obra utilizada por Freud na análise do infamiliar e do duplo) e nos romances *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson e *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Em território nacional⁶⁸, podemos identificar o recurso estético na obra de Machado de Assis (1839-1908), em contos como “A causa secreta” e “O espelho”⁶⁹. Como é possível depreender a partir da série de textos literários listados, o duplo não se apresenta de uma única forma. Dentre tantas possibilidades, pode ser uma cópia idêntica dos indivíduos, a figura que se impõe frente ao espelho, a criação de um médico invocada a partir de uma poção, a construção de uma nova criatura, um retrato capaz de captar a essência de um ser humano ou o retorno de um pesadelo de infância.

“William Wilson” é, no entanto, a trama que iremos utilizar para discutir a questão, devido a referência expressa na obra de Maia. Edgar Wilson, o primeiro protagonista do universo dos brutos, cujo nome retoma diretamente à personagem de Poe, apresenta a personalidade mais sombria entre os E.W. Erasmo Wagner, insinua-se como um intermediário entre o E.W. que o antecede e o que o sucede, trata-se de um pecador que, ao longo da trama, passa a perceber a necessidade que sente da redenção. Por fim, no outro extremo, encontra-se Ernesto Wesley, o herói resignado com o seu sofrimento e pronto para dar a vida pelos outros.

O conto de Poe narra, em primeira pessoa, a trajetória de vida de um homem perverso, que havendo cometido diversos crimes, passa a ser seguido pelo seu duplo, um rapaz de aparência e nome idênticos, mas de atitudes opostas. Esse duplo “ajuizado” censura a personagem e tenta evitar a perpetuação de seu comportamento nocivo, na forma de sussurros recriminatórios. As aparições do duplo iniciam-se durante a pré-adolescência de William, quando o jovem passa a frequentar um conceituado colégio interno. Nesse ambiente de confinamento, comparado por ele a uma prisão, William começa a perceber os paradoxos da existência humana, a partir da análise que faz da figura do Reverendo Dr. Bransby, personagem que acumula, ao mesmo tempo, duas funções: de pastor da igreja local e de diretor do internato.

⁶⁸ Posteriormente, já no século XX, Lygia Fagundes Telles, uma das maiores contistas brasileiras, cuja obra dialoga com temáticas sombrias e insólitas, passaria a utilizar o recurso estético do duplo em contos como “WM”, publicado em 1984, além de estabelecer conexão com a obra de Poe por meio da intertextualidade, assim como Maia.

⁶⁹ “A causa secreta” foi originalmente publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1885, e compilado no livro *Várias Histórias*, em 1896. “O espelho” também foi publicado primeiramente na *Gazeta de Notícias*, em 1882 e posteriormente em *Papéis Avulsos* (1882).

Ah, era com que profundo fascínio e enorme perplexidade que eu, sentado em um banco afastado da igreja, costumava observá-lo subindo ao púlpito! Não entendia como aquele homem santo, com semblante tão modesto e tão bondoso, trajando mantos lustrosos de caimento clerical e uma peruka impecavelmente empoada, tão rígida e tão profusa, podia ser o mesmo que, com expressão amarga e roupa suja de rapé, aplicava de palmatória na mão as leis draconianas do colégio. Ah, colossal paradoxo, estranho demais para uma solução! (POE, 2018, p. 34).

Ao ter consciência da duplicidade manifestada pelo Reverendo, o jovem passa a dar sinais de reconhecimento da característica que há nele mesmo, por meio da presença de seu próprio duplo. À época, em adição, vigorava o moralismo, que contrastava com a criação que havia obtido em seu ambiente doméstico excessivamente permissivo. O jovem, aparentemente de família influente, pois além do colégio interno, frequentou Eton e Oxford, duas instituições tradicionais da Inglaterra, passa a digladiar-se entre cumprir com o que se espera de sua conduta e exercer o pleno domínio de seus desejos. O duplo age como a consciência que procura impor-lhe limites, sem contudo ser bem-sucedido, pois ao final do conto, o narrador admite a vitória contra o seu oponente. Por intermédio das palavras do próprio duplo: “Venceste. Eu me rendo. Mas, a partir de agora, também estás morto. Morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Era em mim que existias! Agora que morro, vê nesta imagem, que é a tua, como assassinaste a ti mesmo” (POE, 2018, p. 51).

