

MATHEUS VICTOR SILVA

**CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO NOS
ROMANCES DE LOURENÇO MUTARELLI:**
Transgressões da representação e do discurso narrativo



MATHEUS VICTOR SILVA

**CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO NOS
ROMANCES DE LOURENÇO MUTARELLI:**
Transgressões da representação e do discurso narrativo

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: CAPES/PROEX

ARARAQUARA – S.P.
2023

S586c Silva, Matheus Victor
Configurações do grotesco nos romances de Lourenço Mutarelli : Transgressões da representação e do discurso narrativo / Matheus Victor Silva. -- Araraquara, 2023
488 f. : il., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Adalberto Luis Vicente

1. Grotesco. 2. Realismo. 3. Mímesis. 4. Literatura Brasileira Contemporânea. 5. Lourenço Mutarelli. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MATHEUS VICTOR SILVA

CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO NOS ROMANCES DE LOURENÇO MUTARELLI:

Transgressões da representação e do discurso narrativo

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: CAPES/PROEX

Data da defesa: 25/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Departamento de Letras Modernas – UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Juliana Santini

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas – UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas – UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Departamento Estudos Linguísticos, Literários e da Educação – UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

Membro Titular: Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce

Departamento de Letras - UFSCAr

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao professor Adalberto pela gênese deste estudo, pela dedicação e amizade nos mais de dez anos de parceria acadêmica.

À minha esposa, Beatriz, por seu apoio inabalável mesmo em face das várias adversidades que atravessaram a execução deste projeto. Do mesmo modo, agradeço a meus pais pelos apoios diversos que despenderam ao longo desses anos.

Ao professor Jorge Leite Júnior, pelas valiosas orientações no estudo do grotesco e do monstruoso.

Aos professores Juliana Santini e Fabiano Rodrigo da Silva Santos, componentes da banca de qualificação deste trabalho, cujos apontamentos foram indispensáveis para a finalização do texto.

À Lívia, por toda a ajuda prestada e pelos incentivos insubstituíveis.

Finalmente, agradeço ao Outro, que de além das fronteiras e do fundo das sombras, jamais nos deixa esquecer que as árvores mais altas são aquelas que mais fundo no oco da terra lançaram suas raízes.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Processo número 8887.817429/2023-00.

*“Caeterum in claustris coram legentibus fratribus
qui facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam
deformis formositas, ac formosa deformitas?”*

“Apologia ad Guillelmum”, S. Bernardo
(CLARAVAL, 1998, p. 210)

RESUMO

Figura ímpar na Literatura brasileira, Lourenço Mutarelli evoca ricamente em sua escrita o horror, o bizarro, o feio e o abjeto. Tecendo uma representação peculiar da realidade contemporânea, chama a atenção o traço perturbador que sua produção como um todo apresenta ao leitor. Buscando investigar os sentidos e a construção dessa perturbação, este trabalho dedica-se a analisar as configurações da estética grotesca em sua obra a partir de dois romances fundamentais do autor: *O cheiro do ralo* (2002) e *Miguel e os demônios* (2009). Partindo das premissas das principais teorias do grotesco, o presente trabalho procura analisar estruturalmente e esteticamente as figurações grotescas dos romances, estabelecendo uma leitura que busca considerar o imenso referencial simbólico, cultural, histórico e intertextual que as obras do autor tecem. Sua construção do grotesco, contudo, apresenta um extravasamento do campo semântico que ecoa e contamina também o campo do próprio discurso narrativo. Visamos, portanto, compreender como o ilogismo mutarelliano edifica-se a partir da construção tanto temática quanto estrutural de uma visão grotesca sobre o real, resultando em uma mimese própria e profundamente singular ao autor em questão. Tendo em vista este objetivo, foi-nos possível compreender de forma mais acertada o lugar ocupado pela obra de Mutarelli enquanto representativa e crítica da sociedade contemporânea, bem como o lugar que o grotesco ocupa na mimese de seus romances.

Palavras-chave: Grotesco; Realismo; Mimese; Literatura Brasileira Contemporânea; Lourenço Mutarelli

ABSTRACT

A unique figure in Brazilian Literature, Lourenço Mutarelli richly evokes horror, the bizarre, the ugly and the abject in his writing. Weaving a peculiar representation of contemporary reality, the disturbing trait that his production as a whole presents to the reader calls attention. Seeking to investigate the meanings and construction of this disturbance, this work is dedicated to analyzing the configurations of the grotesque aesthetic in his work from two fundamental novels by the author: *O cheiro do ralo* (2002) and *Miguel e os demônios* (2009). Starting from the premises of the main theories of the grotesque, the present work seeks to analyze structurally and aesthetically the grotesque figurations of the novels, establishing a reading that seeks to consider the immense symbolic, cultural, historical and intertextual reference that the author's works weave. His construction of the grotesque, however, presents an overflow of the semantic field that echoes and also contaminates the field of the narrative discourse itself. We aim, therefore, to understand how the mutarellian illogism is built from both the thematic and structural construction of a grotesque view of reality, resulting in a mimesis that is unique and profoundly unique to the author in question. With this in mind, it was possible for us to better understand the place occupied by Mutarelli's work as a representative and critic of contemporary society, as well as the place that the grotesque occupies in the mimesis of his novels.

Key words: Grotesque; Realism; Contemporary Brazilian Literature; Mimesis; Lourenço Mutarelli

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Afrescos da Domus Aurea de Nero.....	38
Figura 2 – Mosaico romano das Termas de Tarjan.....	38
Figura 3 – Afresco de Rafael Sanzio de uma <i>loggia</i> do Palácio Apostólico.....	52
Figura 4 – Detalhe do afresco de Rafael Sanzio.....	53
Figura 5 – <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> , de Hieronymus Bosch.....	59
Figura 6 – <i>Os provérbios holandeses</i> , Pieter Brueghel.....	61
Figura 7 – Pieter Bruegel, <i>O Combate entre o carnaval e a Quaresma</i>	82
Figura 8 – “Homem zodíaco”. MS. Ashmole 370.....	88
Figura 9 – Correspondências fisio-astrológicas. Michael de Rhodes.....	89
Figura 10 – <i>Carta marina et descriptio septentrionalium terrarium</i>	125
Figura 11 – <i>Typus Orbis Universalis</i>	125
Figura 12 – <i>Santa Lucia</i> , de Francesco del Cossa.....	166
Figura 13 – <i>Santa Águeda</i> , de Francisco de Zúbaran.....	166
Figura 14 – <i>Goddess Kali</i> , de Ravi Varma.....	169
Figura 15 – <i>São Lourenço</i> , gravura de Martin Schongauer, século XV.....	170
Figura 16 – <i>O caput elleboro dignum</i>	174
Figura 17 – Capa do álbum <i>Todos os olhos</i>	215
Figura 18 – <i>Il Trionfo della Morte</i>	278
Figura 19 – Trecho de <i>Transubstanciação</i>	281
Figura 20 – A Queda dos Anjos, <i>Très Riches Heures of the Duke of Berry</i>	283
Figura 21 – <i>Inferno</i> , pintado por Giovanni de Módena.....	286
Figura 22 – <i>The Three Graces</i>	302
Figura 23 – <i>Narciso</i> de Caravaggio.....	311
Figura 24 – Cena da adaptação de <i>O Cheiro do ralo</i> de Heitor Dhalia.....	311
Figura 25 – Ilustração do capítulo 4 de <i>Miguel e os demônios</i>	326
Figura 26 – <i>Marte e Vênus</i> , de Lavinia Fontana.....	329
Figura 27 – Vênus de Willendorf.....	333
Figura 28 – Detalhe de <i>O remorso de Orestes</i>	343
Figura 29 – Folha de rosto de <i>Miguel e os demônios</i>	350
Figura 30 – Detalhe da página 30 de <i>Miguel e os demônios</i>	350
Figura 31 – Gravura de Belzebu que consta no <i>Dicionário Infernal</i>	362
Figura 32 – Blemysae, iluminura do <i>Talbot Shrewsbury Book</i>	369
Figura 33 – Marginalia monstruosa retirada do Rutland Psalter.....	370
Figura 34 – Representação em terracota da deusa Baubo.....	374
Figura 35 – Rebis alquímica, da <i>Theoria Philosophiae Hermeticae</i>	378
Figura 36 – Satã com seios femininos e pernas de bode.....	380
Figura 37 – <i>San Michele e il Drago</i> , de Raffaello Sanzio.....	389
Figura 38 – <i>O Julgamento Final</i> , de Hans Memling.....	394
Figura 39 – <i>O Sabbath das Bruxas</i> , gravura de Hans Baldung Grien.....	402
Figura 40 – São Miguel pisoteando um demônio em forma de dragão.....	419
Figura 41 – Ilustração final da antologia <i>Capa Preta</i>	471

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CRIANDO MUNDOS IMPOSSÍVEIS: AS NARRATIVAS DE LOURENÇO MUTARELLI	14
2.1 A transgressão e o problema do grotesco na produção de Mutarelli.....	15
2.2 Os termos da questão e a procura pelo grotesco.....	29
3. PARA UMA (IM)POSSÍVEL DEFINIÇÃO DO GROTESCO.....	37
3.1 A modernidade do grotesco: o manifesto de Victor Hugo.....	42
3.2 O terrificante: o grotesco alienante de Wolfgang Kayser.....	49
3.3 A carnavalização: o grotesco bakhtiniano.....	66
3.3.1 Riso e Realismo Grotesco.....	68
3.3.2 Carnavalização e Dialogismo.....	93
3.4 A vertigem: o grotesco antropológico de Remi Astruc.....	111
3.5 A derrota da razão: uma tentativa de definição do grotesco.....	141
4. OS PROBLEMAS DO GROTESCO NA REPRESENTAÇÃO REALISTA.....	175
4.1 O caleidoscópio da representação.....	175
4.2 O realismo contemporâneo.....	178
4.3 As expressões da violência.....	183
4.4 Realismo e violência.....	191
4.5 A violência e as formas do grotesco.....	202
5. O MOSAICO DE DETRITOS: O <i>CHEIRO DO RALO</i>	208
5.1 Transgressividade discursiva.....	209
5.2 Paralelismos semânticos e polissemia.....	212
5.3 Polissemia e dialogismo.....	217
5.4 Ilogismo e inacabamento.....	222
5.5 A reificação desumanizadora.....	226
5.6 “Isso tem história”: a invenção da identidade.....	231
5.7 O peso do “mundo engrenagem”.....	234
5.8 A busca e o desejo.....	240
5.9 O sentimento das coisas.....	245
5.10 Mundo às avessas.....	248
5.11 Os símbolos e a linguagem.....	250
5.12 O ralo e a abjeção excrementícia.....	254
5.13 As sombras e o submundo.....	268
5.14 Estive no inferno e lembrei de você.....	272
5.15 O inferno sai do ralo.....	278
5.16 Inversão e escatologia.....	291
5.17 A bunda e o sublime.....	294
5.18 A busca e o sublime.....	299
5.19 A nossa triste condição.....	304

6. A CATÁBASE DA MONSTRUOSIDADE: <i>MIGUEL E OS DEMÔNIOS</i>	312
6.1 Um olhar desencantado.....	312
6.2 O brilho fosco da realidade.....	317
6.3 Os signos da culpa: o paralelismo semântico grotesco.....	340
6.4 A maldição e os horrores do inferno.....	358
6.5 A monstruosidade.....	365
6.6 A medida do absoluto: o hermafrodita.....	376
6.7 A gruta, túmulo e morada das sombras.....	382
6.8 <i>Mater daemoniorum</i> : as figuras infernais da bruxa.....	395
6.9 Sob a égide da morte.....	409
6.10 A transcendência grotesca.....	412
7. AS QUIMERAS DE MUTARELLI: REALISMO E MÍMESE GROTESCA.....	420
7.1 A transgressão grotesca no realismo de Mutarelli.....	422
7.2 O realismo grotesco.....	431
7.3 Configuração do grotesco na estrutura da narrativa.....	443
7.4 A mímese grotesca.....	460
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	469
REFERÊNCIAS	472
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	482

1. INTRODUÇÃO

A estética do grotesco, em sua ampla, divergente e heterogênea manifestação, encontrou, ao longo do tempo, as mais diversas representações. Ao tomarmos contato com as teorias que buscam circunscrever esse bizarro e curioso objeto, somos levados a uma perturbação ainda maior: faltam-lhes, em seu conjunto, qualquer traço de unidade. Não tratamos aqui somente das divergências que são naturais à discussão teórica de qualquer elemento artístico e teórico, mas a impasses fundamentais, que vão desde a compreensão do conceito até os efeitos e sentidos de sua recepção. Este, contudo, parece ser um pressuposto ao entendimento do grotesco, e donde nasce a profunda perplexidade com que o contemplamos sempre: a indefinição enquanto regra. Nessa medida, empenhou-se neste trabalho, mais do que formar um instrumental teórico, em discutir pormenorizadamente as teorias básicas do grotesco, buscando estabelecer seus elementos fundamentais e sintetizar, na medida do possível, as divergências constantes nos estudos basilares do tema. Partindo desta premissa, o presente trabalho não almeja, de modo algum, submeter o corpus de nossa análise a uma estreita classificação teorizante, mas diversificá-la e enriquecê-la a partir da apreciação deste universo consideravelmente ímpar: a obra romanesca de Lourenço Mutarelli. Desse modo, enxergamos na leitura da obra mutarelliana uma forte contribuição para as discussões do grotesco, mais do que apenas material para a sua aplicação, dada a singularidade com que refrata o mundo em sua cosmovisão.

Figura ímpar, também Mutarelli pode ser tido, desde sua biografia, como uma peça de raro quilate. Filho de um policial militar que atuou durante o período de repressão da ditadura, passou por fases críticas de depressão e crises de pânico, fazendo uso de medicação controlada (Lorax) até hoje; formado em Belas Artes, ao que tudo indica, por incentivo do pai, acabou trabalhando nos estúdios de Maurício de Souza, onde eram produzidos os gibis da *Turma da Mônica*. Paralelamente, entretanto, Mutarelli já fazia suas próprias publicações, que se alastraram pelo ambiente da cultura *Underground* da São Paulo dos fins da década de 1980. Dono de um traço inconfundível, sobrecarregado pelo negror do nanquim, Mutarelli produzia estranhas peças gráficas, em que se fazia presente uma comicidade lúgubre e personagens disformes e marginalizadas em um retrato amplo da feiura do mundo. As crises de pânico, entretanto, não impediram Mutarelli de casar-se, tornar-se pai, compor peças teatrais, atuar,

colaborar e escrever roteiros e adaptações de seus próprios romances para o cinema.

Em toda a sua carreira, contudo, o grotesco manifesta-se como elemento primordial desde sua estreia, mantendo-se presente enquanto traço fundamental de sua estética, tanto gráfica, quanto literária. Aflorando um riso incômodo, o grotesco de Mutarelli nos lança diante de um abismo obscuro, que se desdobra a partir dos fragmentos de um mundo arrasado. Esses estranhos prodígios nos mostram as mazelas da marginalidade, mas, sobretudo, a miséria da pequenez existencial humana e a inexistência (senão a impossibilidade) de uma linha ordenante para o real. Tingidas de um tom onírico inconfundível, suas narrativas, entretanto, não deixam de nos impressionar com a intimidade aterradora com que tecem sua crítica, sem que esta, contudo, aponte-nos de alguma maneira um caminho sólido a seguir. Longe disso, o grotesco mutarelliano parece zombar de todas as verdades sobre as quais a nossa corriqueira vida cotidiana se ergue. Essa prodigiosa criatura desfaz, no intricado minimalismo da escrita mutarelliana, quaisquer certezas que se queiram inabaláveis ou incontestáveis. Lançados na liberdade desse vazio, caminhamos com seus protagonistas torpes para além dos limites do comum e do normativo, numa representação do mundo que beira o fantasioso e o absurdo, mas na qual o real se adensa com um peso quase insuportável. É precisamente nessa vasta, arrasadora e insuportável libertação de todas as prerrogativas, contudo, que a verdadeira beleza dos textos de Mutarelli parece se revelar, ao desdobrar-se num universo infinito e criativo de sentidos, no qual todas as categorias, arruinadas, abrem-se e comunicam-se plenamente.

Em face dessa matéria hostil, para não dizer instável, buscamos em nosso estudo firmar o mais possível se não uma base definitiva, ao menos sólida, variada e ampla de estudos acerca da estética do grotesco, de modo que tivéssemos à disposição instrumental suficiente para uma tal empreitada. Sendo assim, buscamos, de saída, fixar o mais precisamente possível os questionamentos centrais em torno da questão do grotesco na obra do autor. Para tanto, no Capítulo 2, desenvolvemos uma discussão sucinta dos principais problemas elencados pela crítica de Mutarelli nos últimos anos, de modo a traçar o roteiro de nosso próprio questionamento e análise.

No Capítulo 3, percorremos as principais teorias do grotesco, que foram aqui abordadas individualmente, de início, buscando uma compreensão e discussão mais maduras dos pressupostos teóricos estabelecidos por cada um dos autores, considerados os mais

arrojados nesse campo de estudo: Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Mikail Bakhtin e Rémi Astruc. Para tanto, lançamos mão de ensaios e estudos que cotejam desde a Historiografia até as Artes e a Psicologia como forma de ampliar e aprofundar nossa leitura. Ao final do capítulo, recorrendo a outros estudos que englobam releituras dos autores anteriores e que expandem, por sua vez, a discussão acerca do grotesco, buscamos traçar de maneira cabível uma síntese das discussões, elencando os elementos fundamentais da estética do grotesco.

No Capítulo 4, buscamos traçar uma compreensão geral do realismo no contexto da produção literária contemporânea, sobretudo a partir dos estudos de Karl Erik Schøllhammer e Tânia Pellegrini. Essas reflexões iniciais são necessárias não só para refletirmos acerca do lugar de Mutarelli no contexto em que se deu sua produção, como também para localizarmos com maior precisão o problema que envolve as manifestações do grotesco dentro da representação realista.

Os Capítulos 5 e 6, por sua vez, trazem as leituras de dois romances basilares para nossa discussão dentro da obra de Mutarelli, *O cheiro do ralo* (2002) e *Miguel e os demônios* (2009), respectivamente. A partir destes dois romances, nos quais o traço grotesco do autor parece se avolumar com muito mais intensidade, foi-nos possível elencar alguns fundamentos gerais da estética grotesca mutarelliana. Para isso, sondamos o labirinto de sentidos que ambas as narrativas criam, tanto quanto nos foi possível. Isso porque, vale ressaltar desde já, as obras de Mutarelli traçam uma “referencialidade” não só vertiginosa, como também bastante dinâmica, no sentido amplo da interação entre textos que Genette (1982) denominou por “transtextualidade”, porém aqui realizada com os mais variados elementos semióticos: romances, programas de televisão, eventos históricos, cantigas, lendas populares, músicas etc. Dentro desse mar de símbolos, buscamos investigar as configurações do grotesco e os mecanismos constitutivos de sua expressão.

Por fim, feitas as análises do corpus e a partir dos dados coletados, o capítulo 7 busca debater os recursos estruturais de que o autor lança mão na constituição das figurações grotescas de seus textos, discutidas aqui com vistas às renovações que se tem realizado no campo da literatura realista nas últimas décadas. Finalmente, buscamos traçar alguns questionamentos acerca do grotesco e da mímese, em uma abordagem mais reflexiva do que propriamente assertiva sobre o tema e que surgem aqui como resultado das investigações da paradoxal relação do grotesco com as estéticas realistas.

Cabe destacar ainda que parte dos resultados iniciais desta pesquisa foi publicada durante a execução do projeto (SILVA, M., 2021a; 2021b; 2022). Tais resultados, contudo, foram aqui discutidos e aprofundados consideravelmente após as publicações, refinando nossa compreensão do objeto estudado.

2. CRIANDO MUNDOS IMPOSSÍVEIS: AS NARRATIVAS DE LOURENÇO MUTARELLI

Tendo destacado já de antemão a versatilidade da produção de Lourenço Mutarelli, que percorre desde a produção gráfica até a audiovisual, não é de se estranhar que o autor conte, na atualidade, com um considerável número de estudos, sobretudo acerca de sua produção romanesca. Esta, que recentemente passou a ser publicada com exclusividade pela Companhia das Letras, tem recebido crescente atenção da crítica na última década. Em sua prosa, destacam-se seu experimentalismo, o caráter híbrido de uma escrita que lança mão de diversos recursos da *graphic novel* ou mesmo de diversos outros suportes, sobretudo visuais – e que fazem ecoar em sua obra os variados trabalhos de colagem que o autor produz e desenvolve em oficinas. Da mesma forma, é patente, sobretudo em sua produção mais atual, o caráter metaliterário e a problematização da instância do autor, com especial destaque para o intrincado romance *O grifo de Abdera* (2015), no qual a figura de Mutarelli divide-se entre três personagens: Mauro Tule, roteirista e escritor, Paulo Schiavino, desenhista, que publicam sob o pseudônimo de Lourenço Mutarelli; e Raimundo Silva, vulgo Mundinho, espécie de ator que faz as aparições públicas e assume diante da mídia a identidade do pseudônimo. Presentes até mesmo na ficha catalográfica do livro, as personagens estabelecem diálogos complexos com a realidade do autor e o fazer literário, problematizando os limites da ficção.

Enquanto artista, Mutarelli constantemente transita pelas incertas regiões das fronteiras entre as categorias, brincando com os limites dos gêneros literários, tanto quanto com aqueles que separam a ficção e a realidade. Contudo, mesmo em face da diversidade de sua produção, alguns traços parecem delinear sobremaneira suas obras: a temática crua, a solidão, o proibido, o bizarro – todos faces de um mundo profano e desencantado. Daí figurar sobre sua produção como um todo uma expressão comum a tantos estudos: grotesca.

Não há, entre seus diversos estudiosos, qualquer dúvida sobre o caráter grotesco generalizado de sua obra, tanto romanesca, como gráfica. Contudo, à exceção de Jairo Macedo Júnior (2016) e mais recentemente de Allan Ledo (2019), que se debruçaram sobre o grotesco nas *graphic novels* do autor, tal traço parece não suscitar qualquer dúvida quanto à sua constituição nas diversas obras que compõem sua produção escrita. Sob essa aceitação generalizada, muitos estudos resvalam nesse ponto, mas sem o problematizar ou discriminar

dos demais recursos estéticos das obras. Surpreende sobremaneira, por isso, que um elemento tão perceptível e, aparentemente, tão importante de sua obra, mantenha-se ainda sem estudos mais aprofundados. Destacamos, desse modo, não somente a necessidade de sua apreciação em face de uma presença tão marcada na obra mutarelliana, mas principalmente porque o grotesco, comumente, é tomado de modo generalizante – algo que muito possivelmente se dê em razão do comportamento instável e da expressividade multifacetada e conflitiva que o fenômeno apresenta.

Ao largo apontamento por parte da crítica, entretanto, o grotesco de Mutarelli resiste, tal qual uma esfinge. Não somente, como afirmamos, pela diversidade de sua produção, verdadeiro desafio a qualquer pretensão de uma abordagem totalizante, mas sobretudo pelo enigma que ainda hoje se nos mostram as manifestações do grotesco de modo geral, cujas constelações caóticas parecem catalisar-se poderosamente no fértil campo da escrita mutarelliana. O grotesco (como poderemos discutir em maiores detalhes à frente) mantém uma estrita relação com o contexto cultural em que se produz, mas enquanto sintoma de toda uma conjuntura de fatores que permeia a produção cultural, tem em sua expressão a dificuldade maior de se constituir, por excelência, em uma estética da irracionalidade e do paradoxo. Desse modo, coloca-se diante de nós também a prerrogativa de uma crítica social bastante peculiar que se comunica através do grotesco de Mutarelli nesse retrato tão afiado que o autor produz da contemporaneidade.

Dadas, portanto, as dificuldades inerentes à própria matéria que se oferece ao estudo, tomemos como base inicial alguns dos estudos mais expressivos sobre a variada produção de Mutarelli, buscando destacar-lhes apontamentos que envolvam de alguma forma essa face grotesca do autor, enquanto meio para delimitarmos, na medida do possível, os termos de nossa indagação.

2.1 A transgressão e o problema do grotesco na produção de Mutarelli

Dentre os que caminharam por tais veredas, destaca-se Damásio Marques da Silva (2014), cujo estudo concentra-se no complexo de imagens do realismo grotesco do *Cheiro do ralo* e que lhe fundamenta a leitura comparada com a obra de Rabelais enquanto meio de

refletir o prosaísmo romanesco e a liberdade expressiva enquanto elementos fundamentais para a linguagem do grotesco mutarelliano, que o autor associa à linguagem *underground*. Porém, ainda que a leitura de Damásio Silva (2014) seja verdadeiramente enriquecedora, ela restringe-se teoricamente à abordagem que Bakhtin (2010) faz do grotesco e que, como ficará claro à frente, não consegue, sozinha, esgotar o fenômeno como um todo, sobretudo quando colocada em face das manifestações do grotesco pós-Romantismo. Desse modo, ainda que a discussão de Damásio Silva contribua para a compreensão das dinâmicas próprias ao discurso da narrativa de Mutarelli, no que tange especificamente à estética do grotesco, mantém-se acima do necessário aprofundamento das questões que cercam o conceito de “carnavalização” de Bakhtin, bem como as inevitáveis reconsiderações de sua teoria do grotesco em face do contexto específico da atualidade em que se encontra Mutarelli.

Em todo caso, Damásio Silva (2014) estabelece tal comparação a partir da marginalidade de Mutarelli, relacionando-a diretamente à cultura do *Underground* brasileiro das décadas de 1980/90 a que pertence o autor. Logo, é no recurso à linguagem popular, ao baixo calão e às imagens do baixo corporal que Silva enxerga o grotesco de Mutarelli e que lhe abre espaço para desenvolver sua reflexão acerca da estética mutarelliana em contraponto àquela de Rabelais, para quem a liberdade do gênero romanesco proporcionou a possibilidade de expressar os valores ambivalentes e complexos do *Gargântua* e do *Pantagruel*. Do mesmo modo, na leitura de Damásio Silva (2014), Mutarelli alcança a amplitude de sua expressão romanesca precisamente pela permeabilidade do romance a outros gêneros discursivos, bem como seu caráter inerentemente dialógico e mutável:

Na prosa de Mutarelli, o romance encontra a *graphic novel* e a linguagem popular. É aqui, no aproveitamento dessa linguagem, das ruas, que vamos encontrar parentesco entre a obra de Mutarelli e a linguagem rabelaisiana. No realismo grotesco de Rabelais encontramos as raízes do estilo utilizado por Mutarelli. A linguagem, a sátira, as paródias e a ambivalência dos elementos escatológicos estão nos estudos bakhtinianos acerca de Rabelais (SILVA, D., 2014, p. 23).

Assim, segundo o autor, “toda a obra mutarelliana apresenta-se sob a estética do *underground*, que diferentemente do fenômeno da Literatura Marginal, seu processo de exclusão literária se dá por sua posição em relação ao cânone, pela utilização da estética do grotesco e da linguagem popular, das ruas [...]” (ibid., p. 16). Para além dos experimentalismos formais, portanto, o romance mutarelliano se destaca também pelo caráter

híbrido, inscrevendo-o numa espécie de limiar estrutural entre diferentes gêneros e suportes, mas ainda assim poroso, isso é, permeável a um constante deslocamento da leitura por entre esses diversos gêneros que invadem a estrutura romanesca da narrativa. Dessa forma, não há simplesmente a referência ou citação de outros gêneros ou a presença fragmentária de pedaços diversos, mas uma espécie de simbiose, que resulta em paródias bastante singulares ao estilo de Mutarelli, verdadeiros prodígios híbridos.

Damásio Silva faz questão de ressaltar ainda que tal escolha não é acidental ou tampouco meramente genética: se Mutarelli recorre constantemente à lógica discursiva da *graphic novel* em sua literatura, ele o faz pela necessidade de abordar o incomunicável, a crise e o desmantelamento do real. Em Mutarelli, portanto, ganha bastante consonância com a representação do mundo em crise, o recurso a uma discursividade também ela fragmentada e acidentada:

A narrativa de Mutarelli tenta representar o irrepresentável. A narrativa de Mutarelli tenta representar o homem pós-moderno contemporâneo, que por si só já é um ser problemático. Porém, o protagonista de *O Cheiro do Ralo*, mais do que isso, é um ser do subterrâneo e sua forma de representação não pode de modo algum seguir um método tradicional, linear e de gênero puro (SILVA, D., 2014, p. 47).

Desse modo, a partir de uma tal constatação, frisamos especialmente o que nos propomos investigar aqui: o caráter incomunicável das lacunas deixadas pelo autor em seu texto e que não podemos deixar de conceber, para além de um conflito com o mundo, enquanto sintomáticas da exaustão, na representação, da lógica verbal em representar o arranjo do mundo e do real. À vista disso, tal assertiva nos impele a colocar a tese de que as mutações e insuficiências do discurso narrativo tradicional, em Mutarelli, se deem em função do papel que desempenha na produção do autor a estética do grotesco enquanto expressiva de uma cosmovisão *outra*, cuja amplitude se estende para além de uma compreensão racional de seus termos e que busca uma via de expressão de tudo quanto pode guardar essa incomunicabilidade.

Nesse sentido, o alargamento da linguagem romanesca já se mostra como um sintoma de certa insuficiência das ordenações discursivas tradicionais para a expressão das diversidades humanas, cuja representação demanda diretamente o trânsito da prosa através dos mais diversos discursos e linguagens ou, para nos atermos à terminologia do próprio Bakhtin (1981), as diversas “vozes sociais” que compõem a enunciação da língua. É assim

com as lacunas e deslocamentos de *O cheiro do ralo*, bem como aqueles que percebemos também em *Miguel e os demônios*, *A arte de produzir efeito sem causa*, *Jesus Kid* e *O natimorto*¹. Em todos, igualmente, a representação do real parece romper determinados pressupostos, o que realça a loucura desviante dos protagonistas e que causa o estranhamento característico da produção mutarelliana, mas que igualmente parece apontar para uma óptica que enxerga a contemporaneidade e o lugar do sujeito no mundo por um prisma totalmente diverso e diversificante.

A exaustão semântica que se percebe em *O cheiro do ralo*, mas que igualmente se repete nas demais produções do autor, portanto, acarreta para o texto mutarelliano uma forma crítica de silêncio, que atua, a um só tempo, como elemento disruptivo do texto, mas também como espécie de tecido conjuntivo do discurso narrativo, a partir do qual o pressuposto e o não-dito passam a compor significativamente a estrutura da narrativa, abrindo espaço para uma profusão de sentidos potenciais bastante intensa. Por esse motivo, Joaquim Dantas de Oliveira, em seu estudo “*Com as bestas no vale das sombras*”: a questão do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli, ressalta que

se entendemos que um parágrafo começa e termina de acordo com as margens que encapsulam a mancha textual, veremos que essas construções diminutas são caracterizadas justamente por uma carga textual que ocupa um espaço visual mínimo somada a uma ausência de texto exacerbada (se é que se pode falar num “exagero de vazio”). Isso significa dizer que, em Mutarelli, os vazios e as ausências têm mais espaço que o próprio texto, que a própria matéria – ou, parafraseando o protagonista d’*O cheiro do ralo*, o silêncio é a língua que se fala nesse universo literário (OLIVEIRA, J., 2018, p. 69).

Dessa forma, abunda em *O cheiro do ralo* toda uma dinâmica cara às *graphic novels*. O *timing* do quadro a quadro organiza o tempo da narrativa no livro, na medida em que os consecutivos cortes e a ausência de elementos discursivos responsáveis pela contextualização e descrição terminam por gerar uma forma de fragmentação análoga à dos quadrinhos. Contudo, como Damásio Silva (2014) destacara, no caso da obra, isso aumenta o potencial participativo do leitor, uma vez que, malgrado a fragmentação, não há qualquer forma de ilustração, devendo o leitor preencher toda a imagética da obra criativamente. “A sarjeta, o espaço entre os quadros, e o espaço entre as cenas, entre os travessões nos capítulos de *O*

¹ Apesar de destacarmos tal característica em diversas obras do autor, atentar-nos-emos, neste estudo, somente às duas primeiras (*O cheiro do ralo* e *Miguel e os demônios*), em face das limitações inescapáveis que o contexto do projeto nos impõe.

Cheiro do Ralo são lugares para a conclusão, a reflexão e o preenchimento com as informações próprias do leitor” (SILVA, D. 2014, p. 76).

Estruturalmente, essa transposição dos gêneros acarreta à sua obra uma poderosa mobilidade, capaz de tingir a narrativa com efeitos anômalos às possibilidades expressivas do romance enquanto texto. Desse modo, ao passo que em *O cheiro do ralo*, temos a permeação da obra pela estrutura discursiva da *graphic novel*, em *O natimorto* temos um romance escrito estruturalmente na forma de uma peça de teatro, o que não impede a intrusão monologante do personagem denominado por “O Agente”; ao passo que em *Miguel e os demônios* e *Jesus Kid*, abundam construções imagéticas tradicionais do cinema e do roteiro. Por isso, Marília Corrêa Parecis de Oliveira considera, acerca destes últimos, que

o romance de Mutarelli constitui-se numa espécie de síntese de um hiper-realismo dado a partir de um diálogo com o roteiro, situando-se numa posição intermediária entre o texto literário e o texto pré-filme, pois embora repleto de elementos próprios da linguagem do cinema, não é possível enquadrá-lo categoricamente no gênero roteiro, já que ele ambiciona ser lido como romance. Nesse sentido, constitui-se como um texto que nasce em uma sociedade saturada pelo audiovisual em seu cotidiano. No entanto, ele utiliza recursos próprios do cinema sem abrir mão de sua constituição enquanto literatura, já que não é, de modo algum, um roteiro, mas toma emprestados traços constitutivos desse gênero para formar-se enquanto uma narrativa híbrida, dialogando, assim, com o complexo horizonte contemporâneo marcado pela indústria cultural. [...] É possível dizer que isso seria, por um lado, reconhecer, com certo amargor ou ironia, a insuficiência da literatura em tempos pós-modernos; por outro, alienar-se, de modo cômico, em prol de um voraz desejo de adequação às estratégias de mercado (OLIVEIRA, M., 2018, p. 284-285).

A invasão da visualidade nos romances de Mutarelli é, por isso, marca patente de sua produção. Formado em Belas Artes e tendo construído toda uma carreira artística calcada na produção gráfica, não é de se surpreender que Mutarelli, de certo modo, pareça buscar uma maneira de desenhar com as palavras. Esse elemento imagético de sua escrita, por si só, já é fator fundamental na constituição da estética grotesca que encontramos em suas obras, posto que, dado o exórdio pictural do grotesco, suas manifestações e definições guardam ainda hoje muito dessa potência figurativa cara às artes gráficas e plásticas. Não por acaso, a poderosa ironia e o sarcasmo que perpassam sua produção incidem de forma definidora sobre as construções descritivas de suas narrativas, emprestando-lhes tonalidades cômico caricaturais bastante características, com especial força em *O cheiro do ralo*. Damásio Silva (2014) chega a destacar a forte propensão caricaturesca de Mutarelli, precisamente pelo seu traço grotesco e

hiperbólico, mas, ainda que Silva atente para as discussões de Kayser e Wieland sobre o assunto, não se aprofunda na questão.

Nisso, aliás, reside muito de nossa crítica aos trabalhos existentes quanto ao estudo do grotesco nas obras do autor, já que, como afirmamos há pouco, apontam os paradoxos e os conflitos da realidade ali representada, quando em verdade o que acreditamos ali se contemplar é a visão da outridade, para o qual a lógica é insuficiente e que denuncia precisamente a sua limitação enquanto instrumento de conhecimento do mundo. Daí supormos que a problemática envolvendo as manifestações do grotesco na obra do autor vai muito além de um imaginário heterogêneo e hiperbólico, simplesmente. Prova disso seria que a desagregação típica do grotesco, em Mutarelli, parece contaminar até mesmo a ordenação estrutural do discurso e do gênero narrativo, patente na forma fragmentária e elíptica do romance de Mutarelli, como tem demonstrado até aqui os autores consultados.

Desse modo, tais experimentações da liberdade do gênero e do cruzamento das diversas linguagens nesse mosaico da realidade baixa do ser humano levaram Damásio Silva (2014) a buscar a compreensão da pluralidade e ambivalência discursiva de Mutarelli por sua aproximação à própria linguagem rabelaisiana, resultando, para o crítico, na faceta “*underground*” do grotesco presente no escritor paulistano. A interpretação de Damásio Silva (2014), contudo, adere completamente à ideia que Bakhtin (2010) faz do grotesco, o que o leva a propor uma leitura comparada com Rabelais precisamente a partir das imagens do “realismo grotesco”. Por isso, além de destacar o hiperbolismo das imagens corporais e seu aspecto escatológico e rebaixador, Damásio Silva preocupa-se igualmente com o recurso à linguagem popular, também muito presente em Mutarelli. Sendo assim, o estudioso reconhece a presença de um complexo de imagens grotesco corporais sem, contudo, problematizar sua manifestação ou significação dentro da obra, bem como os sentidos críticos das manifestações contemporâneas do grotesco na literatura. Consequentemente, enxergamos aqui uma rica relação existente entre a cosmovisão do grotesco, a forma aberta do romance de Mutarelli e a postura crítica que a representação assume em suas narrativas a partir de tais recursos e cujo aprofundamento, ainda não esgotado pela crítica, pode em muito contribuir para os estudos acerca do autor.

Outro traço constantemente destacado pela crítica e fundamental ao grotesco é o

humor peculiar que se constrói nas narrativas de Mutarelli, mas que, com exceção do interessante trabalho de Pâmella Possatti Negrelli (2019), é muito pouco debatido pelos demais. Apesar de se concentrar sobre a comicidade em *O cheiro do ralo*, suas conclusões podem muito bem ser estendidas para as demais obras de Mutarelli. Aprofundando-se no aparente conflito que se coloca entre o riso que nos desperta a obra e todo o seu caráter trágico e terrível, a autora conclui que Mutarelli imbui seu protagonista de um riso existencialista e que, uma vez descolado das malhas das convenções sociais, denuncia agudamente o vazio existencial que se abre diante do homem comum na contemporaneidade. Dessa forma, Negrelli chega ao conceito de humor triste para explicar o riso incômodo com o qual nos deparamos em *O cheiro do ralo* e que, por sua vez, denuncia abertamente o estado caótico da relação do sujeito com o mundo e com o outro – traço esse, aliás, que se reflete poderosamente no isolamento da personagem e que reverbera, ademais, na quase totalidade das obras do autor, em que o isolamento, por vezes, se faz de forma radicalmente oclusiva:

Este riso maldoso define em muito o caráter e as ações do protagonista no romance. Mutarelli compõe esse personagem no estilo grotesco, de modo a sugerir um tipo capitalista periférico (negocia quinquilharias de modo arbitrário) que, perdido em seu tédio, não vê o mundo senão pela ótica negativa, melancólica, desesperadamente “malcheirosa”. Nessa composição caracterológica, Mutarelli explora o humor e o riso maldosos como traço relevante do protagonista, de modo a refletir sobre os comportamentos urbanos brasileiros contemporâneos (NEGRELLI, 2019, p. 38).

Partindo da visão que Georges Minois (2003) estabelece sobre o grotesco e sua relação com o riso, Negrelli busca destacar a propriedade reveladora que o riso, aliado ao grotesco, seria capaz de proporcionar, justamente em função de sua capacidade de superar as aparências e tornar impossível o ocultamento da realidade interior do ser e do mundo. A autora, então, correlaciona a abordagem de Minois às reflexões desenvolvidas por Verena Alberti (1999), para quem, igualmente, o riso tem uma função reveladora da verdade. Tanto Minois quanto Alberti destacam as mudanças ocorridas na dinâmica social do riso e que alteraram sensivelmente seu lugar na cultura. Se por um lado, o riso surge hoje como dado cotidiano, convencionado através de um mecanismo de socialização baseado na ideia extremada de felicidade permanente, por outro perdeu muito de sua antiga função rebaixadora e derrisória. Assim, a comicidade fácil, o *cool* difundido atualmente como forma de sociabilidade, compromete o lugar do riso na cultura enquanto mecanismo renovador, esvaziando-o de um

sentido moral de fato benéfico. Embora coloque essa visão pessimista, a própria Alberti (1999) parece ver uma saída valiosa para o riso contemporâneo, dada justamente sua capacidade de rir desse “nada” existencial tão perceptível a partir da modernidade.

