O HEROÍSMO DOS BRUTOS: REMINISCÊNCIAS DO GROTESCO E DO ROMÂNTICO EM MARY SHELLEY, WILLIAM BLAKE, LORD BYRON E *CARVÃO ANIMAL*

THE HEROISM OF BEASTS: GROTESQUE AND ROMANTIC REMINISCENCES IN MARY SHELLEY, WILLIAM BLAKE, LORD BYRON AND *CARVÃO ANIMAL*

Diego Henrique de Lima¹

*Vou revelar-te o que é o medo em um punhado de pó.
T.S. Eliot, A Terra Desolada.*

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo refletir sobre a relação de correspondências estéticas entre a literatura de Mary Shelley e a de Ana Paula Maia. Explora o que a obra da autora inglesa tem em comum com a da autora brasileira em relação à elaboração de personagens anti-heróis e esteticamente grotescos. Tanto a tessitura de algumas obras de Mary Shelley (e também de Blake e Byron) quanto a de *Carvão Animal*, de Maia, constroem um caso de convergência atual dos modelos criados na era protovitoriana e na vitoriana.

Palavras-chave: Anti-herói; Romantismo; Mary Shelley; Ana Paula Maia.

ABSTRACT: This article considers the correspondences found between the works by Mary Shelley and Ana Paula Maia. What the English writer may have in common with the contemporary Brazilian one is mainly the elaboration of anti-heroic and aesthetically grotesque characters. The structure of some works by Mary Shelley (and also by Blake and Byron), as well as the structure of *Carvão Animal*, by Maia, indicate a case of correspondence between present-day literature and models created during the proto Victorian and Victorian periods.

Keywords: Antihero; Romanticism; Mary Shelley; Ana Paula Maia.

A transição na literatura Ocidental de um tipo de herói clássico, baseado nos modelos grego e latino, para o tipo de anti-herói que dominou a representação na época moderna, se deu de modo paulatino. Para compreendê-lo, basta nos atinarmos para a plethora de movimentos literários e tendências estéticas que surgiram e se desvaneceram ao longo do tempo, sobretudo a partir do advento do Romantismo. Desde a epopeia, o teatro e a poesia gregos, passando por sua imitação e reprodução pelos romanos, os hinários e teatro católico da Idade Média, o Trovadorismo, o Renascimento, o Barroco, o Classicismo, até o Romantismo, tipos literários foram apresentados, absorvidos ou

¹ Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal da Bahia (FBA).

substituídos. É no epílogo de tal processo que se encontra o construto estético a que hoje nos referimos como anti-herói, e é em conjunção com as mudanças históricas, físicas e intelectuais que a literatura foi ora assimilando estas transformações, ora as sugerindo.

Neste artigo, nosso estudo tem como foco uma obra do século XXI *Carvão Animal* (2011) e o contato que ela estabelece com o passado, especificamente com o modelo anti-heroico representado por personagens do século XIX, no Romantismo europeu e no Realismo/Naturalismo. Assim, procuraremos demonstrar que o anti-herói de Ana Paula Maia é um construto híbrido de características românticas e realistas, com linguagem e discurso pop contemporâneo, reminiscência do herói predominante em romances dos dois movimentos literários. A junção de diferentes estéticas é o que há de mérito, de mais distintivo na obra da autora, embora as análises críticas sobre ela tendam quase sempre a situar seus livros numa simples releitura do realismo cru, semelhante àquele de Rubem Fonseca, com quem é geralmente comparada. *Carvão Animal* (2011), última parte a compor a trilogia² dos brutos, de Ana Paula Maia, apresenta linha de continuidade com a herança literária que sobrevive às gerações de escritores e é preservada por meio da releitura e espelhamento de modelos literários.