Os duplos na trilogia de Maia, assim como no conto de Poe, representam desdobramentos do indivíduo que se encontra sufocado pela experiência que vive. No caso dos brutos, essa experiência relaciona-se com a contemporaneidade, ou seja, as questões que fragmentam o ser humano são de outra ordem, portanto, os desdobramentos são igualmente diferentes. Apesar de termos três personagens em três narrativas, com tramas diversas, eles representam, em conjunto, facetas da vida social da atualidade e, somado ao uso das iniciais, nos permitem adaptar a leitura do duplo à trilogia.

De um lado, observamos um indivíduo que age sempre dentro da lei, do outro, encontramos um homem comum perseguido pelos fantasmas de seu passado violento e, por fim, um terceiro, que não dá limites há expressão de seus instintos mais sombrios. Se aplicarmos a teoria da estruturação da mente humana proposta por Freud (por meio de sua segunda tópica⁷⁰) em relação direta com os acontecimentos

⁷⁰ O estudo freudiano da estruturação da mente é composto de duas fases, ou seja, duas tópicas. A primeira, nomeada como teoria topográfica, diz respeito aos conceitos de Inconsciente, Pré-consciente

da trilogia, juntamente à noção da presença do duplo na construção dessas personagens, poderíamos definir Edgar Wilson como o “*Id*”⁷¹, por ser ele o responsável por dar vazão aos impulsos, sem manifestar sentimento de culpa, enquanto Erasmo Wagner seria o “*Ego*”⁷², que oscila entre as características das outras personagens, comete crimes, mas arrepende-se, vivendo em uma eterna busca pela redenção de seus pecados, já Ernesto Wesley seria o “*Superego*”⁷³, portador da noção consolidada de certo e errado.

No final, tal qual observamos no conto de Poe, a identidade dominada pelo prazer de realizar atos criminosos elimina as concorrentes, firmando-se como o responsável pelas tramas subsequentes da autora. Essa conclusão igualmente dialoga com o aspecto naturalista da *Saga dos Brutos*, pois o indivíduo em destaque é aquele que se relaciona com o mundo por intermédio de seus instintos. Essa é a forma de sobreviver no universo da autora, tanto que Edgar Wilson é a mais longeva de suas personagens.

A partir dessa constatação, passamos a nos concentrar unicamente em Edgar Wilson e, com o suporte de Cohen (2000) e França (2012), buscamos compreender o seu significado enquanto elemento do social representado. Por qual razão ele surge como esse elo de conexão entre as obras da autora? A explicitação de sua natureza violenta e destituída de culpa diz respeito ao grau de apatia da sociedade contemporânea? Qual o limite ainda pode ser efetivamente imposto aos indivíduos na fase atual do capitalismo? E, por último, mas não menos importante, como o medo se manifesta na atualidade?

Cohen, pesquisador que se destaca pelo estudo da monstruosidade e a relação da construção de monstros ficcionais com a sociedade e a cultura a qual eles pertencem, nos indica que “O monstro nasce [...] como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (COHEN, 2000, p. 26). Esse ser monstruoso, que pode ser de natureza insólita ou exibir características

e Consciente. A segunda, também chamada de modelo estrutural do aparelho psíquico, compreende os conceitos aqui abordados: *Id*, *Ego* e *Superego*.

⁷¹ O *Id* representa a “[...] designação do inconsciente, na perspectiva de receptáculo pulsional desorganizado e de “paixões indomadas” que precisam sofrer intervenção do eu” (MELO, 2023, p. 19).

⁷² Trata-se de “[...] uma instância mediadora e integradora das pulsões do id, no enfrentamento das ameaças do superego e das demandas exteriores” (MELO, 2023, p. 21).

⁷³ Origina-se no complexo de Édipo, a partir de internalizações proibitivas de autoridade. Assim sendo, “[...] decorre de exigências sociais e culturais e é inibido pelo sentimento de culpa. A mudança ocorre com a internalização da autoridade externa pelo indivíduo. Assim, a função de autoridade passa a ser realizada pelo superego” (MELO, 2023, p. 22).

humanas, deve ser analisado no “[...] interior da intrincada matriz de relações sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (p. 28). Passamos a considerar Edgar Wilson como um exemplo da construção do monstro contemporâneo de caráter realista, afastado de critérios fantásticos e alicerçado nas contradições e banimentos observados em nossa estrutura social. Um monstro que não nasce como tal, mas torna-se isso, quando posto à margem, desacreditado e abandonado, tanto pela família quanto pela comunidade. Esses dois comprovados alicerces do indivíduo em formação e posterior desenvolvimento, quando ausentes, abrem espaço para encaminhamentos sombrios.