Tal ponto é fundamental para a compreensão que Negrelli busca estabelecer acerca do riso peculiar que se manifesta em *O cheiro do ralo*. Para a autora, frente a esse desencantamento do mundo, o nada para o qual conduz o riso existencial da contemporaneidade configuraria, precisamente, uma forma de escape, senão de resistência, à racionalização extrema da vida, tornando-se, conseqüentemente, uma ferramenta que permite lidar com a tragicidade grave do real. A partir disso, Negrelli afirma que

o riso, então, parece servir de fuga a um mundo de ordem estabelecida, ao pensamento preso à razão e, de certa forma, essa concepção abraça o [riso] grotesco [...]. O nada, que a autora expõe, é exatamente o que foge ao racional; o nada seria o desconhecido e, a nossa habilidade de rir desse nada é o que caracteriza o riso moderno. Alberti escreve que, antes, o riso era o oposto do trágico, e não suscitava compaixão, agora, o riso contemporâneo, “[...] ao contrário, trata-se de saber rir do trágico, acima e além de toda compaixão que ele possa engendrar” (ALBERTI, 1999, p. 22 apud NEGRELLI, 2019, p. 27).

Desse modo, para Negrelli, o grotesco surge como elemento fundamental do humor, através do qual estabelecem-se as dessacralizações da figura humana rebaixada por sua condição fisiológica irremediavelmente terrena, bem como no hiperbolismo das formas, que conduz ao desvio da normalidade, no qual a autora enxerga uma fonte poderosa de crítica aos padrões sociais. Contudo, sem discordar de suas leituras, chamamos a atenção aqui (como nos demais trabalhos aos quais tivemos acesso) novamente para uma limitação teórica na abordagem do grotesco, que mantém a dicotomia estabelecida por Bakhtin entre uma suposta “forma pura” ancestral e o caráter terrificante que ele teria assumido a partir da modernidade romântica. A autora reforça essa visão dicotômica com os estudos de Vladimir Propp acerca da comicidade e parece traçar o grotesco em Mutarelli como uma espécie de suporte a essa dupla comicidade que nele se apresenta:

Isso ocorre ao protagonista criado por Mutarelli, pois “[...] no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador do riso reduz-se ao mínimo” (p. 33). Nesse sentido, o tom sempre irônico e propriamente sarcástico do protagonista ilustra essa noção de grotesco. Por essa razão, do humor que conseguimos captar em *O cheiro do ralo* não poderia sair um “riso feliz” ou regenerador, mas sim um riso maldoso, cínico, superior [...]. É exatamente do que trata o romance aqui analisado: a dicotomia

apresentada em felicidade com tristeza, belo com grotesco. Mistura de sentimento e de humores, tanto trágico quanto alegre, é esse o sentimento que paira sobre nós durante toda a leitura deste Mutarelli, em que até os mais horríveis acontecimentos podem nos fazer rir (NEGRELLI, 2019, p. 30-31).

Todavia, na medida em que se aprofunda a compreensão acerca das manifestações do grotesco, percebe-se que a fronteira dicotômica que aí se sugere é em certa medida limitante enquanto meio de compreensão do fenômeno em si e cujo confronto frente a outras teorias do grotesco poderia refinar e potencializar o entendimento acerca de tais dinâmicas.

Assim, ao observar que o grotesco possuiu um potencial desvelador da verdade, cuja manifestação pressupõe inevitavelmente uma crise completa das formas e da identidade, a apreciação da autora retém-se sobretudo aos recursos de exagero ou contraste. Isso porque, ao comprometer as ordenações categóricas do mundo, o grotesco desfaz os referenciais existentes e obriga a uma reordenação de termos que, frente a ele, não podem existir senão a partir da dinâmica que Bakhtin (1981; 2010) observara acerca do inacabamento, da abertura e da renovação constante das “verdades”. Tratando do traço coprológico enquanto elemento constitutivo da identidade do personagem, Negrelli aponta, através de Edith Hall, o potencial psicológico e cosmológico convulsivo da escatologia grotesca, uma vez que,

[...] inferindo que a coprofilia não tem relação com a sexualidade do protagonista, que, como já vimos, por exemplo, na relação que ele tem com a garçonete, se realiza no exercício do poder e da humilhação e não no sentir as fezes, passamos a considerar a coprologia e a escatologia como aspectos caracterológicos (porque compõe a figura do protagonista) e expressivos (porque compõe sua linguagem) do texto de Mutarelli, ligando-os ao humor e ao riso, tendo em vista que todo o romance gira em torno do cheiro do ralo, ou seja do odor e da presença da “merda”, e da fissura do protagonista pela bunda. [Edith Hall] realiza um estudo sobre a escrita de Tony Harrison e explica o porquê do uso de fezes na literatura. Ela afirma que a utilização desse recurso “esclarece a ligação entre a consciência humana e o interior do corpo repudiando a negação platônica e cristã de longa data da carne e insistência sobre a prioridade de um mundo transcendental das ideias ou espírito desencarnado”. Essa reflexão de Hall talvez elucide um dos sentidos do romance de Mutarelli, cujo texto sugere esse repúdio ou, ao menos, a contradição entre aceitar ou rejeitar o idealismo platônico, neoplatônico e cristão, na medida em que coloca o protagonista em xeque, expondo todo o drama de sua vida voltado para sua consciência (pensamentos) que se encontra intimamente ligada ao interior de seu corpo, ou seja, a “merda” que ele produz. Essa contradição ou oscilação entre o alto e o baixo, o transcendental e o terreno, a alma e o corpo, pode ser ilustrado pelo repúdio da ex-noiva, representação do ideal, social e religiosamente adequado e a obcecação pela “bunda” da garçonete (HALL, 2007, p. 119 apud NEGRELLI, 2019, p. 49-50).

A premissa apontada pela autora em sua leitura de Hall se faz, para nossos objetivos,

de suma importância, posto que desloca a imagética escatológica da obra mutarelliana de quaisquer formas simplórias de um impacto mais raso para um instrumental bastante dinâmico e fundamental na constituição psíquica do protagonista e, conseqüentemente, de toda uma representação avessa dos sentidos do mundo. Destaca, ademais, que a figuração das imagens coprológicas no texto implica no estabelecimento de uma reordenação do ser na medida em que configura uma recusa à categorização idealizante do ser em detrimento de sua face mundana e corporal. Negrelli, infelizmente, não envereda mais detidamente por este caminho, mas nos deixa uma pista preciosa da forma como o riso e, sobretudo, a matéria sobre a qual ele se embasa, conduzem no texto mutarelliano o rompimento dos limites e contenções que conformam nossa compreensão do ser e do real.

Além do mais, interessa-nos neste estudo expandir a compreensão acerca das configurações grotescas da obra de Mutarelli para além de seu estatuto de mecanismo de construção do cômico. Isso porque o grotesco participa ativamente dessa comicidade peculiar à escrita mutarelliana, que Negrelli (2019) tão bem soube delinear, mas sua manifestação nos romances do autor parece encapsular um potencial convulsivo muito mais complexo do que o estudo do riso isoladamente poderia revelar. Se o riso no autor conduz à derrocada da racionalidade do mundo e se a estética grotesca que dele participa corrobora, por sua ambivalência, para a superação da univocidade do pensamento lógico-racional, fica implicada nesse processo a expressão de uma cosmovisão transgressora e reordenadora dos sentidos do mundo. Desse modo, acreditamos que a propriedade dialógica que tais figurações estabelecem nos romances de Mutarelli implicam sentidos muito mais complexos do que tão somente uma miscelânea de elementos diversos.

Como buscaremos demonstrar ao longo de todo este estudo, portanto, as dinâmicas próprias ao grotesco parecem alastrar-se de modo generalizado e virulento pela obra de Mutarelli, constituindo mais do que um recurso estético ou um acidente temático, moldando-lhe, em verdade, a própria estrutura do texto e sua expressividade. Isso porque, como discutiremos adiante, o grotesco, para além de um adorno imagético, se mostra propriamente como uma mentalidade ou, se preferirmos, uma cosmovisão: um recurso antrópico de apreensão, materialização e processamento dos fatos e relações conflitivas com os quais nos deparamos na atualidade, como bem definira Rémi Astruc (2010). Nesse sentido, não se mostra como mera gratuidade, a recorrência de temáticas como a violência, a bizarria, o

profano, o vazio e a fatalidade do acaso em todas as obras de Mutarelli: temas estes, ademais, bastante destacados e discutidos por seus estudiosos e que se refletem no aspecto crítico que sua obra parece assumir frente ao mundo contemporâneo. Face a isso, destaca-se a importância do aprofundamento na compreensão das dinâmicas do grotesco nos romances do autor, pois, como bem pontua toda a fortuna crítica mutarelliana, denotam inegável aspecto crítico e problematizador de sua escrita. Tal criticidade se dá, todavia, por um viés sensivelmente diverso daquele que a literatura de cunho social desenvolvera no Brasil até poucas décadas atrás e abre, em face da violência extrema e do agravamento da atomização do sujeito, uma outra forma de expressão crítica, menos politizada e infinitamente mais sensível, como indicam os estudos de Beatriz Resende (2008) e Erik Schøllhammer (2009; 2012; 2013). Assim sendo, se Mutarelli move uma crítica em sua escrita, ele o faz certamente de modo bastante incisivo e através da subversão do próprio mundo que busca atingir, processo para o qual a agressividade de sua estética grotesca colabora inegavelmente; como bem apontou Joaquim Oliveira, acerca também d'*O cheiro do ralo*, para quem

[...] a ideia da vida como uma lógica que se desenvolve a partir do absurdo ou da ilogicidade já é referida no próprio título da obra. Surgem também outras questões importantes para a estética mutarelliana, como, por exemplo, a problemática da vida enquanto desconstrução do “real”. [...] Também podemos mencionar as imagens marcantes que se reiteram constantemente, transitando dos quadrinhos para as peças e culminando nos romances. A imagem do homem que se ausenta do mundo e se refugia num subterrâneo (simbólico ou literal); a desconstrução dos mecanismos de criação para a consequente construção de novos mecanismos da inutilidade e do esvaziamento; a vida como uma estrutura frágil e passível de recriação ficcional; e isso só para citar algumas dessas imagens. Toda a obra mutarelliana nos soa, então, como um grande eco de agonias e solidão, o giro esquizofrênico e paranoico de um parafuso, cujo eixo primordial é o vazio, aprofundando-se cada vez mais em sua irrefreável crise (id., 2018, p. 16).

A partir desse curto apontamento, poderíamos destacar a relação existente entre a ilogicidade, a “estrutura frágil” da vida e a recriação ficcional da realidade. Se olharmos atentamente para *O cheiro do ralo*, contudo, será possível percebermos que a presença da lógica convencional da vida mantém-se e que esse mundo que parece se alterar irradia dos protagonistas isolados que o autor constrói e que tem seu isolamento calcado precisamente em sua marginalidade e inadequação à sociedade e ao convívio dos homens, isso é, à ideia corrente do comum e normal. Desse modo, se a narrativa mutarelliana expressa o absurdo da existência, em que medida o faz? Como opera esse “giro esquizofrênico e paranoico”? E,

sobretudo, deslocada do sistema de valores tradicional, como é possível e como se configura a crítica às estruturas sociais da contemporaneidade, unanimemente sustentado pelos comentaristas de seu trabalho?

Se essas personagens se isolam compulsivamente, se sua identidade se fragmenta, se a própria ordem da realidade se subverte, de que modo essa transgressão completa erige a criticidade no autor? Há que se destacar que seus protagonistas, como um todo, não são representativos de minorias, não se configuram como tipos sociais reconhecíveis, mas tem em contrapartida um traço subjetivo fortemente delineado; são, em sua totalidade, homens, brancos (ou assim se supõe, posto que não há qualquer pontuação racial nas narrativas, senão descrições que, quando feitas, parecem aproximar a aparência desses protagonistas à aparência do próprio autor), geralmente de meia idade, frustrados, fracassados, falidos e inadequados. Seu isolamento, ademais, não permitiria qualquer expressão socialmente engajada, qualquer identificação de grupos sociais. Desse modo, a crítica em Mutarelli não se constrói pelos mecanismos mais comuns hoje de problematização (não se engajam em causas reconhecíveis e organizadas da atualidade) e partem, igualmente, pelo que indicam os estudos atuais, pela própria transgressividade, pelo deslocamento e pelo absurdo.

Em vista de tais fatos, é inegável (e isso também parece um ponto passivo entre os estudos sobre o autor) que essa estética grotesca gritante participe ativamente do potencial crítico da obra. Entretanto, se essa crítica se dá através das figurações grotescas desse discurso narrativo transgressivo, como o é na experiência da escrita mutarelliana, ela se daria necessariamente através do imbricamento heterogêneo e desagregador inerente ao grotesco, fato que repercutiria diretamente não só na forma como essa crítica se expressa, mas sobretudo naquilo que ela expressa e na visão de mundo que é traçada aquém e a partir dela. A criticidade dos romances de Mutarelli, por isso, parecem-nos surgir de forma bastante complexa, a partir dessa linha evolutiva que Resende e Schøllhammer apontam, indo ao encontro das formas de crítica mais difusas, não comprometidas com grandes projetos e ideologias, que Fernandes (2011), por sua vez, identifica entre as tendências da literatura contemporânea.

Graziela Paes (2015), em seu estudo acerca de *A arte de produzir efeito sem causa*, citando a discussão proposta por Liber Paz (2008), pontua a maneira como, a partir do

descentramento provocado pela ilogicidade, é possível reconhecer em Mutarelli um discurso que se volta diretamente contra a lógica que impera sobre a mecânica da sociedade contemporânea, altamente produtiva, globalizada e tecnicizada:

Nas obras de Mutarelli podemos encontrar também “uma outra face da sociedade tecnológica, pós-industrial ou da informação, onde a subjetividade, o grotesco, a sensação de desorientação e o sentimento de desespero constroem graficamente o trânsito entre a crítica, a resistência e o desencanto com a realidade”. Ao escolher contar histórias de indivíduos melancólicos, angustiados e insatisfeitos, mas dotados de certo humor irônico, Mutarelli contempla uma dimensão mais humana sobre as questões que envolvem o mundo moderno e o homem que nele vive. [...] Sem dúvida, as histórias criadas por Mutarelli refletem sobre vários aspectos de nosso imaginário social, evidenciando a visão de mundo e a conduta dos indivíduos na contemporaneidade. Nesse processo, despontam as ideologias, utopias, rituais e mitos que compõem nosso meio social (PAZ, 2008, p. 5 apud PAES, 2015, p. 10).

Desse modo, a singularidade, através da qual e para a qual Mutarelli se volta, inferiria não só um sentido bastante peculiar à sua obra, mas igualmente formas de representação bastante próprias. A autora esclarece ainda que a produção de Mutarelli definir-se-ia em uma linha de representação não-naturalista, dado o estranhamento e a tensão que seus romances estabelecem com a realidade. Contudo, a questão do trato do real por Mutarelli está muito além de uma simples divisão entre o natural e o sobrenatural, rompendo com a categorização básica proposta por Todorov (1992) quanto às fronteiras entre o estranho e o maravilhoso. Para Paes (2015), a produção de Mutarelli pode ser vislumbrada através do conceito do insólito, uma vez que ainda que se crie uma tensão irreal na obra, esta não deixa de se calcar sobre um referencial mimético bastante realista.

Todavia, em Mutarelli, é perceptível que a representação do real possui uma densidade digna de uma vertente naturalista, vide o retrato cru que a face mais bestial do homem parece receber em sua obra. Simultaneamente a isso, contudo, é patente que em seus romances como um todo, Mutarelli foge absolutamente a qualquer forma de determinismo e falta-lhe absolutamente o olhar analítico típico da focalização mimética naturalista, além do arrojado e prolixo recurso à descrição que marcara tais produções no século XIX. Esses contrapontos trazem à tona, por sua vez, outro traço que julgamos essencial na compreensão do uso que o escritor faz da estética do grotesco: o excepcional. A ficcionalização da realidade por Mutarelli, ainda que guarde todo um referencial social contemporâneo perfeitamente identificável com o Brasil da atualidade, não se calca sobre generalismos, não busca de modo

algum a personagem tipo ou o sujeito social, mas a peculiaridade desviante. As personagens de Mutarelli, de modo geral, flertam com a loucura enquanto caminham pelos limiares do mundo conhecido, à beira dos abismos da alma humana de onde brotam as sombras mais escuras da psique. Assim sendo, o retrato da violência que encontramos em Mutarelli molda-se num signo cuja expressividade escapa ao simples retrato social, refletindo talvez um choque existencial e ontológico.

Enquanto forte tendência da literatura contemporânea (SCHØLLHAMMER, 2009; 2013), as representações da violência parecem gozar de grande predileção, não somente pelo que parece um apelo a um gosto nato, em um tempo banalizado, pelo êxtase que a violência pode proporcionar, demovendo as camadas de um tédio do comum que se acumulam em função do supercontrole que nossa sociedade tecnoburocrática (SODRÉ, 1992) e panóptica (FOUCAULT, 2014) desenvolveu sobre todos os aspectos da vida social; mas também porque a violência parece surgir, principalmente, enquanto elemento capaz de evocar a sensação do real pela crueza. O abuso mercadológico que se dá em torno desse recurso, leva Paes (2015), bem como o próprio Schøllhammer, a questionar-se se os prejuízos que essa crueza desproporcional provoca, beirando a gratuidade, não chegariam mesmo a comprometer a representação mimética pretendida por tais narrativas.

Em contrapartida, Paes (2015) destaca como no caso de Mutarelli, além da perspectiva irônica e sarcástica através da qual se constrói a sua representação da violência (e que resulta na comicidade perturbadora tão característica do autor), impõem-se a ausência de procedimentos narrativos tradicionais que visam validar a veracidade daquilo que é dito. O discurso transgressivo de Mutarelli, portanto, conduziria essa representação extremada e hiperbólica da violência do real para além de um simples sensacionalismo espetacular, precisamente porque, a nosso ver, o caráter desviante do grotesco através do qual figura essa visão do real tenciona-se contra o senso comum, escapando à rede de sentidos comumente atribuídos à violência. Esse desvio seria, assim supomos, responsável por deslocar e reordenar os sentidos em torno do real, revelando, em função da perspectiva limítrofe, esse mesmo real por um outro ângulo, ressignificando assim o papel da violência nas narrativas.

Desse modo, o estabelecimento de um discurso rebaixador e desagregador incide igualmente na estrutura das narrativas, ou seja, nessa “ausência” para a qual Paes (2015) chama a atenção: lugares e pessoas não são nomeados; ausentam-se na descrição os sumários

narrativos responsáveis pela contextualização; a espacialidade constrói-se de forma difusa e, por vezes, sob o prisma subjetivo do protagonista; o foco narrativo comumente se restringe a um único personagem, com pouca interferência do narrador; o tempo cronológico da narrativa é bastante incerto, sofrendo constantes anacronias. Desse modo, todo esse aspecto estrutural fragmentado empresta à obra de Mutarelli uma configuração bastante peculiar, incidindo diretamente na forma como suas narrativas constroem a representação mimética e, conseqüentemente, a forma como se representa o mundo e os valores expressados pela carga de violência nelas presente. Tal fato, assim supomos, acarretaria a uma leitura diversa da violência, mais aprofundada e significativa.

A ambivalência do grotesco, seu traço hiperbólico, transgressor e desagregador parecem, a nosso ver e pelo que se constata a partir dos vários estudos consultados e citados aqui, fundamentais para a constituição romanesca de Mutarelli como tal. Desse modo, se as suas narrativas são marcadas pelo estigma da loucura e abandono da racionalidade, que alguns autores identificam como ilogicidade ou irracionalidade, fica claro que o papel do grotesco enquanto elemento desordenador das categorias tradicionais é essencial. Contudo, os estudos atuais, voltamos a destacar, carecem de um maior aprofundamento no que diz respeito às implicações estéticas, narratológicas e discursivas que tangem a expressividade grotesca de Mutarelli. Resta-nos, por fim, estabelecer o questionamento inicial acerca desse aspecto irracional do autor.

2.2 Os termos da questão e a procura pelo grotesco

O pressuposto da ilogicidade estabelecido por Joaquim Dantas de Oliveira (2018) em seu estudo é, para nossos fins, fundamental. Isso porque, como bem identificou o autor, existe uma relação clara entre o absurdo expressado pelas obras de Mutarelli, sua representação da realidade e as inconstâncias e quebras do próprio discurso narrativo. Particularmente no caso de *O cheiro do ralo*, livro que ademais dá início à carreira de romancista de Mutarelli, é gritante a associação que se estabelece entre a fragmentação do discurso, a invalidação dos sentidos tradicionais e o estabelecimento de uma nova forma de “lógica” que, a rigor, dado seu caráter irracional e aparentemente gratuito, pode ser muito bem identificada enquanto

forma de “ilogismo”, espécie de “anti-lógica”. Não por acaso, a narrativa é marcada pelo traço obsessivo do protagonista, calcado no poder de consumo que ele acumula para si e que servirá de força motriz para a edificação dessa realidade ilógica:

Tudo parece seguir – supomos – uma modorrenta rotina, até que um dia ele vê algo que o desnorteia: a enorme bunda. Trata-se da bunda de uma garçonne da lanchonete onde ele almoça. Uma obsessão passa a consumi-lo então: ele precisa possuir aquela bunda, comprar aquela bunda para si; e, ao redor dessa obsessão, ligando-se a ela direta ou indiretamente – talvez “tortuosamente” seja um termo mais preciso –, surgem várias outras, que se apresentam e se ressignificam sem um padrão aparente, acabando por configurar, em si, uma espécie de realidade – ainda que obsessiva, distorcida e paranoide. Ao longo da narrativa vemos constantemente cenas sendo intercaladas. Essas cenas funcionam quase como micronarrativas independentes em alguns casos. Constrói-se então uma narrativa de essência fragmentária, descompactada [...] e, em meio a tudo isso, o narrador protagonista desenvolve suas teorias sobre as simbologias disso tudo, interpreta o mundo à sua – tortuosa – maneira (OLIVEIRA, J., 2018, p. 64).

Oliveira destacará, então, de que modo a coesão peculiar de *O cheiro do ralo* se constrói por uma série de procedimentos essencialmente fragmentários, isso porque a narrativa, isolando os episódios por espaços em branco, não estabelece junções sintáticas entre cada um desses blocos. Ao mesmo tempo, porém, a contextualização das cenas e das ações que se desenrolam tampouco se realiza, sustentando-se sobre alguns poucos elementos, cuja repetição exerce a função de criar as pontes semânticas entre cada um desses fragmentos, formando o todo da narrativa. De todo modo, a rigor, não há qualquer recurso que torne possível a marcação do tempo decorrido entre os episódios e, entre muitos deles, a sucessão cronológica pode somente ser pressuposta a partir da própria sucessão da narração. O tempo, entretanto, não poderia ser classificado precisamente como psicológico, pelo fato de que, entremeada aos pensamentos e reflexões do narrador personagem está a descrição dos acontecimentos que se passam ao longo dos dias na sua estranha rotina. Por isso, o autor afirma que

O cheiro do ralo é, em certo sentido, um romance do silêncio e da ruptura. Sua narrativa é composta por cenas que, embora sequenciadas cronologicamente, estão estruturalmente deslocadas umas das outras, rompidas sempre por espaços vazios. O ritmo, tanto na relação entre as cenas quanto na relação entre os parágrafos, é marcado por uma constante quebra, uma ruptura de silêncios, como se as cenas e parágrafos se fechassem e saltassem, abruptamente, para o próximo, sem a presença de elementos coesivos. Sendo mais precisos, diríamos que as construções coesivo-narrativas empregadas nesse romance são, em última instância, pautadas em mecanismos de ruptura, justaposição e repetição (ibid., p. 65-66).

Sendo assim, a construção racional de uma sucessão casual de fatos e acontecimentos fica, na narrativa, profundamente prejudicada. Ademais, corrobora ainda para tanto o fato de o narrador personagem produzir esse relato despreocupado de seu cotidiano ao mesmo tempo em que emprega todos os esforços possíveis para descobrir e compreender essa lógica paralela e singular que ele impõe à série de acasos que compõe os acontecimentos da narrativa. A partir disso, diríamos, parece se estabelecer uma relação dependente entre a organização estrutural calcada na recorrência de determinados elementos que contextualizariam e conduziriam a evolução do enredo e o estabelecimento dessa lógica paralela do protagonista a partir da reordenação desses elementos que surgem ao acaso. Esse traço, presente e destacado por Oliveira (2018) em *O cheiro do ralo* e *O natimorto*, está presente, a nosso ver, também em outros romances como *Miguel e os demônios*, mas, sobretudo, *A arte de produzir efeito sem causa*, que acarreta, desde o título, a ideia da gratuidade na construção do sentido do real.

Oliveira, a respeito dessa questão em *O cheiro do ralo*, irá apontar a dinâmica de ecos que compõe o que ele denomina “construções simbólico-semânticas” (2018, p. 73) e que constituem, basicamente, um mecanismo de retomada de determinados elementos já citados na narrativa, mas que, deslocando-os constantemente através dela, cria novas associações dentro do corpo textual, atribuindo-lhes novos sentidos a partir das diversas relações que então serão tecidas por essa “casualidade singular” do protagonista. Esse processo

[...] diz respeito a uma espécie de “mecanismo de ressignificação” empregado pelo protagonista na construção de sua interpretação dos fatos: a leitura na ordem inversa ou a inversão da ordem do discurso. [...] Vemos então que o discurso, como um eco, vai e retorna; mas, nesse processo, ele se distende, decompõe e distorce; na mente do protagonista, ele se ressignifica. A lógica que lhe condiciona é, portanto, a do eco, da reverberação, que, embora carregue em si elementos do discurso original, distorce a forma e o sentido deste. Outra forma de descrever esse mecanismo é indicada no próprio discurso do narrador-personagem: “A mecânica dos sonhos./ É assim que se compõem (ibid., p. 77-78).

Tal discursividade desviante e inversora parece-nos, novamente, calcar-se na própria constituição grotesca da obra, posto que, deslocados os sentidos tradicionais pelas constantes retomadas e inversões, romper-se-iam as categorizações tradicionais desses termos e, pela desordenação semântica, o estabelecimento de um sentido último ficaria prejudicado frente ao aspecto inacabado e permanentemente aberto do discurso. Essa mecânica dos sonhos,

portanto, parece ecoar o próprio onirismo que a estética libertária do grotesco expressa e que a fez conhecida quando do surgimento do vocábulo pelo adágio de “sonhos de pintores” (KAYSER, 2003, p. 20). Interessa-nos, contudo, explorar mais a fundo o potencial ambivalente que tal procedimento parece conferir à obra e de que maneira, igualmente, esse procedimento se coloca enquanto base para o estabelecimento do ilogismo tão característico não só dessa obra, mas de toda a produção de Mutarelli, visto que outros romances como *A arte de produzir efeito sem causa* ou *Jesus Kid* aparentemente se orientarem dentro dessa mesma linha de (re)construção do sentido.

A premência de tal reflexão se coloca, para nós, em face da inexistência entre os estudos consultados de uma leitura que abarque essa (des)ordenação desviante do discurso enquanto estabelecimento de uma rarefação de uma cosmovisão lógico-racional cara, ainda, a determinadas estruturas de pensamento do Ocidente (cujo ápice talvez tenha sido o positivismo do século XIX e que, malgrado as resistências diversas da história moderna, parece ter entrado em acelerado estado de falência a partir do século XX). Logo, Oliveira, mesmo afirmando o aspecto subversivo da narrativa de Mutarelli, parece insistir em compreendê-lo a partir das próprias estruturas de pensamento estabelecidas, o que tornaria o discurso desses protagonistas, para o estudioso, um exercício isolado e insano:

Esses elementos, lidos de maneira ora simbólica, ora literal – ou, como na maior parte do tempo, a partir de uma inconsistente mistura dessas duas perspectivas –, entrecruzam-se, ressignificam-se constantemente, formando uma espécie de espiral ou labirinto de signos abertos à interpretação. Importante notar que o ato de refletir, que normalmente está associado a construções intelectuais mais esclarecidas, desenvolve-se aqui a partir de uma “lógica” própria: uma lógica imprecisa, distorcida, quase aleatória – se é que, afinal, podemos chamá-la de lógica (OLIVEIRA, J., 2018, p. 86).

Oliveira, então, busca compreender o mecanismo de construção dessa outra “lógica” do protagonista através de sua estrutura de pensamento, que se constitui de uma série de aproximações e causalidades que se tecem através do acaso e que são entrecruzadas e costuradas pelo próprio protagonista no decorrer da narrativa. É assim que o vulto do apartamento, por exemplo, é associado ao cheiro do ralo, cujo fedor nauseabundo pode lesar o cérebro (segundo uma reportagem que o protagonista se lembra supostamente de haver lido em algum lugar); similarmente, o cheiro em si, em determinado momento, é creditado à bunda da garçonne, dado que ele insiste em comer a péssima comida do estabelecimento somente

para vê-la etc. Essa dinâmica reflexiva leva Oliveira, por fim, a associá-la à silogística platônica, uma vez que, segundo o autor, a dinâmica de associações de *O cheiro do ralo* funcionaria de modo semelhante ao processo dedutivo de Aristóteles. Entretanto, em vista da apreensão desse mecanismo pelo subjetivismo do protagonista, este subverteria o procedimento de Platão, conferindo-lhe uma lógica própria, responsável pelo estranhamento que se expressa na obra.

A partir desse ponto, Oliveira propõe uma leitura sintética da estrutura retórica do silogismo de *O cheiro do ralo*, na qual destaca que a perturbação causada pela linha de livre-associações do protagonista encontra-se igualmente na estrutura de seu pensamento. Associando o vulto que ele observa em seu apartamento com o cheiro do ralo e, pelo cheiro, o ralo com o ânus, e este, dada a carga sobrenatural da visão do vulto, ao ideário infernal medieval que orbitava em torno do baixo ventre, o protagonista criaria uma tortuosa causalidade entre todos esses elementos, da qual a silogística, como demonstrou Oliveira, é bastante falha, uma vez que condiciona fatos logicamente incomuns e incompatíveis dentro de uma mesma ordem racional de consequências, concluindo por fim que

[...] apesar de possuir uma aparência lógica e uma forma que emula a razão, o que existe em verdade é uma confusão pungente e inerente a toda a construção do discurso e da reflexão do protagonista. Ele parte de ideias ora imprecisas, ora geradas sem nenhuma razão aparente, e as toma enquanto axiomas, enquanto verdades absolutas, pondo-as ainda dentro de um jogo simbólico de natureza igualmente imprecisa e irracional. Sua razão é, portanto, a subversão da razão como preconizada pela ciência; sua racionalidade tem forma e aparência de razão, mas possui um conteúdo que tem por base representações incongruentes, verdades arbitrariamente assumidas e, em última instância, ilogicidade. Trata-se da razão do obscurantismo, posto que se defina enquanto contraponto à razão iluminada da ciência. É categórico o fato de a personagem escolher justamente a forma mais clássica do raciocínio lógico; é como se ele nos dissesse: a insanidade aqui perpetrada não é simplesmente caos disforme e esvaziado de sentido; muito mais contundente, ela é a ruptura da lógica do mundo classificado como *são*, ela é subversiva e destruidora, ela é, em essência, a anti-razão. E é a partir desse exato mecanismo que toda a estranha reflexão e os estranhos sentidos d’*O cheiro do ralo* se desenvolvem (OLIVEIRA, J., 2018, p. 95).

Carece à análise de Oliveira, entretanto, um olhar mais atento não somente ao conteúdo desse “pensamento insano” e consequentemente às suas implicações semânticas no romance, mas sobretudo ao complexo de imagens escatológicas em si e os efeitos de sentido que sua presença na obra desencadeiam. Atentamos a isso pois, considerando o abrangente campo transtextual (GENETTE, 1982) que permeia a escrita de Mutarelli desde suas *graphic*

novels, e ainda a sua importância para a construção da rede simbólica para a qual Oliveira (2018) chama justamente a atenção, é inviável pensar sobre essa dinâmica de construções simbólicas sem tomar também as imagens que figuram dentro desse silogismo subvertido. Ora, não resta dúvida de que o texto de Mutarelli configura um atentado à racionalidade, a considerar a forma transgressiva como se constitui seu discurso narrativo. Entretanto, a estrutura discursiva de Mutarelli, por si só, não constrói os sentidos (ambivalentes e complexos, diga-se) que a obra comunica, mas participa, em verdade, de toda uma cadeia expressiva capaz de rebaixar, subverter e recriar os sentidos convencionais do mundo. Dela participam, para além da irracionalidade discursiva, também a transtextualidade e o investimento, no texto, de uma complexa simbologia, o que faria com que a manifestação do grotesco em sua obra permeasse diversos níveis do texto. Isso porque, com base nos estudos acerca das estéticas do grotesco, considera-se que tais figurações, ao descentrarem-se, estabelecem outra perspectiva sobre o mundo, para além dos moldes daquela ordem, e que precisamente em função de sua *outridade* possibilitam uma leitura múltipla, dialógica e polissêmica desse mundo.

Se, portanto, admitimos com Oliveira que o discurso mutarelliano é destrutivo e, mais do que irracional, antirracional, como, precisamente, ele operaria essa subversão da lógica? O estudo de Oliveira (2018), contudo, não a aprofunda, e toma a subversão da silogística platônica como registro geral desse poder transgressivo, sem se questionar, entretanto, quais as consequências de tal transgressão para o sentido da obra ou mesmo de que modo tais elementos simbólicos interagem nessa dinâmica propriamente grotesca, responsável, por fim, pelo poderoso deslocamento de que essa narrativa é capaz.

Apesar de vislumbrar com bastante clareza a excepcionalidade discursiva de *O cheiro do ralo*, Joaquim Oliveira não correlaciona a estética gritantemente grotesca do romance a esse processo e tampouco busca compreender seu alcance crítico enquanto representação do real. Ademais, o crítico parece insistir em vislumbrar o discurso do protagonista como uma outra lógica, mas que, assim sendo, não abandona o pressuposto de uma estruturação racional. Não obstante, por mais que assuma em sua discussão a loucura desviante do protagonista, seu discurso ainda é tomado por ele enquanto uma forma (mesmo que torpe) de racionalização:

O uso dessa estrutura lógica demonstra, portanto, uma opção do protagonista em assumir uma postura mais racional em relação aos seus questionamentos, uma

atitude mais reflexiva – ou ainda, mais calma, como em oposição ao desespero e à confusão gerados pelo medo. No entanto, esse silogismo assume características próprias, adicionando certa estranheza ao que deveria ser uma lógica perfeita (OLIVEIRA, J., 2018, p. 91, grifos nossos).

Somos levados, todavia, a questionar o estatuto do discurso do narrador de *O cheiro do ralo*, nos termos estabelecidos por Joaquim Oliveira, tendo em vista seu aspecto autônomo e disruptivo, precisamente enquanto forma gritante de irracionalidade e que nos parece, em um primeiro exame, intimamente relacionada à comunicação do grotesco que a narrativa expressa. Indo além, somos obrigados a levantar a suposição de que a autonomia desse discurso se dê precisamente em função do desvio que ele apresenta à convenção e à razão, mas não enquanto forma de erro ou imprecisão face a elas, mas enquanto forma de transcendência de sua ordenação, ou seja, de uma reestruturação independente, universalizante e permanente do mundo, em que o rompimento das relações tradicionais de sentido opera-se pelo cruzamento conflitivo que resulta da visada grotesca que esse protagonista lança sobre sua realidade. Desse modo, a irracionalidade discursiva dos romances de Mutarelli nos parece infinitamente mais complexa e profunda do que dá a entender uma leitura inicial de sua obra.

Nesse sentido, extrapolando os limites que a própria lógica discursiva pressupõe, as narrativas de Mutarelli parecem emprestar um potencial ímpar para as figurações do grotesco, porquanto sua expressão na obra, afetando diretamente a própria racionalidade do discurso, toma uma força cosmológica, isso é, contagia dentro da representação mimética da obra a própria ordenação racional sobre a qual muitos paradigmas sociais, econômicos e políticos do Ocidente atual ainda se sustentam, fato entrevisto pelo próprio Joaquim Oliveira, que assume, ainda que sem se aprofundar na questão, que

talvez, no caso d'*O cheiro do ralo*, tamanha a complexidade das construções e relações simbólicas perpetradas no texto, estejamos diante de algo mais do que simplesmente uma realidade sendo lida simbolicamente por uma personagem; talvez estejamos diante da construção de uma espécie de “outra realidade (id., 2018, p. 84).

Logo, intentamos justamente buscar aprofundar o conhecimento acerca dessa “outra realidade” que se constrói no romance mutarelliano e, sobretudo, compreender de que modo o potencial transgressivo da estética grotesca corrobora e participa desse processo. Ressalta-se que a importância que conferimos aqui à expressão dessa realidade outra se dá,

principalmente, por não se tratar, a nosso ver, somente da representação de uma realidade paralela aos paradigmas da vida comum, mas propriamente uma subversão dos termos que os sustentam, precisamente em função do elemento demoníaco inversor essencial ao grotesco manifestado na narrativa mutarelliana. Logo, não se trataria somente de uma espécie de fuga ou marginalização das expressões da loucura e da anormalidade. Em outras palavras, a representação do real, como posta pelas figurações grotescas de seus romances, corresponderiam à frustração e desordenação da própria norma (os paradigmas sociais).

Buscaremos, por fim, prescrutar a forma como o grotesco participa da construção desse ilogismo apontado por Joaquim Oliveira (2018), de modo que fique claro de que maneira a dinâmica própria à ambivalência e a escatologia basilares das estéticas do grotesco atuam nas obras de Mutarelli enquanto mecanismos essenciais à falência das ordenações tradicionais dos sentidos, cujas figurações, estabelecendo uma ruptura na representação estética da realidade, são capazes de expressar uma visão crítica do mundo. Ademais, interessa-nos saber, nesse caso, de que modo se dá essa crítica e como ela atua na construção das identidades através da proposição de uma concepção inacabada e aberta de mundo, na qual os valores positivos do ser são permanentemente refeitos pela inserção negativa do abjeto.

3. PARA UMA (IM)POSSÍVEL DEFINIÇÃO DO GROTESCO

Ao se lançar um olhar sobre a presença do grotesco nas manifestações artísticas e culturais do Ocidente nos últimos milênios, há que se notar, mais do que a quantidade, a variedade das obras, como também uma constância ininterrupta em sua produção, permeada por períodos de considerável aumento. No medievo, não somente o espetáculo da festa popular, como também as *marginálias* (ou *drôleries*) dos manuscritos, ou mesmo a arquitetura gótica, o expressam ricamente. Posteriormente, o grotesco foi um importante veículo estético de manifestação dos anseios românticos por viabilizar a união de elementos heterogêneos e, conseqüentemente, dissolver as fronteiras polivalentes do mundo face a um estado de integridade, mas, principalmente, fundamentou verdadeiramente o projeto político cultural da juventude romântica francesa ao romper as prerrogativas da razão clássica. O grotesco, entretanto, não se prestou somente à cosmovisão do romantismo, sendo também utilizado em seu aspecto impactante e perturbador, como meio de explorar os limites obscuros da inconsciência e da loucura, ou mesmo romper os padrões do bom gosto e do bom senso em diversas épocas. Contemporaneamente, talvez, estejamos testemunhando a mais alargada produção artística da estética grotesca, ao menos no que diz respeito à variedade de recursos e estilos empregados para tanto.

Inicialmente, uma tamanha diversidade de manifestações e conteúdos torna a problematização dessa estética já bastante complexa, mas quando colocamos alguns questionamentos-chave para a sua compreensão é que podemos entrevê-lo em sua real complexidade: o que faz com que o grotesco possa ser compreendido como estética em meio à tamanha diversidade? Poderíamos, a partir da constatação de uma linha cronológica bem definida, pensar nos termos de uma evolução do grotesco? As obras comunicam valores semelhantes entre si, isso é, representam de fato um conjunto? Haveria qualquer valor ou sentido no grotesco? E, ademais, que forças podem ter se alterado na cultura Ocidental quando do surgimento de sua nomenclatura, isso é, o que pode ter acarretado essa recente consciência acerca do fenômeno ou, ainda, a necessidade de designá-lo e discriminá-lo entre os demais produtos artísticos, vindo a constituir, ao lado do Feio e do Cômico, uma categoria estética propriamente dita?