No contexto da tenebrosa cidade de Abalurdes, ameaçada pelo fogo e excesso de cadáveres, vivem Ernesto Wesley e Ronivon, os dois principais personagens da narrativa. Nesta comunidade, “que está à margem do descobrimento e no imaginário de alguns visionários” (MAIA, 2011, p.39), vivem personagens que se destacam pela brutalidade. Dentre eles, Ernesto Wesley: “É um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado, porém tudo isso se torna pequeno caso se repare em seus olhos. São olhos pequenos, de cor negra e brilho intenso.” (MAIA, 2011, p.11). A exemplo de Edgar Wilson e Erasmo Wagner, protagonistas nas outras novelas da trilogia, a descrição do bombeiro Wesley também remete ao tipo de anti-herói fisicamente grosseiro e esteticamente brutalizado, muito recorrente no Romantismo europeu do século XIX, exemplificados pela criatura do doutor Frankenstein, de Mary Shelley, ou Gwinplane e Quasímodo, de Victor Hugo. O efeito estético almejado pela autora carioca com esse tipo de construção literária é similar ao que buscavam os dois autores europeus, isto é: ressaltar a humanidade do personagem paradoxalmente por meio de características fisicamente fantásticas, salientando excessos na dimensão

² A trilogia é constituída pelos romances: *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos* (2009) *O Trabalho sujo dos Outros* (2009) e *Carvão Animal* (2011).

corporal, distorções na estrutura da face, desproporcionalidade entre membros, cicatrizes, mutilações ou deficiência. A atração pelo grotesco presente na obra de Maia tem o intento de destacar o espanto que constitui a existência de tais figuras. Construídos por pinceladas bruscas e ágeis, elas surgem diante do leitor na forma de composições rústicas, com traços grosseiros, semblante distorcido, relação não harmônica entre as partes do corpo e ausência de simetria. Nesse sentido, a antítese entre corpo monstruoso e olhos diminutos cria figura ao mesmo tempo rude e delicada. A forma rústica só é suplantada pela incandescência contida nos olhos miúdos que encaram o fogo regularmente: “Quando se atravessa a barreira de fogo que ilumina o seu olhar, não há nada além de rescaldo. Sua alma abrasa e seu hálito cheira a fuligem.” (MAIA, 2011, p.11). O apreço e capacidade de Maia em criar personagens-mutantes é algo notável: “Novamente evidenciamos um homem-besta que na sua condição de humano-coisa deve aturar/naturalizar as mais extremadas situações terrenas.” (BARBERENA, 2014). A autora demonstra preferência pela elaboração de sujeitos fisicamente bizarros, com propensão para o auto-aniquilamento. Programados pela génetica ou destino para submeter-se aos mais variados tipos de sofrimento, representam pouco mais que força de trabalho barata. Característica particularmente expressiva em Ernesto é a incapacidade de sentir o fogo. Portador de uma doença no sistema nervoso, a analgesia congênita³, ele não sente dores, sejam elas produzidas por queimaduras, facadas ou tiros. Seu corpo é território isento de dor, matéria que pode ser ferida e consumida até a morte sem acusar nenhum registro incômodo ou compaixão. Ernesto usa essa condição como trunfo e instrumento de trabalho: “a doença foi ocultada por ele para ingressar na corporação; talvez se soubessem dos riscos que corre nunca o admitiriam. Ele pode caminhar sobre a chamas, atravessar colunas ardentes e ser atacado por labaredas. Ele se queima, mas não sente” (MAIA, 2011, p. 11). Ou ainda: “Ernesto Wesley é muito atento ao próprio corpo e acredita que essa doença vai além da patologia clínica; é um dom” (MAIA, 2011, p. 11). A atitude de Ernesto de idealizar a própria doença e vê-la como talento, marca de distinção e especialidade é obviamente uma tentativa de distinguir-se, de demarcação da individualidade. Desprovido de dinheiro, status social ou reconhecimento, Ernesto acredita carregar algo

³ Curiosamente, na cultura pop, essa é uma característica presente em diversos personagens de animes japoneses, bem como no célebre vilão Bane da banda desenhada *Batman* (1939), monstruosamente forte e insensível à dor. Para citar exemplo em romance, especificamente Ronald Niedermann, personagem brutamontes, villão e mentalmente retardado, da trilogia *Millenium, os Homens que não Amavam as Mulheres* (2005), do romancista Stieg Larsson.