Cohen (2000, p. 30) aponta, ainda, para o fato de que o entendimento do monstro frequentemente nos escapa pois ele não se presta a uma caracterização fácil. Concordamos com a proposição do autor, pois, de fato, em nossa trajetória de análise de Edgar Wilson, não conseguimos defini-lo com segurança. Em certos momentos, ao pensarmos na tortura aplicada desde cedo aos animais, a frieza com a qual trata suas vítimas, aliada a falta de uma motivação significativa, poderíamos caracterizá-lo como um psicopata, aos moldes de Dexter Morgan. Porém, quando aplicamos um olhar mais próximo da questão, verificamos que psicopatas, como a personagem estadunidense, possuem um *modus operandi* e um sistema de organização mental e social muito rígido, diferente do que ocorre com Edgar Wilson que age de forma aleatória e irreflexiva.

Por outro lado, encontramo-nos intrigados com a relação que ele estabelece com Gerson, os salvamentos que executa em sua passagem pela mina de Abalurdes e a preocupação em oferecer sepultamento aos mortos, nas tramas de *Enterre seus mortos* e *De cada quinhento uma alma*. Talvez essas atitudes sejam reminiscências dos outros E.W. e configurem-se como elementos de estranhamento para a própria personagem. É recorrente, contudo, o estabelecimento de uma relação íntima de amizade com um ou no máximo dois indivíduos em todos os lugares por onde passa. A conexão estabelecida com esses colegas de profissão nunca chega a ser violada por sua natureza sombria.

A contradição entre ser completamente mau e minimamente bom é a forma pela qual o grotesco se manifesta na estrutura mental da personagem. De modo que escolhemos chamá-la de grotesco psicológico. A partir dessa personagem e da análise de seus crimes, suas motivações e ambições, sugerimos o direcionamento para uma leitura “mental” do grotesco na contemporaneidade. Não é mais possível

ignorar esse aspecto da constituição de obras que privilegiam a categoria estética, pois podemos verificar que ela se alia aos outros aspectos previamente discutidos (espaço, corpo, relação com os animais e com o ambiente, especialmente por intermédio do trabalho), maximizando os efeitos cômicos e sombrios dos textos literários. Em grande parte, esses efeitos são materializados pela presença de um narrador dinâmico e estratégico, que faz uma leitura eficiente do ambiente e dos indivíduos, trazendo à tona não somente o pior de cada um, como também os fragmentos de humanidade, capazes de provocar sensações ambivalentes (atração/repulsa) em termos de recepção e, ainda, no próprio contexto interno da obra.

Gerson, por exemplo, confia cegamente nas instruções dadas pelo amigo, ao mesmo tempo que se atrai por sua vitalidade, uma força física capaz de abater porcos e homens sem muito esforço ou culpa. Além disso, Edgar Wilson tem a atitude necessária para mudar o curso de sua vida sempre que desejar e, até mesmo, sobreviver ao apocalipse em progressão. Ao passo que o leitor se enoja com a descrição da morte de Pedro e torce para que Edgar Wilson vença a competição de abate de porcos, seu grande sonho em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*.

Ao final do seu ensaio, Cohen (2000) pergunta qual o sentido de criarmos monstros. Por que os colocamos à margem e por que eles sempre retornam? A resposta, assim como o questionamento, é bastante complexa, mas imaginamos que o caminho para esse entendimento esteja no conjunto de restrições presentes em nosso código moral. Diariamente, o ser humano é desprezado pelo sistema que deveria zelar por ele, sem contudo ser-lhe permitido quebrar esse código. Nossos monstros podem cometer essa transgressão, impondo, ao sistema ficcional, a sua presença impactante. Aliado a isso, eles nos mostram que também somos feitos de instinto e que, caso algum dia abdicássemos de nossa consciência moral, passaríamos a um próximo estágio, onde possivelmente rivalizariam com os animais. Metáforas à parte, é por meio desse monstro ficcional que exorcizamos nossa frustração ao mesmo tempo que alimentamos o nosso medo de mudanças significativas.