Figura 1 – Afrescos da Domus Aurea de Nero²



Figura 2 – Mosaico romano das Termas de Tarjan, Acholla, século II.
Museu Nacional do Bardo, Tunes (Photo by P. Perkins)³

² Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Domusaurea.jpg>, Acesso em: 01/02/2021.

³ Disponível em: <http://im-akermariano.blogspot.com/2011/07/domus-aurea.html>, Acesso em: 01/02/2021.

A importância da primeira pergunta nos parece óbvia. Chamar o grotesco de “estética” equivale a afirmar que ele possui um sistema próprio de signos e conteúdos reconhecíveis. O ponto a se compreender aqui é, justamente, como uma estética capaz de alienar as grandezas do mundo e subverter as ordenações do real poderia organizar-se em um “sistema”, isso é, poderíamos falar em uma “organização” daquilo que é substancialmente irracional? Seria possível pensar em tais termos mesmo quando consideramos que uma das principais prerrogativas de Wolfgang Kayser (2003) é a primazia da recepção na definição do fenômeno? E por fim, como fundamentar uma estética em meio à profusão de expressões artísticas diversas reunidas sob a égide do grotesco? De todo modo, qualquer questão colocada em seu estudo esbarra fatalmente no questionamento acerca criação da sua nomenclatura, que se deu somente no século XV em meio às escavações de ruínas romanas.

Descobertos inicialmente nos finais do século XV, no complexo das Termas de Tito e na *Domus Aurea* (Figura 1) erigida por Nero, ambas em Roma, as estranhas figuras espantaram a Renascença ainda em seus primórdios, sobretudo por contrastarem fortemente com o caráter racional conferido às civilizações clássicas. Tendo sido arrancados do solo, das grutas dessas ruínas do mundo antigo, foram nomeados “*grottescos*”, também grafado inicialmente como “*crottescos*”, a partir do italiano *grotta*, ou gruta. Desde sua gênese, portanto, o grotesco compreendeu de alguma forma esse caráter telúrico, profundo e visceral, como algo talvez incompatível com a luz do dia, restando sua contemplação nos reinos obscuros. No contexto de sua descoberta e de sua difusão enquanto estética, “percebe-se que [...] a gruta está associada a uma sorte de caos primitivo, fundador, de natureza próspera, designando uma espécie de espetáculo das origens, uma *mise en scène* da geração da natureza mineral” (LIMA, F., 2016, p. 5).

Inicialmente, o vocábulo compreendeu o campo pictórico, designando afrescos de formas livres, cuja inventividade se aproximava das formas híbridas encontradas nos antigos adornos romanos. Segundo Kayser (2003, p. 18), o estilo seria exótico também à cultura romana, tendo surgido como moda tardia e já então recebera duras críticas de Vitrúvio em seu *De architectura*. Por mais que no século XVI já se manifeste considerável resistência contra a liberdade irreal de criação do grotesco, ele difundiu-se entre os artistas, compondo a decoração até mesmo de igrejas e tendo em Rafael Sanzio (1483 – 1520) um dos seus grandes representantes, que o empregou nos adornos dos pilares e forros das *loggie papais* (Figura 3)

do próprio Vaticano em 1515. As novas produções variavam consideravelmente, contudo mantinham “estilos” identificáveis, indo dos florais, muito próximos do arabesco, até aquele que se denominou “cartilaginoso”, por explorar uma noção de profundidade mais desenvolvida a partir de formas arredondadas, à semelhança de cartilagem, numa progressão que remetia às formas espiraladas dos arabescos. Ainda que a mescla de seres fosse bastante comum, via de regra, ela não se fazia indispensável, sendo que muitas produções exploravam somente formas livres e nós. Como esclarece Fernanda Lima,

o transformismo da matéria, os mitos da metamorfose que remontam a Ovídio, a natureza amorfa, flexível e instável do mundo primitivo (caos original) são noções que orientam as produções artísticas e científicas do século XVI e que, ao mesmo tempo, justificam a expansão e a atração pela estética grotesca neste momento histórico. Esta concepção de mundo que privilegia a natureza híbrida e informe dos corpos, fundamentada na crença da mutação que anima a matéria, acaba por admitir as formas monstruosas como manifestações exuberantes da força criadora. As aberrações morfológicas constam na documentação da época como descrições de crianças siamesas, hermafroditas, bebês peludos (lobisomens) ou com traços animais, gigantes, ciclopes, animais mutantes (peixes com patas, unicórnios, cinocéfalos), escritas por anatomistas, cirurgiões, padres e navegadores. A escola dos humanistas elaborou uma versão otimista ante a singularidade destes monstros, sustentando que tais anomalias representavam a prova concreta da energia inesgotável e múltipla da natureza (LIMA, F., 2016, p. 3-4).

Apesar da impressão inicial, o grotesco foi encarado ainda por um bom tempo como um divertimento, na medida em que suas formas eram propícias à imaginação, fato que, por sua vez, associou um valor leve e prazeroso às suas composições. Contudo, o desenvolvimento do Classicismo e de uma cosmovisão baseada na racionalidade e na lógica, inevitavelmente fizeram com que o hibridismo e o caráter fantasioso do grotesco chegassem ao século XVIII já imbuídos de uma acepção negativa, de desordem, bizarria e repulsão, sobretudo em face do conflito inescapável que suas formas estabeleciam contra o cânone reformulado a partir dos escritos greco-latinos.

Ademais, o conceito extrapolou os limites das artes plásticas, invadindo outros campos artísticos, até converter-se em um adjetivo de uso comum e bastante flexível – muito em função, poderíamos supor, precisamente de seu caráter amorfo, mutante e livre. Motaigue, nos seus *Essais* (1580), é o primeiro de que se tem notícia a realizar a transposição do termo, usando-o enquanto qualitativo para seu modo de escrita, no capítulo “*De l’amitié*”. Desde então o vocábulo difundiu-se e, ainda que suas manifestações remontem a tempos imemoriais,

não recebeu maiores atenções dos estetas além do qualitativo pejorativo, sendo “resgatado”, como dissemos, somente nos fins do XVIII e início do XIX pelos românticos alemães e franceses.

Ainda que inicialmente possa soar como um ponto superficial de nossa discussão, nos pareceu de fundamental importância, em vista dos estudos com que tomamos contato, compreender a passagem do grotesco enquanto elemento natural e espontâneo da cultura popular clássica e medieval para uma noção de estética com organização própria, ainda que de difícil definição. Mais do que isso: tal questionamento pode nos levar a compreender (e aqui reside verdadeiramente o cerne da questão) que fatores fizeram com que a mentalidade da Renascença discriminasse entre as demais manifestações artísticas esse traço grotesco. Isso é, o que fez com que essa mentalidade nascente no Ocidente tomasse agora como estranhas as composições ditas grotescas, a ponto de cunhar um vocábulo para diferenciá-las, quando antes pareciam integrar-se nas mais diversas obras, como dissemos, sem despertar maiores atenções?

Nomear algo equivale a reconhecer a existência do que se nomeia em meio aos elementos do mundo. Logo, o que houve com a cultura Ocidental para que passasse a reconhecer o grotesco como “coisa” independente? Ainda que o Medievo não possuísse um nome para esse fenômeno, nos é possível reconhecer em um Bosch ou um Brueghel o grotesco. Entretanto, contemporaneamente a eles, tais elementos não pareciam chamar a atenção de modo que fossem destacados do conjunto, singularizados e sistematizados, sendo, em contrapartida, dois autores muitíssimo celebrados ainda em vida. O que, portanto, representa essa mudança? E para além dessa origem, quais consequências foram acarretadas para a estética do grotesco por esse ato de nomeação, isso é, o que mudou em nossa percepção do fenômeno a partir dessa recente conscientização acerca dele? É a partir do Romantismo que tal pergunta se nos mostra de verdadeira importância, uma vez que a presença do grotesco é tão fundamental para os modernos, que recebe diversas teorizações nas discussões que serviram de base para a formulação dos postulados românticos. O grotesco, então, teria passado a manifestar-se de forma dirigida, deixando de ser um elemento espontâneo da cultura ocidental?

Todos esses questionamentos são colocados aqui como forma de enriquecer nossa discussão acerca do fenômeno, sem a pretensão de lhes dar uma resposta definitiva, visto que

essa empresa demandaria não só a análise diacrônica de um extenso material artístico, como também uma investigação cultural e histórica verdadeiramente hercúlea, além da dificuldade em transladar por diferentes linguagens artísticas. Colocamos esses pontos para reflexão, portanto, pela necessidade que encontramos em apreciá-los em vista das diferentes abordagens do tema com que tivemos contato. Além disso, nos preocupou buscar avaliar, no caso específico dos romances de Lourenço Mutarelli, a espontaneidade com que o grotesco parece ali se manifestar, oferecendo um outro olhar para a contemporaneidade brasileira.

Assim sendo, de saída, é possível reconhecer não só que existe uma diversidade de manifestações no grotesco, como também mudanças ao longo do tempo que parecem sugerir uma linha evolutiva, indicando que sua constituição é muito mais dinâmica do que podemos supor. Ademais, admitindo desde já a singularidade das obras, cabe à nossa apreciação transportar a discussão para o contexto brasileiro contemporâneo e buscar, a partir da obra de Mutarelli, indícios que possam colaborar para a compreensão do grotesco nas Letras de hoje. Ademais, buscaremos neste capítulo traçar um instrumental teórico consistente e, na medida do possível, uníssono para a análise da estruturação e do sentido da estética grotesca dos romances do autor.

3.1 A modernidade do grotesco: o manifesto de Victor Hugo

Victor Hugo foi talvez um dos primeiros românticos franceses a teorizar o grotesco e classificá-lo como estética literária. Em seu *Prefácio a Cromwell* (também conhecido sob o título de *Do Grotesco e do Sublime*, de 1827), Hugo divide a arte em dois polos, um grotesco e outro sublime, relacionando-os a aspectos espirituais e antrópicos. Mais do que oferecer um manifesto da estética romântica, o *Prefácio* oferece um panorama da passagem dos valores canônicos clássicos para a modernidade romântica, que se deu na França, particularmente de forma lenta e abafada, sobretudo em seu início. O poeta constrói uma visão inovadora, trazendo para o campo da arte tudo o que o bom gosto clássico acreditava ser impertinente e grosseiro. A admissão do grotesco na arte por parte de Hugo, contudo, não impede que o poeta estabeleça limites às manifestações do grotesco e do sublime.

Para Hugo, o grotesco revela-se como marco da modernidade na medida em que,

opondo-se aos conceitos idealistas do mundo clássico, permite a retomada do Todo pela apreensão de todas as suas partes, sobretudo as opositivas. Este movimento só seria possível em vista do nascimento do Cristianismo, ao qual o autor agrega veracidade em vista de sua estrutura dualista e da consequente capacidade de aperceber-se das oposições do mundo que tal estruturação lhe confere. Possuindo esta dualidade no seio de seu pensamento, o Cristianismo seria capaz de tomar ambos os princípios e novamente colocá-los em seus postos naturais. Sendo catalisador dessa maior percepção das dualidades da criação que o rodeiam, o Cristianismo torna-se então via de acesso do homem à compreensão do estado de equilíbrio na dualidade. Ambos os princípios equilibram-se, mas possuem naturezas próprias. Na concepção hugoana, portanto, o sublime consiste em uma única forma de perfeição e beleza, isto é, possui somente uma face, uma forma de manifestação. O grotesco, contrariamente, compõe-se de tudo aquilo que foge a esse ideal de beleza, incluindo desde a feiura e o abismal, o depravado e o luxurioso até o cômico e o bufo. Compondo o polo grotesco estariam todas as formas de perversão, imoralidade, imperfeição ou feiura, refletindo o que Hugo denominou a “besta humana”, ao passo que ao sublime, característica inerente ao homem, caberia a pureza da alma humana. Logo,

[...] na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda 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, pérfido, enredador, hipócrita [...]. O belo tem somente uma forma; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais intrínseca harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 1988, p. 33).

Hugo associa a beleza sublime ao homem (imagem e semelhança de seu Criador, devemos lembrar), afastando dele as chagas do grotesco, componentes da criação como um todo, mas não dele, particularmente. Entretanto, associa-o ainda assim, como dissemos, à “besta humana”, fazendo com que se choquem no homem ambas as tendências: a um só tempo ser de carne e de alma, imagem do Criador e ser finito, que caminha para o Céu ou para

o Inferno. A colocação de cada polo em um ponto específico da organização cosmogônica, não impede, como podemos notar, mesclas entre ambos. Sua percepção parece, contudo, fugir ao autor, que simultaneamente iguala e unifica ambos em determinados momentos, seccionando-os e limitando-os em outros. Hugo parece sugerir que a criação, o cosmos em sua totalidade, seriam formados pela integração insolúvel de ambos os princípios, mas não parece encontrar meios de evocar essa simultaneidade, recaindo constantemente em seu contraste. Isso, porque Hugo enxerga o grotesco mais como polo de tensão com o sublime, do que propriamente a mescla ambígua de ambos os campos. Dessa maneira, o grotesco, através do contraste, desempenha seu papel na medida em que excita a visão do interlocutor sobre o belo: o contraste criado a partir da sobreposição das duas formas deveria servir para destacar o sublime e aguçar sua percepção.

Ainda assim, o grotesco recebe um estatuto precioso: receptáculo e veículo para a manifestação do belo, algo até então inimaginável na já longa tradição classicista. Embora encontre algum eco na expressão conflitiva das manifestações do Barroco ou do Rococó, o que propôs Hugo naquele momento era profundamente inovador, pois no *Prefácio* é operado um rompimento das contenções hierárquicas tão caras então à dinâmica do Classicismo, além de ferir diretamente o pressuposto da técnica normativa enquanto representativa da Verdade. Trazer para dentro da obra o feio ou o absurdo gera riqueza de contraste, quebra a monotonia e aproxima-a do real, é verdade, mas fatalmente significa também liberar-lhe os meios de expressão para além da visão unívoca da tradição francesa. Com isso, o grotesco não só proporcionaria ao belo esse contraste, algo que o destacasse, como também, ao menos no universo da obra, conferiria a ele uma maior verossimilhança:

Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo a nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] 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 tempo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 1988, p. 31).

Mesmo que o sublime pareça estar centralizado na visão de Hugo, na medida em que sua apreciação seria a principal finalidade desejada, a caracterização que o poeta faz do grotesco deixa entrever seu caráter diversificado, o que possibilita uma relação mais complexa

e completa da obra com o mundo. Além do mais, ele é colocado também como “ponto de partida” para o sublime, envolvendo-o de forma a enriquecê-lo, promovendo o contraste e buscando a plenitude, visto que é “a mais rica fonte que a natureza pode abrir ao homem”. Dessa maneira, notamos, malgrado a centralidade do sublime, que seu polo oposto não só o envolve, como escapa ao homem por sua grandeza e diversidade, fazendo-se presente em todos os lugares e estabelecendo uma via de ligação entre o sublime e o mundo transitório e corriqueiro da realidade.

A preocupação “realista” que parece atravessar todo o ensaio de Victor Hugo se dá, é verdade, em vista das preocupações estéticas do autor, mas sobretudo em face das ambições político culturais do poeta num momento de redefinição das feições da sociedade francesa. Esse caráter programático leva Philip Thomson (1974) a destacar o *Prefácio* de Hugo como ponto central na evolução do conceito de grotesco, visto que o poeta francês desloca o termo de suas especificidades técnicas da pintura e das artes para então alçá-lo a elemento constitutivo da própria realidade humana, e mais ainda, elemento natural, integrante da Natureza e, portanto, presente nas suas mais diversas manifestações. Em vista disso, Thomson destaca que

*the most sustained Romantic discourse on the grotesque comes not from Germany but from France. [...] Hugo thus removes the grotesque from the fringes of artistic creation to a position of centrality, stressing the infinite variety in the comic, the horrible and the ugly - the latter is especially important to him - compared to the narrow confines of the beautiful and sublime. It is also worth noting that Hugo associates the grotesque not with the fantastic but with the realistic, making it clear that the grotesque is not just an artistic mode or category, but exists in nature and in the world around us*⁴ (THOMSON, 1974, p. 17).

Segundo o poeta, o erro cometido pela Antiguidade foi o de seccionar da natureza somente um Belo ideal, ignorando suas outras faces. Hugo contesta essa busca pelo sublime baseado na noção cristã de Criação perfeita: declarar perfeição a uma parte implica imperfeição ao restante do Todo. Tal fato, na concepção cristã, equivaleria a declarar imperfeita a natureza como tal e, portanto, imperfeito o próprio Deus, visto que a criação é

⁴ “o discurso romântico mais amplo sobre o grotesco não vem da Alemanha, mas da França. [...] Hugo assim desloca o grotesco da periferia da criação artística para uma posição de centralidade, salientando a infinita variedade do cômico, do horrível e do feio - este último especialmente importante para ele - em comparação com os estreitos limites do belo e do sublime. É importante ressaltar que Hugo associa o grotesco não ao fantástico, mas ao realismo, deixando claro que o grotesco não é apenas um conceito artístico ou uma categoria, mas existe na natureza e no mundo que nos rodeia” (tradução nossa).

obra de Seu labor. A verdadeira realização da obra de arte não estaria, dessa maneira, em criar um sublime ideal (e, conseqüentemente, artificial), mas em fazer com que ele se manifeste em equilíbrio com o todo, ao lado do grotesco, sua contra face natural. O que faz Hugo, portanto, é aproximar sua teorização da Natureza e da sua multiplicidade singular tão admirada pelos românticos de então. A aceitação da singularidade inerente a tudo pressupõe, por sua vez, o afastamento do idealismo e a descentralização das formas, não mais atreladas a modelos perfeitos e, logo, a aceitação da realidade em sua configuração total por compreender que ela é perfeita em si, pois sendo singular e espontânea, manifesta o Absoluto.

Depreende-se de seu ensaio, portanto, uma visão cósmica da realidade, na medida em que o autor concebe a coexistência harmônica e equilibrada da beleza e da deformidade enquanto elementos de um mesmo todo, expandindo a assertiva à dinâmica do próprio universo. Algo semelhante havia sido proposto muitos séculos atrás por Santo Agostinho, que admitira o erro como parte integrante da ordem geral das coisas, em *Sobre a ordem* (386); ou que a imperfeição absoluta não poderia existir em um mundo criado dentro de uma concepção cosmogônica de perfeição absoluta, senão como corrupção terrena de um antigo valor perfeito, em *Confissões* (401), uma visão que, de certo modo, parecia englobar as manifestações da época que, hoje, nos soam como extremamente conflitantes, sobretudo no âmbito da arquitetura sacra (apud ECO, 2007).

A arte medieval, por sua vez, compreendia um forte realismo, marcadamente grotesco, a conviver ao lado das formas sublimes da Divindade. A própria cultura popular medieval, conquanto fosse materialista e profundamente cômica, sobretudo em suas manifestações carnavalescas, convivia ao lado do sublime religioso, exercendo influência sobre ele e agregando-o livremente às suas manifestações. Não somente nas expressões populares, que trataremos à frente com Bakhtin, mas sobretudo na estatuária, nas iluminuras, no teatro catequético e mesmo na pintura, elementos grotescos estavam marcadamente presentes, como índice de tudo quanto habitava o plano terreno e fugia à perfeição divina. Hugo, assim como os demais românticos, de alguma forma entreviu nas ruínas de outrora esse poder expansivo do grotesco, admitindo não somente o alargamento de visão de que é capaz, como também que ele:

[...] está em toda parte: de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil

imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a roda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristãos estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade (HUGO, 1988, p. 28-29).

Face aos ecos do medievo, o poeta confere a Shakespeare o papel central na modernidade artística, em vista da união perfeita que ele foi capaz de operar entre as polaridades em sua obra. Entretanto, a teorização de Hugo acerca do grotesco, por mais que pressuponha a união dos elementos sublimes e grotescos enquanto movimento intrínseco a um estado ideal da arte e da poesia, não deixa de concebê-los enquanto opostos, não fazendo diluir esta oposição em seu imbricamento. Tal fato torna-se claro ao nos depararmos com a importância que possui em seu manifesto a questão do contraste entre ambos os lados e que não pode ser ignorado em nossa tentativa de traçar as constantes constitutivas do grotesco em sua evolução na crítica.

Hugo, por fim, não pretende eliminar o sublime, tão pouco dilui-lo em sua face contrária, mas destacá-lo e aproximá-lo do presente, do homem e da realidade, integrando-os. Disso advém este ponto sensível de sua teoria que é a restrição do grotesco a um polo específico, compreendendo somente parte da dualidade, estando a totalidade, portanto, além de sua constituição e possível somente em face do sublime. Partindo de Victor Hugo poderíamos trazer para o campo do grotesco tudo o que há de feio, imoral, horripilante, bufão ou mesmo cotidiano, tudo aquilo que cria um contraste com o sublime, tudo o que fosse oposto. “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil”, afinal. Dessa maneira, o grotesco não é completo em si, não é pleno, malgrado oferecer a via de acesso a essa plenitude.

Ainda que o tom de seu manifesto seja bastante progressista e que Hugo coloque abertamente o emprego do grotesco enquanto meio de expressar pontualmente a realidade dentro da obra, o que se percebe nas manifestações românticas desse grotesco no geral não é, ainda, realista, mas certamente não por falha do grotesco. Seu alcance da sombra humana de fato pode propiciar uma apreensão mais incisiva da realidade, algo que contrasta profundamente com o caráter fantasioso e onírico que por vezes se destaca dele. Como teremos oportunidade de discutir, ainda que o hiperbolismo do grotesco desvie sua expressão

da sobriedade do realismo, a hipertrofia que ele pode despender ao explorar o detalhe torna possíveis algumas formas de expressão realista bastante intensas. Não é o caso ainda, como dissemos, do Romantismo ou do próprio Victor Hugo, cujo uso do grotesco, aqui, associa-se muito mais a um choque intenso de forças com o sublime, numa configuração incompatível com qualquer visada realista. Como bem definiu Erich Auerbach (1971), ainda que Hugo propusesse uma mistura de estilos, escapando ao trágico clássico, vislumbrando o choque entre as paixões e as determinações da história (já apontadas por Rousseau), não atingiu uma forma de representação lúcida do real, pois

[...] já na formulação de Hugo se apresenta algo de demasiado exacerbadamente antitético: trata-se, para ele, da mistura do sublime com o grotesco. Ambos são polos estilísticos que não tomam em consideração o real. De fato, não tinha a intenção de representar a realidade dada de forma compreensiva; antes ressalta, nos temas históricos ou contemporâneos, os polos estilísticos do sublime e do grotesco ou também outras contradições éticas ou estéticas, e o faz com tanto vigor que eles se entrecrocavam com violência; dessa forma, embora surjam efeitos fortes, pois a força de expressão de Hugo é poderosa e sugestiva, são inverossímeis e, como reprodução da vida humana, falsos (AUERBACH, 1971, p. 419).

Dessa forma, ainda que discordemos da asseveração de Auerbach acerca do potencial realista do grotesco, nos vemos obrigados a concordar que, no caso de Hugo e dos românticos, o grotesco servira a outros propósitos para além da mimese realista. Ademais, isso nos indica que, embora a defesa de Hugo fosse por si mesma revolucionária, sua crítica do grotesco possuiu diversas limitações, que nem por isso invalidam sua importância.

A problemática da concepção de Hugo esbarra ainda na relatividade do julgamento, uma vez que o poeta parece calcar sua apreciação do grotesco principalmente sobre uma valoração moral, o que dificulta por demais qualquer compreensão estrutural ou estética do grotesco, sobretudo porque parece se focar em questões temáticas. Ao admitir que este possui “mil formas”, Hugo coloca o fenômeno sob a formulação da negatividade: grotesco é aquilo que não é sublime, logo, dependeríamos mais do conhecimento do próprio sublime para a definição do grotesco do que um conhecimento da sua própria medida. Ademais, os diversos exemplos oferecidos pelo autor, mesmo aqueles que fazem referência diretamente a autores e obras, são em si mesmos demasiadamente limitados e não são explorados ou analisados de modo que deles se depreendesse uma crítica mais sistemática acerca da questão. A bipartição hugoana, apesar de propor uma convivência dos opostos, mantém-nos diferenciados e

contrastantes, ou seja, preserva, em parte, as delimitações racionais da realidade e o conceito de unidade do sublime. O grotesco, em sua teoria, mantém-se como um apanhado de coisas dadas, não-sublimes, e necessariamente feias (mas nem por isso imperfeitas) que parecem sempre ter comungado desse estado.

Em todo caso, finalmente, não se pode perder de vista, ao tratar da teorização de Victor Hugo, que ela vale mais *por si* do que *em si*. Isso porque, enquanto manifesto, o *Prefácio* nos oferece um programa político cultural muito mais do que um tratado crítico de estética. Dessa maneira, o texto de Hugo nos é esclarecedor precisamente enquanto sintomático das diversas mudanças de mentalidade que se mobilizaram ao longo do século XIX, permitindo que tenhamos acesso às inovações ideológicas responsáveis por lançar sobre a estética do grotesco um outro olhar, algo por si só bastante enriquecedor no estudo de seu percurso nas artes e na literatura do Ocidente. O *Prefácio*, dessa maneira, nos aponta para um outro momento chave desse percurso e, mais uma vez, reforça a ideia de que o grotesco se liga essencialmente, enquanto manifestação cultural, aos momentos de crise e transição da sociedade, como o foram os últimos séculos pós-cristianização em Roma; como o foi a transição da baixa Idade Média para Renascença; e, novamente, como o foi o século XIX romântico, em meio ao advento da individualização.

3.2 O terrificante: o grotesco alienante de Wolfgang Kayser

O livro de Wolfgang Kayser, *O Grotesco* (1957), certamente se oferece infinitamente mais bem aparelhado para uma discussão estrutural e estilística do grotesco do século XIX, do que o manifesto de Hugo em si. Além de possuir um foco crítico muito mais amplo e analítico, a obra de Kayser agrega um fato novo em relação à ideia tecida por Hugo quase um século antes: para o estudioso alemão, o grotesco não deve ser compreendido como a oposição simples entre contrários, mas o estabelecimento de uma forma heterogênea que, se colocando enquanto elemento uno, não deixa, entretanto, de preservar de maneira perceptível o contraste opositivo dos polos contrários que passam agora a integrá-la. Dessa maneira, o grotesco começa a ser compreendido como um *fenômeno estético* propriamente, sobretudo em função do contraste em si e não mais como um dos elementos contrastantes, como em seu

dueto com o sublime em Hugo.

A maior contribuição de Kayser talvez seja justamente a de buscar conceber o grotesco enquanto uma estrutura, um sistema estético, noção essa que faltava a Hugo e que também norteará as reflexões que Bakhtin realizaria posteriormente acerca do fenômeno; além do mais, seu estudo possui o primado de conceber o fenômeno evolutivamente, isso é, debatendo-o a partir de uma clara consciência de suas mudanças no tempo. Logo, ainda que Kayser não explore absolutamente as vicissitudes de tais mudanças, buscando o passado do grotesco tão somente enquanto fonte para solucionar o mistério de seu funcionamento na atualidade, o autor conduz uma rica apreciação etimológica, de grande valor para a questão.

Kayser, dessa forma, argumenta que a evolução do grotesco nas artes teria tornado reconhecível sua estruturação, assumida pelo fenômeno ao longo de séculos de conceituação e manifestação artística, ou seja, de algum modo, as influências artísticas de um autor a outro através do tempo (posto que o grotesco, desde a Idade Média, nunca foi de todo abandonado) teriam de algum modo fixado traços e temas comuns, detectáveis ao longo de sua linha evolutiva. Segundo ele, o limiar desse processo se dá a partir do momento em que o termo “grotesco” deixa de ser utilizado exclusivamente como substantivo e passa, como adjetivo, a expandir-se por diversas áreas para além das artes, configurando-se então como uma categoria estética,

[...] que se referia a atitudes criadoras (p. ex., no sentido onírico), a conteúdos e estruturas e, ao mesmo tempo, a efeitos (como, p. ex. “a gargalhada, a náusea e a admiração”, de Wieland). [...] O fato de o grotesco apontar para os três domínios, o processo criativo, a obra e sua recepção, é significativo e corresponde às coisas, indicando que o conceito encerra o instrumento necessário a uma noção estética fundamental. Pois este aspecto tríplice é próprio, em geral, de toda a obra de arte que é “criada”, palavra a ser entendida aqui em oposição expressa a outras espécies de produção (KAYSER, 2003, p. 155-156).

Segundo o autor, até então, a definição do grotesco era bastante precária, atrelada a formas de uma comicidade deformada, essencialmente burlesca, baixa e grosseira. A partir de seus estudos diacrônicos do termo, Kayser demonstra que sua significação mudou muito ao longo dos séculos, desde os afrescos romanos até o *Strum und Drang* do século XVIII alemão e, posteriormente, até o Surrealismo. Contudo, o que diferenciava o grotesco ornamental descoberto em Roma e utilizado por Veneziano e, sobretudo, Rafael, dos jogos florais há muito conhecidos e comuns na ornamentação dos manuscritos, não eram as plantas e flores

entrelaçadas e projetadas de si mesmas, mas o fato de conterem figuras híbridas e descontínuas, que brincavam com as proporções e noções estáticas da realidade mundana. Desde o início da constituição do conceito de grotesco, sua independência dos pressupostos racionalistas e lógicos estabeleceu-se como cerne de sua evolução. A liberdade que expressavam os desenhos de Rafael encantaram Goethe, que os descrevia como leves e alegres. Kayser, entretanto, constrói seu ensaio (e insiste) sobre o pressuposto de que o grotesco é uma forma estética que leva ao choque sinistro e abissal, pelas frustrações resultantes desta destruição da ordem das grandezas naturais. Logo, segundo o autor,

na palavra *grotesco*, 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 o domínio dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática e da simetria, da ordem natural das grandezas (KAYSER, 2003, p. 20).

Os *grotescos* baseavam-se na confluência dos reinos da natureza de modo a eliminar suas fronteiras aparentes: dos galhos de uma planta brotavam corpos humanos cujas cabeças eram de outros animais, ou, ao invés disso, seus corpos baseavam-se em colunas e outras formas arquitetônicas, quando não em simples e delicados arabescos (Figura 3). Objetos inanimados, partes animais, folhas e galhos passavam a incorporar o corpo do homem e vice-versa, nascendo de linhas e traços retilíneos, sem formas definidas ou completas e que se dissolvem novamente em outras linhas. De uma imaginação totalmente liberta, tais desenhos nem por isso eram tidos como inocentes: desafiavam a mimese, ignorando as leis da *proportio* e da *ratio*, completamente alheias, por isso, às leis naturais. Suscitavam em si mesmos o caos e desafiavam diretamente a ordenação do mundo. Nota-se, portanto, que a recepção do grotesco sempre se colocou no centro de outras discussões maiores, que envolviam, seja teológica, estética ou filosoficamente, as noções de perfeição e imperfeição e seu lugar no mundo e na Criação. Logo, a recepção sempre se mostrou como um campo muito alargado de divergências na apreciação do grotesco, o que, talvez, tenha levado Kayser a apoiar sobremaneira a recepção enquanto força definidora em sua teorização do fenômeno.

De todo modo, é inescapável a essa altura não chamarmos a atenção para o aspecto



Figura 3 – Afresco de Rafael Sanzio de uma *loggia* do Palácio Apostólico, Vaticano, 1517-1519⁵.

⁵ Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grottesche_-_Loggia_di_Raffaello.jpg, Acesso em: 02/02/2021.

profundamente libertário do grotesco desde suas origens – um dado que, ademais, Kayser não chega a explorar em profundidade, mas que merece menção, uma vez que suscita a partir de si a própria liberdade da imaginação humana, para além de quaisquer limitações da cultura. Assim sendo, seria de se supor que muito da perseguição sofrida pelo grotesco enquanto forma de expressão tenha se dado enquanto forma de refrear a liberdade absoluta que eles suscitavam, tida como demasiadamente perigosa. Por ora, se nos falta a matéria necessária para comprová-lo, acreditamos, contudo, que seja possível levantar tal hipótese e integrá-la enquanto questionamento válido para o estudo do grotesco.

Ademais, o fragmento supracitado é revelador do conceito que orienta a teoria do estudioso alemão: o grotesco não está livre no espaço das obras, alheio ao homem, mas diretamente ligado à sua realidade, frustrando-a na medida em que revela as limitações e incongruências das bases em que se apoia. Mesmo que nenhum de nós tenha visto diante de si um homem cujos braços são galhos, o contato com esta manifestação na obra de arte gera um forte desconforto, na medida em que suscita a suposição de que as verdades que utilizamos para orientar nossa experiência existencial poderiam ser ilusórias e inconstantes. Mais do que isso, porém, o contato com a perspectiva do grotesco perturba a ordem das categorias em que nossa cosmovisão está apoiada e, conseqüentemente, desnorteia e desorienta os pressupostos básicos dos quais nos valem para conduzir nossa experiência no mundo.

O próprio Vitrúvio, em seu *De Architectura*, dirigiu fortes críticas aos seus contemporâneos pela preferência por se pintar “monstros” nas paredes que, segundo ele, ofendem e contrariam os preceitos básicos da realidade. Entretanto, o choque ao grotesco, como dissemos, não se deu de forma plena desde os primeiros contatos da Renascença com essa forma de arte. Enquanto adorno, os grotescos continuaram a ser praticados e encomendados, inclusive por membros da própria Igreja. Dessa forma, se as críticas crescentes do Classicismo nascente não foram capazes de malograr a difusão dos grotescos



Figura 4 – Detalhe da imagem anterior

nas artes, começaram, em contrapartida, a associá-los cada vez mais a tudo aquilo que contrariava o bom tom e os preceitos básicos de proporção e lógica de que se revestiam as artes. O grotesco passaria, então, a figurar como oposição radical à própria *bienséance*, tornando-se expressivo da feiura e da indecência.

Desse modo, marca-se na evolução de seu uso vocabular, surgido inicialmente no campo das artes plásticas, sobretudo na pintura, como substantivo, a passagem, no século XVII, a um emprego predominantemente adjetivo, ganhando uma conotação fortemente negativa durante o período do Classicismo, quando entra em voga a racionalização da arte, herança apolínea dos gregos clássicos. Nesse momento, o termo passa a denominar a imaginação sem motivos claros dos artistas iniciantes, pintores e escritores. Logo, tudo o que fugisse aos pressupostos racionalistas, sobre os quais se apoiava a produção artística de então, passou a ser denominado “grotesco”; prova disso era o uso da expressão “*sogni dei pittori*” para designar afrescos e arabescos de expressão grotesca.

Apesar desse crescente emprego negativo, a palavra enquanto adjetivo encontra, sobretudo na França até meados do século XVII, acepções mais ligadas ao cômico e ao burlesco, de modo a quase se perder em generalizações do vulgar. Tal fato é de grande importância, pois, como discutiremos adiante, o caráter risível do grotesco não o abandonou por completo, mesmo nas épocas que o conceberam de forma mais terrificante. Assim sendo, acreditamos que seja justamente essa ambivalência uma das chaves para compreender as organizações de sua estrutura. Ademais, esses mesmos dicionários⁶ evocam para o termo acepções que, hoje, mostram-se essenciais à sua constituição semântica: extravagância, bizarria e caprichosidade. A noção de excesso, portanto, perpassa quase de modo unânime a compreensão que os autores franceses de então possuíam do termo, preservando-se como uma constante ao longo de toda a sua evolução posterior.

Logo, enquanto manifestação de um exagero hiperbólico, o grotesco manifesta também a ideia de uma inserviência: é um excesso que sobra e que não se acomoda e não se conforma às proporções e dinâmicas do mundo, um desajuste, por excelência. Essa característica integra fortemente as manifestações artísticas e performativas cômicas medievais, sendo um elemento fundamental à capacidade crítica que nele Bakhtin encontraria mais tarde. A posterior persistência desse traço viria somente a confirmá-lo enquanto

⁶ Kayser cita os seguintes dicionários por ele consultados (2003, p. 26): *Dictionnaire de l'Académie* (1694), *Dictionnaire Français* (1680), de Richelet e por fim, o *Grand Dictionnaire Universel* (1872), de Larousse.

característica essencial ao fenômeno e que, mesmo com o advento do elemento noturno romântico, persistiu na caricatura, encontrando ulteriormente um novo campo de manifestação nas artes plásticas surrealistas. Desse modo, a acepção propriamente terrificante do vocábulo viria a ser agregada somente no período romântico, momento em que seu uso se torna mais diversificado, compondo o léxico não só das artes, como também das emoções e impressões cotidianas. É somente em meados do XIX, portanto, que se confere ao grotesco o sentido de repulsa, abjeção e enojamento, ligando-o mais fortemente ao imaginário do aberrante e do monstruoso.

O avanço, contudo, que a visada proposta por Kayser representa no estudo do grotesco não se dá somente em vista da sistematização mais bem estruturada e da dissecação de seus componentes mais essenciais, mas, como dissemos, pela prerrogativa que o autor estabelece sobre a unidade de termos opostos para a manifestação do fenômeno, responsável pela ambiguidade frustrante que lhe é tão característica. Face à frustração da solidez dos pressupostos empíricos, as próprias noções de realidade entram em falência diante dos inéditos prodígios a que dá nascença a liberdade de criação do grotesco, cujas formas não fazem sentido e que, em meio a este alienamento, provocam reações adversas. Para o autor, portanto, o grotesco irá definir-se justamente por não oferecer qualquer possibilidade de retorno ou reorganização da ordem, “[...] pois as perguntas ficam sem resposta [e] o que irrompe permanece inconcebível, impessoal. [...] O mundo estranhado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo” (KAYSER, 2003, p. 159-160).

O uso de máquinas e bonecos, autômatos e seres de metal que ganham vida e consciência ou, no sentido inverso, homens que se tornam máquinas e perdem essa consciência se colocam dentro do quadro grotesco de Kayser da união insolúvel de opostos. Há também seres que são tidos como malditos ou repulsivos, mas que assumem papéis contrários à crença a seu respeito. Como Drácula, belo exemplo, que é tanto homem como monstro e guarda em si as características de ambos. É morcego, que bebe sangue e carrega consigo a morte, mas é homem, sensual e fino, que seduz e atrai. Desnecessário mencionar o quanto esse leque de criaturas foi inspirador para os escritores da estirpe de um Hoffmann ou para o romance gótico em geral. De certo modo, o grotesco parece ter sido muito representativo do confuso período de ascensão das ciências que, tomando o espaço do folclore e do saber popular, nem por isso, num primeiro momento, foram capazes de lançar luz sobre

as sombras onde aqueles se enraizavam. Repleta ela mesma de seus próprios mistérios e capaz de erigir seus próprios prodígios, a ciência abalou fortemente a visão da realidade, na medida em que, desmistificando antigas superstições, abriu um vasto campo para novos questionamentos e possibilidades inéditas e antes impensadas.

Dessa maneira, tanto a apreciação etimológica, quanto as análises que Kayser conduz, parecem apontar-lhe para o grotesco enquanto a composição de uma unidade, ou seja, a elaboração de um uno a partir de partes desiguais e conflitantes que, entretanto, nem por isso pressupõe a estabilização de suas formas. Nesse sentido, não se reduziriam os opostos originais simplesmente a um único novo elemento, conservando, apesar disso, as características primordiais de cada um, ainda reconhecíveis de algum modo, mesmo em face do conflito de integrarem agora uma configuração que, via de regra, os descaracterizaria essencialmente. A composição dessa nova unidade preserva o conflito em si, não sobrepujando um elemento em função do outro, e fazendo com que os opostos originais convivam na unidade resultante, mas sem qualquer possibilidade de uma síntese verdadeira. O que se tem, antes de mais nada, é a persistência de um choque, cuja sustentação só faz falir a lógica que lhe afirmava impossível. A isso Kayser denominou “realização do grotesco na obra de arte”, traduzido na insolubilidade aterradora inerente à sua constituição.