que o diferencia dos demais mortais e encara tal indício como uma distinção pessoal indispensável. Nesse aspecto, o personagem se aproxima de escritores e personagens românticos: Lord Byron e Percy Shelley, dois exemplos de artistas que se pensavam detentores de talento criativo capaz de iluminar e transformar a realidade. Grande parte de tal esforço se devia à força e valorização da personalidade, tema recorrente em suas obras. Recorrer a uma característica inerente a si próprio e tratá-la como diferencial era fonte de inspiração para a mente romântica.

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

bombeiro pode surgir e ser percebido plena e integralmente.⁴ Similarmente, para o imaginário romântico, essa beleza⁵ escondida se confunde com a subjetividade, o talento e personalidade singulares. Força genuína e não domesticável. Como ilustram, em *A Peregrinação do Jovem Harold* (1812), os versos de Byron: “Há um fogo /E uma concepção da alma que não será contida/ Em sua própria existência estreita, mas anseia /Por ultrapassar a acomodação medíocre do desejo.” (BYRON, 2018)⁶. Esse flerte se dá justamente por meio do contraste entre o ser feio que é capaz de belos sentimentos ou ações. Por isso essas personas são capazes de tal ambiguidade estética, ambivalência de duas naturezas: a mais concreta, a física; e outra mais abstrata, a psicológica.

Similarmente a Edgar Wilson, protagonista da primeira parte da trilogia, que extrai das rinhas de cães o mais intenso prazer pessoal, Ernesto absorve satisfação do infernal cenário dos incêndios. É um competidor, superando os obstáculos produzidos pelo fogo até chegar ao elemento mais vulnerável que deve ser salvo. O desenlace da narrativa apresenta a dureza e, até certo ponto, orgulho, na condição de subprodutos de ambiente tão árduo. O homem enquanto espelho do ambiente é premissa da trilogia: “Nesta profissão não é possível remoer as próprias tragédias. É sobremaneira uma atividade que enrijece o caráter e que o coloca de frente para as piores situações. Tudo se torna pequeno quando deparado com a morte” (MAIA, 2011, p. 13). O conceito do sublime, segundo a concepção iluminista kantiana, aplica-se à forma com que ele encara a morte. Tudo se torna pequeno, inclusive o próprio Ernesto, apesar do tamanho e compleição atípicos que possui. É relevante sublinhar que o personagem encara o trabalho como processo de formação moral. O sublime, quando devidamente entendido, tem função moralizadora extremamente significativa. Não se trata de maravilhar-se por maravilhar-se, num gozo estético que termina em si mesmo, mas de processo que gera consequências para a compreensão da vida e do lugar devido ao ser humano no mundo.

Um paralelo que podemos estabelecer com *Frankenstein* é a relação de causa-efeito que é ponto central na composição dos protagonistas. O cientista Frankenstein nos remete a momentos da infância: “Ao traçar o panorama da minha infância, sigo o roteiro dos acontecimentos que me conduziram à minha história de miséria. Busco as origens da minha obsessão, descubro que ela brotou de um fio de água remoto [...]”

⁴De forma contrastante, a insaciabilidade acompanha o personagem, o que potencializa o desejo de encontrar nas tragédias dos acidentes a possível completude e justificativa para sua existência.

⁵Reflexão sobre valores como originalidade, novidade e subjetivismo foi antecipada pelo crítico literário Lionel Trilling, já em 1972, com *Sinceridade e Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*.