Permite-se que, por meio do corpo do monstro, fantasias de agressão, dominação e inversão tenham uma expressão segura em um espaço claramente delimitado, mas permanentemente situado em um ponto de limiaridade. O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, para destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura" (COHEN, 2000, p. 49).

Aproveitando a menção ao medo, adicionamos a proposta de França (2012) à leitura de Cohen (2000). Em sua análise da literatura do medo⁷⁴ no Brasil, França (2012) propõe uma leitura do conceito de monstruosidade no cenário nacional e aponta para o fato de que a nossa tradição literária elabora o medo, majoritariamente, pela construção de monstros que não se baseiam em elementos fantásticos ou fenômenos ainda sem explicação científica. Esta literatura torna-se conhecida por centrar-se principalmente na criação de universos de cunho realista, em que os monstros surgem à semelhança de nós mesmos e os perigos têm origem em cenários reconhecíveis. França (2012, p. 49, grifos nossos) aponta a existência de três possibilidades centrais para a elaboração da literatura do medo no Brasil:

[...] (i) as ameaças vindas da própria natureza local, sublime e terrível, fonte de maravilha e mistério, tanto para o nativo, quanto para o europeu, com seus cataclismos, suas doenças, seus animais ferozes, seus ambientes inóspitos; (ii) as emoções advindas de nossa angústia existencial, da terrível consciência de nossa inexorável finitude, de nossa morte física, da decadência de nosso corpo e de nossa mente; ou, por fim, (iii) **os temores relacionados à imprevisibilidade do “outro”, a violência e a crueldade irracionalmente naturais do ser humano, fonte constante de um mal ainda mais terrível por sua aleatoriedade.**

Distantes em aparência e “habilidades” de um Conde Drácula ou um Mr. Hyde, mas nem por isso menos perversos, esses símiles representam pessoas comuns, com as quais no mundo real estabeleceríamos relações amistosas ou ainda mais profundas. Essa fonte de medo torna-se muito mais relacionável quando deixa de ser apenas uma invenção exclusivamente estética e passa a deixar nossos instintos em estado de alerta para o mundo do qual, de fato, fazemos parte.

Apesar de as tramas de Maia não representarem a literatura de horror no sentido tradicional do termo, mesmo passando pela influência de Poe, elas possuem o potencial da monstruosidade, introduzido pelos caracteres naturalistas e pela construção de Edgar Wilson. Concomitantemente, a noção do medo urbano discutida por França (2012), insinua-se nesse cenário. O aumento da pobreza, do desemprego, a disseminação de doenças infectocontagiosas e conflitos políticos propiciam um desequilíbrio social ainda mais severo e, em momentos nos quais perdem-se as bases que garantem o mínimo de estabilidade aos indivíduos, o maior inimigo da integridade corporal e moral do ser humano passa a ser ele mesmo, na figura do outro.

⁷⁴ Segundo França (2012), o conceito surge como uma alternativa para pensar a ficção brasileira quanto à presença de monstruosidades morais, não admitidas na definição de monstro proposta por Nöel Carroll em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999).

Edgar Wilson é um trabalhador braçal, um sujeito que se apresenta como uma figura carismática, contudo, é capaz de dissimular a sua natureza de forma tão eficiente, que a própria noiva não percebe com quem está se envolvendo. Ingenuamente, a jovem confessa a traição e a paixão por Pedro, acreditando que a aparente passividade do noivo não lhe trará grandes problemas, mas acaba, no entanto, assassinada. Quanto à Gerson, esse é capaz de ajudar a matar a própria irmã devido ao poder de convencimento do amigo. Aliás, o comportamento dessa personagem não passa despercebido. Ele não é um assassino, mas não aparenta repulsa ou ansiedade pela evisceração protagonizada por Edgar Wilson e, muito menos, piedade pela própria irmã. Diante disso, podemos identificar um segundo nível de monstruosidade nessa cena, agravado pelo fato do crime ser cometido contra um ente querido. Como alguém capaz de doar o rim para salvar a vida de um parente pode ser conivente com um crime tão medonho? Essa psique distorcida, oculta pelo tom de comicidade empregado pelo narrador no desenrolar da cena, configura-se igualmente como sinistra.