“*Sogni dei pittori*”... produtos oníricos de uma imaginação livre e desatenta para a realidade ou, como quis Wieland em suas “Conversas com o Pároco de X”, “produtos cerebrais” de uma “imaginação selvagem”, “sobrenatura[is]” e “absurdo[s]” (WIELAND, 1775 apud KAYSER, 2003, p. 30). Como produto onírico, o grotesco pode desdobrar-se em suas múltiplas formas, pois a força criadora imaginativa encontra-se fora da esfera do real, deixando livres as fantasias para correrem sobre a tela ou o papel. E aqui podemos destacar um dos pontos essenciais para a compreensão do grotesco por Kayser, que diz respeito a esse caráter fantasioso e absurdo e que nos remete diretamente ao mundo onírico. Entretanto, e isso é frisado por Kayser inúmeras vezes, a imaginação livre do grotesco não é, de forma alguma, inocente. Para o autor, ela necessariamente se manifesta de forma perturbadora, dado que conflitante com a realidade conhecida. A contraposição com a noção de realidade do interlocutor da obra de arte é fundamental nesse sentido, uma vez que é a sua frustração que marcará para o crítico a ocorrência real do grotesco. Indo, contudo, para além desse dado, tal

quebra ou frustração não poderia se dar de qualquer maneira, mas especificamente pela inserção ou irrupção de elementos absurdos e fantásticos, surreais talvez, mas definitivamente inviáveis, na tecitura da realidade representada na obra e, por sua vez, análoga àquela do interlocutor. Daí Kayser conferir destaque para o comentário de Wieland, não exatamente por sua definição da concepção de grotesco, mas sim, da recepção do fenômeno:

Trata-se de um exame [psíquico], a nosso ver, excelente e concorda exatamente com o que observamos até agora, de maneira muito vaga ainda, sobre o efeito [...] da arte ornamental grotesca. Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum (KAYSER, 2003, p. 31).

Seguindo a trilha de Wieland, o autor evoca o quadro tripartido de Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas* (Figura 5). No tríptico, Bosch cria um mundo de formas e prodígios fascinantes, dispostos de forma confusa, sem qualquer sinal de alegria ou sofrimento. Vemos presente o hibridismo grotesco em seres os mais variados, dispostos ao longo de uma paisagem de agulhas e globos de cristal, acompanhada de seres da mitologia cristã como Adão e Eva, no caso de "O Paraíso". A seguir, nos é mostrado Peter Brueghel, O Velho e seus quadros *Os provérbios holandeses* (Figura 6) e *Gret, a Louca*, ambos preenchidos de peculiaridades ainda mais perturbadoras do que aquelas de Bosch.

No caso de Brueghel, o Velho, contudo, configura-se uma diferença capital para a compreensão da realização do grotesco segundo a teoria de Kayser: o realismo. É sabido que o pintor teve como inspiração inicial as obras do próprio Bosch, de quem sobretudo a estética lhe foi muito influente, o que resultou em diversos exercícios de cópia. Fica claro, ao lançar um olhar sobre um quadro como *Gret, a Louca*, a proximidade entre os dois pintores. Contudo, Bosch pinta segundo o imaginário cristão. Seus motivos e elementos remetem à ordem divina aceita pelo espírito de seus contemporâneos e que, portanto, está incluída em um sistema de imagens e crenças autossustentado. O mesmo não ocorre com Brueghel, que edifica suas pinturas sobre a matéria do cotidiano, associando a elas as mais diversas formas e criaturas de sua imaginação. Sem deixar explicados os motivos para a irrupção de tais elementos na verossimilhança mundana lá retratada, nós, interlocutores, somos tomados de uma certa confusão, ou antes, frustração de nosso cotidiano familiar. Por isso, Kayser assume

que

os grotescos de Rafael pareciam criar um domínio particular do livre jogo de fantasia. Wieland entendeu os grotescos de Brueghel como um reino do fantasiar horroroso, mas também como um reino especial. Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). 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 em uma 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, 2003, p. 40).

Na pintura sacra de Bosch (e assim devemos concebê-la, pois de fato foi produzida e recebida nesse sentido em sua época) é perceptível que as manifestações grotescas desempenham fortemente uma função alegórica, mas seria cabível também nos questionarmos acerca de seu caráter dito “fantasioso” ou sobrenatural. Tal questionamento se impõe na medida em que *O Jardim*, ainda que inserido em uma cosmovisão específica (a cristã medieval), aponta para um *outro* mundo (aquele do plano divino) e que acaba fatalmente por superar e desfazer as ordenações de nosso mundo (este, terreno), pois trata-se, de fato, de um *além*, de uma total alteridade. Isso tanto é verdade que o acesso a ele somente é possível a partir de uma alteração do próprio estado do ser: a morte, que pode ser tida essencialmente por um estado de não-ser; ou, ainda, pelo êxtase da visão profética e que constitui também ela um estado negativo, ainda que temporário. O profeta, no momento da visão, abandona este mundo, rompe seus limites para ver e compreender uma verdade até então inacessível às limitações do entendimento. Precisamente por seu afastamento é que ele é capaz de “ver além”, concebendo o mundo sob uma nova forma e uma nova óptica. Colocando-se fora deste mundo, portanto, o profeta pode então olhá-lo de outra maneira, assim como o xamã, figura bastante genérica, mas que tem por função básica intermediar o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos, sendo por isso considerado por diferentes povos como uma espécie de “morto-vivo”, meio homem, meio espírito (ELIADE, 1951).

Ainda que Kayser insista em considerar Brueghel como verdadeiro representante do grotesco, fato inegável em vista da frustração do real familiar que sua obra é capaz de operar, o próprio autor não nega o caráter grotesco das pinturas de Bosch, não conseguindo escapar de sua estranheza, ainda que este pinte um universo espiritual e pleno de alegorias. Daí que o



Figura 5 – Tela central de *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch. 1480 – 1505
Museu do Prado, Madri, P002823⁷.

⁷ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Garden_of_earthly_delights.jpg. Acesso em: 04/02/2021.

ponto de separação entre ambos e que renderia a Brueghel obras legitimamente grotescas na compreensão de Kayser, ser precisamente o fato de que, indo além de Bosch, Brueghel teria rompido a última barreira que de algum modo nos separaria do terror grotesco: a representação do real. A secularização do pandemônio boschiano nos alienaria, portanto, daquela última “proteção” do distanciamento estabelecido pelo postulado teológico. Desse modo,

em Brueghel, anula-se aquela última substância do mundo abismal na ordem cristã do ser. Ele não pinta o inferno cristão, cujos monstros enquanto admoestadores, tentadores ou punidores continuam sempre embasados na ordem divina, porém um mundo próprio, do noturno e do contrassenso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional. A perplexidade do observador é correlata àquele traço essencial que se alçou como determinante em todas as configurações do grotesco, ou seja, o fato de o próprio plasmador não haver dado nenhuma explicação, mas ter deixado que o absurdo permanecesse como absurdo (KAYSER, 2003, p. 40).

Ao comentar sobre *Os provérbios holandeses*, Kayser destaca precisamente como esse elemento abismal parece dominar o mundo todo. Mesmo que sua intenção seja a representação de provérbios, cujo sentido metafórico não incorreria diretamente em realismo, ainda assim nele se apresenta uma representação perturbadora, pois familiar em sua plasmação. Ao representar diversos provérbios simultaneamente, Brueghel acaba, nas palavras do autor, por criar um “mundo às avessas”, uma vez que, transportados para a pintura, o sentido metafórico dos provérbios parece se diluir na mímese realista em que o pintor os colocou. A verossimilhança das figuras, bem como do cenário, gera inevitavelmente a familiaridade que se frustra em face do hiperbolismo da cena. O resultado é então o choque pela parecência, que engana ao sugerir um mundo que se firma sobre a ordem conhecida.

Logo, é perceptível que a ocorrência do grotesco está intrinsecamente ligada à inexistência de qualquer “ordem” – fato que nos leva a concluir desde já que, essencialmente, o grotesco é um fenômeno não só contraditório, mas contraventor e, nessa medida, contestador. Seguindo o argumento de Kayser, portanto, isso se dá em vista de representações verossimilhantes. Desse modo, se a ficcionalidade de uma obra admitisse como viável em sua ordem que porcos tivessem focinhos de corneta e voassem, por exemplo, tais seres não poderiam ser considerados como grotescos; ou, para melhor exemplificar, não poderíamos considerar grotescas as fadas de Cinderela, por se tratar de um conto de fadas, com uma

lógica mimética própria e independente da aproximação realista. Logo, o Maravilhoso seria um campo infértil para o surgimento do grotesco, pois o estabelecimento de uma realidade “mágica” e paralela inviabilizaria a ambiguidade conflituosa do grotesco e seu



Figura 6 – Os provérbios holandeses, Pieter Brueghel, o Velho. 1559. Staatliche Museen, Berlin, AN 1720⁸.

caráter de impossibilidade – o que, naturalmente, não ocorreria com o Fantástico, porquanto a hesitação insolúvel que ele provoca não permite a validação do elemento anômalo e tampouco lhe rende uma explicação racional (realista), ainda que peculiar (TODOROV, 1992). A reflexão de Todorov torna talvez mais visível o dado crucial para a compreensão do grotesco que é a vacilação diante de sua manifestação. Isso porque, se bem notarmos, os quadros de Bosch não tratam de um universo maravilhoso hipotético, nem tampouco possui um sentido fabular ou ficcional: para ele, tanto quanto para seus contemporâneos, o dado teológico é um fato real, concreto e exerce uma clara função cosmológica. Ademais, o conceito de “fantástico”, como definido por ele, não esclarece completamente a natureza do grotesco, porque, do mesmo modo que não poderíamos admitir que toda manifestação do grotesco seja

⁸ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Brueghel_the_Elder_-_The_Dutch_Proverbs_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 05/02/2021.

fantástica (como deixaremos claro no capítulo 3), o contrário também não se faz verdadeiro.

Diante disso, contudo, somos forçados a nos questionar: seriam seus quadros perturbadores aos olhos de seus contemporâneos, uma vez que ecoavam a realidade como era por eles concebida então? Ou seria o grotesco relativo? Nesse caso, o conceito ficaria totalmente dependente de sua recepção. Daí que uma obra que não tenha sido concebida como tal, possa ser chamada de grotesca se o interlocutor ignora e não participa do “seu lugar determinado num nexo significativo perfeitamente compreensível” (KAYSER, 2003, p. 156). Isso equivaleria a dizer que, de forma inversa, uma obra concebida nesse sentido poderia também não gozar a sorte de ser recebida como tal. Esse talvez seja, em toda a teoria de Kayser, o ponto mais sensível e frágil a se lidar quando a tomamos enquanto ferramenta de análise, já que, segundo ela, ainda que o grotesco não se dê forçosamente de maneira exclusiva pela recepção (admitindo-se, obviamente, que seria possível definir uma “estrutura” do grotesco), não há como negar que ela participa ativamente de sua constituição. De todo, uma tal suposição não nos impediria de contrariar o tom geral do ensaio de Kayser, admitindo que tal recepção não se dê necessariamente como terrificante ou assustadora.

De todo modo, Kayser resvalou em um elemento perigoso da estética do grotesco: sua proximidade à realidade. Se para a Renascença, predominantemente, o grotesco parecia incomodar por subverter a mimese ao capricho onírico da imaginação livre, as visões da Modernidade que lhe sucedeu parecem creditar seu poder, ironicamente, à sua proximidade do real. Kayser foi bastante perspicaz ao notar que o incômodo que o grotesco provoca se daria pelo estranhamento do familiar e pelo reconhecimento do real na obra. Contudo, se sua teoria avança ao reconhecer essa proximidade, sua falha se dá na problematização do aspecto realista do grotesco, isso porque, sem se ater a um entendimento puramente fantástico ou sobrenatural da imagética grotesca, o autor não problematiza as figurações do grotesco na mimese realista. Desse modo, Kayser enxerga o grotesco no ponto de contato da representação realista com o fantástico, ou seja, na irrupção de uma anomalia em meio a um terreno reconhecível. Mesmo que o autor não proponha nenhuma sistematização da questão, seria de se pensar, como um pressuposto, o caráter estrangeiro do elemento invasor, mas Kayser resvala por vezes no familiar e na descoberta daquilo que se ocultava no conhecido. Nesse sentido, o grotesco não seria de modo algum uma novidade e, por isso, seria capaz de revelar este elemento estranho que, estando todo o tempo presente, permanecia

completamente oculto⁹. Apesar do autor investir pouco nesse que nos parece um dos pontos mais vitais da discussão acerca do grotesco, sua conclusão traz um gérmen verdadeiramente fértil a esse respeito. O grotesco, ainda que o autor insista em seu aspecto alienante e terrificante, não se limita somente ao impacto do horror, mas oferece, talvez, uma passagem para além, uma superação das limitações do mundo, visto que

apesar de todo o desconcerto e de todo o horror [...], a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto, e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é uma tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo (KAYSER, 2003, p. 161).

“Conjurar o elemento demoníaco do mundo” e, logo, adentrar as sombras e os abismos da alma humana em busca de conhecê-los, reintegrando-os à visão da realidade, rende ao grotesco, de certo modo, uma funcionalidade antrópica vital, além de sugerir que, internamente, conduz a uma forma de continuidade, na medida em que se expande para além da paralisante alienação do terror. Infelizmente, o autor não se arrisca a pensar como, exatamente, se daria essa “tentativa de dominação” – talvez porque o sentido de controle que tal suposição parece sugerir vá diretamente ao encontro do elemento caótico e subversivo do grotesco. Contudo, Kayser mantém o mérito de ter, primeiramente, ampliado a discussão do grotesco para diversas áreas do fazer artísticos simultaneamente, conseguindo entrever, em seu tempo, uma questão que só seria investigada a fundo quase um século depois, pelo francês Rémi Astruc (2010; 2012), a qual discutiremos adiante.

De todo modo, a questão da mímese do grotesco permanece pouco explorada no estudo de Kayser, já que não fica claro, ao final, a medida dessa anomalia invasora do real reconhecível, ou seja, se tratamos aqui indistintamente de elementos estrangeiros à ordem ou de aspectos ocultos inerentes a ela própria. Todavia, parece que, ao final do estudo, não há muita clareza sobre a localização do próprio realismo, uma vez que esse, necessariamente subvertido, deve permanecer reconhecível de algum modo. O grotesco manifestar-se-ia precisamente nesse paradoxo. É de se supor, portanto, que na compreensão de Kayser, a representação realista por si mesma não ofereceria terreno fértil à irrupção do grotesco, o que, em contrapartida, nunca impediu que diversas obras de cunho realista fossem denominadas

⁹ Freud foi consideravelmente mais feliz em sua apreciação deste problema em particular, tecendo uma rica consideração acerca da natureza do infamiliar que discutiremos mais adiante.

grotescas (SCHØLLHAMMER, 2009; RESENDE, 2008; PELLEGRINI, 2007) e que o próprio autor vacilasse através dos mais variados gêneros literários em sua apreciação.

Com sua análise, Kayser buscou demonstrar que o grotesco pode se manifestar em gêneros como a sátira ou a caricatura, mas que o horror é seu principal meio de expressão sem, com isso, delimitar gêneros ou formas específicas de sua manifestação. O grotesco se realiza perfeitamente como destruição das ordens naturais, desintegração do mundo cotidiano, possibilidade do impossível, paradoxo realizado diante de nossos olhos, sempre acompanhado do terror e da sensação abismal de perder o chão aos nossos pés – tudo porque, para Kayser, o grotesco se coloca como um desafio à razão, apresentando diante de nós nosso próprio mundo tornado estranho.

Justamente em face de seu caráter irracional, portanto, é que o grotesco parece, num primeiro momento ao menos, um problema para a representação realista. O real, aqui, é evocado somente em razão de sua própria finitude, enquanto referência do que se perde em face do espanto. O medo, por isso, é a chave para compreender o grotesco na concepção de Kayser. Ele sempre é assustador, mesmo quando apresenta um riso, e guarda, quando não um fundo satírico, algo de abismal e horrível. Durante todo seu ensaio, Kayser procura constantemente direcionar sua leitura para este ponto: a sensação de frustração assustadora frente a irrupção de poderes estranhos e injustificáveis, e que se colocam de tal maneira por alterarem completamente a realidade conhecida.

O problema com a concepção desenvolvida por Kayser é que, para o autor, a heterogeneidade grotesca sempre será causadora de medo absoluto, o que, além de limitante por si mesmo, sobrecarrega a instância da recepção e torna o fenômeno demasiadamente relativo. O autor defende que, mesmo se constituindo como um sistema que abarca o ato criativo e os conteúdos expressos pela obra de arte, a recepção é fundamental para a manifestação do grotesco – haja vista poderem ser consideradas grotescas obras que em sua concepção não foram elaboradas como tal. Além disso, a juventude do Romantismo nos ofereceu diversos exemplos de tentativas de construções grotescas que malograram. Dessa forma, parece-nos realmente impossível fugir à exigência da recepção grotesca para que o fenômeno seja encarado como tal, mas compreendemos, em contrapartida, que sua participação parece se dar de forma muito mais complexa do que o estudo de Kayser entrevê.

Ademais, o grande impasse que se coloca é, primeiramente, o fato da manifestação

grotesca ser sempre terrificante e assustadora, não havendo a possibilidade para a irrupção do riso e da comicidade, senão de uma forma bizarra ou lúgubre: “No caso do grotesco, não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver” (KAYSER, 2003, p. 159), nos diz o autor. Kayser não admite a possibilidade de que a alienação do mundo possa ser recebida não de forma assustadora, mas de forma cômica, alegre ou mesmo transcendental e numinosa; ou, ainda, que a esses sentimentos possa vir mesclado aquele horror, sem que um sobrepuje o outro necessariamente.

É verdade que o Romantismo em geral e, sobretudo, os tempos que o sucederam, compreenderam o grotesco como o encontro negativo de contrastes, com um ar melancólico de corrupção, inseparável da sensação abissal da irrupção do estranho. Entretanto, não há como perder de vista que o julgamento que se faz acerca de um acontecimento é um fato relativo ao observador. A perspectiva generalizante da análise de Kayser faz com que a recepção do grotesco pareça algo comum a qualquer interlocutor que se coloque diante dele, o que não necessariamente é verdade. Devemos atentar para o fato de que o julgamento do real e do possível varia não só de sociedade a sociedade, de tempos em tempos, como até de indivíduo a indivíduo. Ademais, o autor ignora qualquer face cômica, sobretudo nas manifestações românticas do grotesco, legando-o ao riso satânico ou à ironia destrutiva. Mesmo em face de elementos cômicos, o grotesco termina por encaminhar-nos para o medo. Quando não segue esse caminho, o riso apresenta-se como elemento destruidor, fomentado pelo escárnio e pela sátira, estabelecendo-se sobre a desgraça ou, quando não, mostra-se somente em seu aspecto confuso e irreal.

Daí novamente recairmos no questionamento que colocamos no início desta discussão: por que a Idade Média se alongou por quase mil anos sem a necessidade de um vocábulo que designasse justamente a noção de grotesco? Os questionamentos que podem surgir a partir desse primeiro são inúmeros e tangem sobretudo à questão da recepção na definição do fenômeno. Afinal, seriam grotescas as figuras de Bosch e Callot para seus contemporâneos? Ou seria a noção de grotesco algo intrínseco à primazia da razão que vivenciamos hoje e que teve seu início justamente no momento em que o termo começa a ser cunhado e conceituado?

Mikhail Bakhtin (2010) dirige uma série de críticas à obra de Kayser, a começar por seu *corpus*, que não compreende obras além do período entre o Romantismo e o Modernismo alemão, tendo o autor feito uma análise enviesada no lúgubre e assustador, ignorando algumas

reminiscências importantes herdadas do grotesco medieval, presentes ainda nas manifestações românticas. Outra importante crítica é dirigida à concepção tratada anteriormente a respeito do aspecto de subversão das bases de nosso mundo. Bakhtin busca argumentar que não se trata simplesmente de uma subversão, mas sim da criação de uma possibilidade diferente, na qual nossos moldes ilusórios são destruídos. Logo, segundo ele,

o grotesco, inclusive o romântico, oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente. O grotesco, nascido da cultura cômica popular, tende sempre, de uma forma ou de outra, ao retorno ao país da idade de ouro de Saturno, e contém a *possibilidade* viva desse retorno (BAKHTIN, 2010, p. 42, *itálicos do original*).

A seguir, destaca a contradição na afirmação de Kayser relacionada ao grotesco como libertação da fantasia. "Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado" (ibid., p. 43).

Bakhtin busca direcionar sua crítica baseando-se na característica mais profunda do grotesco, ou seja, sua capacidade de revelar fronteiras desconhecidas da realidade e, fazendo frente a ela, destruir os limites que agrilhoam o homem, o que não anula no grotesco sua expressão do fantasioso, mas o entende enquanto meio de rompimento do véu de nosso mundo. O aspecto mais importante da teoria de Kayser parece ser, afinal, a ligação intrínseca do fenômeno à nossa realidade, mas que se estabelece de forma chocante e desagregadora. A partir de Bakhtin, então, a visão grotesca, devemos ressaltar, vem de forma temporária, pois partindo dos fragmentos que restaram da realidade derribada, deixa em aberto o pressuposto de que esta realidade pode mudar a qualquer momento e torna visível a consciência da transitoriedade e da ilusão dos sentidos e das formas.

3.3 A carnavalização: o grotesco bakhtiniano

Mikhail Bakhtin, em sua obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, discute o fenômeno do grotesco partindo de um conceito social: a festa popular e a cultura de praça que, segundo o autor, possuem um traço contestador e libertário inerente à sua

configuração, uma vez que se opõem completamente à cultura oficial. Dentro de sua teoria, entretanto, outros conceitos desenvolvidos anteriormente ao seu estudo de Rabelais são aqui novamente trazidos à tona, aprofundando-se em face da visada antropológica e sociológica na qual se dispõe sua discussão: nos referimos ao *Problemas na poética de Dostoiévski*, obra marcante em sua teoria do dialogismo e na qual, primeiramente, coloca-se o debate acerca do mecanismo da Carnavalização e da literatura carnavalizada. Nesse estudo, Bakhtin procura demonstrar a linha genealógica em que se colocaria enquanto apogeu o romance de Dostoiévski, cuja evolução se dá a partir, principalmente, da menipeia e de outros gêneros responsáveis pelo traslado das dinâmicas da cosmovisão carnavalesca para a literatura e, posteriormente, para o romance.

De uma ambição reconhecida pelo próprio autor, a tarefa hercúlea proposta por Bakhtin fatalmente choca-se por vezes com as inúmeras dificuldades inerentes a um tal objetivo, ainda que nem por isso minimizem os resultados alcançados por ele. Resumidamente, poderíamos compreender que o caráter polifônico de Dostoiévski advém diretamente da dinâmica relativizante e abrangente que movia os festejos populares e que por sua vez seria herdeira direta da cosmovisão e das práticas das antigas religiosidades pagãs europeias. De todo modo, é somente com *A Cultura popular...*, quase quarenta anos depois, que o crítico de fato se aprofunda no funcionamento da dinâmica da carnavalização e do complexo de imagens a ela associados. Nesse momento é que surgem para Bakhtin de modo mais claro as figurações do grotesco enquanto meio de expressão da polifonia carnavalesca. Desse modo, buscaremos sintetizar os dois momentos da discussão, posto que não somente nos interessa aqui a compreensão de Bakhtin acerca do grotesco, sobretudo por sua visada genealógica e sociológica, mas também de seu funcionamento dentro do que ele definiu por carnavalização e pela expansão que esta última teria alcançado dentro dos domínios do romance e da narrativa. Logo, propomos agora realizar o caminho inverso, debatendo primeiramente a compreensão do grotesco carnavalesco através do feixe de imagens da cultura popular medieval para posteriormente lançarmos nosso foco sobre a discussão dialógica da carnavalização.

3.3.1 Riso e Realismo Grotesco

Dentro, portanto, da concepção do grotesco de Bakhtin, a figura do corpo e a força do riso são os pilares que sustentam o que ele denominou por “Realismo grotesco”, compreendido aqui como um sistema de imagens da cultura popular no qual a fisiologia assume um caráter simbólico topográfico e que expressa analogicamente o cosmos como um todo. Logo, na festa de praça medieval, o realismo grotesco desempenhava um papel fundamental, igualando os mais diversos estratos da vida (social, religioso, corporal) por um movimento denominado pelo autor de “rebaixamento”, capaz de planificar os elementos representativos do poder hierarquizante à esfera de imagens do baixo corporal excrementício, sexual e visceral. Dessa forma, o acontecimento festivo gerava uma atmosfera universalizante e plena, de livre trânsito familiar e íntimo, na medida em que abarcava em suas expressões toda forma de divergências (o sagrado e o profano, o oficial e o cômico, o alto e o baixo). Cumpre-nos notar, portanto, que o estudo do teórico russo, malgrado focado no *Gargântua* e no *Pantagruel* de Rabelais, se orienta fundamentalmente por uma base de crítica sociológica. O que torna o ensaio de Bakhtin verdadeiramente interessante não é somente o estudo do grotesco em suas origens medievais, mas, sobretudo, a transposição do conceito artístico para um plano sociocultural e cosmogônico, propriamente. Daí que, para compreendermos corretamente o conceito de grotesco desenvolvido pelo autor, seja necessário o conhecimento da estrutura medieval da festa e do riso popular, mas principalmente o conhecimento acerca da leitura que o próprio Bakhtin fizera dessa estrutura. Isso porque a teoria de Bakhtin é profundamente utópica e, apesar de seu grande aprofundamento nos traços populares da cultura, que pouco foram preservados no sistema oficial de valores e ideias, demanda de seu leitor um olhar crítico, sobretudo em face da imagem generalizante que se constrói em sua teoria em torno do que o autor compreende por “cultura oficial”.

Isso posto, Bakhtin informa-nos que o carnaval compôs-se ao longo dos séculos pela constante condensação dos ritos de fertilidade das culturas pagãs em face da crescente pressão exercida pela Igreja, tornando-se uma espécie de arcabouço em que se resguardaram os componentes cômicos e materiais da cultura popular (daí nunca ter assumido um formato único, visto que as celebrações eram de cunho espontâneo e, até certo ponto, característico). Nesse contexto, as interdições religiosas e morais assistiam a uma crescente rigidez,

sobretudo nos fins do Medievo, no qual a atividade inquisitorial aumentara em face do terror da heresia e da bruxaria.

Assim, vale lembrar que a orientação do dogmatismo eclesiástico sempre afastara do homem sua metade mais humana e carnal, relegando-a aos planos infernais, dedicando-se somente à sua outra parte, espiritual e divina, que por sua vez era constantemente manchada pelas atividades daquela primeira. Baseados nos textos bíblicos, esses dogmas proibiam e abominavam quaisquer prazeres da carne, fossem eles o sexo, a comilança ou a bebedeira – o que, em uma sociedade na qual a vida material era vista como transitória e, ademais, uma provação para a verdadeira existência eterna e transcendente do paraíso, torna bastante compreensível não só o descaso com o corpo, mas sua culpabilidade e os diversos perigos que possuíam nele sua origem. Logo, dentro dessa organização social, mesmo o descanso e o riso eram estranhos, sendo a própria existência terrena do homem uma punição ao erro de Eva. Não havia, desse modo, e tampouco seria esperado em face ao dogma, qualquer espaço nos textos sagrados para o riso, uma vez que Jesus, o modelo humano por excelência, nunca havia rido.

A toda essa austeridade infértil, apontada para um futuro finito, emparelhava-se a eternidade posterior, que refletia muito bem o caráter estático do conjunto de crenças estabelecido pela Igreja católica medieval. O medo da morte e sua consequente punição eterna, junto à coerção perpetrada por um ideário de imperfeição e distanciamento da pureza e sacralidade primordiais, contribuíam para esse quadro de absoluta repressão. Dessa forma, a seriedade não só era necessária, como também inerente ao sistema oficial de ideias:

O tom sério afirmou-se como única forma que permitia expressar a verdade, o bem, de maneira geral tudo o que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade. O cristianismo primitivo (na época antiga) já condenava o riso.[...] São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provém de Deus, mas são uma emanção do Diabo; o cristão deve conservar sua seriedade *constante*, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados (BAKHTIN, 2010, p. 63, *itálicos do original*).

Desde já, portanto, nos é perceptível que a generalização promovida por Bakhtin acerca da organização sociocultural medieval. Assim, ainda que focalize corretamente pontos fundamentais e comuns das sociedades europeias de então (a moral religiosa, a austeridade enquanto modelo ideal de conduta, a rigidez impositiva da hierarquia medieval, etc.), não

deixa, por isso, de ser ainda assim uma generalização. Queremos dizer, com isso, que, por mais que houvesse um esforço em centralizar na Igreja romana um ideário único e bem definido (fato observável nos diversos concílios que se realizaram ao longo do tempo), isso não anulava toda a gama de nuances que o ideário oficial assumia nas diversas localidades dos reinos cristãos, fato que se torna ainda mais visível com as diversas rupturas que a Igreja sofre na baixa Idade Média.

Mais do que nos apresentar uma historiografia da Idade Média, portanto, Bakhtin oferece ao leitor uma profunda reflexão acerca do embate de modelos ideológicos opositivos. Nesse sentido, não seria despropositado lembrarmos de que esse estudo havia sido escrito e submetido para o Instituto de Literatura Mundial Gorski para a obtenção do título de doutor (e que lhe foi indeferido em face das discordâncias que seu trabalho encontrou), após uma década em que Bakhtin enfrentara pessoalmente a perseguição e retaliação do regime de Stalin (FARACO, 2009). Não por acaso, seu trabalho se mostra multifacetado, expandindo por vezes sua apreciação historiográfica para uma reflexão acerca dos mecanismos hierarquizantes e monológicos dos quais se serve o poder instituído e a contra face destrutiva que o riso e a liberdade popular podem contra eles erguerem.

Dessa maneira, não haveria outro campo mais propício para que esse riso libertador irrompesse que não o carnaval da praça pública, e nesse “pública” devemos já apreender seu caráter inerentemente universalista, o que, apesar disso, não pressupõe de nenhum modo um levante consciente contra as ideologias dominantes medievais. A teoria de Bakhtin, por vezes, parece tratar do fenômeno do carnaval enquanto rebelião política popular, quase se esquecendo de que havia uma força de tradição muito poderosa por trás das celebrações da praça pública. Os festejos do carnaval, celebrando a abundância, a liberdade e, principalmente, a renovação, fatalmente faziam frente à cultura constritiva da sociedade estratificada do medievo, mas de forma alguma dirigiam-se ativamente contra um poder estabelecido que, ademais, era percebido no Medievo como imanente e natural às aristocracias. Logo, o carnaval inseria-se enquanto contraponto inevitável da ordem, como força responsável, inclusive, pelo reestabelecimento dessa mesma ordem (ASTRUC, 2010), mas jamais poderia ser compreendido como um levante político revolucionário contra os poderes instituídos.

Tais celebrações eram, antes de mais nada, como bem o aponta o próprio Bakhtin, a

manifestação de resquícios de práticas diversas ligadas ao conjunto simbólico pagão ainda persistente entre as populações rurais. Como bem esclarece José Gil (1997), primitivamente, a relação do homem com os signos em que se fundava sua cosmologia dava-se de forma sensivelmente diversa do que a que veio a se estabelecer da Idade Média em diante, consequência sobretudo da fixação de uma temporalidade linear:

Com o tempo, na história inaugura-se um destino diferente do corpo. Rupturas fundamentais quebram os equilíbrios sociais das sociedades arcaicas. O tempo « cíclico » que marcava fortemente sua vida torna-se « linear », não repetitivo, histórico. Abre-se uma brecha na temporalidade primitiva que as formações sociais tentarão sempre colmatar, daí em diante.

A atitude do homem face aos signos muda. Dantes, porque a organização dos códigos estava ao serviço do corpo, os símbolos não tinham existência independente ou « transcendente »: o homem vivia no mesmo plano com os signos. Uma vez que todas as coisas são signos – na sua função, utilidade e uso – nenhuma distância se estabelecia entre o sentido e sua materialidade (GIL, 1997, p. 66).

Logo, o que a festa popular fazia nada mais era do que estabelecer esse tempo paralelo e interino, orientado ciclicamente, que “despertava”, por assim dizer, uma economia simbólica diversa e divergente, mas cujos códigos eram ainda sensivelmente perceptíveis na vivência cotidiana de tais populações. Nesse sistema primitivo de códigos, como bem ressalta Gil, o corpo se punha em igualdade com os códigos, servindo-lhes de decodificador. Em outras palavras, era através do corpo que se vivenciavam e organizavam os diversos sentidos do mundo, o que inevitavelmente acarretava uma posição infinitamente mais espontânea do humano com esses valores. Uma vez que o homem se vê inserido no universo simbólico de forma igualitária, vivendo entre as divindades, integrando e manifestando em seu próprio corpo os ritmos e signos do mundo, sua posição face ao sagrado altera-se sensivelmente. Não havendo separação (ou seja, havendo um afastamento entre o homem e os significantes do mundo), anula-se qualquer necessidade de contrição do corpo, isso é, de um disciplinamento que controle a espontaneidade em razão da prevalência de um dado valor colocado como supremo (como a disciplina piedosa que busca afastar o homem da danação do pecado pelo seu regramento aos valores religiosos). Daí, segundo Gil, a atitude ambígua dos povos ditos “primitivos” face ao sagrado, que tanto intrigou os etnógrafos

e que se volta a encontrar também nas sociedades rurais indo-europeias: misturam a gravidade e a levandade, implicam-se totalmente nos ritos e parecem, no entanto, não lhes dar a importância que, para nós, ocidentais, deveriam possuir. Eles viveriam

dessa forma uma dupla crença no sentido dos símbolos, combinando a adesão mais imediata com o mais frívolo dos desprendimentos. Isto acontece sem dúvida porque, para nós, as palavras « gravidade » e « seriedade » reenviam para atitudes corporais que os primitivos ignoram. Elas não exprimem necessariamente o respeito por meio do silêncio, de gestos compassados – como nós, no culto religioso; as suas cerimônias acompanham-se de risos e de todas as espécies de manifestações que nós facilmente qualificaríamos de sacrílegas ou de « pagãs »: sempre que durante o ofício religioso, numa comunidade rural mediterrânea, um homem se peida, toda a gente se ri, incluindo muitas vezes o padre da aldeia (que, alias, se zanga logo em seguida). Os corpos são mais livres que as imposições dos signos (GIL, 1997, p. 66-67).

Em vista disso, ainda que o carnaval medieval não constitua o que poderíamos compreender por uma celebração do sagrado, ele tampouco poderia ser compreendido, desse modo, como uma simples profanação, ou seja, como uma manifestação negativa dos valores cristãos oficiais. A considerar as apreciações que Gil faz acerca das cosmovisões primitivas, poderíamos então compreender o riso e o rebaixamento perpetrados pela festa popular como consequência de uma economia simbólica diversa e que, conseqüentemente, abarca consigo uma cosmovisão também ela diversa daquela preconizada pela ordem oficial. Desse modo, o riso que se estabelece no festejo seria, antes de mais nada, a manifestação de uma postura mais igualitária do humano em face do cosmos, consequência da reintegração simbólica das instâncias corporais individuais com o corpo coletivo, e deste com o cosmos em redor. Espontaneamente, portanto, o carnaval se fazia enquanto eco de estruturas simbólicas mais arcaicas e ainda não completamente apagadas ou transformadas, que ainda persistiam na organização das cosmovisões das populações rurais.

A espontaneidade da festa e, principalmente, sua efemeridade, por isso, não viabilizariam, de modo algum, um levante dirigido, por mais que, como bem coloca Astruc (2010), a festa pudesse servir de estopim em face de graves desgastes da estrutura social. De todo modo, os festejos insuflavam a ordem social de um ar renovador, na medida em que eram assimilados ou abarcados dentro do tempo linear como um ponto de reestruturação, que imolava essa mesma ordem para que ela pudesse, a seguir e literalmente, ressurgir das cinzas de seu algoz. Para Bakhtin, portanto, o caráter temporal intrínseco à festa popular, que resgatava a noção circular pagã da existência, é indício de que a festa sempre apontava para um futuro melhor e mais justo, uma vez que

[se reaviva] sua alternância [da festa popular] com a alternância das estações, as fases lunares e solares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos

agrícolas. E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade (BAKHTIN, 2010, p. 70).

Contudo, como o próprio Bakhtin destaca, a ênfase da festa é ambígua: se ela aponta para uma melhora, esta só se dá pela destruição, pela morte e renovação do antigo que se tornou decrépito. Daí não só o inerente relativismo da imagética carnavalesca, como também seu caráter utópico, uma vez que, à semelhança dos ritos religiosos, a festa evoca uma espécie de “tempo sagrado” ou tempo original, como definiu Eliade (2020), que se excluía completamente da ordem do tempo ordinário. Não à toa, sua genealogia é traçada pelo próprio autor até à teatralidade ritual das primeiras expressões religiosas do paganismo europeu, que refletiam uma cosmogonia firmada sobre o ritmo dos ciclos sazonais, ainda muito aquém do simples cerimonialismo litúrgico que vem se estabelecer conjuntamente ao processo civilizatório. Por isso, Bakhtin afirma, com base na procissão infernal das visões de São Grochelin, as influências nela exercidas pela “procissão dos deuses destronados”:

Sabe-se que as procissões de carnaval passavam por vezes na Idade Média, sobretudo nos países germânicos, por serem as dos deuses pagãos caídos ou subvertidos. A ideia da força superior lançada abaixo e da verdade dos tempos passados associou-se solidamente ao próprio núcleo das imagens carnavalescas. [...] Em certa medida, os deuses antigos representam o papel do rei decaído das saturnais. É característico observar que, desde a segunda metade do século XIX, os numerosos autores alemães defenderem a tese da origem alemã da palavra carnaval, que teria a sua etimologia de *Karne* ou *Karth*, ou “lugar santo” (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *wal* (ou *wal*) ou “morto”, “assassinado”. Carnaval significaria, portanto, “procissão dos deuses mortos”, compreendido como a procissão dos deuses destronados (id., 2010, p. 344-345).

Logo, a própria etimologia deixa entrever uma série de elementos fundamentais às heranças caleidoscópicas do carnaval: enquanto “espaço sagrado”, ele remonta diretamente, como dissemos, ao tempo sagrado da celebração e, nesse caso específico, ao estabelecimento do limiar crítico do ciclo sazonal em que a morte torna-se a passagem para a vida (e que talvez pudéssemos denominar como o “cronotopo do carnaval”). O aspecto moribundo dessas divindades não se resume, todavia, a mero rito fúnebre ou cerimônia testemunhada. Antes de mais nada, ressalta-se o princípio ativo indispensável à celebração, no qual a vida se reestabelece pelo seu próprio destronamento e morte que, destaque-se, se dá ativamente pelo sacrifício. Bakhtin não cessa, ao longo de toda a sua discussão, de salientar o valor

fundamental do “destronamento” na dinâmica da carnavalização, no qual os males, concentrados naqueles “espantalhos alegres” da ordem e do poder (o rei dos tolos, o papa do riso etc.) – mas também da fome, da miséria e de todos os males – eram, ao final dos festejos, à guisa de bodes expiatórios, derrubados violentamente. Por isso, o carnaval, que nada mais é do que a generalização desses festejos, preservou em si não somente a lógica destrutivo regenerativa da ciclicidade sazonal, como também, e principalmente, o absoluto envolvimento dos presentes, uma vez que

o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram [...] (BAKHTIN, 1981, p. 122).