⁶ “There is a fire/ And a notion of the soul which will not dwell/ In its own narrow being, but aspire /Beyond the fitting medium of desire.” Canto 3. (Tradução nossa)

(SHELLEY, 1998, p. 32). De modo semelhante, o monstro anti-herói de Shelley parte numa cruzada de ressentimento e raiva motivada pelo egoísmo criador do “pai”. O anseio por ser amado e a busca pelo reconhecimento de sua “humanidade” são efeitos cuja causa pode ser encontrada nas circunstâncias que explicam sua criação: o delírio megalomaniaco do cientista desejoso de emular Deus⁷, a força criadora:

Com ansiedade que quase chegava à agonia, recolhi os instrumentos em torno de mim e preparei-me para o ponto culminante do meu experimento, que seria infundir uma centelha de vida àquela coisa inanimada que jazia diante dos meus olhos. (SHELLEY, 1998, p. 52).

O elemento da ansiedade criadora na narrativa precisa estar presente para que os fatos subsequentes ganhem potência: é necessário que uma criatura feia, acidental e emocionalmente vulnerável nasça do ato de *hubris*, de paixão desmedida na busca pelo belo e bom. O paradoxo confere intensidade à narrativa. Nesse sentido, a figura do monstro de *Frankenstein* pode ser vista como alegoria da ordem semeada no Romantismo. A reação romântica à super-valorização do pensamento científico e à racionalidade (e seus consequentes perigos), à desumanização originada pela crença exagerada no progresso; a volta ao mundo em que o primitivo é preferível ao moderno, o primitivo que contém a verdade sobre as coisas, a idealização de épocas passadas. Durante grande parte do Romantismo, a época idealizada era a Idade Média, daí o retorno da estética gótica com castelos, catedrais, candelabros, fantasmas, seres obscuros, ocultismo, misticismo e religiosidade. A claridade do racionalismo iluminista é ofuscada pela névoa de colinas e vales ermos, paisagens dos romances de Ann Radcliffe e Horace Walpole. É com essa visão repleta de brumas que os românticos pretendiam rebelar-se contra a técnica industrial e a fumaça expelida pelas fábricas que poluem as igrejas, sujando suas fachadas, como exemplifica Blake no poema *Londres* (1794): (“Dos Limpa-chaminés o choro triste/ As negras Igrejas atormenta/ E do pobre soldado o suspiro que persite/ Escorre pelos Palácios que sustenta”).⁸ A fuligem que cobre as igrejas em *Londres* é parecida com aquela que cobre os homens em *Carvão*

⁷ “Eu seria o primeiro a romper os laços entre a vida e a morte, fazendo jorrar uma nova luz nas trevas do mundo. Seria o criador de uma nova espécie – seres felizes, puros, que iriam dever-me sua existência. Indo mais longe, desde que eu teria a faculdade de dar vida à matéria, talvez, com o correr dos tempos, me viesse a ser possível (embora agora esteja certo do contrário) restabelecer a vida nos casos em que a morte, no consenso geral, relegasse o corpo à decomposição. Ressureição! Sim, isso seria nada menos que o poder de ressurreição.” (SHELLEY, 1998, p.49).

⁸ “How the Chimney-sweeper’s “cry/ Every black’ning Church appalls/ And the hapless Soldier’s sigh/ Runs in blood down Palace walls.” (Tradução de Hélio Osvaldo Alves).

Animal: “Os homens que moram na região voltam das minas irreconhecíveis, revestidos de fuligem densa. Por todo o local a fina camada de cinzas cobre as superfícies” (MAIA, 2011, p. 40). A noção de uma sociedade decadente é onipresente na trilogia de Maia: “A região de Abalurdes está à margem do descobrimento e no imaginário de alguns visionários” (MAIA, 2011, p. 39). Há forte influência romântica na descrição da cidade de Abalures:

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

Elementos como cidades em penhascos, desfiladeiros, são usados pela autora para denotar isolamento e decadência. A ideia da cidade gótica, meio assombrada, cercada por solidão, é uma influência da literatura romântica. Tal qual a *Londres* de Blake, Abalurdes é cenário devastado, poluído, esvaziado de esperança. Na cidade de decadentes urbanos, sem o charme vitoriano dos poetas revoltados, o “romantismo tardio” de Abalurdes é anunciado por seus habitantes operários. Prisioneiros de uma cidade sufocante, os heróis contemporâneos são tão decadentes quanto a cidade que habitam.