A relação entre o monstro e seu observador direto encontra-se também no conto machadiano “A causa secreta”, no qual o médico Garcia, apesar da repulsa, sente prazer em observar as atrocidades cometidas por seu amigo Fortunato. França (2012) chama atenção para uma das cenas mais discutidas do conto, na qual Fortunato tortura um rato lentamente e Garcia, mesmo desgostoso do ato, não consegue desviar o olhar.

O prazer da tortura evidenciado em Fortunato, pode também ser identificado na conduta de Edgar Wilson, enquanto ele flagela Pedro, sem pressa, parando para interrogar-lhe a respeito das preferências da noiva Rosemery. O abatedor de porcos, do mesmo modo, não demonstra sentir raiva pela traição da noiva como pode ser visto na personagem machadiana, que pelo contrário alimenta-se com prazer do sofrimento de Garcia pela morte de Maria Luísa, sua falecida esposa e interesse amoroso do médico. Obviamente, Fortunato é muito mais sofisticado em seus atos, assim como em seu intelecto e em sua classe social, talvez por isso prefira assistir a dor de outras pessoas ao se dedicar ao assassinato desses indivíduos. É preciso lembrar, contudo, que a personagem de Machado de Assis tortura animais e faz diferentes experiências com eles, ou seja, está a um passo de materializar um crime contra a vida humana. O próprio Edgar Wilson começou por meio dessa tática e seu primeiro crime contra outro ser humano foi uma questão de oportunidade. De todo modo, apesar de só podermos

inferir, a forma pela qual “A causa secreta” é concluída nos permite afirmar que ainda haveria muito para ser contado sobre o futuro de Fortunato e sobre os desdobramentos de sua relação com Garcia (um provável parceiro no crime).

Em suma, tanto a personagem machadiana quanto o brutamontes de *Saga dos Brutos* representam a monstruosidade e o medo do desconhecido que se revela a partir da natureza do outro. Pensemos também no contexto histórico, enquanto Fortunato era um aficionado pela ascensão da ciência no século XIX, Edgar Wilson é o reflexo de um homem marginalizado da atualidade; um trabalhador que se esgueira pela sociedade para manter-se vivo, pois sabe que sua existência não tem a menor relevância no contexto geral. Como ele, existem vários, completamente deformados pelo capitalismo ou em vias disso. A partir dessa constatação, retomamos a afirmação de Cohen (2000) de que cada período e cada cultura engendram os seus próprios monstros. A contemporaneidade faz, então, emergir o monstro naqueles homens que são tratados como animais e que, ao acostumarem-se com esse tratamento, passam a aceitá-lo e a incorporar esse comportamento em sua rotina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre todas as opções que a literatura brasileira nos oferece como fonte de estudo acadêmico, escolher um autor e uma obra para empreender um relacionamento de, no mínimo, dois anos torna-se uma tarefa árdua. De minha parte, apesar de haver cursado Letras com dupla habilitação (português/inglês), sempre tive em mente a necessidade de dedicar boa parte dos meus estudos à literatura nacional. De certo modo, foi graças a Machado de Assis, Lima Barreto, Clarice Lispector e tantos outros grandes nomes de nossa literatura, que aprendi que a leitura poderia ser muito mais do que uma atividade de lazer na minha vida.

Durante a Graduação passei por diversos autores, consagrados e recém-descobertos, e, dentre eles, conheci a obra de Ana Paula Maia. Em uma das disciplinas optativas lemos um conto da autora e fiquei interessada pela crueza e pela acidez de sua linguagem, ao mesmo tempo em que fui atraída pela ambiguidade manifestada por suas personagens. Quanto mais pesquisava sobre e lia suas obras, mais chegava à conclusão de que seu diálogo com o passado e a contemporaneidade traziam um diferencial com o qual eu gostaria de trabalhar no futuro. Confrontei-me, porém, com um número bastante elevado de textos acadêmicos sobre suas obras. Deduzi, então, que muitos aspectos de meu interesse já estavam encaminhando-se para um certo esgotamento.

A partir dessa constatação, resolvi olhar a obra sob uma perspectiva que remetia a organização do universo. Quais recursos estéticos promoviam as possibilidades tão trabalhadas pelos meus colegas acadêmicos? Apesar de não possuir um conhecimento muito extenso do conceito de grotesco enquanto categoria estética, essa manifestação passou a ocupar o centro do meu raciocínio em relação à obra da autora. Ao dar continuidade a esse foco de pesquisa, pude evidenciar que o conceito surgia, nomeadamente, em alguns dos textos produzidos até o presente momento, no entanto, sem grandes preocupações analíticas, ou seja, apenas como ponte para o comentário de outras questões. Em adição, fui capaz de evidenciar a presença de características claramente grotescas em muitas citações e análises, sem que o termo fosse nomeado. Em suma, o grotesco sempre esteve, direta ou indiretamente, presente na fortuna crítica da autora.