As festas populares, portanto, resgatavam uma cosmogonia anterior ao monoteísmo cristão e que Bakhtin associa ao resgate da Idade de Ouro realizado pelas saturnais romanas. Ademais, importa frisar que o Medievo, por mais profundas que fossem suas raízes na tradição pagã, era já cristão, possuindo, dessa forma, uma noção temporal mais alinhada à ideia de progressão (Gênesis e Juízo Final), do que propriamente de tempo cíclico. Hilário Franco Júnior (2010) destaca, em seu profundo estudo da mitologia cristã medieval, a composição de tempo das populações refletida nos mitos utópicos, como na *Epístola de Preste João*, nas quais seria perceptível a existência de um tempo cíclico menor envolvido por um tempo progressivo, de grande escala, e que ele denominou como “tempo suspenso”. Daí as utopias medievais tratarem sempre de terras fartas e justas, a exemplo da bem conhecida Terra da Cocanha, onde abundância e juventude aliavam-se à alegria e despreocupação, uma vez retardada a ação destrutiva do tempo, embora, como no caso da *Epístola*, persistisse ainda uma noção escatológica do tempo. O resgate da Idade do Ouro, a que se refere Bakhtin, atravessa diretamente essas visões folclóricas da abundância e da juventude e que encontravam, na festa, sob a suspensão do tempo cotidiano, um meio de manifestação, estabelecido no tempo utópico carnavalesco. Logo, ainda que os festejos fossem temporários, enquanto ocorressem, criavam, para Bakhtin, esse lapso temporal de eternidade:

Assim, a festa popular não se configura para Bakhtin enquanto mera encenação de valores, sendo, na verdade, vivenciado enquanto realidade por todos aqueles que dela tomam parte. Logo, não existe lei, moral ou hierarquias dentro do carnaval, pois o que garante a

manutenção destes estratos sociais, identificados pelo autor como o “tom sério”, ausenta-se face ao riso que irrompe nos folguedos. Destarte, não havendo individualização dentro da massa festiva, não poderia haver de maneira alguma a noção de tempo demarcado, no sentido de um passado histórico a ser fixado. Obliterado completamente todo sentido de memória e a observância aos estatutos por ela e nela fundamentados, é possível vislumbrar claramente a afirmação de Bakhtin acerca do festejo orientar-se completamente ao futuro renovado. Consequentemente, a fixidez da estrutura hierárquica abala-se e, diluídas as identidades, estabelece-se uma convivência plana, isso é, igualitária. Um único e grande corpo popular nascia da massa em transe, no qual as diferenciações entre os indivíduos tornavam-se inanidas, exatamente por seu caráter cômico: “Ninguém ri na Igreja, no palácio real, na guerra, diante do chefe do escritório [...]. Os servos domésticos não têm o direito de sorrir na presença do senhor. *Só os iguais riem entre si*” (HERZEN, 1954, p. 223 apud BAKHTIN, 2010, p. 80, itálicos do original).

O riso, por isso, é a força motriz da festa popular, estando presente nas mais diversas celebrações (como a Festa dos Tolos, a Festa do Asno e outros folguedos mais simples). Os tolos e bufões recebiam “títulos oficiais” dentro do próprio ambiente das celebrações, parodiando a função dos reis e padres. Eles governavam, realizavam cerimônias oficiais e até mesmo concediam títulos e direitos de vassalagem. Tais performances consistiam precisamente naquilo que Bakhtin denominara por “profanação” (1981) e, posteriormente, por “rebaixamento” (2010), constituindo esse movimento de descida ou curvatura das camadas superiores da ordem social ao baixo, em que estavam todos e tudo o que é marginal à ordenação do mundo. O deslocamento de sentidos perpetrado pela festa só se viabilizava em função da comicidade, força que permite o estabelecimento do realismo grotesco por infringir dano direto à seriedade que determina a veracidade das instituições e valores oficiais.

Em vista disso, é fundamental destacarmos aqui que, dentro da leitura bakhtiniana do carnaval, essa diluição das identidades afeta os sujeitos enquanto indivíduos sociais, isso é, em suas posições e valores dentro do tecido social, não podendo ser lido como um apagamento das peculiaridades e da diversidade entre aqueles que compunham a massa. Como fica claro, o rebaixamento de modo algum destruía a figura do rei, mas a permutava, naquele movimento que Bakhtin denominou como a “alegre relatividade”, conferindo tais poderes à figura oposta ao rei: o mendigo, o louco, o miserável. O mundo carnavalesco não é,

por isso, um mundo sem identidades, mas sim de identidades invertidas, à semelhança de um reflexo que se contempla num espelho d'água. O grande poder da festa era, precisamente, aplainar as identidades sociais através de sua inversão cômica, possível graças à capacidade de “negação-afirmação” simultânea do riso. Assim, podemos já entrever a função-chave que o grotesco exercia dentro da dinâmica da carnavalização, posto que é precisamente sua (des)organização estética e conceitual que viabilizava as figurações da corporalidade que Bakhtin identifica como realismo grotesco. Igualmente, será essa capacidade de nivelamento dinâmica de uma massa multiforme e plurivocal que marcará para o autor o dialogismo da carnavalização – ao menos assim nos parece, como ainda discutiremos nesse ensaio.

José Rivair Macedo destaca, por sua vez, que a presença do riso dentro dos rituais sagrados nas sociedades arcaicas vai além de um simples contato licencioso entre os indivíduos, ocorrendo em contextos próprios e significativos na vida social e demarcando uma ocorrência anormal do cotidiano, fato que pode ainda ser atestado em algumas comunidades isoladas do mundo contemporâneo (como os Mundugumor, da Nova Guiné ou os Ndembu, da Zâmbia) (MACEDO, 2000). Isso se dá, sobretudo, porque o riso, em sua origem, possuiu um forte valor ritualístico. Sua força, evocada em face ao sagrado, é aquela que consegue afastar energias e entidades malignas e malfeitoras, além de guiar os mortos em sua reencarnação. Entretanto, em todos os casos destacados pelo autor, o riso possui um momento, uma função e agentes bem definidos para as suas manifestações, não sendo mero exorcismo ou reação natural aos deslocamentos de sentido com os quais tomamos contato em nosso mundo:

O esforço milenar visando a domesticação do riso, condição básica dentro do que chamaríamos “processo civilizador”, deve-se também a outro motivo. É que o riso, mesmo não sendo personificado por um deus, é tido como atributo divino, ou pelo menos desempenha função específica na organização do mundo segundo as antigas cosmogonias das sociedades sacralizadas. Para Bernard Sarrazin (1991), nos mitos antigos, o riso indica o caos, uma desordem passageira, na percepção cíclica do tempo, sem a qual não poderia existir a ordem. Ele estaria exatamente no ponto de intersecção entre o fim e o recomeço, entre a morte e o renascimento do mundo, da vida e do homem. Nesse esquema, como antiordem, como transgressão, mas condição fundamental para a recomposição do ciclo vital, o gesto revestia-se de um halo sagrado (MACEDO, 2000, p. 37).

Assim sendo, nas sociedades arcaicas, a ligação do riso ao sagrado se estende para a própria cosmogonia, pois ele é a própria manifestação do caos primordial. A antiordem,

contudo, não é vista nesse contexto como ruína do mundo a ser evitada, mas como estágio integrante do ciclo de renovação universal, sendo, portanto, necessário e benfazejo. Não por acaso, encontramos a presença do movimento de inversão cômico em uma série de culturas, sob a figura de agentes portadores do riso, sejam eles divindades, bufões ou feiticeiros. Os bobos da corte, por sua vez, mantinham-se próximos aos reis, pois eram o meio de acesso a verdades que a seriedade não permitia acessar e que somente sob o riso poderiam ser ditas. Havia, de uma maneira geral, a compreensão de que o riso (e até mesmo o que hoje compreendemos por loucura) constituía-se em uma visão diversa do mundo, capaz de compreensões inacessíveis aos demais. Não é de se surpreender, como ressalta Macedo (2000), ser esta

a razão básica do riso (signo da vida) ter participado ritualmente de número expressivo de festejos comemorativos da fecundidade e da fertilidade, seja nas festas dionisiacas gregas, nas Saturnais, Bacanais e Lupercalis romanas. Todas essas comemorações, no decurso do tempo, foram mescladas dentro da tradição milenar europeia para dar origem aos rituais de cunho carnavalesco – em que o riso desempenha o papel principal. O carnaval, portanto, possui em sua própria essência, os elementos primordiais da sacralização do riso, e tanto o seu caráter caótico quanto o orgiástico continuam a preservar dados de longuíssima duração pertencentes aos costumes das sociedades agrárias (MACEDO, 2000, p. 43).

A fala de Macedo torna mais clara, portanto, a proposição de Bakhtin, tanto feita no *Problemas da poética de Dostoiévski* quanto no *Cultura Popular* acerca do aspecto renovador do riso calcar-se precisamente sobre a ambivalência de sua capacidade destrutiva/regenerativa. Dessa forma, o riso fazia-se presente não só enquanto elemento de subversão da ordem social, mas como mecanismo rebaixador e universalizante, englobando toda a sociedade oficial e fazendo irromper dentro dela o “princípio material e corporal”, o que anulava, ainda que de forma efêmera, seus dogmas módicos, ao introduzir a fartura da glotonaria e da bebedeira desmedida, assim como a interdição do pecado, ao centralizar suas imagens no homem e, sobretudo, em seu poder de criação material/sexual. Essa harmonia plena de estratos diferentes da vida, segundo o autor, só pode ser percebida dentro da festa popular e do contato licencioso da praça pública. Sendo assim, o caráter utópico e o momentâneo são inerentes ao realismo grotesco.

A realidade “paralela” que o riso medieval instaurava compunha-se de uma paródia daquele mundo oficial, de toda a sua rotina e ritualística. Os próprios estudantes dispendiam

parte de seu tempo na composição de textos jocosos que visavam um “ataque cômico” às bases morais e ritualísticas da própria rotina universitária e eclesiástica. Havia textos difundidos nos ambientes clericais que ensinavam a teologia através de jogos cômicos com a própria Bíblia. Ainda mais desenfreados que estes, eram as liturgias (Liturgia dos bêbados, Liturgia dos jogadores, etc.) e ofícios carnavalescos celebrados durante as festas. As próprias orações ganhavam versões populares as quais eram associadas à vida corporal. Nomes de santos eram parodiados e associados ao baixo corporal, como *Saint Vit* (São Falo, em francês antigo) ou a expressão “honrar a Santa Mamica” (visitar a amante). Dentro da festa do asno, celebrava-se a missa ao asno que levava Maria e seu filho em fuga, substituindo-se o tradicional “amém” pelo zurro do animal.

Fora dos muros clericais, realizavam-se funerais e casamentos, todos regidos pelo riso, nos quais as celebrações cômicas tomavam para si toda a verdade do mundo oficial, deglutiam-na em seu riso e pariam-na em novas formas livres e plenas, uma vez que englobavam todos os estratos da existência, reunindo o espiritual alto e divino (presente na ritualística oficial) e a realidade popular cômica do corpo e da existência material:

Quase todos os ritos da festa dos loucos são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glotoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc. [...] O caráter universal do riso [...] constrói seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial. O riso celebra sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos. É interessante observar que toda paródia, por menor que seja, é construída exatamente como se constituísse um fragmento de um universo cômico único que formasse um todo (BAKHTIN, 2010, p. 64, *italico do original*).

O hiperbolismo grotesco que atravessava o feixe de imagens do corpo e dos movimentos vivos que elas acarretam – comer (glotonaria, pança inchada), o beber (bebedeira), o sexo (partos, membros viris e ventres inchados, doenças venéreas, também chamadas de “alegres”) – era, portanto, mais do que uma forma estética ou de representação desse *outro* mundo às avessas: se atentamos para o papel do riso, notamos que é precisamente a capacidade assimilativa ambivalente do grotesco a ferramenta através da qual se realizava e concretizava a inversão de valores renovadora da festa popular, isso porque, na dinâmica da festa, o grotesco era o meio pelo qual estabelecia-se o seu dialogismo. Sejam nas paródias litúrgicas, no vocabulário de praça ou nas performances do corpo popular, o grotesco é a

pedra angular que sustenta a pluralidade de vozes, a abertura e o inacabamento das expressões carnavalescas. Não por acaso, Bakhtin concebe quase simbioticamente o riso e o realismo grotesco em sua análise da cultura popular e de seus ecos na obra de Rabelais.

Em suma, o riso, invalidando o traço absoluto das verdades que sustentavam as instituições morais, religiosas e sociais ao relativizá-las ao complexo de símbolos do corpo, aproximava essas instituições da finitude de que tanto buscavam escapar, porquanto as imagens escatológicas do corpo não são senão a tradução simbólica do tempo cíclico natural do qual o Estado buscava se afastar. Isso porque, como dissemos, Bakhtin localiza sob a identificação genérica do “tom sério” toda a ideologia e aparato mantenedor do poder e da ordem instituídos, baseados na fixação histórica e na conservação dos papéis de dominância dentro da rígida estratificação das monarquias católicas. Logo, o que mais profundamente poderíamos ler em sua discussão é o vislumbre do tom sério como qualquer força monológica e conservadora instituída e cuja manutenção, buscando suprimir os discursos divergentes, empreende um esforço direto na manutenção e continuidade de sua constituição. Avesa a qualquer mudança, portanto, tal concepção de ordem fatalmente conflita com as visões escatológicas do mundo. Novamente podemos apontar em Bakhtin uma crítica mais alargada que sua teoria parece buscar. Conquanto o próprio autor afirme reiteradamente a morte dessa forma de figuração grotesca, há que se reconhecer, aqui, a defesa dos poderes revolucionários do riso e da alegria popular contra o despotismo dos governos instituídos e, aprofundando ainda mais, uma visão das funcionalidades do grotesco nas dinâmicas socioculturais.

O riso, por fim, desmistifica o mundo, justamente na medida em que afirma-lhe completamente, por inteiro e simultaneamente. Fato é que o riso festivo (e que devemos compreender num sentido muito mais alargado do que o festejo anual, englobando na discussão de Bakhtin diversos outros veículos de manifestação da comicidade) escapava à ordenação “séria” do mundo, prejudicando-lhe seus pontos de sustentação: o monologismo da verdade oficial, a naturalidade hierárquica da pirâmide social, a imutabilidade do poder soberano inerente às figuras da nobreza. O riso, todavia, não o fazia pela sugestão de um outro sistema social diferente, ou seja, ele não propunha de maneira alguma uma forma de organização social paralela, mas, em lugar disso, abarcava toda a estrutura social já existente, desestabilizando-a pela afirmação dentro de seus próprios moldes de seus pares opositivos:

O próprio riso carnavalesco é profundamente ambivalente. Em termos genéticos, ele está relacionado às formas mais antigas do riso ritual. Este estava voltado para o supremo: achincalhava-se, ridicularizava-se o sol (deus supremo), outros deuses, o poder supremo da terra para forçá-los a renovar-se. Todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, com o ato de produzir, com os símbolos da força produtiva. O riso ritual reagia às crises na vida do sol (solstícios), às crises na vida da divindade, na vida do universo e do homem (riso fúnebre). Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo.

Esse antiquíssimo sentido ritual da ridicularização do supremo (da divindade e do poder) determinou os privilégios do riso na Antiguidade e na Idade Média. [...] O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. O riso abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente (BAKHTIN, 1981, p. 125-126).

Assim, a carnavalização plasmava nas expressões dos festejos aquela estrutura oficial através de seu rebaixamento ao cômico, gerando formas paradoxais que só a ambivalência do riso grotesco poderia sustentar. A plenitude que se coloca dentro do carnaval só se dá, portanto, pelo estabelecimento dessa nova realidade cômica, que afirma todos os pontos de vista, nivelando-os e igualando-os. Mas uma tal abertura, isso é, essa maleabilidade dos discursos e das imagens do “tom sério”, só é viável pelo potencial dialógico que o riso grotesco desencadeia através da dinâmica carnavalesca. Só uma imagética propriamente grotesca seria, dessa forma, capaz de comunicar e representar as tensões que a comicidade criava no corpo da festa; da mesma forma, é esse aspecto heterogêneo do grotesco que viabiliza pelo riso o dialogismo de tantos e diversos pontos de vista amalgamados no corpo festivo popular. Não à toa, Bakhtin afirma diversas vezes que o sentido de renovação da festa popular se dá mediante a figura da “morte grávida”, pois é precisamente a negação do discurso, isto é, seu embate face à sua forma negativa, o único meio de completar-lhe naquilo que se ausenta nele, conferindo-lhe movimento e transformação. Não se trata, dessa maneira, de simples caos, visto que os ritos paródicos possuíam estrutura própria e que o riso possuía igualmente sua veracidade, além de necessariamente estruturarem-se a partir das referências que mantinham parodicamente com os discursos oficiais. Resumindo, portanto, uma outra “ordem” estabelece-se, mas calcada na transitoriedade e na ciclicidade, o que lhe confere maleabilidade.

As novas relações que se estabeleciam nas praças públicas criavam formas de expressão particulares, próprias ao carnaval. Repleta de imprecações, a linguagem do carnaval

era, por excelência, ambivalente e celebrava a abundância e a renovação por um conjunto de expressões escatológicas e rebaixadoras. Não se ria de um fato cômico distante ou do escárnio de um terceiro, mas sim da vida em si, pois, para Bakhtin, o riso é a expressão de uma cosmovisão alargada do mundo e compartilhada pela massa popular naquele tempo e espaço específicos. Tudo era igualado pelo riso, todas as diferenças sociais eram superadas por ele, o que agregava os participantes ao corpo cômico de que riam e de onde riam. Bakhtin, por isso, frisa constantemente que o riso carnavalesco divergia fundamentalmente do riso irônico ou do riso satânico do romantismo, tão discutido por Kayser (2003), sendo essencialmente construtivo e renovador. Verbal e gestualmente, portanto, estabeleciam-se novos códigos pelos quais se comunicavam os indivíduos, sendo que o tratamento licencioso daqueles que compunham o grande corpo popular da praça pública estava intrinsecamente ligado ao conjunto imagético do baixo corporal, figurativo do realismo grotesco. Destruíam-se as formas de tratamento polidas e respeitosas, marcadas pelos valores sociais hierárquicos, que reforçavam a distância entre os indivíduos e sua diferenciação, introduzindo em seu lugar esses sistema figurativo cômico. Composto de imagens dos órgãos genitais, dos atos carnavais de alívio das necessidades e de procriação, dando origem a expressões até hoje existentes, as imprecações faziam alusão direta à escatologia do corpo, cujo valor abjeto instaurava a crise das identidades oficiais ao impeli-las à instabilidade do tempo cíclico:

No realismo grotesco a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. 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 vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a 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: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (BAKHTIN, 2010, p. 18-19, *itálicos do original*).

A importância dessas imagens está, dessa forma, em sua associação direta com a terra e seus ciclos renovadores, bem como no valor ambivalente que comunicam: as excrecências apontam para o final do ciclo alimentar, compõem-se, portanto, dos restos mortos do alimento que antes vivificou o corpo. Esses restos voltarão para o túmulo da terra, que fará deles alimento para as plantas que futuramente alimentaram novamente outros seres. Segundo o autor, devemos compreender esses gestos rebaixadores como um movimento ambivalente de



Figura 7 – *Kampf zwischen Fasten und Fasching*, Pieter Bruegel, 1559.
Kunsthistorisches Museum, GG_1016¹⁰

destruição/renovação. O excremento “é a *matéria alegre* [que tem] o *valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo*, alguma coisa que os une. São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 151, *itálicos do original*). Mas a complexidade da figuração grotesca desse conjunto de imagens vai muito além de uma mera referência ao ciclo em si, uma vez que a ambivalência de seus polos opostos se expressa simultaneamente nesse conjunto de imagens heterogêneas, ou seja, não se trata simplesmente da afirmação do tempo cíclico em detrimento do tempo linear e histórico, mas da inserção deste naquele primeiro.

As figurações do realismo grotesco, desse modo, integram prodicamente o sistema de

¹⁰ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._066.jpg. Acesso em: 23/03/2021.

ideias oficial à sua própria expressão. Logo, se podemos compreendê-las enquanto uma forma negativa do sistema oficial, só o fazemos em função de seu rebaixamento ao complexo de imagens telúrico escatológicas. É em vista disso, portanto, que se tornam mais claras as formas paródicas que as estruturas de poder tomam em meio aos festejos: não se instaura um outro poder, mas a forma invertida do poder existente, a exemplo do Rei dos Tolos e do Papa do Riso, figuras tradicionais do carnaval; do mesmo modo, não se instaura outra forma de religião, mas o negativo cômico burlesco do próprio rito católico. Desse modo, as figurações do realismo grotesco estendiam toda a carga valorativa telúrica e fisiológica para os mais diversos campos da existência de então (a religiosidade – e com ela todo o aparato cosmogônico, o pensamento racional, a teologia, o aparelho burocrático), absorvendo toda a existência ordinária, tornando-a permeável e móvel e, portanto, aberta à renovação:

O vocabulário de praça pública é um Jano de duplo rosto [...]: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que injuria elogiando e que louva, injuriando. Por isso, na linguagem familiar (e especialmente nas obscenidades), as injúrias tem tão frequentemente um sentido afetuoso e elogioso [...] (BAKHTIN, 2010, p.142).

Um exemplo claro de “Jano de rosto duplo” de que nos fala Bakhtin é, naturalmente, o próprio prólogo de *Gargântua*, essa voz do pregão de feira medieval faz-se muito presente no tratamento que o narrador dá a si mesmo, àqueles que são bons pantagruelistas e aos que negam as virtudes de suas crônicas. Rabelais dedica seu engenho aos “*beuveurs tresillustres, & vous Verolés tresprecieux*”¹¹ (RABELAIS, 2011, p. 5). No mesmo prólogo, cita e discute Sócrates, Homero e uma série de outros autores clássicos, todos encaixados na mesma matéria divertida que sugere seu título, mas que guarda, a exemplo dos silenos, preciosas substâncias. Declara-se honrado por ser conhecido como bom bebedor e afirma escrever melhor estando com a barriga bem cheia e a garrafa já bem vazia:

Si ne le croyez: quelle cause est, pourquoi autant n'en ferez de ces joyeuses et nouvelles chroniques? Combien que les dictant n'y pensasse en plus que vous, qui par aventure buviez comme moi. Car à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdis ny employai oncques plus ny autre temps, que celui qui était établi à pendre

¹¹ "ilustríssimos manguaceiros e preciosíssimos bexiguentos" (Tradução de Guilherme Contijo Flores. In: RABELAIS, 2021, p. 212)

ma réfection corporelle: savoir est, buvant et mangeant. Aussi est-ce la juste heure, d'écrire ces hautes matières et sciences profondes. Comme bien faire savait Homère, parangon de tous philologues, et Ennie, père des poètes latins, ainsi que témoigne Horace, quoiqu'un malautru ait dis que ses carmes sentaient plus le vin que l'huile. Autant en dit un Tirelupin de mes livres, mais bren pour lui! L'odeur du vin ô combien plus en friand, riant, priant, plus céleste, & délicieux que d'huile! [...] A moi n'est que honneur et gloire d'être dit et réputé bon gauleiter et bon compagnon: & en ce nom suis bien venu en toutes compagnies de Pantagruelistes. [...] Or ébaudissez-vous, mes amours, & gayement lisez le reste, tout à l'aise du corps et au profit des reins. Mais escoutaz vietzdazes - que le maulubec vous trousse" -, vous souviennne de boire à my pour la pareille, et je vous plegerei tous ares metys¹² (RABELAIS, 2011, p. 10 – 11)

Compreende-se, portanto, com muita clareza a propriedade grotesca do “vocabulário de praça pública”, no qual se confundem os valores não por mera permuta, mas justamente por uma afirmação simultânea através da qual elementos opositivos igualam-se e planificam-se. Como o próprio estudioso define, as manifestações discursivas da cultura popular expressam sua dinâmica vocabular no exagero das qualidades dos interlocutores, que mais a frente são insultados e amaldiçoados, revelando uma forma de tratamento próxima, alheia às convenções comuns da linguagem, que constrói, pelas imagens corporais (e da vida corporal do comer e beber), uma relação afetiva entre os envolvidos na fala do narrador.

A força da argumentação de Rabelais está, por isso, exatamente no fato de o próprio narrador dirigir a si mesmo as imprecizações de “beberrão” e “comilão”, associando essas características com sua boa fama. Notamos, portanto, que o valor semântico dessas expressões muda completamente dentro do cronotopo carnavalesco que a obra estabelece. Termos como “preciosísimos bexiguentos”, “manguaceiros” (tradução de Guilherme Contijo Flores), entre outras, deixam de representar tons ofensivos e degradantes. Uma vez que o princípio material é aqui valorizado e igualado ao estatuto do sério oficial, ou seja, as imagens do corpo deixam de possuir uma conotação de baixeza inferior, indigna e irrelevante e tomam os tons do riso e da alegria igualitária.

¹² “Se não acreditam, por que não fazem o mesmo com estas divertidas e novas crônicas? Mesmo que ao ditá-las eu não pensasse em mais do que vocês, que talvez bebiam como eu. Pois na composição deste livro magistral, eu não perdi nem empreguei mais tempo que o determinado para a minha refeição corporal, a saber, para beber e comer. Essa é a hora mais certa para escrever elevados assuntos e ciências profundas. Como bem sabiam Homero, parágon de todos os filósofos, e Ênio, pai dos poetas latinos, segundo testemunha Horácio, embora um trolha tenha dito que seus carmes tinham mais cheiro de vinho que de azeite [...]. Para mim é pura honra e glória ser reputado um *bon vivant* e bom parceiro, com esse nome eu sou bem vindo a todas as rodas de pantagruelistas [...]. Então se esbalde, meus amores, e sombanceiramente leiam o resto para benefício do corpo e proveito dos rins. Porém escutem, seus jegues, ou que a úlcera lhes arrebe as pernas: lembrem sempre de brincar por mim para empatar, que agorinha eu já entorno.” (Tradução de Guilherme Contijo Flores. In: RABELAIS, 2021, p. 214).

A linguagem do banquete, que se faz presente em todo o prólogo, deixando transparecer a importância e a carga significativa dessas imagens para o realismo grotesco, associam a vida corporal com a Verdade, afinal, as horas mais adequadas à escrita dessas “elevados assuntos de ciências profundas” é exatamente após a satisfação (e plenitude) das demandas do corpo. Ora, o próprio Sócrates é evocado de forma bufa, em uma descrição que associa seu exterior pobre e duvidável ao seu interior rico e infinito, numa imagem grotesca por excelência; e evocado exatamente no texto de Platão que se chama “O banquete”, o que torna ainda mais clara a ligação de que nos fala Bakhtin (2010) entre o ambiente livre do banquete e a liberdade sábia (e, por isso, plena) das conversas à mesa. Justamente disso advém a importância dada à região abdominal nas figurações grotescas do carnaval, sobretudo o estômago, uma vez que o ventre cheio e farto está intrinsecamente ligado à fartura de alimentos, o que implica na não-ocorrência dos desconfortos da miséria. Bakhtin atenta constantemente para o caráter combativo que essa fartura representa sobre as mazelas da vida comum e as constrições da moral religiosa, o que corrobora igualmente para a lógica hiperbólica de tais representações, afirmativas da vitória sobre todos os males. Não por acaso, entre os diversos festejos que compõe o conjunto do carnaval, um dos mais comuns eram as batalhas entre a fartura e a miséria, representadas simbolicamente de diversas maneiras entre as guerras cômicas das festas e que Pieter Brueghel soube captar com maestria em seu *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma* (Figura 7). Nele, contrapõe-se o ventre cheio de um folião que cavalga um tonel de vinho, tendo por arma uma espécie de espeto com aves assadas, à magreza da outra figura puxada por clérigos.

O motivo da fertilidade, e também da abundância, ligam-se a uma tradição muito antiga dentro das culturas humanas, alterado pelo tempo e pela superposição das sociedades, mas presente sobretudo na cultura popular, mesmo recentemente. Desde tempos antigos, o homem louvou e atribuiu poder às partes de seu corpo, sobretudo às partes inferiores, ou seja, o falo e o ventre. Esses órgãos eram os responsáveis pela reprodução e continuação da sociedade e, mais importante, rendiam (e felizmente ainda rendem) prazer aos homens e mulheres. De igual importância gozam também o ânus e o traseiro, responsáveis por alívios das necessidades naturais e inegavelmente relacionados à saúde do corpo. De modo geral, portanto, esses órgãos eram simultaneamente associados ao prazer e à continuidade da existência. Afinal, as cosmogonias das sociedades que acabaram por desembocar na

civilização medieval envolviam, de modo geral, o aspecto sexual da divindade como gerador não só dos seres e das coisas, como também da manutenção desta vida e dos ciclos sazonais anuais.

Dentro dessa cosmovisão integrativa, então, é inevitável que se estabelecessem analogias entre o macrocosmo e o corpo, relacionando seus próprios ciclos aos ciclos do mundo que o cerca, dada a própria influência exercida pela agricultura e outras formas de produção ou coleta de alimentos, bem como a dependência das estações e fenômenos naturais para a segurança e saúde da sociedade. Em outras palavras, as sociedades primitivas foram capazes de enxergar um mesmo princípio ou ritmo que regia todo o cosmos que as cercava, estabelecendo analogias entre as partes do corpo e as zonas e influências do universo. A Idade Média herdou e desenvolveu tais concepções, observáveis desde a Quiromancia até os estudos fisiológicos de Leonardo da Vinci, talvez o desaguadouro máximo de tais visões.

José Gil, por sua vez, destaca como, em meio à diversidade vertiginosa de saberes que culminaram no período que conhecemos por Renascença, os estudiosos buscavam a integração desses diversos saberes em um sistema epistemológico capaz de unificar e harmonizar as diferentes visões que se entrecruzavam sobre o corpo, visto que

colhe-se nesse momento – pelo menos no plano do saber oficial – uma herança múltipla, difícil de apreender, que vem tanto da atividade como das tradições religiosas medievais e da cultura popular (tão impregnada de magia) das sociedades rurais europeias. [...] É a época das correspondências entre o microcosmo e o macrocosmo, das analogias entre códigos, [...] em que se tenta por toda a parte restabelecer o equilíbrio entre todos os elementos da criação; mas é também o tempo da experimentação e da submissão do olhar à observação da natureza (GIL, 1997, p. 130-131).

Os primórdios do método científico velam, desse modo, o hibridismo de percepções que se concentravam na figura do corpo, central a toda a experiência humana do cosmos. Tais impressões impregnavam-se de toda a forma de conhecimento e, logo, os diversos simbolismos que expressavam o conhecimento das ordenações do mundo invadiam o corpo humano nesse esforço de compreensão, que não podia, por sua vez, ignorar a percepção ancestral das analogias mesmo em seus exercícios de observação mais empíricos. O próprio Da Vinci expressa surpresa, no exercício da dissecação, quanto à correspondência entre a organização humana e a telúrica, afirmando que

[...] o homem é chamado pelo antigos um mundo menor, designação justa, pois que é composto de terra, de água, de ar e de fogo, como o corpo terrestre e parece-se, portanto, com ele. Se o homem possui os ossos para servirem de armadura e para sustentarem a carne, o mundo tem as rochas que sustentam a terra; se o homem contém em si um lago de sangue, em que aumenta e diminui o pulmão na respiração, o corpo da terra tem o mar oceânico que aumenta e diminui de seis em seis horas; se deste lago de sangue saem as veias que se vão ramificando por todo o organismo, também o mar oceânico enche o corpo terrestre de inúmeras veias de água: mas faltam ao nosso globo os nervos que não lhe foram dados porque se destinam ao movimento. Ora, o mundo, na sua perpétua estabilidade, não se move, e quando não existe movimento, os nervos são inúteis. Mas, quanto ao resto, o homem e o mundo são semelhantes (Da Vinci, s/d, § 351 apud GIL, 1997, p. 131).

Na Figura 8, extraída de uma manuscrito inglês, possivelmente do século XV, é possível observar a concepção astrológica do corpo humano, relacionando suas funcionalidades e organização à disposição e influências dos arranjos celestes. Essa mesma representação era extremamente comum em todo o medievo, sendo um motivo representado e discutido em diversas obras em um largo período, compondo boa parte do que se desenvolvera até então como medicina.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (1981) ressalta que a festa popular tem sua maior importância enquanto nicho dessa cosmovisão ancestral, uma vez que as concepções de correspondência e ciclicidade fundamental baseiam o principal potencial da carnavalização: a renovação. Segundo o autor, a noção de mundo cíclica e analógica sintetizava uma concepção universal de inacabamento. Este, por sua vez, pressupõe abertura e movimento, ou seja, uma constante capacidade de transformação. Como viemos discutindo nesse capítulo, Bakhtin ressalta por vezes a capacidade renovadora do grotesco medieval da festa pública, precisamente por ele compreender a propriedade universal de inacabamento. Se atentarmos para as figurações resultantes da carnavalização, é notável como a cosmovisão arcaica expressa em imagens limiares o seu aspecto inacabado e móvel: os excrementos, que se colocam entre o abjeto e a fertilidade; as velhas parideiras, que se colocam entre vida e morte; o rei dos tolos, que se coloca entre o alto e o baixo (e entre a razão e a loucura) etc. Todas essas imagens, portanto, simbolizam de forma explícita a coincidência dos dois estados opostos.

O caráter de inacabamento, contudo, não se restringe a seu aspecto temporal, mas estende-se sobre a compreensão topográfica do mundo, uma vez que tal concepção revela

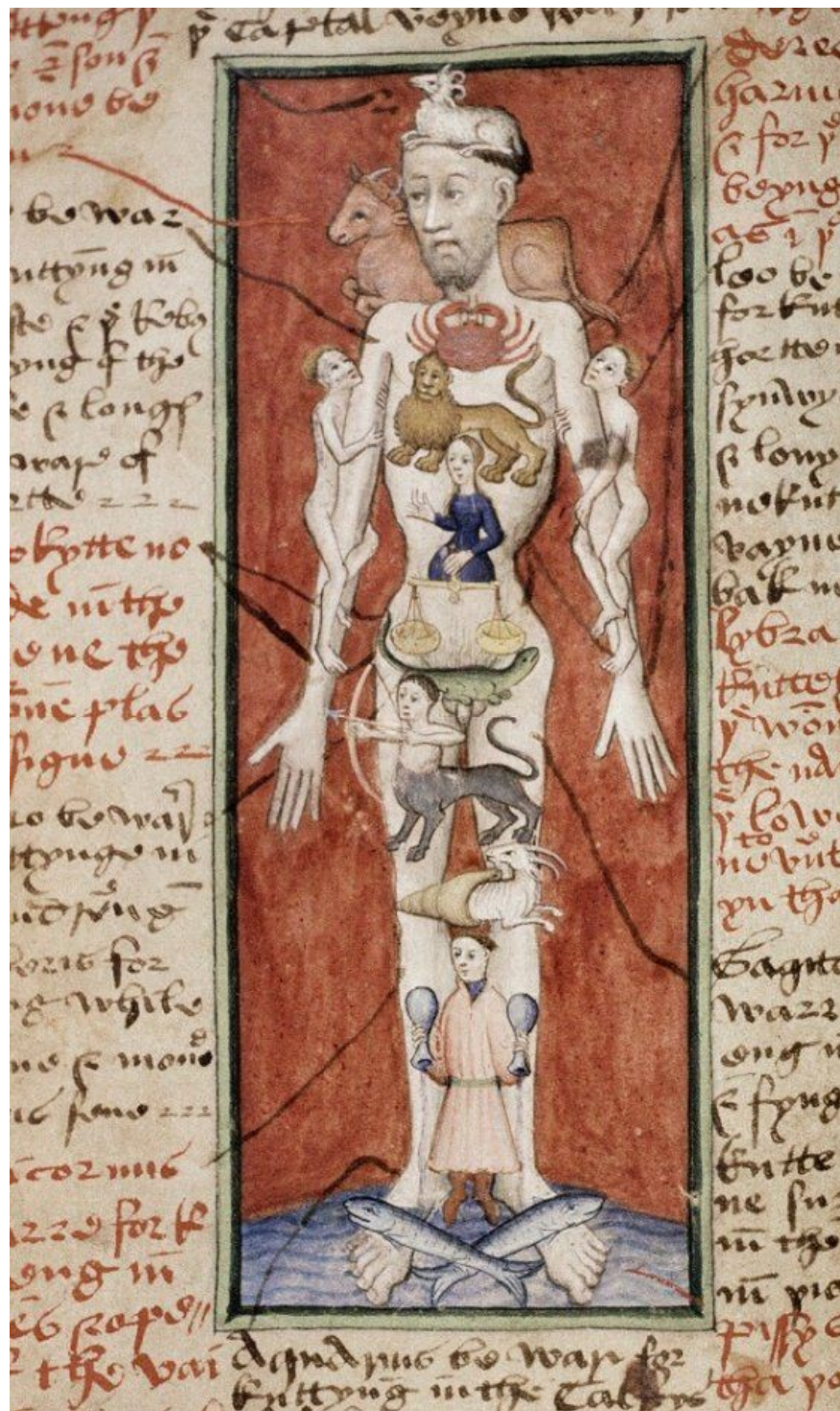


Figura 8 – “Homem zodiaco”, retirado de um manuscrito de tratados médicos e astrológicos. Sec. XV
Oxford, Bodleian Libraries, MS. Ashmole 370¹³

¹³ Disponível em: <https://t.co/9mt6pDRWqQ>. Acesso em: 22/03/2021.

também uma constante abertura entre os corpos mais diversos do cosmos, propiciando uma forma de comunicação universal. Não por acaso, igualmente, as representações tanto das protuberâncias do corpo humano (nariz, orelhas, barriga, falo), quanto dos seus orifícios



Figura 9 – Correspondências fisio astrológicas
Michael de Rhodes, 1434.

(boca, ânus, genitálias) são abundantes e exuberantes na imagética carnavalesca. Como vimos, uma vez que esses órgãos e orifícios exercem as funções de reprodução, alimentação e excreção, eles integram o corpo diretamente à ciclicidade do mundo, alinhando-o ao eterno ritmo de transformações pelo qual se embala o cosmos. Mais do que um acesso ao interior, as aberturas do corpo representam verdadeiras pontes comunicantes com o mundo material e vivo, responsáveis por harmonizá-lo tanto com o tempo cósmico, como ao espaço do cosmos exterior. O aspecto inacabado que se encontra

globalmente nas figurações grotescas do carnaval é, assim, a própria insígnia da impermanência e da integração entre os elementos e seres componentes do mundo.

Logo, o eco entre as instâncias que compõe a imagética do realismo grotesco, provocado pela cadeia de coincidências e correspondências cosmológicas, faz com que as representações do corpo e do mundo imbriquem-se, gerando imagens multivetoriais, ou seja, que envolvem uma multiplicidade de sentidos dentro de uma mesma representação unitária. Em outras palavras, o que revela a discussão de Bakhtin é que as figurações excrementícias e fisiológicas traçam referências diretamente às ordenações do mundo e preenchem todo o cosmos com o sentido renovador de sua escatologia inerente. Dessa maneira, não há, no ato de queimar esterco como incenso ou projetá-lo por sobre a multidão dentro do ambiente carnavalesco, um sentido de humilhação individual ou de simples extravagância inconsequente, mas uma manipulação da ordem dos elementos mundanos, o que justifica a permissividade carnavalesca e o riso desenfreado darem-se na medida em que a própria ordem do mundo se inverte. Do mesmo modo, essa dinâmica explica o poder das imprecações e das performances carnavalescas no rebaixamento dos poderes e valores oficiais, pois não se trata

aqui de uma simples provocação ofensiva, mas do cruzamento de signos opositivos por excelência e o consequente deslocamento de seus sentidos para contextos diversos.

Toda a dinâmica das figurações carnavalescas, contudo, seria impossível em face de qualquer forma de individualismo. Não por acaso, Bakhtin insiste fortemente no caráter popular e coletivo do corpo carnavalesco, embora sejamos obrigados a constatar que, mesmo que o carnaval possua essencialmente essa propriedade complanadora, as estruturas de pensamento medieval eram particularmente propícias para uma tal manifestação, porquanto a vivência comunitária, basilar para aquela sociedade, em face da imobilidade hierárquica, inania qualquer forma de individualização. Embora o isolamento do indivíduo e sua diferenciação das instâncias cósmicas sejam fatos que nascem na baixa Idade Média, inexistem completamente nela, já que o desenvolvimento da individualização somente terá sua maturidade nos tempos da Renascença. Não por acaso, novamente, Bakhtin afirme o desgaste do potencial cosmológico do grotesco quando da entrada da modernidade romântica, período no qual, é sabido, o indivíduo vem a gozar de uma autonomia inédita nas culturas humanas.