Entretanto, enquanto sabemos que a Londres descrita por Blake se deteriorou por conta da Revolução Industrial, a causa da decadência de Abalurdes não é explícita. Ela simplesmente surge já natimorta na narrativa. Quanto ao desenvolvimento da cidade, não nos é apresentado início nem um processo de destruição que justifique o resultado que contemplamos⁹, o qual é simplesmente oferecido ao leitor sem maiores explicações.

A era iniciada pelo Romantismo na literatura tendeu para certos fatores: a individualidade, o fortalecimento do gênero romance com a consolidação da burguesia, a descrença no modelo clássico de herói, maior ambivalência na elaboração de personagens ficcionais, a noção da história como algo dependente do contexto temporal, a noção de tempo cíclico suplantado pelo tempo teleológico cristão, o protagonismo de personagens de origem popular que fazem a si mesmos e buscam ascensão social

⁹ Trata-se de modo de representação diverso daquele a autora usa pra explicar os personagens, a relação de causa e efeito, como já apontado em nosso estudo.

(Robinson Crusoé), maior autonomia e capacidade de escolhas de tipos ficcionais (a exemplo de Hamlet). Todos esses fatores contribuíram, num longo e complexo período de tempo, para a consolidação do tipo de anti-herói que prevalecerá sobretudo no romance do século XIX (predominantemente no movimento realista). O que Raskolnikov, Étienne, Eugenia Grandet, Aliocha Karamázov e Ernesto Wesley possuem em comum? São filhos da descrença. Eles têm em comum a predisposição para o decadente, para a noção da queda e ausência da graça. Já não acreditam numa ordem cíclica, e sim num movimento que caminha para algum ponto final. A marca do *telos*, da finalidade; e do *éskhatos* (escatologia), o último evento, a consciência do fim, existe em cada um desses personagens e não os deixa esquecer que o tempo da Era de Ouro dos clássicos não é mais possível. Representam a perda da inocência: “Quanto a mim, em vez de um novo Adão, sou um anjo decaído que você priva do direito à alegria, sem que me caiba culpa.” (SHELLEY, 1998, p. 94). É importante ressaltar que não tratamos aqui da inocência no sentido de característica pessoal, traço de personalidade ou motivação psicológica, como a criança é inocente ao por a mão no fogo antes de saber que irá se machucar, ou aquela representada pelo Cândido de Voltaire. A inocência de que falamos é uma marca existencial, ontológica, característica própria do ser, que participa da sua substância.

É justamente a perda da inocência que está diretamente ligada à concepção cristã de queda. Esta concepção é fundamental para a leitura da mais célebre obra de Shelley. O título completo é *Frankenstein, ou o Moderno Prometeu*. Semelhante ao Prometeu da mitologia grega, o titã que “desaba” por ter-se rebelado contra Zeus e oferecido o fogo à humanidade, tanto o criador como a criatura do doutor Frankenstein são seres caídos.¹⁰ De modo semelhante à relação do bombeiro Ernesto com o fogo, é este elemento que gera o conflito na história. A tensa relação com as labaredas é antes de tudo fator de formação identitária. O fascínio desse contato se faz presente quando Maia estabelece a relação entre o humano e o fogo em uma passagem que tenta explorar as semelhanças entre os dois:

O fogo se multiplica sempre em fogo, e o que o mantém vivo é o oxigênio, a mesma coisa que mantém o homem vivo. Sem oxigênio o fogo se extingue, e

¹⁰ Em estudo sobre a obra mais célebre de Mary Shelley, Harold Bloom interpreta *Frankenstein* como leitura romântica de *Paraíso Perdido*, de Milton: “Nas leituras românticas de *Paraíso Perdido*, de Milton (e *Frankenstein* é implicitamente uma dessas leituras) [...] Blake, cujo mítico revolucionário chamado Orc é outra versão de Prometeu, viu o Satan de Milton como um Prometeu que deu errado, um desejo reprimido até que se transformasse apenas em uma sombra de desejo, um duplê diminuído de energia criativa” (BLOOM, 2007, p. 4).

o homem também. Assim como o homem, o fogo também precisa se alimentar para permanecer ardendo. Vorazmente devora tudo ao redor. Se o homem for sufocado, morre por não poder respirar. Se abafar a chama, ela também morre. (MAIA, 2009, p. 28).