O primeiro capítulo dessa dissertação é resultado do percurso teórico que empreendi para formar o entendimento necessário sobre a estética e situar os pontos-

chave para a progressão de minha análise. O segundo capítulo representa a aplicação, nos textos literários que compõem a *Saga dos Brutos*, de todo o conhecimento que pude acumular em termos de manifestações do grotesco. Finalmente, o terceiro capítulo, o mais complexo de todos, reúne as minhas contribuições à análise da obra de Maia e à estética grotesca na literatura contemporânea brasileira.

Ao final desta jornada de pesquisa sobre a estética grotesca e a obra de Ana Paula Maia, concluo que, de fato, existe a soberania desta estética na construção de seu universo ficcional, partindo da trilogia *Saga dos Brutos* e disseminando-se pelo restante da obra. Há uma coerência interna que demonstra um planejamento claro das intenções literárias da autora. Encontramos, dessa forma, frente a frente com um conceito contemporâneo de grotesco, produzido por meio de uma linguagem ágil, seca, irônica e curta que dialoga com as consequências do aprofundamento do capitalismo no século XXI, ao mesmo tempo em que revitaliza a poética naturalista estabelecida no século XIX.

O sucesso desta literatura reflete o desencanto com o estágio em que nos encontramos atualmente. Vivemos entre o horror da miséria que observamos nas ruas, a passividade de aceitar o sistema capitalista como algo imutável e a positividade tóxica incentivada pela lógica do desempenho, e, enquanto isso, à margem dessa reflexão, encontram-se indivíduos que apenas lutam por mais um dia. As personagens de Maia representam esses indivíduos que buscam a sobrevivência em uma sociedade que os ignora e rapidamente os substitui. Esses homens, mulheres e, muitas vezes, crianças, idosos e deficientes físicos, não têm tempo de sobra para reflexões ou para o tédio e o abatimento. Como consequência dessa guerra diária, quer tomem consciência ou não, seus corpos decompõem-se em vida, por intermédio de acidentes de trabalho, enfermidades crônicas e mutilações. Por fim, a morte chega, quase sempre de forma prematura.

Como Bakhtin (2010) sabiamente conclui, não temos mais condições de performar o riso regenerador fora do contexto da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, sua referência de estudo sobre o grotesco. O riso que se faz presente na maior parte do tempo, apesar de manifestar o desconforto e o horror de remover as nossas bases de entendimento, como menciona Kayser (2019), passa a ser o riso cínico e apático de quem sabe que perdeu a luta contra o sistema.

Corroborando mais uma vez com a leitura do crítico alemão, destaco um aspecto essencial da estética grotesca – a sua plasticidade. Ao observar que cada período traz consigo uma série de novas questões nos campos mais amplos possíveis, fui capaz de evidenciar um espaço aberto para a nomeação de diferentes formas de hibridismo na obra de Maia (por aproximação, por assimilação e por ingestão), além de propor, a partir da leitura de Cohen (2000) e França (2012), associada à teoria freudiana, uma categorização de ordem psicológica para o grotesco.

Além de confirmar a predominância do grotesco na estruturação do universo ficcional, passo a entender que, para que esse efeito seja alcançado nos textos literários de Maia, ele necessita de alguns recursos estéticos acessórios. Esses recursos correspondem, principalmente, ao feio e ao repulsivo, essenciais para um entendimento das mutações sofridas pelos indivíduos em suas áreas de atuação e também como resultado dos transtornos causados ao meio ambiente. Não se trata, então, de uma pesquisa que observa apenas as potencialidades do grotesco na literatura contemporânea, mas do diálogo que ele estabelece com outras estéticas negativas de modo geral, sem, contudo, perder de vista o seu protagonismo.