Durante o medievo, entretanto, persiste ainda o pensamento analógico, conceito vital para a compreensão da mentalidade medieval e que, como destacou Hilário Franco Júnior (2010), estabelece correspondências entre todos os campos do conhecimento humano, compreendendo aqui os saberes baseados na observação do mundo físico, na imaginação, na cultura, na causalidade lógica, no pensamento racional estruturado etc., componentes do imaginário híbrido fundamental para uma cosmovisão em que se imbricam as diversas realidades e elementos que compõe a existência. Sendo assim, por analogia compreendem-se relações que não possuem uma causa específica a uni-las, ou seja, não há causalidade ou lógica nessa relação, mas similitude. Dessa maneira, inexistem descontinuidades entre os elementos da natureza, dentre os quais está o próprio homem. Não por acaso, a primeira forma de magia foi aquela das imagens, que intentava, pela ação e ensejo direcionados à reprodução imagética, uma consequência direta ao ser que ali estava retratado.

De todo modo, e nisso também insiste Bakhtin (1981), a marcha evolutiva das manifestações da carnavalização, mesmo em seu traslado para a literatura, não resultou na perda dos aspectos fundamentais da equipolência e do inacabamento – ambos claramente percebidos na literatura carnavalizada e no romance polifônico. Logo, e a isso voltaremos a

insistir posteriormente, ainda que as figurações do grotesco tenham alteradas profundamente as suas formas, elas persistem enquanto força diluidora das contenções do indivíduo, o que, num contexto tão aguda e radicalmente individualista, não surpreende assumir, por vezes, formas tão extremas e perturbadoras como aquelas que tanto intrigaram Kayser (2003).

Devemos compreender, portanto, as manifestações da imagética corporal medieval como uma forma, dentro do pensamento do Medievo, de evocar o Todo, de compreendê-lo e dele comungar, à revelia do dogmatismo crescente nas instituições oficiais. Se o caráter oficial na Idade Média, que é interpretado por Bakhtin como rígido e grave, respeitoso e punidor, está associado ao alto, ao sublime e puro, consequentemente também o está ao pensamento, à alma e aos céus, ou seja, longe do chão, da terra e do ventre. Isto é refletido não somente na organização social dos feudos e cidades, como também nos próprios ritos católicos, sua doutrina e a literatura oficial da Igreja (detalhes nos quais não poderemos nos deter sob o risco de alongar demasiadamente nossa discussão). Consequentemente, o nivelamento do campo altivo ao baixo corporal é explicitamente sua rendição à transitoriedade e à renovação. Dessa forma, o contexto medieval não só possuía um legado materialista herdado das sociedades pagãs que lá existiram, como também utilizava amplamente de uma cognição intuitiva, sensível e emocional espontânea e natural às suas estruturas de pensamento. No entendimento de Hilário Franco Júnior, portanto,

os medievais viam a si próprios como análogos ao Cosmo, acreditando que se Deus formara o homem “do limo da terra” ao qual estava destinado a retornar, cada parte do seu corpo assemelhava-se a uma parte do Universo. Sua cabeça ao céu, seu peito ao ar, seu ventre ao mar, seus pés a terra. Seus sentidos são comparáveis aos elementos, a vista ao fogo, a audição e o olfato ao ar, o paladar à água, o tato à terra. Seu sangue corresponde à água, sua respiração ao ar, seu calor ao fogo. Seus ossos são como pedras, as unhas como árvores, os cabelos como ervas, os sentidos como animais (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 104).

Poderíamos acrescentar ainda, baseados na discussão de Bakhtin (2010), o falo como o Sol, o ventre e a boca como a Terra, etc. A importância dessas imagens, portanto, justifica sua recorrência dentro da cultura popular, bem como o sentido do rebaixamento, uma vez que as formas de pensamento vigentes admitiam correspondências universais que conferiam amplitude absoluta ao conjunto de imagens corporais do grotesco carnavalesco. Logo, as figurações do corpo grotesco encontravam eco no universo como um todo e enunciam o escatologismo da ordem global.

Cabe apontar, por fim, que por mais intenso que seja o levante carnavalesco e sua brusca irrupção através da ordem social vigente, enquanto rito de morte e renovação, este opera de forma análoga a outros ritos de sacrifício e ressurreição, nos quais, da ordem imolada ressurge, vencido o caos, a ordem renovada. Assim, o carnaval, enquanto caos destruidor da ordem vigente, ao seu final, também faz reviver a ordem que fora deposta, pela reafirmação de sua existência, como bem apontou Astruc (2010) e a quem voltaremos em breve. Se a festa elege um rei do riso, rei do caos, portanto, ao final também o destrona violentamente, dando espaço para que a antiga ordem novamente se estabeleça. À vista disso, por mais acertada que seja a visão que Bakhtin (2010) desenvolveu sobre a dinâmica das festas carnavalescas, é inegável seu utopismo quanto ao poder de mudança social que a festa possuía. Ao conferir a ela um tom tão intensamente combativo, Bakhtin parece ignorar o fato de que, mais do que um levante (como deixam entrever diversos relatos por ele mesmo citados), a festa carnavalesca era o espaço reservado à irrupção de tais forças, o que confere à praça popular um sentido propriamente heterotópico. A nosso ver, contudo, tais constatações tem mais a acrescentar do que a invalidar os apontamentos de Bakhtin, posto que, mesmo reservada e contida ao lapso da festa, o carnaval não perde em nada seu potencial cosmológico, sua simbologia e sua riqueza dialógica, tanto que o próprio Bakhtin (1981) estendera sua dinâmica às formas da comicidade e da polifonia na narrativa.

Nos é dado, portanto, com base na discussão dos aspectos cosmogônicos medievais que Bakhtin traz em seu estudo, distinguir os três principais pontos de sua teoria: seu pilar central, **a imagem do corpo**, na qual e da qual convergem todos os valores da festa popular e onde está fundamentada a cosmovisão grotesca do carnaval e seu caráter de inacabamento e abertura; **o rebaixamento**, movimento que realiza a união dos elementos heterogêneos, configurando-se como o elo de sustentação do grotesco medieval; e, por fim, **o riso**, força motriz cuja energia viabiliza o rebaixamento, através do tratamento derrisório e paródico das categorias morais oficiais. Precisamente o riso é o que confere a capacidade renovadora das figurações grotescas do carnaval, uma vez que seu caráter caótico impede qualquer ordenação de valores ou hierarquização entre os sujeitos, integrando à estrutura social e religiosa os elementos escatológicos e sexuais do corpo por elas interditados.

3.3.2 Carnavalização e Dialogismo

Além de oferecer uma rica representação das figurações do grotesco carnavalesco e de seu papel fundamental nas expressões da cultura popular medieval, a conceituação da dinâmica discursiva do grotesco da festa de praça contribuiu para que Bakhtin (1981) desenvolvesse sua teoria da carnavalização da literatura e da evolução do dialogismo no romance. Ainda que demasiadamente ousada, sua empresa em busca das origens da polifonia na menipeia da antiguidade e noutras formas de literatura carnavalizada mostram-se muito proveitosas para o entendimento da discursividade romanesca, cerne da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, reveladora já de boa parte do conceito de carnavalização do autor, fundamental, por sua vez, para a compreensão do próprio conceito de dialogismo que Bakhtin desenvolvera ao longo do trabalho de toda uma vida. Desse modo, buscaremos discutir agora o conceito de carnavalização com vistas à compreensão de suas implicações dialógicas e discursivas, enquanto meio de analisar, de forma mais acertada, a própria comunicação do grotesco dentro da teoria bakhtiniana.

Assim, como ressaltado na apreciação da festa popular medieval, a carnavalização se dá pela abertura de perspectivas para além de quaisquer limitações e acabamentos, isso porque ela compreende a lógica de continuidade que se expressa em figurações imperfeitas e inacabadas, gerando uma dinâmica de movimento que inviabiliza qualquer forma de fixação ideológica ou conceitual e que fatalmente leva à falência todo sistema de pensamento monológico em que se infiltra ou contra o qual se debate. Assim, embora Bakhtin retome constantemente a filiação ancestral a que se liga a carnavalização em *Cultura popular...*, é somente em seu estudo acerca de Dostoiévski que ele buscou de fato sistematizar historicamente essa linha evolutiva. Assumindo que tais formas descendem das cosmologias ancestrais concebidas pelas sociedades primitivas de outrora, Bakhtin (1981) delineia sua manutenção pela herança que os ritos arcaicos imprimiram às manifestações festivas populares.

Constituindo-se, portanto, em verdadeiros arcabouços de cosmovisões escatológicas e grotescas, as manifestações populares perpetuaram tais formas de pensamento, expressadas em suas diversas performances e manifestações e, a partir daí, invadiram a literatura ainda na Antiguidade. É de suma importância, portanto, explicitar novamente que a carnavalização não

se trata de um conjunto temático ou de uma forma de cânone estético, mas tampouco devemos compreendê-la somente enquanto referência ao aglomerado de festejos que compõe o carnaval. Todas essas são formas de manifestação da carnavalização, que é a manifestação ou intervenção, antes de mais nada, de uma concepção global (cosmovisão), determinada pela consciência da impermanência, da incontinência e da pluralidade; e que se alinha, ao que tudo indica, às formas ancestrais e originais de pensamento das sociedades humanas.

O ponto de contato entre as manifestações de cunho predominantemente efêmero das tradições populares para o sistema da literatura é particularmente interessante, uma vez que o domínio e usufruto da linguagem escrita sempre foi marcadamente restrito a determinadas classes ou elites, o que equivale a afirmar que a literatura escrita sempre foi distanciada das formas de cultura popular, ainda que suas temáticas e motivos se encontrem constantemente. Contudo, ainda que a matriz escrita, sensivelmente diversa da literatura oral, mantenha laços com a matéria cultural popular, as exigências de gênero, a forma de circulação, entre outros, a afastam, sobretudo formalmente, das manifestações da cultura popular, uma vez que, por sua própria natureza, a escrita tende sempre para a cristalização desses motivos. Particularmente no caso da literatura grega escrita, Bakhtin (1981) ressalta a predominância dos gêneros trágico e épico, cujo tom cerimonioso de seriedade buscava precisamente estabelecer o afastamento do narrador, em uma estruturação marcadamente acabada, e cujas personagens não poderiam senão se apresentar de forma fechada e completa. Logo, ainda que a narrativa épica diga respeito a motivos comuns à toda cultura grega de então, a restritividade do gênero épico torna-a fatalmente monológica, fechando-a para qualquer forma de diálogo.

Dessa maneira, Bakhtin (1981) define a permeabilização da cosmovisão da cultura popular festiva dentro da literatura escrita como uma profunda renovação, representada pelo que ele denominou de literatura “sério cômica”. Naturalmente que um tal processo pressupõe profundas transformações e modificações do que eram essas manifestações populares no contexto ritual/performativo para sua incidência na literatura. Bakhtin ressalta como, mais do que um conjunto de imagens ou temas próprios ao contexto festivo popular, essa influência se deu estruturalmente, promovendo rompimentos na estabilidade das formas literárias e abrindo seu discurso para configurações mais fortemente dialógicas, ou seja, para a presença simultânea e igualitária de vozes diversas (e por vezes divergentes). Dessa maneira, é precisamente a influência da cosmovisão festiva popular que Bakhtin denominou por

carnavalização, uma vez que ela

[...] não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase nas sucessões e na renovação, permitiu a Dostoiévski penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas. [...] punha-se a nu a natureza ambivalente e inconclusível do homem e do pensamento humano até então oculta. Não apenas os homens e seus atos, como também as ideias abandonaram os seus ninhos hierárquicos fechados e passaram a chocar-se no contato familiar do diálogo “absoluto” (isto é, não-limitado por nada) (BAKHTIN, 1981, p. 170).

O mergulho na natureza “oculta e inconclusível” do homem viabiliza-se, precisamente, na medida em que a carnavalização propicia para a literatura uma forma de expressão aberta, que pressupõe a indefinição final das personagens e da Verdade, permitindo que mais de uma voz, ou mais de uma ideia, coexistam e choquem-se no vislumbamento do mundo e do ser. Isso porque o dialogismo próprio à literatura sério cômica advém diretamente daquelas formas de contato e comunicação licenciosa de que tratamos há pouco e que se fundamentam numa cosmovisão escatológica que presume o inacabamento e, conseqüentemente, a interação e interpenetração de corpos e de vozes diversas.

Bakhtin traça então sua genealogia entre dois gêneros fundamentais: o diálogo socrático e a sátira menipeia. No primeiro, é bastante óbvio o aspecto dialogal, o que, contudo, por si mesmo não garantiria o dialogismo, uma vez que nada impede que a voz do interlocutor seja plasmada de modo a corresponder à ideia do narrador, servindo de fantoche à dissertação monológica (fato, aliás, comum ao recurso do diálogo filosófico). Entretanto, no gênero fundado por Sócrates, prevê-se o inacabamento da Verdade e sua autonomia em face das ideias dos homens o que, conseqüentemente, reverte-se na necessidade do embate de diferentes pontos de vista para que se logre a apreensão da verdade. É bastante significativo que o contexto para muitos desses diálogos tenha sido justamente o banquete, que figura fortemente enquanto elemento festivo, cujo potencial de anácrise¹⁴ é intensamente ampliado em face da suspensão das responsabilidades e deveres que o fardo social acarreta na convivência comum entre as pessoas, já que na festa o caráter afirmativo do riso e da alegria e o tom familiar do contato catalisam o diálogo de ideias.

¹⁴ Utilizada por Bakhtin (1981) no sentido de investigação ou réplica, ou seja, expressivo da dinâmica de aprofundamento e refinamento de um conceito pelo debate de perspectivas diversas.

A sátira menipeia, por sua vez, é ainda mais representativa do potencial da carnavalização, posto que nela a forma se expande e se estende para além de si mesma, parodiando e tragando outros gêneros, incluindo-se a satirização dos gêneros altivos da epopeia e da tragédia. Sua maior liberdade se dá sobretudo em vista da menipeia possuir um tom cômico muito mais acentuado do que o diálogo socrático, além de perder o tom memorialista em favor da presentificação daquilo que se narra. Dessa forma, abolindo qualquer compromisso com a verossimilhança, seu potencial criativo e filosófico aumenta consideravelmente, a ponto de Bakhtin designá-la como o gênero potencialmente mais livre de criação da literatura universal.

Bakhtin destaca, dessa forma, que a menipeia constituía-se na experimentação das ideias e que não só fazia coincidirem em si discursos diversos, mas os excitava em razão desse experimentalismo, tecendo situações extraordinárias para a apreciação da verdade. Tal aspecto desdobra-se em duas manifestações particularmente interessantes: o diálogo do limiar e o escândalo. O limiar constitui-se como uma espécie de sobreposição de fronteiras, um espaço que se coloca entre o limite de dois estados e que, por isso, demarca-se enquanto lugar de transição, passagem ou mudança. Nesse conjunto de imagens, Bakhtin destaca sobretudo as imagens do Limbo e do cemitério, que se tratam de espaços de transição. Muitos diálogos das menipeias, inclusive, davam-se à porta dos infernos, onde as almas, já desprendidas de nosso mundo, ainda não haviam completado sua passagem ao próximo, conservando com ele relações e memórias, mas sem, contudo, dele fazerem parte, donde podiam julgá-lo e também a si mesmas sem restrições. Dessa forma, o não-espaço em que se encontram as personagens reflete o não-estado de sua existência, inevitavelmente as desobrigando dos compromissos da vida comum e, conseqüentemente, gozando de uma liberdade expressiva e um alcance de visão inviáveis para a estreiteza das exigências mundanas. Bakhtin enxerga esse mesmo tom no *Bobok* de Dostoiévski, destacando a liberdade e a equipolência carnavalesca de que gozam os mortos no tempo em que restam acesos ainda os últimos lampejos de suas consciências. Imagem tipicamente carnavalesca, a situação limítrofe e transitória fomenta e viabiliza a amplificação do alcance e da expressão das ideias, além de uma visão mais extensa da existência ou “verdades últimas”. Conseqüentemente,

[...] rompem-se (ou pelo menos se debilitam por um instante) as “cordas podres” da mentira oficial e individual e revelam-se as almas humanas, horríveis como no

inferno ou, ao contrário, radiantes e puras. Por um instante as pessoas se veem fora das condições habituais de vida, como na praça pública carnavalesca ou no inferno, e então se revela um outro sentido – mais autêntico – delas mesmas e das relações entre elas (BAKHTIN, 1981, p. 146).

Aqui nos é possível entrever a cosmovisão carnavalesca escatológica de que tratamos há pouco e o complexo de imagens grotescas da morte/renascimento precisamente no estado indefinido e transitório que o limiar representa. Isso porque o não-lugar que ele estabelece nada mais é do que, como ressaltamos, um ponto de transição e passagem e, logo, um ponto de contato entre dois estados opostos (no caso das imagens que citamos, a vida e a morte). Assim, se tais imagens gozam de amplo dinamismo e liberdade é claramente em razão de comporem-se dentro das concepções de movimento e transformação típicos da cosmovisão grotesca carnavalesca, o que as põem em dissonância com qualquer forma de monologismo imposto, lhes possibilitando a abertura do diálogo.

Por fim, o escândalo relaciona-se intimamente com o aspecto fantasioso que Bakhtin encontra na menipeia, corroborando para provocar o rompimento do comum pelo extraordinário. Num certo sentido, o escândalo é também ele um ponto limiar, pois marca a passagem para além da ordenação e dos limites morais e comportamentais, constituindo-se numa explosão imprevisível e, por isso, fértil, na qual a voz se eleva além das raia que a constriem. Dessa maneira, é inevitável não a associar igualmente às liberdades da loucura e sua visão voltada para além do “verdadeiro”. Sendo assim, o escândalo compreende

[...] as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso. [...] Os escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam (ibid., p. 118).

Naturalmente, os aspectos do limiar escandaloso não se limitam univocamente às formas da comicidade, conservando aspectos graves no tratamento da crise. Bakhtin destaca que a menipeia, assim como a literatura carnavalizada em geral, toma com seriedade seu objeto de representação, mas sem o uso do distanciamento épico, abandonando também a distância temporal do mito formador, ao inserir o contemporâneo, presentificando a crise e estabelecendo uma expressão intimista, somente possível graças ao seu caráter cômico. Dessa

forma, a carnavalização viabiliza contatos paradoxais de gêneros dentro da literatura sério cômica, o que lhe confere uma qualidade prolífera e libertadora. O poder parodístico do riso faz com que esses textos disponham da liberdade de transitarem pelos mais diversos gêneros, destronando o monologismo e o distanciamento altivo e expandindo as significações e interpretações desse campo sério de que se apossam.

Por isso, podemos afirmar que o escândalo abre espaço para a renovação e para a liberdade de sentido, já que introduz igualmente um espaço expandido para além do sentido comum, instaurando um ponto de vista inédito e inusitado em face do já conhecido e estabelecido. Entretanto, é fundamental compreendermos aqui esse comum não somente como o “comunitário”, ou como o sentido que é repartido e comungado por todos num dando contexto social, mas sobretudo enquanto senso comum do qual se irradiam¹⁵ as ideias acerca do mundo e das coisas. Logo, mais do que a ideia repartida, o comum delinea-se a partir da ideia centralizada ou do conjunto de concepções e afirmações que juntos integram o sistema de pensamento embaixador do senso de normalidade. O escândalo ou excentricidade, como destaca o autor, é precisamente o rompimento centrífugo desse conjunto fechado de noções e ideias, representando por isso uma crise do sistema comum de ideias em face de uma situação ou contexto em que elas perdem sua força afirmativa diante de uma tensão insustentável.

Estruturalmente, por isso, a menipeia figura oximoros na construção de seus enredos, aproximando elementos divergentes e opositivos ou personagens oriundos de contextos contraditórios, cujos ideários sejam também eles bastante digressivos. Bakhtin desenvolve essa apreciação mais profundamente a partir das chamadas *mésalliances* (ou “más alianças”), através das quais “entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca” (BAKHTIN, 1981, p. 124). Visivelmente, a qualidade proteica do grotesco, cuja instabilidade é capaz de fornecer as condições a essas situações extravagantes e extraordinárias da anácrise menipeica, demonstra o potencial transformador e crítico (propriamente no sentido do estabelecimento de uma crise) que as estéticas do grotesco desempenham dentro da manifestação da carnavalização. Dessa forma, a descentralização levada a cabo pelo grotesco carnavalizante, voltando-se para além do limite e do comum, torna visível e expressivo o marginalizado. Não por acaso, Bakhtin enxerga um potencial

¹⁵ Ver a discussão de Muniz Sodré acerca do social irradiado no capítulo 3.

contestatório e revolucionário tão potente nas formas carnavalizadas, capazes de tornar audível a voz excluída ou invalidada, seja pelo grito escandaloso ou pela travessia para além das fronteiras. Isso porque, como esclarece Sorensen,

“na concepção de Bakhtin a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito. O carnaval na concepção do autor é o locus privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente (SORENSEN, 2011, p. 320).

Não é de se surpreender, portanto, que as formas da literatura carnavalizada, marcadas pela abertura e inacabamento, modifiquem-se constantemente ao longo do tempo, adaptando-se e, sobretudo, participando e agindo sobre as transformações do contexto em que se manifestam. Seria enganoso, entretanto, conceber as expressões marginais do grotesco carnavalesco como a sobreposição ou vitória desses aspectos marginais sobre o discurso hegemônico. Como deixa clara a discussão de Bakhtin (1981), a carnavalização é, antes de mais nada, uma arena; ela rompe os limites e dispõe em paridade diferentes discursos, mas não elege de forma alguma nenhum deles. Precisamente por isso, o grotesco sempre apresenta-se de formas incômodas e perturbadoras, dado que é de sua natureza transitória e inacabada opor-se a qualquer forma de acomodação dos sentidos, constituindo o impulso infundável de mutação e evolução das ideias, capaz de soerguer aquilo que foi banido para além dos limites e trazê-lo à voga contra a imposição e estagnação representada pelas ideologias monovocais.

Todos esses elementos, portanto, fomentam e viabilizam o dialogismo e o fazem, precisamente, pela inserção da cosmovisão dinâmica e inacabada herdada da cultura popular. Será, portanto, o caráter de inacabamento a preservar no romance a propriedade dialógica da carnavalização, pois em face da polifonia se torna inviável qualquer forma de fechamento do sujeito. Bakhtin aponta em seus estudos a partir de Dostoiévski que não só as personagens, pelo inacabamento, frustram qualquer sentido de tipificação ou idealização (algo que por si só já marca um realismo mais maduro), mas também o autor, refletido na obra, seja no protagonista ou na função narrativa, emparelha-se às demais vozes, declinando sua primazia em função da diversidade coletiva que se estabelece. O embate resultante da equiparação dos diversos discursos, que reflete por sua vez o emaranhado ideológico através do qual se

formam, deixa aberta e exposta a complexidade da formação discursiva e a diversidade ideológica, processo esse muito semelhante ao corpo público da praça festiva que, imageticamente, revela-se e exhibe-se visceralmente, todo aberto e comunicante. Em vista disso, Bakhtin afirma que

a carnavalização tornou possível a criação da estrutura aberta do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica una e única, do espírito uno e indivisível que se desenvolve em si mesmo (no Romantismo, por exemplo). A cosmovisão carnavalesca ajuda a Dostoiévski superar o solipsismo tanto ético quanto gnosiológico. Uma pessoa que permanece a sós consigo mesma não pode dar um jeito na vida nem mesmo nas esferas mais profundas e íntimas de sua vida intelectual, não pode passar sem outra consciência. O homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo. Além disso, a carnavalização permite ampliar o cenário estreito da vida privada de uma época limitada, fazendo-o atingir um cenário dos mistérios extremamente universal e universalmente humano (BAKHTIN, 1981, p. 179).

Logo, o que a estrutura dialógica faz é abolir a estreiteza de uma orientação unívoca dada pela tipificação ou pela defesa exclusiva de uma tese, o que acarreta, fatalmente, a desestabilização do gênero textual, formando então o sério cômico. Ao longo da evolução da carnavalização na literatura muito desse tom cômico será perdido dando espaço para o riso reduzido de que fala Bakhtin. Os aspectos do inacabamento e da descentralização, contudo, persistirão enquanto elementos fundamentais do romance polifônico, precisamente por serem eles que garantem não só uma visão dinâmica e profunda do homem, mas igualmente a pluralidade de visões de mundo e o aspecto inacabado da verdade.

Há que se destacar ainda que a mobilidade das formas do grotesco carnavalesco em muito contribuíram para o estabelecimento de gêneros narrativos mais amplos, desenvolvidos sobretudo a partir do aspecto parodístico das formas do sério cômico, que dava abertura à intersecção de diversos gêneros. Logo, no romance, a carnavalização encontrou solo fértil para o desenvolvimento de suas formas, cujo refinamento ao longo dos séculos aprofundou e diversificou aquela estrutura básica da menipeia. Bakhtin chama a atenção para o *Dom Quixote* (1605), de Cervantes, em que a cosmovisão carnavalesca se reacende fortemente (assim como em Rabelais), deixando ainda muito à mostra a integração dos aspectos do sério cômico já alinhados a uma forma de individuação que viria a se acentuar imensamente nos séculos seguintes. Por isso, o autor afirma que

[...] o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador, que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade. Na evolução posterior da literatura europeia, a carnavalização ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre diferentes estilos, etc., destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos. Nisso reside a grande função da carnavalização na história da literatura (BAKHTIN, 1981, p. 134).

Logo, é a organicidade proteica de mutação e evolução da carnavalização, certamente, um dos elementos que mais chama a atenção de Bakhtin e que encontrou espaço propício no romance em face de sua mutabilidade inerente enquanto gênero. Ainda assim, afirma o crítico, mesmo que a literatura carnavalizada tenha abandonado já bastante cedo os temas comuns ao realismo grotesco da praça, e cujo último grande eco talvez tenha sido a obra de François Rabelais, a cosmovisão carnavalesca, compreendida pela abertura e inacabamento do mundo e dos seres, sua autonomia e equipolência, permeada pelo riso (ainda que reduzido) e pelo rebaixamento/destronamento (ainda que sublimado), conserva-se e refina sua manifestação na narrativa ao longo do tempo. Naturalmente que, mesmo para Bakhtin, é praticamente impossível demonstrar ou sistematizar o ritmo evolutivo desse processo – não tanto, acreditamos, em razão do volume de sua matéria ou da extensão de sua linha temporal, mas, sobretudo, dada a instabilidade e mutabilidade das formas narrativas sob contextos diversos.

O inacabamento e a descentralização do sério, além disso, não provocam somente a transitoriedade através dos gêneros diversos, mas fomenta, sobretudo em sua veia parodística, o diálogo aberto entre textos diversos. Desse modo, a evolução da carnavalização no romance, catalisando seu aspecto proteico e maleável, apresentou como princípio poderoso o diálogo de ideias realizado também pelo diálogo transtextual (GENETTE, 1982), pois o pensamento de Bakhtin irá estabelecer para a língua a noção essencial da conversação constante entre visões de mundo e valores diversos e, fatalmente, do conflito entre esses diversos valores ou, como ele próprio o disse, “vozes sociais” (FARACO, 2009, apud BAKHTIN, 1981; 1993). Não por acaso, boa parte das manifestações do grotesco realiza-se a partir das formas da paródia e, bem como viemos discutindo, essas mesmas manifestações apresentam um pujante potencial dialógico. Para além das temáticas, contudo, interessa-nos particularmente buscar debater de que maneira a mutabilidade formal do princípio dialógico do grotesco encontra, na volatilidade do entrecruzamento de diferentes textos e gêneros dentro do romance, um campo fértil para se desenvolver, atuando enquanto força polivalente nesses jogos de tensão. Isso é,

de que forma, estruturalmente, o grotesco atua nas dinâmicas de transtextualidade, sobretudo a paródia?

Discutir o lugar da paródia na visão linguística de Bakhtin obriga-nos a ampliar a discussão acerca do dialogismo, conquanto o caráter essencialmente combativo que a paródia assume nas dinâmicas discursivas justifica-se, mais propriamente, pelo próprio entendimento que Bakhtin e seu círculo de estudos (neste caso, Pavel Medvedev e Valentin Voloshinov, cujas obras são erroneamente atribuídas ainda hoje à Bakhtin) estabelecem sobre a linguagem. Desse modo, tendo por premissa básica que toda relação humana com a realidade é permeada pelo signo e, conseqüentemente, pela linguagem, o Círculo imprimiria, ao longo de sua trajetória de estudos, um caráter profundamente ideológico à língua, fazendo dela, inevitavelmente, um campo de diálogo e disputa entre as mais diferentes cosmovisões. Logo, o signo, longe de estabelecer uma relação direta com a coisa em si à qual se refere, constitui-se como um aglomerado das vozes discursivas que se entremeiam na tecitura social dos sentidos. Desse modo, o que encontramos ao tocar o signo jamais será a coisa em si, mas o conjunto de discursos que sobre ele foram traçados ao longo do tempo, fazendo da linguagem um imenso diálogo parodístico.

A partir dos estudos do Círculo, a linguagem passa a ser compreendida de modo orgânico e dinâmico, no qual os sentidos das palavras não são tomados por unidades estáveis, mas enquanto uma rede de sentidos que se construiu ao longo do tempo a partir dos seus diversos usos reais e que, por isso, mantém-se porosa à constante atualização que se dá pelas retomadas discursivas. A visada discursiva que as ideias do Círculo imprimem sobre a linguagem faz com que o conceito de dialogismo expanda-se para as próprias dinâmicas semânticas dos discursos. Isso se dá, pois, segundo Bakhtin, a linguagem, sendo essencialmente interação social, não poderia, de modo algum, deixar de refletir estruturalmente a interação entre os sujeitos e, conseqüentemente, também suas dinâmicas de poder, carregando-se, ao longo do tempo, dos sentidos que se formam pelas infinitas réplicas desse diálogo. Por isso, em um de seus últimos cadernos, o autor expressara o caráter infindo e permanente das tensões entre os discursos como uma força que ultrapassa os próprios limites da temporalidade, concluindo que

não há uma palavra que seja a primeira ou a última e não há limites para o contexto dialógico (ele se estira para um passado ilimitado e para um futuro ilimitado).

Mesmo os sentidos passados, isto é, aqueles que nasceram no diálogo dos séculos passados, não podem nunca ser estabilizados (finalizados, encerrados de uma vez por todas) – eles sempre se modificarão (serão renovados) no desenrolar subsequente e futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem qualidades imensas, ilimitadas de sentidos contextuais esquecidos, mas em determinados momentos do desenrolar posterior do diálogo eles são lembrados e receberão vigor uma forma renovada (num contexto novo). Nada está morte de maneira absoluta: todo sentido terá seu festivo retorno. O problema da grande temporalidade (BAKHTIN, 1997, p. 170 apud FARACO, 2009, p. 53, tradução do autor).

Sendo assim, as significações não se constituem enquanto conjunto estável de valores e sentidos, mas enquanto refração do mundo através das diversas experiências humanas e das dinâmicas sociais. Sendo as experiências diversas, pois sustentadas em perspectivas diferentes, tanto sincrônica quanto diacronicamente, os sentidos do mundo se fazem nas tensões entre as diversas verdades que, sobre ele e sobre os demais discursos, se constroem. José Luiz Fiorin destaca que apesar da unidade gramatical e linguística, seu uso real na enunciação demarca a diversidade ideológica, visto que os discursos manejam os mesmo signos, mas estes não traduzem necessariamente um mesmo posicionamento ideológico, visto que são variadas as réplicas que uma enunciação fará às demais, seja em concordância ou discordância às outras com quem dialogam (BARROS; FIORIN, 1999, p. 33). Tal relatividade é o que, portanto, garante que a realidade linguística seja essencialmente dialógica, fazendo com que, para os teóricos do Círculo, todas as dinâmicas de poder sejam perpassadas pelas próprias tensões entre os discursos no diálogo. Contudo, e isso é inerente à qualquer forma de imposição de poder, a hegemonia pressupõe a centralização e a monovocalização dos discursos. Logo,

[...] a reação ao caráter infinito (centrífugo) da semiose humana será parte inerente ao jogo dos poderes sociais. As vontades sociais de poder tentarão sempre estancar, por gestos centrípetos, aquele movimento: tentarão impor uma das verdades sociais (a sua) como a verdade; tentarão submeter a heterogeneidade discursiva (controlar a multidão de discursos); monologizar (dar a última palavra); tornar o signo monovalente (deter a dispersão semântica); finalizar o diálogo (FARACO, 2009, p. 53).

Logo, a dinâmica enunciativa calca-se, basicamente, no embate, o que torna o tecido semântico da língua permanentemente móvel, de modo que prossegue alterando sentidos de enunciados arcaicos, atualizando-os, ao mesmo tempo que estes são capazes de alterar o

presente da língua. Para Voloshinov¹⁶, portanto, qualquer objeto que surja no horizonte social inevitavelmente será coberto pelos índices sociais de valor, promovendo mudanças nas dinâmicas enunciativas ao mesmo tempo em que sofre o processo conflitivo de construção dos sentidos (VOLOSHINOV, 1973 apud FARACO, 2009, p. 54). Isso porque, sendo nosso conhecimento de mundo inescapavelmente linguístico e a língua, por sua vez, produto dos atritos e embates da dinâmica discursiva social, toda construção de conhecimento sobre o mundo, além de refletir inevitavelmente tais atritos, só se realiza nessa dimensão social e linguística.

Bakhtin, por isso, e indo ao encontro de Voloshinov, postula que essa refração dos sentidos constitui-se como o “emaranhado de milhares de fios dialógicos tecidos pela consciência socioideológica”, conceito que extrapola a simples divisão linguística em estratos de variantes regionais e temporais, enxergando a língua enquanto “uma realidade axiologicamente saturada” (FARACO, 2009, p. 56). Ou seja, a língua, em sua diversidade, expressa de forma intrínseca também a diversidade da vida social e de toda a complexidade das suas atuações e interações. Diana Barros (1999) ressalta, por isso, que a neutralidade é um traço inviável para a língua, pois a mesma língua é usada por diferentes classes sociais que nela imprimem valores diversos, diferenças essas que criam marcas específicas e reconhecíveis no enunciado. De todo modo, cumpre destacar que é inescapável, no processo de enunciação, a aceitação, recusa ou supressão de determinados valores, de forma que tais movimentos constituem o próprio diálogo ao qual Bakhtin se refere.

A confluência dessas diversas vozes e os diferentes câmbios que se estabelecem a partir de tal contato constituem a noção de heteroglossia, a multidão de vozes cujo encontro (o diálogo) gera a dinâmica de embate fronteiroço que define propriamente, para Bakhtin, a língua viva: ressonando-se, contrapondo-se, ampliando-se, parodiando-se etc. Desse modo, a língua (e consequentemente todas as formas de discurso que a partir dela produzimos) não é compreendida como um conjunto de valores diversos somente, mas pressupõe a própria e perpétua interação entre esses valores: língua é movimento constante. Por isso, no ideário do Círculo, todo enunciado está sempre respondendo e dialogando com um outro, ao mesmo tempo em que já se adianta às respostas que prevê receber. Desse modo, a enunciação aponta tanto para o passado (replicando) quanto para o futuro (esperando a réplica). Essa interação

¹⁶ Carlos Alberto Faraco parte aqui da leitura da obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, que, segundo o autor, foi erroneamente atribuída a Mikhail Bakhtin por ocasião de sua tradução.

constante de discursos é o que Bakhtin denominava, em seu estudo sobre Dostoiévski, de “grande simpósio universal” (BAKHTIN, 1981).

Este simpósio, contudo, dar-se-á constantemente sob a forma do combate fronteiriço das vozes, dentro das próprias disputas inerentes às dinâmicas sócias, como dissemos. Por isso, é importante ressaltar que a noção de heteroglossia dialogizada – o embate de discursos axiologicamente orientados – e o conceito de “polifonia”, que diz respeito à manifestação equipolente de vozes diversas num determinado contexto (como um romance, por exemplo), não são conceitos similares, mas demarcam diferentes dinâmicas da linguagem: a heteroglossia constituindo o próprio choque entre discursos diversos que se dá cotidianamente e a polifonia, ocasiões específicas em que as vozes são postas de modo equipolente, em verdadeiro pé de igualdade. Logo, essa “igualdade” entre os diferentes dizeres não se observa na mecânica social, precisamente porque neste caso o discurso permeia as próprias disputas sociais. Faraco afirma, por isso que,

[...] o diálogo, no sentido amplo do termo (“o simpósio universal”) deve ser entendido como um vasto espaço de luta entre as vozes sociais (uma espécie de guerra dos discursos), no qual atuam forças centrípetas (aquelas que buscam impor certa centralização verboaxiológica por sobre o plurilinguismo real) e forças centrífugas (aquelas que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meio de vários processos dialógicos, tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a ironia, a polêmica explícita ou velada, a hibridização ou a reavaliação, a sobreposição de vozes etc.). [Contudo,] ao qualificar as forças centrípetas como monologizantes, é preciso observar que elas não deixam de ser dialógicas: elas também constituem um gesto responsivo no oceano da heteroglossia. Em outras palavras, a atitude discursiva monológica é intrinsecamente dialógica [assim como] todas as manifestações verbais (FARACO, 2009, p. 70).

A assertiva de Faraco, portanto, conduz inevitavelmente à conclusão de que, em meio à diversidade e movimento intrínsecos à realidade discursiva, todo esforço monologizante é, desde seu início, fracassado, já que não há possibilidade de uma cristalização permanente de um mesmo discurso. O próprio retorno constante às fontes de uma tradição, num movimento continuo de retomada, fatalmente abrem falhas nesses valores, nas quais a mudança e atualização, ainda que lentas, infiltrar-se-ão continuamente. Desse modo, também a paródia deve ser compreendida dentro dos movimentos próprios do dialogismo, podendo servir, como bem destaca Fiker (2000), tanto à reafirmação de valores, quanto à sua degradação e reformulação, principalmente quando associada ao riso e ao grotesco, em sua forma sarcástica. O próprio riso, assim como as diversas manifestações do grotesco, tampouco

admitem qualquer forma de cristalização, posto que são, como o próprio Bakhtin (2010) afirmara, ambivalentes, ambíguos e universalmente afirmativos. Logo, para o teórico russo, não pode existir um ponto de equilíbrio dentro da heteroglossia dialogizada, pois

o processo dialógico é concebido como infindo, inesgotável. As forças centrífugas – das quais talvez o riso e a carnavalização sejam as mais fortes – corroem continuamente todos os esforços de centralização discursiva. Assim, na lógica de Bakhtin, não há (nem nunca haverá) um ponto de “síntese dialética”, de “superação definitiva das contradições”. [...] Como forma de sobrepujar o monologismo, só há, para Bakhtin, a via do diálogo sem fim, que ele considera a única forma de preservar a liberdade do ser humano e de seu inacabamento; uma relação, portanto, em que o outro nunca é reificado, em que os sujeitos não se fundem, mas cada um preserva a sua própria posição de extraespacialidade e excesso de visão e a compreensão daí advinda (BAKHTIN, 1961, p. 291-299 apud FARACO, 2009, p. 70-76).

Ainda que existam, portanto, discursos monologizantes e palavras de autoridade, estas se dão dentro da dinâmica de replicação dos discursos alheios, fazendo com que o sujeito fatalmente forme-se discursivamente de forma heterogênea, compondo-se, a um nível íntimo e microcósmico, de uma imensa variedade de vozes, conflitando e concordando dentro da própria consciência individual. Logo, na medida em que Bakhtin assume que todas as nossas falas são citações, ele está se referindo precisamente ao aglomerado de vozes que compõem nossa formação e contra a qual formamos (continuamente) nosso próprio discurso. Existem, contudo, aquelas que são assimiladas a tal ponto que perdem seu caráter exógeno (perdem as aspas, por assim dizer), mas também as que preservam certa diferenciação e, desse modo, acabam bivocalizadas, isso é, citadas e respondidas, concordando-se com elas ou não.

Nesse âmbito, a individualidade estaria na forma como cada indivíduo responde e interage dentro dessa malha discursiva complexa, ou seja, na maneira como cada um forma seu arranjo singular a partir dos diversos recortes que realiza nos valores verboaxiológicos – resistindo, mais ou menos, ou aderindo aos discursos que se querem monologicamente dominantes.