Tanto Ernesto quanto Prometeu adentram nosso imaginário como seres ligados ao poder destruidor e criador do fogo, elemento que imprime nos dois a razão de existir. O ser mitológico tomou para si a missão de entregar a dádiva do fogo à humanidade, enquanto o bombeiro, a cada salvamento, ensaia um auto-sacrifício. Como um Prometeu caído de qualquer cidade contemporânea, Ernesto possui a mortalidade, e é a morte que o espreita sagazmente no confronto com o fogo. A analogia que Maia estabelece entre o fogo e Ernesto é central na narrativa, e são significativas as passagens empregadas para justificar uma espécie de irmandade entre os dois: “Os seres humanos são um produto inflamável que mantém o fogo crepitando. Ambos sobrevivem da mesma coisa, e, quando deparados, querem destruir um ao outro; consumir um ao outro.” (MAIA, 2009). Ao ler estes trechos do livro, ficamos com a impressão de que a autora deseja privilegiar o tema da destruição. De fato, a maioria dos indícios no decorrer do romance apontam para isso. Entretanto, uma segunda interpretação, mais sutil, veria não a destruição como mote central da relação entre o anti-herói Ernesto e o fogo, mas justamente o oposto: a criação. Ao refletirmos sobre o arquétipo de Prometeu e o conteúdo mítico da história criada pelos antigos, notamos que a chama roubada pelo Titã simboliza o princípio da criação, do gênio humano, da linguagem, da capacidade de dominar as ciências e desafiar os deuses. Trata-se do ato de rebeldia enquanto poder inventivo e, nessa perspectiva, podemos dizer que Prometeu¹¹ antecipou a rebeldia dos românticos quando fez dela o norte de sua ação. No caso de Ernesto, a criação diz respeito a si mesmo. A intimidade com o fogo e a luz é na verdade a busca pela própria identidade. Dono de uma existência banal, é pelo espetáculo do risco iminente que ele tenta descobrir e escrever seu verdadeiro nome: “Um incêndio é uma espécie de espetáculo. Quando pequeno Ernesto Wesley teve raras oportunidades de ver espetáculo [...] O fogo pode ser fascinante, mas é assassino”. (MAIA, 2011, p.27-28). Em sentido parecido, o relato que o homúnculo de *Frankenstein* nos apresenta, em primeira pessoa, é claramente a busca desesperada pela identidade:

¹¹ Um estudo exaustivo sobre o arquétipo prometeico e a poesia romântica foi desenvolvido em *Prometheus: Archetype Image of Human Existence* (1991), do classicista Carl Kerényi.

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

Em longas andanças, alienado e desejoso de afeto humano, o monstro demonstra inquietação semelhante àquela de Ernesto a cada novo acidente. De modo similar à relação que Ernesto mantém com o fogo, a identidade de Frankenstein tem origem na interação com um elemento da natureza. Verdade que não há nenhuma passagem no romance que afirme explicitamente o uso da energia elétrica ou galvanização no processo de gerar vida dentro do cadáver que fora escolhido por Frankenstein para ser transformado em monstro, e o mais provável seria o uso de alguma substância química, dado o número de referências que o cientista Frankenstein faz do uso e domínio da química moderna.