Creio que esse entendimento seja relevante para o meu crescimento enquanto pesquisadora. Investigar uma obra de autoria feminina que estabelece um universo ficcional inteiro tendo por base esta estética negativa, motiva a continuidade de minha pesquisa em direção a uma compreensão mais acurada da configuração dessas estéticas na produção literária de outras autoras brasileiras. Apesar de o foco atual ter se baseado na contemporaneidade, para que esse estudo se faça completo, prestando a devida justiça às escritoras que antecederam nosso período histórico, os próximos passos de pesquisa marcarão um retorno ao século XIX, ponto que considero ser o momento em que passamos a reconhecer a existência de escritoras brasileiras. Em se tratando de estéticas negativas, já é possível adiantar que esse século foi produtivo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBERENA, Ricardo Araújo. “A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 458-465, out./dez. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/lh/a/VVWQ3rH8pSkkpy69DDTTtnK/>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CABRAL, Ana Luísa Braga. *Irmandade de sangue*: masculinidades entre o afeto e o grotesco em A Saga dos Brutos, de Ana Paula Maia. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Londrina, 2020.
- CALAZANS, Selma. “Grotesco”. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e perigos da confusão de fronteiras. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2007.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista*: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FRANÇA, Julio (2017). “A categoria estética do grotesco e as poéticas realista; uma leitura de ‘Violação’ de Rodolfo Teófilo”. In: WERKEMA, Andréa; OLIVEIRA, Ana Lúcia; SOARES, Marcus Vinicius (Orgs.). *Figurações do real*: literatura brasileira em foco. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições. p. 219-235.
- FRANÇA, Julio. “O discreto charme da monstruosidade: atração e repulsa em “A causa secreta”, de Machado de Assis”. In: Redisco, Vitória da Conquista, v. 1, n. 2, p. 46-53, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/2293433/O_discreto_charme_da_monstruosidade_atra%C3%A7%C3%A3o_e_repulsa_em_A_causa_secreta_de_Machado_de_Assis. Acesso em: 25 dez. 2022.
- FRANÇA, Julio; SILVA, Daniel Augusto (orgs.). *Poéticas do mal*: a literatura de medo no Brasil (1830-1920). 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Tradução Ernani Chaves, Rogério Freitas e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GRÜNNAGEL, Christian. “Ir aonde ninguém quer ir”: entrevista com Ana Paula Maia”. In: Entrevistas. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* v. 45, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/KkXbWxWM84G4WgGbyJ6yw7h/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Tradução Maurício Liesen. Belo Horizonte: Editora Áyiné, 2018.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.

HELENA, Márcia. “Introdução Darkside”. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Tradução Márcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018. Vol. 2.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berretini. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Tradução Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIMA, Diego Henrique. “O heroísmo dos brutos: reminiscências do grotesco e do romântico em *Frankenstein* e *Carvão Animal*”. *Revista Organon*, [S.I.], v. 33, n. 65, p. 1-12. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/86318>. Acesso em: 12 jul. 2022.

LINDSAY, Jeff. *Dexter: a mão esquerda de Deus*. Tradução Beatriz Horta. São Paulo: Planeta; Minotauro, 2021.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

ASSIS, Machado. “A causa secreta”. In: MARTINS, Romeu. *Medo Imortal*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. p. 83-93.

MAIA, Ana Paula. *A guerra dos bastardos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

MAIA, Ana Paula. *Assim na terra como embaixo da terra*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

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

MAIA, Ana Paula. *De cada quinhentos uma alma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

- MAIA, Ana Paula. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- MAIA, Ana Paula. *Enterre seus mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MAIA, Ana Paula. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MAIA, Ana Paula. *O habitante das falhas subterrâneas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- MAIA, Ana Paula. *Saga of Brutes*. Tradução Alexandra Joy Forman. Illinois: Dalkey Archive Press, 2016.
- MELO, Yure. Id, ego, superego e a estruturação da psique. São Paulo: Editora Dialética, 2023.
- MOISÉS, Massaud. “Naturalismo”. In: COELHO, Jacinto do Prado (org.). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1978.
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Tradução Márcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018. Vol. 2.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 7. ed. São Paulo: Princípios, 2007.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- VALÉRIO, Maristela Scremen. “No fim, tudo o que resta são os dentes”: a dessacralização da morte em Carvão Animal, de Ana Paula Maia. In: *Abriu*, v. 9, p. 95-106, 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7646120>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Tradução Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- TIHANOV, Galin. “A importância do grotesco”. Tradução Bruna Lopes-Dugnani. In: *Bakhtiniana*, São Paulo, 7 (2): 166-180, Jul./Dez. 2012.