Em suma, a compreensão do Círculo acerca da linguagem já lhe lega, inextricavelmente, um aspecto transtextual, na medida em que toda enunciação é réplica de outras enunciações e, sendo assim, não seria diverso no caso da Literatura. Diana de Barros (1999) destaca, por isso, que a visada dialógica da linguagem faz com que a intertextualidade¹⁷ (aqui compreendida como a própria interação responsiva de um texto a

¹⁷ Termo utilizado pela autora, mas que, em nosso estudo, adotando a terminologia proposta por Genette (1982),

outro) deixe de ser um recurso e passe a ser uma prerrogativa de qualquer fazer textual, uma vez que, para Bakhtin, o texto é

[...] tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirmam-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva (BARROS; FIORIN, 1999, p. 4).

Contudo, devemos atentar para as réplicas que são feitas propositadamente dentro da narrativa e que expõem ao leitor o fio que as liga a seus hipotextos, declarando tal filiação. Em outras palavras, é necessário observar que, malgrado todo enunciado seja, na visão de Bakhtin e seus companheiros, inescapavelmente dialógica, a propriedade monofônica ou polifônica de um texto varia segundo o recurso a um maior ou menor abafamento das diversas vozes que entremeiam a formação discursiva. Havendo, dessa maneira, uma diferenciação clara entre o impulso constitutivo da língua e a interação específica entre textos, José Luiz Fiorin destaca que se deve ter cautela em não confundir os conceitos aqui apresentados e busca, por isso, diferenciar a interação específica entre texto (que ele nomeia genericamente por “intertextualidade”) da interação entre discursos (a heteroglossia), mais ampla e vasta. Logo,

o conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido. [...] Se distinguirmos a noção de discurso da noção de texto, temos que diferenciar interdiscursividade e intertextualidade. Tanto um fenômeno quanto o outro dizem respeito à presença de duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual. [Contudo] a interdiscursividade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo (*ibid.*, p. 29-30).

Ao passo que a intertextualidade se dá na materialidade do texto, portanto, a interdiscursividade, nos esclarece Fiorin, corresponde propriamente ao “processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (*ibid.*, p. 32), ou seja, trata-se da ocorrências enunciativa nas malhas verboaxiológicas da língua. Por isso, para Fiorin, a intertextualidade (assim como a interdiscursividade) são fenômenos que concernem especificamente à bivocalização, sendo a polifonia um fenômeno mais amplo, que os engloba e esta, além disso, um fenômeno

identificaremos por “transtextualidade”.

específico do texto literário. Sendo assim, há textos em que os recursos narrativos serão empregados de modo que os valores expressos no discurso unifiquem-se dentro de um mesmo viés ideológico – tratados por Bakhtin (1981) em seu estudo acerca de Dostoiévski como monovocais; e aqueles outros em que, subvertendo-se o primado da palavra do narrador e promovendo-se a fragmentação ideológica das vozes das personagens, temos uma conjuntura em que as diversas vozes por trás do discurso do autor podem, com maior ou menor clareza, virem à tona. Localizá-los, portanto, o grotesco enquanto um recurso componente deste último caso, dada sua capacidade derrisória e livremente assimilativa, permitiria uma ampla abertura do discurso literário à expressão das vozes diversas que o atravessam.

O diálogo entre textos, por isso, não pode ser tido como exclusividade da categoria do grotesco, além do mais, como os estudos de Genette (1982) já demonstravam, existe um grande leque de interações possíveis entre os textos, valendo-se o grotesco de muitos deles, mas de modo algum abrangendo-os em sua totalidade. Além do mais, como bem pontuara Laurent Jenny (1979), mesmo na bivocalidade de que nos fala Fiorin, a citação permanece como uma forma expansiva da linguagem, porque coloca à mostra as dinâmicas dialógicas essenciais à linguagem, constituindo, por isso, uma espécie de “super-palavra”, nos dizeres de Jenny:

Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um *poder* infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem está lá, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. [...] Isto confere à intertextualidade uma riqueza, uma densidade excepcionais. Mas, em contrapartida, é preciso que o texto citado admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar (JENNY, 1979, p. 22).

A riqueza de que nos fala o autor, portanto, compõe-se desse eco de vozes que constitui o diálogo dos textos e que constrói seu sentido através da própria exposição do processo dialógico. Logo, a riqueza da transtextualidade se baseia na prerrogativa da ressignificação, possibilidade redentora, capaz de realocar através da reordenação sógnica, conceitos diversos, visões de mundo diferentes e até mesmo as raízes da tradição,

reatualizando-a e reintegrando-a, vivificada, ao contexto corrente da comunicação e da expressão artístico literária.

Laurent Jenny (1979, p. 44) destaca, por isso, assim como Bakhtin, a maneira como a intertextualidade se vê, por vezes, responsável por renovar e reanimar discursos que se engessaram na tradição, atualizando-os e reintegrando-os de forma aberta e maleável às malhas discursivas da literatura: “o seu papel [da intertextualidade] é re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico. [...] A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão” (*ibid.*, p. 44-45). Assim sendo, mais do que simplesmente ecoar vozes antigas, a transtextualidade, qual força reestruturante, renova e altera a conjuntura dos discursos, redefinindo as dinâmicas entre os choques intrínsecos à comunicação social. Quando, porém, associadas às potências derrisórias e rebaixadoras, o potencial da transtextualidade expande-se para o destronamento dos discursos dominantes e, como dissera o autor, engessados e tirânicos. Esta é, precisamente, a dinâmica que se percebe nas relações discursivas carnavalizantes apontadas por Bakhtin, como no caso da festa popular, em que os símbolos e dizeres da ordem dominante eram assimilados e inundados pelos sentidos telúricos do corpo grotesco. Desse modo, como bem pontuara Jenny,

a intertextualidade é, pois, máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do clichê por um trabalho de transformação. Se, com efeito, a remanência cultural alimenta todo e qualquer texto, ela também o ameaça constantemente de se atolar, logo que ceda ao automatismo das associações e se deixe paralisar pela irrupção de esteriótipos, sempre mais avassaladores. [Desse modo, assim é] o sentido do processo intertextual: por em relevo os sintagmas empedernidos (as mitologias), anquilosados nas frases, distanciar-se relativamente à sua banalidade, exagerando-os, e finalmente livrar o significante da sua ganga¹⁸, para o situar num novo processo de significação (*ibid.*, p. 45).

No caso específico do recurso à transtextualidade, portanto, podemos compreender que existe um esforço em ligar o discurso narrativo a um outro, propositalmente reforçando-o, reformulando-o ou destruindo-o e reassimilando-o de forma renovadora. Nesse sentido, a literatura paródica sempre mostrou-se como poderosa resiliência contra os esforços centralizadores de dados discursos e, nesse âmbito, como viemos discutindo ao longo deste ensaio, as formas do grotesco talvez sejam aquelas que mais poderosamente impõem-se centrifugamente, na medida em que planificam todas as vozes ao dismantelar toda e qualquer

¹⁸ No sentido de restolho ou refugo: produto secundário sem aproveitamento para o processo de produção; impureza; rejeito.

ordenação de valores ou monovocalização da verdade.

Dessa forma, enquanto via de amplificação e abertura, o grotesco, mais do que fazer um esforço para destruir a força monologizante, ofereceria um acesso à liberdade dos discursos. Tal dado é importante constatação para a compreensão da teoria bakhtiniana do grotesco, posto que o autor, por diversas vezes, destaca o fato de que o grotesco, na derrota da ordem, não a sublima, mas a assimila na amplitude do riso. Desse modo, a operação das paródias grotescas, entre outras formas de assimilação transtextual do fenômeno, estabelecem dinâmicas bastante complexas entre as vozes diversas, fato que, a nosso ver, só é possível graças à afirmação generalizada que a ambiguidade do grotesco promove. Se assim for, seria possível assumirmos que as estéticas do grotesco não fazem senão reestabelecer (ainda que momentaneamente, como no caso dos festejos carnavalescos) a equipolência das vozes sociais, o que, segundo Faraco, nada mais é do que estado natural da linguagem, uma vez que

a plurivocalidade (o caráter multissêmico) é a condição de funcionamento dos signos nas sociedades humanas. E isso não porque eles sejam intrinsecamente ambíguos, mas fundamentalmente porque significam deslizando entre múltiplos quadros semântico axiológicos (e não com base em uma semântica única e universal) (FARACO, 2009, p. 51).

Por fim, importa ressaltar que a visada oferecida pelo estudo de Bakhtin acerca da carnavalização e sua expansão para além do ritual e da festividade corrobora para uma compreensão do grotesco muito mais extensa e que demonstra ser sua estética a manifestação de cosmovisões amplas, sobretudo porque o conceito do grotesco é inseparável da compreensão da carnavalização enquanto pluralidade de vozes. Por sua vez, longe de se manifestar como uma forma de ideário completo e autossuficiente, a cosmovisão de mundo do grotesco é expressiva da própria evolução das ideias, inserindo-se culturalmente como força de movimento e contestação. Ao enxergar as manifestações heterogêneas do carnaval sob o prisma do dialogismo, Bakhtin amplia a discussão do grotesco para além da estética e da temática rasa de motivo festivo, desvendando-lhe uma importância cultural. Nesse sentido, é fundamental a compreensão histórica da festa popular enquanto herdeira das funções sociais dos ritos cíclicos arcaicos, responsáveis por mediar a renovação das formas e a coexistência de instâncias opostas na organização do cosmos.

Nesse sentido, a própria alegação de Bakhtin (2010) acerca da corrupção do grotesco na modernidade é, por si mesma, demonstrativa desta tese, porquanto se calca, sobretudo, na

perda do caráter popular e comunitário de suas figurações. O autor critica o “grotesco de câmara” que vê surgir no Romantismo e que teria perdido, em face do isolamento do sujeito no crescente individualismo de nossa Era, sua incontínência e o sentido de renovação. Contudo, a própria discussão de Bakhtin acerca da carnavalização admite sua mutação e evolução ao longo do tempo, o que se demonstra, sobretudo, no surgimento do “riso reduzido” em Dostoiévski e outros autores. Ademais, é imprescindível o olhar crítico sobre o cunho político e utópico da teoria de Bakhtin que, como ressaltamos, elege a força rebaixadora do realismo grotesco enquanto resistência às formas de poder centralizadoras e monológicas e que, nesse sentido, estende-se também contra a reificação representada pela lógica do capital. Com isso, é inegável que o conjunto imagético e cosmológico do realismo grotesco medieval, de fato, diluíra-se com o caminhar da história ocidental da mesma forma que o contexto ao qual se ligava, mas não desaparecera por completo, mudando, antes, suas feições frente às profundas e convulsivas mudanças que o Ocidente tem testemunhado desde o Renascimento.

Enquanto expressão artística, portanto, o grotesco parece conservar essencialmente as funções das performances festivas e dos ritos telúricos, expressando sentidos fundamentais para a organicidade do corpo social e para a situação do sujeito nele inserido. Nos parece, portanto, que o grotesco possa ser compreendido enquanto mecanismo sociocultural, diretamente ligado à saúde e manutenção dos ideários e dos ritmos das comunidades humanas. Assim sendo, enquanto impulso crítico medular, soa absurda qualquer suposição de purismo em um fenômeno, ademais, inerentemente proteico e instável, uma vez que, enquanto aparato cultural, o grotesco inexoravelmente tomará os contornos do contexto em que se encontra. Mais absurdo ainda, a nosso ver, é pensá-lo enquanto cânone corruptível em face da constatação de seu papel enquanto contestador e renovador dos ideários correntes num dado contexto social.

3.4 A vertigem: o grotesco antrópico de Remi Astruc

Dentre os principais estudos acerca do fenômeno do grotesco, as reflexões de Remi Astruc (2010; 2012) são, afora sua atualidade, possivelmente as mais avançadas nesse campo,

não somente por conduzirem um amplo debate sobre as já clássicas teorias que apresentamos até aqui, mas sobretudo por buscarem, a partir de suas principais dificuldades, propostas que ampliem os estudos do grotesco para além do campo da literatura e das artes. Ao enxergar a estética do grotesco como o reflexo artístico de processos culturais mais abrangentes e profundos, Astruc estende a problematização para uma proposta multidisciplinar, que busca compreendê-la enquanto fenômeno antropológico inerente às sociedades humanas e às dinâmicas culturais e identitárias. Logo de saída, a abordagem de Astruc oferece aos estudos do grotesco a solução para um problema sentido ao longo de toda a modernidade: a variedade de manifestações que o conceito, inicialmente pictórico, fatalmente assimilou desde sua forja nos idos do século XV. Ao transladar-se para o campo das Letras, e daí para outras áreas até atingir o vocabulário comum, atenta o autor, o grotesco se “metaforiza”, passando a apontar para um sentido exterior, na medida em que:

*[...] le grotesque est importé dans la littérature (à partir donc de la peinture) comme métaphore, autrement dit comme signe vers un ailleurs, ce qui tendrait à suggérer que dès l'origine il va de soi que le phénomène existe moins à travers la référence immédiate du signifiant qui l'exprime effectivement que par le signifié distant auquel celui-ci renvoie*¹⁹ (ASTRUC, 2012, p. 191).

Dessa forma, a limitação da abordagem do grotesco ao campo da Literatura, e mesmo das Artes, seria prejudicial a seu estudo, por se tratar de um conceito essencialmente estrangeiro: não simplesmente pela expansão semântica sofrida desde seu processo de adjetivação, mas também, em grande parte, em função de uma estraneidade inerente ao conceito. Nesse sentido, digressionando da discussão de Astruc, nos parece bastante fértil refletir sobre esse aspecto metafórico em função precisamente do referencial original do vocábulo: a gruta. A visão da caverna remete automaticamente a um feixe bastante complexo de imagens, dentre as quais, Mary Russo (2000) apreende diretamente aquelas figurações do grotesco que tecem relação com o eixo imagético fisiológico da sexualidade feminina. Precisamente no caminho do referencial feminino é que contemplamos o profundo da gruta enquanto cruzamento das imagens simultaneamente tumulares e gerativas. Há nela, portanto, o despertar de um medo natural à contemplação das imagens escatológicas e tanatópicas, bem

¹⁹ [...] o grotesco é importado para a literatura (a partir, portanto, da pintura) como metáfora ou, dito de outra forma, enquanto signo voltado para um além, o que poderia sugerir que desde a origem, portanto, o fenômeno existe menos pela referência imediata do significante que o exprime efetivamente do que pelo significado distante ao qual ele conduz (tradução nossa).

como ao mistério original. Logo, esse cruzamento entre curiosidade e medo, traduz-se no estranhamento intrínseco ao desconhecido – o se que refletiria, na raiz do conceito de grotesco, numa paradoxal coincidência entre a figura do estranho/estrangeiro intimamente relacionada a uma ancestralidade perdida. Daí, talvez (e cremos que este seja um dos questionamentos fundamentais que nos colocamos ao longo desta tese), pudéssemos conceber a perturbação que provoca o grotesco pelo encontro que nele testemunhamos entre o estranhamento ao Outro e o vislumbre, nele, de longínquas e irreconhecíveis raízes de nossa própria ancestralidade e origem. Nesse sentido, a concepção metafórica que Astruc confere ao grotesco em função de seu deslocamento lexical poderia estender seu estatuto de estraneidade ao arcabouço figurativo original do vocábulo, dado que, a partir do que já pudemos discutir até então, a semântica do grotesco parece extrapolar a extravagância formal dos murais romanos e estender-se para a própria figuração gutural de sua descoberta e que, diga-se, é precisamente a que viria a oferecer, então, a raiz vocabular para sua nomenclatura.

Entretanto, o ponto principal da tese de Astruc não se resume a uma limitada, ainda que bem observada, questão genética, uma vez que o autor visa destacar precisamente através dela a ressonância da maleabilidade do conceito com sua significação inerentemente ambígua e estranha, o que direciona sua conceituação para o questionamento da *outridade*, elemento fundamental ao grotesco em sua opinião. Simultaneamente, a proposição de Astruc desvela de forma mais clara o alcance interdisciplinar das manifestações do grotesco, levando o autor a considerá-lo não como produto artístico ou orientação estética tão somente, mas, sobretudo, enquanto fenômeno sociológico, do qual aqueles produtos artísticos e literários seriam, portanto, expressivos. Logo,

*[...] le grotesque n'est pas exclusivement – ni même prioritairement – un fait de nature artistique, même si c'est dans ce domaine qu'il nous apparaît et qu'il acquiert sa visibilité. L'ouvre grotesque traduit « seulement » le grotesque du monde ; autrement dit c'est le grotesque du monde qui suscite le grotesque de l'ouvre d'art*²⁰ (ASTRUC, 2010, p. 55).

Ao compreender o grotesco como manifestação de funções sociais específicas, portanto, abre-se uma possibilidade mais clara de apreciação do fenômeno não só dentro da

²⁰ [...] o grotesco não é exclusivamente – nem mesmo prioritariamente – um fato de natureza artística, mesmo que seja nesse domínio em que ele nos apareça e que ele adquira sua visibilidade. A obra grotesca “somente” traduz o grotesco do mundo; dito de outra forma, é o grotesco do mundo que suscita o grotesco da obra de arte (tradução nossa).

sua interdisciplinaridade artística, como também em sua espetacularização: manifestações midiáticas, populares, religiosas, políticas etc. Se tal abertura pode soar demasiadamente ampla, é essencial que rememoremos, por exemplo, o explícito programa político cultural que se entranha no manifesto romântico de Victor Hugo, a abordagem psicológica e filológica de W. Kayser e a metodologia político antropológica discursiva de Bakhtin, que esquadrinhou o grotesco diretamente até suas raízes populares e festivas. A expansão semântica, consequente à lexical, inevitavelmente correlacionou sob o espírito do grotesco diversos campos antrópicos, notadamente, tudo quanto pressupusesse uma crise liminar. Assim, é quase inevitável não enxergar nas manifestações estéticas do grotesco os reflexos do contexto em que ele se dá.

Se Astruc, portanto, enxerga claramente uma dimensão sociológica no grotesco, seria impossível considerá-la alheia ao quadro histórico contra o qual ele se desenvolveu. Enquanto produto cultural, o grotesco altera sua incidência e suas expressões ao longo do tempo, conjuntamente às guinadas que a marcha da História imprime às sociedades. Mais do que uma tendência estética ou decorativa, Astruc enxerga no fenômeno um mecanismo social de renovação, mas, negando-se a assumir uma postura purista da corrupção essencial do grotesco, o estudioso francês se vê obrigado a aceitar a existência de uma espécie de essência do grotesco sobre a qual testemunhamos a metamorfose de suas diversas manifestações, bastante próxima da postura de Bakhtin acerca da manutenção e evolução da carnavalização. Dessa forma, se tomamos o grotesco por uma categoria bem definida, sua permanente manifestação ao longo do tempo, em diferentes contextos, ao passo que nos obriga a assumir tal essencialidade, pressupõe igualmente uma constante revisão em face de suas mutações de uma época à outra, perceptíveis tanto em sua potência e presença dentro das produções artístico culturais (mais intensas nos períodos da Idade Média, da Renascença e da Modernidade, por exemplo), como também nas diversas formas de expressão por ele assumidas nesse ínterim. Logo, sua manutenção através dos diversos contextos nascidos da História

[...] impliquait en effet de prêter une sorte d'essence immuable au grotesque, essence qui permet de se maintenir, et de maintenir son unité. De fait, c'est uniquement en vertu de cette essence qu'il est possible de continuer à nommer grotesques des manifestations nouvelles [...]. Par ailleurs, il faut admettre également que les transformations de ces expressions d'un époque à l'autre ne

*remettent pas en cause cette nature profonde du grotesque*²¹ (ASTRUC, 2010, p. 17-18).

O grotesco, dessa maneira, parece supor necessariamente um estado transitório, uma permanente mutação que se desenrola sobre esses aspectos essenciais e que, por algum motivo, ganham força de tempos em tempos face a determinadas circunstâncias sociais. Tal dado nos permite inferir que a própria natureza proteica do grotesco, em períodos de crise, serve à expressão e reflexão (em sentido amplo) daquela instabilidade metafísica que os períodos de transição acarretam. Logo, além de considerar o grotesco através das ligações que este, enquanto fenômeno, tece com o mundo, a sociedade e a cultura, Astruc destaca a obrigatoriedade da apreciação do desenvolvimento histórico do grotesco enquanto meio não só de esclarecer sua “natureza profunda”, como igualmente revelar e compreender as mudanças que então se observam em face das manifestações que toma o grotesco atualmente e que se fazem sentir principalmente em suas alterações formais. O autor, por isso, conduz dentro de sua teoria uma tripla apreciação do grotesco: por uma abordagem antropológica; por uma abordagem histórica; e, por fim, por uma abordagem linguística, que se concentra, sobretudo, na enunciação e na linguagem grotescas. Dessa forma, malgrado a ousadia com que localiza o problema conceitual do grotesco, a teoria de Rémi Astruc nos parece, não somente para nossos propósitos, como também para o desenvolvimento dos estudos acerca do grotesco, irremissível.

Tecendo seu corpus sobre parte dos autores fundamentais do século XX (entre os quais figuram Gabriel Garcia Marquez, Philip Roth, Kafka e até mesmo o cineasta sérvio Emir Kusturica) e visando compreender o que denominou como “renovação do grotesco”, Astruc parte, como dissemos, da premissa de que os estudos feitos até então falham, sobretudo, por sua restrição ao campo estético. O autor alega que, diferentemente do que ocorreu por exemplo com o Belo, focado por inúmeros tratados há séculos, ou com o Absurdo, cuja discussão se estendeu largamente pelo campo da Filosofia, o Grotesco carece de um suporte interdisciplinar mais alargado. Com o grotesco, entretanto, insistentemente buscou-se, quando

²¹ [...] implicava, com efeito, em conferir uma espécie de essência imutável ao grotesco, essência que permite manter-se, e de manter sua unidade. De fato, é unicamente em virtude dessa essência que se torna possível continuar a denominar grotescas as novas manifestações [...]. Por outro lado, é forçoso admitir igualmente que as transformações dessas expressões de uma época à outra não colocam em dúvida essa natureza profunda do grotesco (tradução nossa).

tomado por matéria de reflexão, filiá-lo a gêneros maiores, já que ele, de fato, parece comungar de elementos caros ao cômico, assim como por vezes expressa uma tensão fantástica ou quase maravilhosa. Em todos os casos, contudo, o grotesco extravasa os limites do gênero que lhe quer absorver, contrariando-o ou frustrando-o em seu próprio campo de expressão. Do mesmo modo, alguns buscaram tomar a instabilidade do grotesco enquanto signo do despropósito, associando-o a formas de um livre sonhar, a delírios ou brincadeiras com os elementos da realidade, tendência que Astruc denomina por “ornamental”. Contrariamente, houveram aqueles que enxergaram nas fabulações do grotesco um sentido propriamente gnóstico, velado sob a simbologia que sua potência figurativa é capaz de expressar, tendência que o autor denomina por “hermética”, busca imanente das razões e significações do fenômeno.

A natureza conflitiva do grotesco, já admitida por muitos como pressuposto definidor do fenômeno, tampouco colabora para seu entendimento, na medida em que mais faz ressaltar a dificuldade de compreender-lhe a natureza do que explicá-la propriamente enquanto forma de linguagem específica. Isso porque entre as diversas tendências que Astruc alinha em sua discussão, não há uma que se sobressalte verdadeiramente sobre as demais. Paradoxalmente, o fenômeno reverbera e frustra cada uma dessas visões simultaneamente. Assim, questionou-se mesmo diversas vezes a respeito da própria possibilidade de significação do grotesco, isso é, se poderíamos afinal compreendê-lo como linguagem e se, como tal, ele seria capaz de comunicar algo ou se não passava de um simples divertimento ornamental ocioso:

Une conception « ornementale » de celui-ci considère en effet le grotesque comme un simple « délire », une fantaisie ludique de l'artiste conformément à l'appellation qui faisait des fresques de la Renaissance des « sogni dei pittore ». À l'inverse, une conception « ésotérique » du grotesque considère que celui-ci recèle un enseignement particulier, invitant même à voir dans ces œuvres étranges une forme de « sagesse » supérieure. En radicalisant le problème, celui-ci pourrait être : faut-il seulement chercher à interpréter le grotesque d'un texte ?²² (ASTRUC, 2010, p. 29).

Ainda que soe como um questionamento absurdo ou aparentemente despropositado, o caráter inerentemente caótico do grotesco, bem como sua aparente gratuidade ou mesmo a

²² Uma concepção “ornamental” sobre este considera efetivamente o grotesco como um simples delírio, uma fantasia lúdica do artista conforme à apelação que fazia dos afrescos da Renascença “sonhos de pintores”. Inversamente, uma concepção “esotérica” do grotesco considera que ele guarda um ensinamento particular, convidando mesmo a ver nessas obras estranhas uma forma de “sabedoria” superior. Radicalizando o problema, este poderia ser: deve-se ao menos procurar interpretar o grotesco de um texto? (tradução nossa).

diversidade vertiginosa de suas manifestações nos levam a aceitar a dúvida colocada por Astruc não só como pertinente, mas sobretudo como necessária e mesmo indispensável numa tentativa de traçar uma compreensão mais clara sobre o conceito. O próprio autor despende seu esforço no sentido de buscar compreendê-lo precisamente enquanto linguagem desagregadora sem, contudo, encurtar o trajeto de sua discussão a essa simples constatação. Nesse sentido, parece sobrevir novamente o caráter dialógico da festa que Bakhtin vislumbrara na carnavalização, o que poderia indicar, ainda, que longe de constituir-se numa ausência de sentido, o grotesco constituiria, antes de mais nada, uma pluralidade expressiva de sentidos heterogêneos ou conflitivos.

De fato, daquilo que tivemos oportunidade de discutir até aqui, o distintivo babélico do grotesco se mostra enquanto traço fundamental do fenômeno, mas é imperativo considerar que, enquanto linguagem artística e expressão antrópica de manifestações culturais mais amplas, o grotesco não possa simplesmente resumir-se a mero *nonsense* e, ainda que o faça, seus contextos incidentais e sua estruturação, bem como sua referencialidade externalizada do fato artístico ao contexto social, cultural e individual do espectador inelutavelmente desempenham um papel simbólico e significativo. Como bem destacou Astruc, “*le grotesque, à l’évidence, n’exclut pas le sens, dans la mesure notamment où il n’affirme pas l’absence du sens, ce qui correspondait plutôt à l’absurde*”²³ (2010, p. 29-30).

Igualmente, a visão do grotesco enquanto forma cabível à filosofia do absurdo destaca-se face à tentação de compreender seu efeito alienante, que Kayser (2003), por sua vez, denominara por força abissal, como o assalto do sentimento do absurdo. Entretanto, ainda que ambos compartilhem de uma experiência existencial semelhante, que leva à crise do conhecimento de si mesmo, a sensibilidade que provocam é, destaca Astruc, de naturezas bastante desconformes: enquanto o absurdo conduz ao desespero e à negação do mundo, recaindo em uma atitude de cunho niilista, o grotesco conduziria a “*une attitude intellectuelle de détachement par rapport à l’horreur dans laquelle s’abîme l’homme de l’absurde*”²⁴ (Astruc, 2010, p. 81). Afastando-se da finitude do absurdo, portanto, Astruc vê no grotesco o surgimento de uma nova possibilidade através da visão inédita que ele inaugura sobre o mundo que veio a esfacelar, conceito esse, diga-se, fundamental para a compreensão

²³ o grotesco, evidentemente, não exclui o sentido, na medida em que notadamente ele não afirma a ausência do sentido, o que corresponderia mais ao absurdo (tradução nossa).

²⁴ uma atitude intelectual de indiferença em face do horror no qual se abisma o homem do absurdo (tradução nossa).

antropológica do autor e ao qual retornaremos em momento oportuno. Resumindo, o autor destaca que esse presente quase carcerário do absurdo

*[...] n'est absolument le cas pour le sentiment grotesque qui opère une transmutation du mal-être du présent jusque dans un ailleurs – le monde grotesque – où tous les donnés sont changées, où les impasses existentielles, notamment, on perdu de leur réalité implacable et où l'espoir est en quelque sort permis*²⁵ (ASTRUC, 2010, p. 81).

O grotesco, portanto, não aparta o homem do mundo, mas o lança face a um mundo novo (ou, antes, tornado novo) e, por isso mesmo, desconhecido, aterrador e infamiliar. Para o autor, o sentimento do grotesco não desacredita completamente o espectador, mesmo que num primeiro momento o estranhamento que ele suscita possa provocar desorientação; antes de mais nada, esse sentimento é apaixonado, envolvente, ou seja, opera sobre o homem de forma afetiva, não provocando a ruptura completa do homem e do mundo, mas se mostrando, antes, como uma tentativa (ou anseio) de reunião. Astruc defende tal assertiva destacando que o sentimento grotesco conduz de alguma forma a uma potencial reintegração, uma vez que tal tendência é observável na própria dinâmica comunitária e festiva das formas popularescas do grotesco, como bem destacado por Bakhtin. Daí que ganhe força, portanto, a tese de que o grotesco de fato comunique sentidos, mesmo que o faça sobre os escombros de tudo aquilo que destruiu em sua eclosão.

Da mesma maneira, é condizente a negação levada a cabo por Astruc da condição do grotesco enquanto elemento puramente cômico, na medida em que, para além de manifestações tão somente trágicas, o grotesco pende comumente também para o terrificante, sendo que, em muitas ocasiões, foi também lido como aspecto puramente pertencente a este último. O próprio Wolfgang Kayser (2003) propôs por isso duas formas de grotesco – o trágico e o cômico – e não poucos pesquisadores, hoje, questionam-se acerca da obrigatoriedade do hibridismo entre ambas as características enquanto condição para a manifestação do grotesco.

Logo, a concepção maniqueísta que lega ao riso o exclusivo pertencimento ao cômico torna profundamente estranha e inexplicável sua aproximação ao trágico operada pelo

²⁵ [...] não é absolutamente o caso do sentimento grotesco, que opera uma transmutação do mal-estar do presente para um alhures – o mundo grotesco – onde todas as coisas são alteradas, onde os impasses existenciais, notadamente, perderam sua realidade implacável e onde a esperança é, de alguma forma, permitida (tradução nossa).

grotesco, dificultando em muito não só sua compreensão como também sua abordagem crítica. Nesse sentido, se os autores que abordamos anteriormente ainda insistem predominantemente no contraste estrutural entre elementos opositivos, mesmo que admitam por vezes, sobretudo Kayser, o imbricamento desses elementos contrastantes, Astruc avança bastante em assumir para o grotesco a prerrogativa de uma totalidade indivisível entre seus componentes. Nessa medida, não existiria, na perspectiva de Astruc, propriamente um “conflito” na dinâmica do grotesco, uma vez que a linguagem do grotesco não expressa uma oposição, não comunica um contraste em si. Paradoxalmente, contudo, deixando de afirmar a diferenciação, ela também não iguala seus termos e tampouco os dilui, na medida em que se mantém perceptíveis e identificáveis ao espectador. O conflito, dessa forma, estaria muito mais na âmbito da recepção do que propriamente na comunicação do fato grotesco, justificando, desse modo, o largo espectro de reações face ao fenômeno, e que colocam um problema tão incisivo para a crítica.

Sua conjuntura conflitante conduz diretamente para a indagação acerca de sua natureza crítica: em face desse arranjo caótico e gratuito, seria possível que o grotesco veiculasse de alguma forma a crítica? Poderia seu riso ser satírico? Astruc, entretanto, dissocia o grotesco do satírico considerando que aquele, diferentemente deste, pode dirigir uma crítica a determinados agentes ou instituições, modos, tradições etc., sem, contudo, constituir através disso um apelo moral perceptível e sem, com isso, definir sua funcionalidade pela crítica. O autor conduz seu raciocínio tomando por base os clássicos apontamentos de Baudelaire (1998) para quem as formas de comicidade mais corriqueiras, por ele designadas “significativas”, estariam atreladas a princípios morais mais claros e bem delineados, constituindo formas do cômico mais fáceis de serem apreendidas. Com o cômico absoluto, entretanto (o qual, para Astruc, é representativo de sua visão acerca do grotesco), não há acesso rápido, já que seu conhecimento se dá, segundo Baudelaire, de modo intuitivo. Não poucas vezes, portanto, uma mesma expressão pode provocar as reações mais divergentes no espectador.

O caráter indefinível que envolve as manifestações do grotesco leva Astruc, então, a admiti-lo enquanto “insituável”, uma vez que não aponta para uma direção clara, não dá a entender uma ordenação de valores bem disposta. Contudo, não se limitando à superficialidade dessa assertiva, o autor aprofunda a problemática do grotesco desviando-a do

campo do inteligível para o campo do sensível e, assim, porquanto esse sentido permaneça difuso, ele enxerga na experiência emocional do grotesco uma constante: um *frisson*, uma “sensação de vertigem”, o que o leva a julgar que o conhecimento do grotesco seja mais acertadamente físico (ou talvez pudéssemos dizer, “fisiológico”), transformando o corpo em seu veículo de experimentação. Desse modo, ainda que o grotesco não se ordene de forma inteligível, sua expressividade não deixa, por isso, de ser comunicante, mesmo porque, do contrário, não poderiam suas manifestações se prestarem à crítica.

Por isso, ainda que fundamentada no corpo enquanto expressão sensível, não deixa de haver na apreensão do grotesco uma carga simbólica; isso é, mesmo surgindo primordialmente de forma afetiva (como a intuição segundo Baudelaire), a comunicação não se exime de um sentido e, sobretudo, de um aparato simbólico. A questão, frisada pelo autor, parece ser a de que tal aparato não possa ser reconhecido como definidor do conceito, na medida em que nos é perfeitamente possível identificar motivos caros ao grotesco (o baixo corporal, o rebaixamento, o bufo, por exemplo) sem que a mera presença de seus elementos, por si mesmos, seja o suficiente para tornar uma obra grotesca. Logo, há algo de específico na disposição desses elementos, na própria dinâmica expressiva das obras e performances que reconhecemos como grotescas, que suscita a experiência que Astruc define como “vertigem”, sendo que a simples aparição de um tema não consegue resumir em si o grotesco (até aqui, já pudemos tomar suficiente consciência do caráter ambíguo desse fenômeno e a consequente impossibilidade de reduzi-lo a termos positivos); para tanto, deve haver um deslocamento, um desvio, uma resignificação, no sentido de que, aqui, os significados são inabituais, conduzindo a uma outra percepção do mundo. Por isso, o autor afirma ser necessário à ocorrência do grotesco o transporte que conduza (mais cabível seria dizer, talvez, desvie) esses significantes de seu sentido habitual, constituindo uma espécie de figura de linguagem:

*Toutefois, il convient d'insister sur le fait que dans le cas du grotesque le sens n'est pas premier. Celui-ci ne survient en effet qu'après le trouble physique, après le choc qui désoriente le lecteur ; c'est seulement dans un seconde temps que la raison peut saisir ce qui avait en quelque sorte déjà alerté le corps. Il s'agirait alors moins d'un effet de sens que d'un effet de sensation. Car avec le grotesque le glissement figural s'opère au niveau de la réception du message et non du sens de celui-ci : le trouble provoqué est d'abord semble-t-il d'ordre plus ou moins physique, avant de se répercuter dans l'intellect*²⁶ (ASTRUC, 2010, p. 33).

²⁶ Contudo, convém insistir sobre o fato de que no caso do grotesco o sentido não é primário. Este não sobrevém senão depois da confusão física, depois do choque que desorienta o leitor; é somente em um tempo posterior que a razão pode apreender o que de alguma forma já alertara o corpo. Se trataria, então, menos de

As hesitações do percurso proposto por Astruc demonstram, portanto, mais uma vez, a complexidade da abordagem do conceito de grotesco. Desnecessário explicitar que mesmo a aparente divergência entre as teorias de Kayser e Bakhtin já o denotavam por si só. Logo, obrigado a lidar com o irremissível conflito essencial do grotesco, o autor toma-o, por fim, enquanto definitivo para o fenômeno. Ainda que tal postura possa parecer simplória, escapando por um caminho que oferece a facilidade de definir a questão pelo próprio problema que ela suscita, Astruc coloca-a enquanto fundamento para a reflexão sobre o grotesco, sugerindo que existem duas características fundamentais ao fenômeno: a indeterminação e a alteridade.

Desse modo, delinea-se o indicativo de que o grotesco seja essencialmente compreendido como ambivalente, na medida em que a indefinição em si é elencada como fundamental para sua ocorrência. Isso quer dizer que o autor propõe tomar positivamente a ambiguidade do grotesco, tornando-a um pressuposto do fenômeno, na medida em que é inviável abordar o grotesco a partir das divergências de seus componentes, já que expressa a partir delas um arranjo inédito, que invalida qualquer leitura que possa partir da singularidade pregressa de seus elementos. Astruc propõe enxergar o grotesco como um todo, que se constitui por esse constante desmoronamento sobre si mesmo e que, consequentemente, enceta a expressão do diferente e evoca dessa forma a expressão do *outro*:

*Ainsi s'explique le caractère insaisissable et les difficultés à circonscrire la nature (comique/tragique), le sens (absurde/signifiant) et la forme (motifs/trope) de celui-ci, puisque le propre du grotesque est précisément l'ambiguïté qui exclut l'inscription effective dans l'une ou l'autre de ces catégories. [...] il faut admettre si l'on veut saisir le grotesque que celui-ci est l'effectuation d'une condition normalement impossible, c'est-à-dire qu'il est le lieu d'une impossibilité et que cela même doit servir de définition*²⁷ (ASTRUC, 2010, p. 38-39).

Sem constituir uma novidade, pois como vimos, Kayser já indicava a realização da

um efeito de sentido do que de um efeito de sensação. Pois com o grotesco, o deslizamento figural opera-se ao nível da recepção da mensagem e não do seu sentido: a desorientação provocada é primeiramente, ao que parece, de ordem mais ou menos física, antes de repercutir no intelecto (tradução nossa).

²⁷ Assim explica-se o caráter inapreensível e as dificuldades em circunscrever a natureza (cômica/trágica), o sentido (absurdo/significante) e a forma (motivos/tropo) deste, posto que é precisamente próprio ao grotesco a ambiguidade que exclui a inscrição efetiva em uma ou outra dessas categorias. [...] é necessário admitir, se queremos apreender o grotesco, que ele é a efetuação de uma condição normalmente impossível, o que equivale a dizer que ele é o lugar de uma impossibilidade e que isso deve servir de definição (tradução nossa).

impossibilidade como característica do grotesco, Astruc nos oferece uma visada aprofundada, sistematizando seu funcionamento através do que ele denominou por “regime de impossibilidades”. Dessa forma, fica claro como a indeterminação do grotesco conduz a uma manifestação absolutamente inédita, mas não só: uma manifestação da impossibilidade, um rompimento na ordenação global da realidade, que não se define simplesmente como negação desta, mas que, se o faz, é antes de mais nada por manifestar esse novo absoluto. Nesse sentido, fica mais claro visualizar o próprio impasse do grotesco em relação ao seu possível aspecto crítico, que não é, por isso, uma finalidade, senão uma consequência das novas perspectivas que ele estabelece sobre o mundo.

A ambiguidade e a indefinição, dessa forma, levam ao estranhamento e à alienação, fragilizando a familiaridade da realidade e, a partir daí, portanto, conduzindo à alteridade, à vivência do *outro*. O grotesco opera a presentificação do outro no campo do familiar, rompendo a segurança da distância que a fronteira do conhecido confere ao humano. Seu surgimento, entretanto, e isso deve permanecer claro, não se trata da apresentação do exótico (que preserva o distanciamento da diferenciação, dentro dos limites restritos do espetáculo), mas do estranhamento do próprio mundo através da reconfiguração que este sofre via inserção de um elemento exógeno, que se apropria e subverte aquilo que antes era comum e conhecido. Por isso, para Astruc,

*[...] le grotesque invite à quitter le cadre global de l'interprétation « naturelle » et initiale. Le monde n'est alors plus le même parce qu'il ne fonctionne plus de la même façon, d'où l'effet profondément déstabilisant du grotesque, l'effet de vertige et de malaise qu'il produit. [...] Il s'agit donc, au niveau du lecteur, à la faveur d'un déplacement radical dans la manière de percevoir, et pas seulement comme un lecture différente. Dans un cas, seule l'interprétation change, dans l'autre, c'est tout le cadre interprétatif qui est changé*²⁸ (ASTRUC, 2010, p. 42).