Finalmente, do romantismo, a escrita da carioca toma sobretudo o grotesco, e do realismo/naturalismo a ambientação, discurso seco, cirúrgico e determinismo. O resultado é, curiosamente, um “homúnculo” literário, entidade híbrida que bebe de duas fontes estéticas distintas. Os traços, características, ambientações criados por ela são espelhados nessas influências passadas, mas reformuladas para um novo contexto, uma nova proposta estética, mantendo com o passado relação simultânea de absorção e reelaboração, como argumenta Eliot em *Tradição e Talento Individual* (1989): “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos” (ELIOT, 1989, p. 4). Os heróis de Maia são reformulados em linguagem extremamente acessível, rápida e objetiva, própria de uma parte da literatura produzida contemporaneamente no Brasil, a exemplo dos livros de autores como Daniel Galera e João Paulo Cuenca. Dentro desse tipo de discurso, os homens deformados e “exuberantes” abundam nos livros da autora carioca e nas mais diversas representações da cultura de massa, sendo hoje as releituras dos seres grotescos do Romantismo. Ecos da era protovitoriana abundam na escrita da autora carioca, o que aponta para a força ainda atual dos tipos estéticos elaborados pelos escritores, especialmente, ingleses, do século XIX.

Com traços disformes e não harmônicos, as criaturas do Romantismo, sobretudo a partir do século XIX, povoaram o imaginário dos escritores em diferentes contextos e

épocas. As feições e dramas desses personagens renascem ou são reformuladas com alterações e acréscimos. Nesse sentido, Maia faz um resgate da estética romântica para recriar em contexto urbano contemporâneo seus homens retorcidos, espectros do grotesco romântico delineados com a leveza da linguagem pop, com sua objetividade, dinâmica de cenas concisas e fluxo corrente de ações, sem muito espaço para digressões psicológicas. Com base nessa série de características, podemos afirmar que a obra de Maia se insere em uma proposta estética em voga hoje na literatura brasileira, especialmente destacada na escrita de Maia, a qual pode ser vista como uma mostra da significativa tendência de “resgate” de arquétipos românticos. Os anti-heróis de Maia: Edgar Wilson, Ernesto compartilham com a criatura de Frankenstein, a cidade de Blake e a inquietude de Byron a noção de decadência e perda tão cara aos românticos, e acreditamos que resida aí uma das potências narrativas na obra da autora carioca: a iminência da destruição e da finitude da vida. Os homens desenhados por Maia apontam para um caminho que vem sendo trilhado por parcela da produção ficcional brasileira e confirmam a inevitável rede de correspondências que animam e alimentam o fazer literário: o passado reaparece com sopros do presente para dar vida a algo que reúne ecos já ouvidos a motivos atuais, e é isso o que propõem os anti-heróis de Ana Paula Maia.

REFERÊNCIAS

- BARBERENA, Ricardo Araújo. *A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia*. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26163>. Acesso em 08/05/2018.
- BLOOM, Harold. (editor). *Mary Wollstonecraft Shelley's Frankenstein*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.
- BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. Tradução de José Laurenio Melo. São Paulo: Ateliê Cultural, 2004.
- BORGES, Bento Itamar. Disponível em: https://www.ufrgs.br/psicopatologia/lpa/bento_01.htm. Acesso em 08/05/2018.
- BURKE, Edmund. *Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza*. Tradução de Néstor Míguez. São Paulo, Edipro: 2016.
- BYRON, Lord. *Childe Harold's pilgrimage*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm>. Acesso em 08/05/2018.
- ELIOT, T. S. *The waste land*. Toronto: Everyman Library's, 1998.
- KEATS, John. *Sonnet to Chatterton*. Disponível em: <https://www.poemhunter.com/poem/sonnet-to-chatterton/>. Acesso em 08/05/2018.
- MAIA, Ana Paula. *Carvão animal*. Record: São Paulo. 2011.
- _____. *Entre rinhas de porcos e cachorros abatidos*. São Paulo: Record, 2013.

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

SHELLEY, Percy Bysshe. *A defence of poetry*. London: Book Jungles. 2009.

_____. *An elegy on the death of John Keats*. Disponível em:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/45112/adonais-an-elegy-on-the-death-of-john-keats>. Acesso em 08/05/2018.

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

STEVENSON, Robert Louis. *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. New York: Dover Publications, 1991.

Recebido em 30/08/2018. Aceito em 24/10/2018.