É impreterível destacar a amplitude da experiência do grotesco, como bem argumenta Astruc, que não se resume a interpretações variáveis a partir de pontos de vista diversos, mas alarga-se como um fenômeno mais abrangente, que atinge por sua vez “todo o quadro interpretativo”. Astruc ilustra seu raciocínio comparando o grotesco à ironia e busca

²⁸ [...] o grotesco convida a deixar o quadro global da interpretação “natural” e inicial. O mundo deixa então de ser o mesmo, uma vez que ele não funciona mais da mesma maneira, donde advém a vertigem e o distúrbio que ele produz. [...] Trata-se, portanto, no nível do leitor, de um deslocamento radical nas formas da percepção, e não somente de uma leitura diferente. Nesse caso, somente a interpretação muda, naquele, é todo o quadro interpretativo que muda (tradução nossa).

demonstrar, então que, ao passo que essa última, resumidamente, promove uma inversão do ponto de vista, comunicando determinado valor por seu oposto, o grotesco conduz a uma perspectiva inédita sobre o mundo, expressando-lhe pelos olhos do outro. Dessa forma, não se altera somente a imagem ou o ponto de vista sobre determinado fato, mas a própria dinâmica receptiva em torno de sua apreensão. Novamente, o autor se vale da discussão de Baudelaire (1998), aproximando o grotesco do cômico superior, cuja capacidade criativa o distancia do cômico comum, imitativo:

*Le grotesque quant à lui invente les nouvelles conditions de l'interprétation. Il ne s'agit donc plus d'un rapport inversé ou symétrique au sens « naturellement » et premièrement perçu, mais plutôt, on l'a dit – d'un déplacement d'ordre figural des conditions de perception du sens*²⁹ (ASTRUC, 2010, p. 43).

Enquanto alteridade, o grotesco termina por assumir uma função axiológica, uma vez que o estabelecimento de um perspectivismo inédito promove inevitavelmente a oportunidade para a reavaliação ou contestação dos valores sobre os quais ele se sobrepõe. Astruc atribui essa capacidade à propriedade homóloga do grotesco, que fatalmente incita o espectador a uma comparação crítica do real e, conseqüentemente, concebe o grotesco como uma expressão moralmente neutra, uma vez que em si mesma, não intenta comunicar nenhum valor moral, ainda que potencialmente abra espaço para ela. Isso posto, e admitindo que a crítica não é norteadora do fenômeno, não seria possível lhe atribuir qualquer caráter propriamente moralizante, uma vez que a própria configuração hiperbólica do grotesco o afasta do referencial realista e inviabiliza qualquer referencialidade *direta* ao real. A moralização, para o autor, estaria, portanto, localizada na esfera da recepção, inexistindo qualquer forma de mediação, mais especificamente no caso da literatura, que conduza o leitor a uma tomada de posição. Novamente, nos vemos diante do paradigma das reações variáveis ao grotesco.

Indefinição e alteridade são, desse modo, dois processos fundamentais na cadeia do grotesco e indispensáveis para a experiência humana do mundo. Sua própria arqueologia o justifica: primordialmente, toda sociedade se organiza, se orienta no mundo (compreendido aqui enquanto uma série de estratos antrópicos sobrepostos e indivisíveis: o espaço

²⁹ Quanto ao grotesco, ele inventa as novas condições de interpretação. Não se trata mais, portanto, de uma ligação inversa ou simétrica ao sentido “naturalmente” e primeiramente percebido, mas sobretudo, como dissemos – de um deslocamento de ordem figural das condições de percepção do sentido (tradução nossa).

geográfico, os mundos espirituais, os demais povos, etc.) dentro do espaço do conhecido, para além do qual habita o caos. É básico de todas as culturas haver um *lá* e um *aqui*, sendo este concebido comumente como o centro que é rodeado pelo desconhecido. Qualquer cosmologia nos apresentará as fronteiras ou limites do mundo, para além das quais impera o caos, ausente de toda ordem, comumente o domínio de seres perigosos, malignos, monstruosos, como também morada dos mortos, dos que já não são mais, que deixaram sua humanidade (KAPPLER, 1994). É lá também que habita o outro, aquele que não é como nós e que, nos limites do desconhecido, não é simplesmente diferente de nós, mas é tudo o quanto nós não somos; é, portanto, a própria negação daquilo que somos, o oposto – comumente também, o inimigo. Os primeiros registros cartográficos de que temos notícia são bem exemplares dessa noção de mundo, como a *Carta Marina* (1539), representando as monstruosidades da Escandinávia e dos mares do Norte, regiões férteis para o imaginário do continente desde a era Viking (793-1066) e o *Typus Orbis Universalis* (1552) (figuras 10 e 11, respectivamente), no qual observamos os oceanos do Hemisfério Sul povoados por monstros.

Se bem observamos, o próprio caos está marcado nos corpos monstruosos dessas feras que, misto de ornamentação e folclore, são perfeitamente representativas da anormalidade essencial do outro. Mas aqui, a ordem ainda prevalece, o caos se contém ao longe e o centro do mundo permanece como tal. Isso porque o surgimento do mundo, da civilização e da ordem pressupõem esse afastamento e a expulsão do caos para longe. Isso é visível, por exemplo, nas muitas “divindades civilizadoras”, responsáveis pelo domínio da fúria destrutiva do caos e responsáveis, algumas vezes, por modelarem o mundo a partir de sua matéria amorfa, como Odin, que junto aos irmãos cria a Terra a partir do corpo de seu próprio pai assassinado, o gigante Ymir, correlativo na cultura nórdica das forças indomáveis da natureza, assim como todos os demais gigantes (FAUR, 2007); ou como o deus védico Indra, que vence a serpente de fogo cósmica, fazendo cessar sua destruição e permitindo que a civilização então se desenvolva (ZIMMER, 1986). Contudo, quando o outro se aproxima e as fronteiras desvanecem, desfazendo o distanciamento entre o conhecido e o desconhecido, é que testemunhamos o grotesco. Astruc o compreende intimamente ligado, por isso, com a mudança, seja ela a um nível introvertido (individual) ou extrovertido (social). Ganha bastante força tal assertiva, na medida em que recordamos que períodos de crise profunda, de



Figura 10 - *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum*. Olaus Magnus, 1539.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, bsb00002967-7

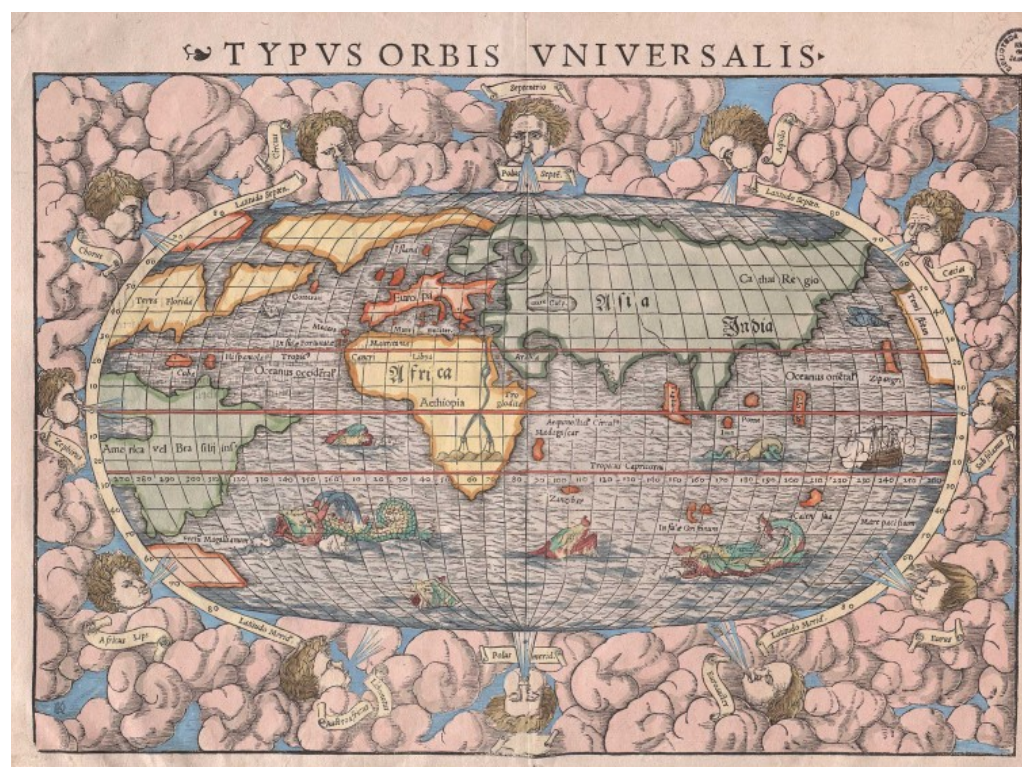


Figura 11 - *Typus Orbis Universalis*. Sebastian Munster, 1552.
Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, ARC.030,02,027

revoluções e reestruturações radicais da sociedade mostraram-se ao longo da história como extremamente férteis e repletas de produções grotescas. O deslocamento que a mudança acarreta nos valores humanos é profundamente conflitivo para a razão, que não pode abarcá-lo em seu estreitamento categórico, sendo arrasta, pela incompreensão, ao estranhamento do mundo.

Face à crise da razão e dos valores que o contato com o outro ou com a mudança de si provoca, a ausência de mecanismos que possam abordá-la não faz com que o problema se torne menos premente, mas ao contrário, o agrava na medida em que o desconhecido é por si mesmo intangível, posto que incompatível com o sistema de valores e concepções vigentes. Nesse sentido, segundo o autor, é que o grotesco se mostra como uma ferramenta intelectual capaz de lidar com a anomalia do outro (e de si mesmo, diríamos, face ao estranhamento do infamiliar), uma vez que sua dinâmica, essencialmente alheia à ideia de ordem, consegue figurar e tornar palpável aquilo que se desconhece. Desse modo,

le grotesque est en effet un instrument intellectuel grâce auquel peut se formuler adéquatement ce sentiment de la discordance du réel pour rapport à une certaine logique anthropique : il représente – au double sens où il exprime et donne une forme à la fois – cette conscience aiguë du scandale de la différence et du changement. Il est un cadre au moyen duquel il devient possible de penser l'altérité, de penser la transformation du monde et de soi-même, et ce parce qu'il met en jeu les outils logiques qui permettent de représenter le mystère du « deux en un » contenue dans toute altérité et toute transformation, à savoir le redoublement, l'hybridité et la métamorphose³⁰ (ASTRUC, 2010, p. 60).

A visualidade das imagens do grotesco, verdadeiramente gritantes, corporificam, dessa maneira, as abstrações que escapam ao alcance da razão, auxiliando a assimilação das formas da mudança. Isso se dá pois a dinâmica do grotesco permite que suas imagens expressem elementos opositivos simultaneamente, graças à sua ambivalência inerente, que torna possível a realização de uma unidade entre os aspectos díspares (eu e o outro; o conhecido e o novo desconhecido) de modo efetivo. O paradoxo que se estabelece então é o que, segundo Astruc, permite que o grotesco se mostre como uma ferramenta intelectual, uma vez que esses

³⁰ O grotesco é na verdade um instrumento intelectual graças ao qual pode-se formular adequadamente esse sentimento da discordância do real em relação a uma determinada lógica antrópica: ele representa – no duplo sentido em que ele exprime e confere forma – essa consciência aguda do escândalo da diferença e da transformação. Ele é um quadro através do qual se torna possível de pensar a alteridade, de pensar a transformação do mundo e de si mesmo, e isso porque ele oferece as ferramentas lógicas que permitem representar o mistério do “dois em um” contido em toda alteridade e toda transformação, a saber a duplicação, o hibridismo e a metamorfose (tradução nossa).

aspectos ordenados, identificáveis, conhecidos, sem deixar de serem referenciados na imagética grotesca, tomam uma composição em trânsito, isso é, numa movimentação instável própria à mudança. Daí que o autor aborde em seu estudo a liberdade do grotesco enquanto potencialidade pura, capaz de, diferentemente do absurdo, como falávamos há pouco, oferecer-nos um fio de esperança, uma perspectiva de continuidade no “mundo grotesco”.

A mobilidade do grotesco já fora brilhantemente apontada por Bakhtin (2010), que observou o fenômeno como inerente à transitoriedade da festa pública. Enquanto expressão, o grotesco é absolutamente móvel, não podendo fixar valores ou imagens permanentes, pois, como dissemos anteriormente, caracteriza-se justamente por desmoronamentos constantes em si mesmo. É nesse sentido que a imagem das velhas parindo ou as figurações excrementícias se colocam grotescamente dentro do espetáculo carnavalesco de rua enquanto representação do ciclo de destruição e criação. Ao observar o funcionamento da dinâmica expressiva do grotesco por esse ângulo, nos parece mais clara, inclusive, a esperança utópica que o crítico russo encontrava no carnaval. Assim,

*en tant que mode de l'ambiguïté, ajoutons que le grotesque ne peut être qu'imparfaitement perçu ou, mieux, il est nécessairement perçu comme imperfection, car une de ses caractéristiques est précisément, comme l'a bien compris Bakhtine, d'être un processus toujours en cours, pris dans la tension de son effectivité mais jamais achevé*³¹ (ASTRUC, 2010, p. 41).

Nesse ponto, torna-se óbvia também a primazia das funções da imaginação na constituição e mobilização da imagética grotesca, cujo campo mais propício à sua manipulação é, inescapavelmente, a expressão artística. Através dela, nos é possível manipular o mundo todo, subverter as leis naturais, representando propriamente uma forma de poder humano, cuja magnitude pode ser fortemente sentida nas próprias discussões sobre o grotesco ainda na Renascença, quando a liberdade de suas formas causou encanto e espanto, encontrando fortes reprovações precisamente sobre seu caráter subversor. Contudo, há que se notar que mesmo os movimentos mais ousados da imaginação só são possíveis dentro da dinâmica grotesca, uma vez que esta pressupõe o inacabamento, a abertura, o livre-trânsito e a impermanência enquanto valores fundamentais; do contrário, a fantasia pode muito bem

³¹ Enquanto modo da ambiguidade, acrescentemos que o grotesco não pode ser apreendido senão imperfeitamente ou, melhor dizendo, ele é necessariamente apreendido como imperfeição, posto que uma de suas características, como bem compreendeu Bakhtin, é precisamente ser um processo permanentemente em curso, tomado na tensão de sua efetividade, mas nunca completo (tradução nossa).

recair simplesmente na lógica do Maravilhoso, emulando um simulacro do mundo partir de uma nova estruturação lógica.

É inevitável, por isso, não concordarmos com Astruc quanto ao papel fundamental que o grotesco parece operar de forma universal nas culturas humanas, patente na ocorrência geral de figuras híbridas nos mais diversos imaginários. Encarnadas em seres de um comportamento ambíguo (como a figura do *trikster* ameríndio, por exemplo), essas figuras desempenham papéis importantes nas passagens dos estágios da vida pessoal, bem como em ritos e tradições comunitárias, nas quais atuam como reguladoras de diversas funções sociais – ritos de passagem, purificações para restauração da ordem etc. Nesse sentido é que o autor confere ao grotesco um papel fundamental também na manutenção da individualidade e do corpo social, agindo diretamente no trânsito desses dois campos, precisamente por sua capacidade em viabilizar a mudança e o movimento.

Dessa maneira, se o grotesco pode encarnar o outro, o diferente, delineando-o de modo que se torne apreensível (ou, mais precisamente, para que a elaboração de sua apreensão se torne viável), pode também operar na demarcação dos limites da experiência humana, oferecendo sua medida enquanto expressa tudo aquilo que ela não é. Nesse limite do outro, como já adiantamos, é que se manifesta, então, a figura do Mal (força desagregadora e negativa por excelência), cujo enfrentamento é vital para que o sujeito possa enfim se posicionar enquanto ser “existente”; e na qual, enquanto opositor, encontram-se justamente as forças desagregadoras, destrutivas e aniquiladoras, essencialmente informes. Logo,

*ce forces obscures, mal identifiés car insaisissables et donc dans une large mesure irréprésentables, Wolfgang Kayser les réunit sous le terme générique de « démonisme ». Selon lui, le grotesque consiste précisément en une lutte contre ces forces corruptrices qui passe par la mise en forme de ces puissances informes. Kayser clôt ainsi sa longue exploration de l'art grotesque en faisant de celui-ci une tentative d'invocation et de mise au pas des aspects démoniques de l'univers*³² (ASTRUC, 2010, p. 91).

A alteridade, portanto, é, antes de mais nada, demarcadora. Ela se coloca enquanto a medida do humano ou, inicialmente, como o limite da experiência humana no mundo. Para

³² Tais forças obscuras, mal identificadas, posto que inapreensíveis, e em larga medida irrepresentáveis, Wolfgang Kayser as reuniu sob o nome genérico de “demonismo”. Segundo ele, o grotesco consiste precisamente em uma luta contra essas forças corruptoras que passa pela formalização dessas potências informes. Kayser fecha assim sua longa exploração da arte grotesca fazendo desta uma tentativa de invocação e de hierarquização dos aspectos demoníacos do universo (tradução nossa).

além dela, nos desfazemos em algo irreconhecível. Essa fronteira tênue, portanto, firmemente sustenta a separação entre o puro e o impuro, afastando tudo o quanto é execrável, indigno, ruim e corruptor da ordem do mundo.

Logo, a materialização desse mal nas formas do grotesco seria, antes de mais nada, um meio de acesso a elas, uma forma de trazê-las ao alcance do intelecto e, conseqüentemente, uma possibilidade de domá-las ou vencê-las³³. Nesse sentido, o riso grotesco em face do espetáculo terrível seria, para Astruc, precisamente o exercício da dominação (ou, mais precisamente, o exorcismo) dessas potências desagregadoras, pois “*l’œuvre grotesque opérait autrement dit une mise en mots salutaires de l’innommable*”³⁴ (ASTRUC, 2010, p. 92). Segundo ele, seria possível aproximarmos essa capacidade materializadora e reveladora das forças negativas à função do xamã, a quem cabe a comunicação com o *outro* mundo na busca de alcançar e compreender os fenômenos que escapam à ordem e assim poder reestabelecer o equilíbrio da realidade.

Logo, o objetivo de Astruc com as diversas comparações que nos traz em seu estudo é clara: demonstrar que a funcionalidade que encontramos culturalmente hoje nas manifestações do grotesco integra um mecanismo antrópico ancestral e universal. Aqui, não há propriamente uma novidade, no sentido de que Bakhtin já indicara a filiação ancestral da estética grotesca através da evolução da carnavalização (1981). Contudo, indo além do vislumbre de uma cosmovisão modelarmente arcaica, Astruc busca demonstrar que esse potencial visionário compõe um mecanismo mais complexo, através do qual perpetua-se a reordenação do mundo, seja em face de seu desgaste inevitável, seja pelo encontro com o Outro, na forma de experiências incompreensíveis.

Astruc é bastante assertivo quanto ao fato de que as manifestações que conhecemos hoje (mesmo se as tomamos dos finais do Medievo), demonstram variações claras ao longo do tempo, mas possuem funções essenciais comuns entre si, constituindo essa ferramenta intelectual básica. Em todo caso, é bastante curioso como esse processo de materialização, operado pela faculdade da imaginação, resulta predominantemente em produtos imagéticos:

³³ Vemo-nos na obrigação de pontuar que tal assertiva, que também surge nos escritos de Kayser, provoca-nos desconfiança, visto que, no ponto atual em que se encontram nossos estudos, cremos ainda, por razões que debateremos ainda à frente, acreditamos que as forças manifestadas através do grotesco fazem mais sucumbir a consciência e a ordem categorizada do que abrir um pressuposto e uma verdadeira possibilidade para que sejam “dominadas”. Assimilá-las, a nosso ver, consistiria muito mais em se render face à amplitude de sua visão, ampliando as fronteiras do mundo, agora tornadas porosas, do que propriamente “vencer” tais forças, em um sentido de categorizá-las ou redefini-las dentro da ordem das coisas.

³⁴ a obra grotesca opera, dito de outra maneira, uma nomeação salutar do inominável (tradução nossa).

estes podem ser traduzidos em outros suportes como a pintura ou a escultura, por exemplo, tanto como podem manter-se no folclore, nos mitos ou estritamente nas cerimônias religiosas – mas que, em todos os casos (e não são poucos) que Astruc utiliza para a sua exemplificação, inescapavelmente, denotam o caráter essencial e altamente potente do grotesco enquanto *imagem*.

Nessa ordem de manifestações, Astruc admite que o processo que dá nascença às figurações do grotesco, em si, aprofunda-se entre as funções primitivas do inconsciente que nortearam a experiência antrópica em tempos idos. Daí, para o autor, que esse processo mais profundo não se revele diretamente nas expressões artísticas dele provenientes, sobretudo a literatura, posto que seu caráter inerentemente irracional não pode ser traduzido integralmente por um sistema de signos lógico como a língua, ainda que suscite e mesmo desencadeie no espectador tais processos mais profundos. Dessa forma, a dinâmica subconsciente do grotesco mantém-se de algum modo, referencialmente ao menos, em um segundo plano da experiência estética do grotesco ou, em outras palavras, em

*[...] un niveau plus « organique » qui se révèle infiniment plus troublant. Le plaisir que procure l'œuvre d'art est en effet assorti d'un vertige intime qui s'empare sourdement de notre être : c'est que Baudelaire cherchait déjà à formuler en disant que le grotesque contient quelque chose de « primitif » et « d'axiomatique »*³⁵ (ASTRUC, 2010, p. 93-94).

Astruc enxerga, dessa forma, o grotesco enquanto sucedâneo moderno desses mecanismos ancestrais ritualísticos de purificação das máculas que ameaçam o mundo. Isso porque a demarcação do impuro e a consequente necessidade de afastá-lo e dominá-lo constantemente parece ser uma demanda sociocultural humana básica (KRISTEVA, 1980). Por fim, ainda que nossa sociedade tenha evoluído tecnicamente e elegido a razão à revelia das demais faculdades intelectivas enquanto meio de compreender e experienciar a realidade, isso não eliminou nossa necessidade de lidar com a alteridade e o impuro, mas, não cabendo mais às estruturas religiosas e comunitárias a capacidade para canalizar essa demanda, ela acabou desviada para um dos poucos campos em que as faculdades não-rationais ainda empregam muita força: as Artes.

A inexorabilidade da demanda de contornar e expurgar as forças ocultas se dá,

³⁵ [...] um nível mais “orgânico” que se revela infinitamente mais problemático. O prazer suscitado pela obra de arte é tomado de uma vertigem íntima que se apossa surdamente de nosso ser: fora o que Baudelaire procurou formular ao dizer que o grotesco tinha algo de “primitivo” e “axiomático” (tradução nossa).

obviamente, pela necessidade que se tem de sua figuração para a manutenção da ordem social. Contudo, o autor ressalta que tais mecanismos não se resumem ao quadro cosmológico e social maior e que, desta feita, recorremos a essa forma de figuração não somente a um nível coletivo, mas também individual, uma vez que tal dinâmica é indispensável para a construção da subjetividade, mesmo que sua ação se desempenhe negativamente. De todo modo, como destaca Astruc, o grotesco igualmente atua nesse limite entre o sujeito e o objeto, formando uma espécie de ponto de contato e separação simultaneamente, no qual o indivíduo equilibra-se com o mundo. Para o autor,

*[...] le grotesque intervient donc au niveau, d'une part, de l'insertion de l'individu dans le monde social et naturel qui l'entoure et, d'autre part, au niveau de la constitution de l'équilibre psychique individuel. Dans les deux cas, l'avènement identitaire n'est possible que parce qu'est délimité un Dehors, un Autre absolu contre lequel je me construis comme sujet séparé et comme humain*³⁶ (ASTRUC, 2010, p. 97).

O grotesco, contudo, não se contém distanciado no polo oposto já que, como dissemos, ele se define como manifestação de um trânsito permanente, pura instabilidade e movimento, configurando-se, dessa forma, justamente na frustração dos limites e na desordem das identidades. Por isso, o autor compreende o grotesco enquanto ferramenta contemporânea de apreensão das mudanças socioculturais e/ou psicológicas individuais, mas a estende também para um papel ativo nos processos de crise. Para ele, o papel principal a que se presta o grotesco na atualidade seria o de contestar a validade dos limites estabelecidos, não se resumindo à possibilidade de afastar a desordem a partir de sua identificação. Antes de configurar um problema muito grave à apreciação evolutiva que Astruc conduz acerca do grotesco, seu aspecto contestatório moderno pode, talvez, ser compreendido enquanto correlativo da fluidez social que presenciamos na história mais recente do mundo e que terminou por estabelecer um quadro bastante diverso das comunidades anteriores, nas quais a identificação entre os indivíduos era mais forte e mais bem fundamentada ideologicamente dentro de um contexto cultural também ele mais homogêneo. Fatalmente, a evolução das comunicações colaborou para o rompimento do isolamento desses nichos comunitários,

³⁶ [...] o grotesco, desse modo, intervém, por um lado, no nível da inserção do indivíduo no mundo social e natural que o contorna e, por outro, no nível da constituição do equilíbrio físico individual. Em ambos os casos, o advento identitário não é possível senão pela delimitação de uma Fronteira, um Outro absoluto contra o qual eu me construo como sujeito individual e como humano (tradução nossa).

diluindo-os numa crescente cultura globalizada. O choque entre os diversos grupos humanos dentro da lógica conflitiva da tomada do poder político nas sociedades modernas inevitavelmente acarreta o embate entre suas identidades, colocando-nos diante de demandas dialógicas constantes.

De todo modo, ao encarar o grotesco enquanto conceito que extrapola o quadro da estética, ainda que arriscando perder de vista, nesses horizontes mais largos, um conceito problemático já no campo estritamente artístico, a visada mais ampla proposta por Astruc, não sendo de toda inovadora, tem o mérito de fundamentar as extensões do grotesco melhor que qualquer um de seus antecessores – que ademais já lhe davam a entender – além de desenvolver sobre ele uma argumentação bastante lúcida. A um só tempo, a compreensão antropológica dos mecanismos do grotesco desvencilha algumas dificuldades essenciais do campo da estética, permitindo, com isso, abarcar a diversidade de manifestações diacronicamente em uma linha evolutiva, sem que o conceito perca sua essencialidade. Por outro lado, contudo, lança o pesquisador face a uma problemática ainda mais profunda e de difícil apreensão. De todo modo, os avanços propostos por Astruc são de grande valor à exploração da conceituação do grotesco.

Nesse sentido, a mudança brusca que sentimos entre o tratamento conferido ao problema por Bakhtin para aquela “corruptela” sobre a qual se debruçou Kayser e a aparente divergência entre ambos não se dá propriamente por incorreções do fenômeno em si (já que a divergência não invalida qualquer uma das teorias propostas), mas por um reflexo das mudanças socioculturais ocorridas ao longo do tempo e refletidas na expressão dos mecanismos grotescos do Medievo à modernidade romântica, respectivamente. Dessa forma, a intensidade da transformação das expressões do grotesco de um período a outro é encarada por Astruc enquanto sintomática das próprias mudanças radicais atravessadas pelo Ocidente no último milênio. Dentre elas, o autor destaca como uma das mais sensíveis e impactantes a emancipação da individualidade em detrimento das formas coletivas de socialização e representação, precisamente o ponto conflitante entre a carnavalização do corpo social tratado por Bakhtin e a melancolia terrificante advinda do estranhamento do mundo tratada por Kayser.

O crescente desenvolvimento da individualidade fez com que o grotesco se desprendesse da imagética cíclica e popular, que compreendia uma visão holística do cosmos,

rumo à sua historização, tornando-o consequentemente uma expressão mais intelectualizada e atomizada do mundo. A partir da Renascença, o homem, cada vez mais consciente de sua singularidade enquanto indivíduo, se vê sistematicamente destacado do mundo que o rodeia, tornando-se ele mesmo um elemento estranho num espaço em que não pode mais se perceber enquanto integrante. Segundo Astruc, o agravamento da descontinuidade entre o sujeito e o mundo leva as manifestações do grotesco a intensificarem sua expressão do estranhamento e da alienação, extenuando sua funcional contenção das forças desagregadoras na renovação da ordem, que ainda desempenhava nas manifestações medievais. Assim,

*[...] ces forces destructives vont continuer à être perçues et représentées, cependant non plus afin d'être domestiquées, mais en quelque sorte pour elles-mêmes, ce qui a pour effet de les rendre encore plus perceptibles et plus problématiques*³⁷ (ASTRUC, 2010, p. 113).

Entretanto, o quadro individualista da contemporaneidade nem por isso exaure o grotesco de sua participação salutar nas mudanças sociais. Logo, ainda que o grotesco contemporaneamente possa ser compreendido como subversão dos limites identitários, ele não deixa, por isso, de exercer uma função essencial à própria evolução das estruturas sociais, viabilizando sua renovação através do desmantelamento de convenções obsoletas. O ensaio de Astruc, nesse sentido, deixa bastante claro que o alcance do potencial mutante e salutar das figurações do grotesco dá-se sempre e simultaneamente nos níveis social e individual; sendo assim, na atualidade não poderia ser diferente, ainda que seu contexto ofereça um quadro bastante diverso. Desse modo, as particularidades que são perceptíveis hoje nas manifestações do grotesco não seriam, senão, fruto de sua adaptação a essa diversidade. Por isso, Astruc demarca como um dos pilares principais do grotesco a entropia: capacidade de readaptação constante das estruturas simbólicas sociais, na medida em que estas, através do tempo, invariavelmente terminam por apresentar sinais de fraqueza. Logo,

[...] a un certain point de déliquescence, par manque de force pour s'imposer plus longtemps, [l'ordre social] sera remplacé par un autre. Cette fragilité lorsqu'elle remonte au conscient de la société et qu'elle devient patente, est qui conduit au sentiment de désordre, à l'impression que les repères constitutifs de la société (ainsi que de la « personnalité » de ses membres) ne sont plus aussi stables qu'ils étaient

³⁷ [...] tais forças destrutivas continuarão a serem percebidas e representadas, embora não mais afim de serem domesticadas, mas de alguma forma por elas mesmas, o que tem por efeito torná-las ainda mais perceptíveis e problemáticas (tradução nossa).

*par le passé et surtout qu'il le faudrait : c'est le moment où l'ambitieux édifice construit sur ces bases devenus branlantes – la société des hommes – paraît menacé par le chaos*³⁸ (ASTRUC, 2010, p. 100).

Logo, a ordem do mundo não deve ser entendida senão como uma construção simbólica, cujo sistema sofre permanentemente de insuficiências que lhe obrigam a uma reconfiguração de seus valores. Contudo, em sociedades de cunho conservador, que tem por valor básico a preservação de valores tradicionais (mesmo que esses sofram uma evolução sutil ao longo do tempo), as manifestações do grotesco tendem a ser expressadas de forma mais violenta e mais potente, sobretudo por terminarem inevitavelmente por se condensar em função da estreiteza de espaço para a sua manifestação. Assim, nesses contextos, a imobilidade da ordem, não se dispondo a um movimento cíclico evolutivo natural, termina por necessitar, para a manutenção da unidade temporal, de uma forma de abolição ritual autodestrutiva e que termina, além do mais, por reafirmar os limites e fronteiras entre a ordem e o impróprio/impuro – e tal função comumente é perpetrada pela dinâmica da festa popular.

Na festa, concentra-se toda a potência desagregadora operada pelas forças negativas no rebaixamento da ordem face à irrupção do impuro. Nela, o tempo desgastado da ordem é deglutido e destruído, sendo, ao final, reestabelecido em um sentido renovado e reafirmado. O caráter teatral e espetacular, típico do rito, ressurgem na festa com o propósito similar de operar a atualização da ordem a partir da submissão original do caos primordial. Por conta disso, Astruc critica fortemente o utopismo de Bakhtin ao abordar a festa popular, posto que, por mais que ela remonte à “era de ouro” informe da igualdade, sua execução não faz, senão, ao final, retomar, renovar e reafirmar as funções da ordem que ela destronara. O grotesco festivo, em seu formato original, é assimilado pelo sistema simbólico estabelecido na medida em que sua liberação é posta sob controle no momento em que as forças vigentes se reafirmam, usando do caos da festa para sua própria renovação. Isso é perceptível na tradicional eleição do rei dos tolos no carnaval, figura que, malgrado seu júbilo no tempo da festa, era ao final destronado e espancado nu, ato ambíguo em que a um só tempo extravasava-se a pressão exercida sobre o povo pelo poder monárquico (se aqui enxergamos o rei bufão como

³⁸ [...] a um certo ponto de delinquência, por falta de força para se impor por mais tempo, [a ordem social] será substituída por outra. Assim que essa fragilidade ascende ao consciente da sociedade e torna-se patente, é que ela conduz ao sentimento de desordem, à impressão de que os marcos constitutivos da sociedade (assim como da “personalidade” de seus membros) não são mais tão estáveis como o eram no passado e como deveriam ser: é o momento em que o ambicioso edifício construídos sobre tais bases tornadas instáveis – a sociedade dos homens – parece ameaçado pelo caos (tradução nossa).

correlativo ao rei monárquico), mas também se expulsa o símbolo do caos festivo, trazendo de volta a ordem do mundo. Logo,

*le grotesque se fait donc l'un des garants de la continuité du sens. Il intervient comme une mesure visant à rappeler celui-ci à le rejouer, dans la répétition immuable de sa fondation (par la confrontation, comme on l'a vu, aux limites originelles que constituent les « dehors absolus »). [...] Il apparaît en effet que la mise en scène de la déviance sert à préciser les contours de la règle quand ceux-ci apparaissent moins clairs. Plus encore que la maintien du sens, le grotesque vise alors démarquer clairement un horizon où il a naturellement tendance à se diluer*³⁹ (ASTRUC, 2010, p. 102).

Essa mesma potencialidade do grotesco se presta às sociedades em crise, como dissemos, em processo de mudanças estruturais profundas, na medida em que permite que elas representem de forma palpável o caos sentido pela vacilação dos sentidos, preservando a saúde mental comunitária ao auxiliar na assimilação do novo e no desvio das pressões como fora o caso, por exemplo, da caça às bruxas, que teve lugar na Europa precisamente durante a passagem do Medievo para a Renascença (DELUMEAU, 1989). Da mesma forma, Astruc ressalta, embora não se alongue demasiadamente nessa reflexão, que, por vezes, quando a malha simbólica da sociedade está demasiadamente enfraquecida, a festa facilmente pode tender para movimentos mais descontrolados, que ameaçam abertamente a ordem, derrocando-a ao invés de reafirmá-la. Nesse ponto é que podem vir a estourar as revoltas ou insurgências no meio social.

O que testemunhamos, portanto, ao longo do último milênio, como dissemos, é a passagem do mecanismo festivo reafirmativo para a potencialidade contestatória e subversiva que ganha força sobretudo em face do agravamento da desestruturação social desencadeada a partir da Revolução Francesa e do advento do capitalismo enquanto sistema econômico global. A modernidade convulsiva pressiona o aprofundamento da crise identitária, ocasionando “*une redéfinition inquiète des figures des soi et de l'autre qui engage jusqu'aux frontières de l'humain*”⁴⁰ (ASTRUC, 2010, p. 129). Não por acaso, o século XIX ficou

³⁹ O grotesco faz-se, portanto, um dos fiadores da continuidade do sentido. Ele intervém como uma medida que visa a rememorar sua reiteração, pela repetição imutável de sua fundação (pela confrontação, como vimos, dos limites originais que constituem as “fronteiras absolutas”). [...] Parece, de fato, que a manifestação do desvio se presta a precisar os contornos da regra quando estas parecem se apagar. Mais ainda do que a manutenção do sentido, o grotesco visa então demarcar um horizonte onde ele naturalmente tem tendência a se diluir (tradução nossa).

⁴⁰ uma definição inquieta das figuras de si e do outro que se estende até as fronteiras do humano (tradução nossa).

conhecido como o “século das ideologias”, cujo volume de ideias era antes de mais nada sintomático da crise de valores agravada a partir da falência da tradição e do Humanismo face à amorfa e amoral lógica predatória do capitalismo e a consequente miséria reificante que este último acarretou.

A descrença na civilização atingiria seu ápice frente aos horrores das guerras que abrem o século XX, quando se frustram as esperanças depositadas na técnica e na razão, postas então a serviço do desenvolvimento do mortífero potencial bélico militar. O choque com os extremos atingidos nas duas guerras, dessa forma, catalisa as representações do grotesco, uma vez que os horrores que foram perpetrados alargaram a fronteira do que se compreendia enquanto humano, agravando ainda mais a já inquietante problemática da identidade na modernidade. Astruc correlaciona esses processos à ascensão, no século XX, das estéticas do absurdo e do grotesco, face a um mal-estar que, ademais, já era sentido nos diagnósticos dados por Freud em *O mal-estar da civilização* (1929).

*Ainsi les expériences de perte de sens, du monde devenu fou, de l'absurde, du chaos, les expériences de l'abandon, de l'impuissance, de la dépossession de soi et de la possession par l'Autre (la société, le monde, les idéologies, les habitudes, la bureaucratie, etc), les expériences de l'inhumanité, de la cruauté et de la démesure sont ce socle sur lequel s'est développée et diffusée une sensibilité nouvelle qui a envahi l'esprit du grotesque moderne*⁴¹ (ASTRUC, 2010, p. 135-136).

A convulsão social que se estende até hoje no processo de modernização e individuação alterou sensivelmente, portanto, as funcionalidades tradicionais desses mecanismos grotescos e, como já dissemos, legaram ao campo das artes, sobretudo, o sustentáculo de sua dinâmica. Por isso, Astruc vê nos personagens grotescos correlativos modernos ou substitutos para aquelas funções ancestrais através das quais por tanto tempo o humano experienciou a alteridade (o monstro, o híbrido, o espírito ou fantasma), criaturas por excelência marginalizadas e limítrofes. Hoje, a dinâmica do grotesco se estende na problemática relação entre sujeito e sociedade, traçado sobre a inadequação e a resistência ao sistema simbólico estabelecido, encarnando seu potencial subversivo sobre o contraste denunciador do sujeito marginalizado e isolado contra o quadro social. Sendo assim,

⁴¹ Assim, as experiências de perda de sentido, do mundo tornado louco, do absurdo, do caos, as experiências do abandono, da impotência, da alienação de si e da possessão por Outro (a sociedade, o mundo, as ideologias, os hábitos, a burocracia, etc), as experiências de inumanidade, da crueldade e da desmedida são as fundações sobre as quais se desenvolve e se difunde uma sensibilidade nova que invadiu o espírito do grotesco moderno (tradução nossa).

esteticamente ao menos, a alteridade tornou-se signo resistente, delator do absurdo e da crise de valores da contemporaneidade.

Naturalmente, a experiência limítrofe a que conduz o grotesco pressupõe uma comunicação também ela descentrada, o que significa que, em se tratando de um fenômeno manifestadamente ilógico, essa comunicação não poderia de forma alguma ser contida na lógica própria ao discurso. Se observamos as manifestações picturais do grotesco, sobretudo as ornamentais, é fácil perceber como as composições frustram o mimetismo tradicional, ignorando as leis de proporção e equilíbrio, promovendo desacanhadamente a mescla dos seres e formas diversas. Similarmente, em suas manifestações literárias, o grotesco necessariamente vai romper com a estruturação tradicional do discurso (por vezes, da própria linguagem), o que, como já denotamos até aqui, não se resume a uma simples abolição do sentido.

Dito de outra forma, o grotesco não inviabiliza o discurso literário, mas o subverte, o frustra, seja na cadeia estrutural da expressão linguística (pelo rompimento semântico sintático da linguagem), no extrapolamento vocabular (pela inserção do baixo calão ou por um descontrole onomatópico), ou mesmo afetando a cadeia enunciativa. No tocante à narrativa, que aqui se faz nosso campo de interesse principal, a comunicação do grotesco se dá através do que Astruc denominou “flutuações” do texto. Em termos gerais, isso pressupõe que a narrativa grotesca não se afasta necessariamente das estruturas tradicionais do realismo, mas lhes subverte a partir das próprias inconsistências do discurso ficcional (o que não exclui possibilidades mais radicais de expressão), explorando suas próprias falhas “naturais”: as convenções realistas de temática e linguagem, o contrato ficcional, as convenções da mimese, a passividade do leitor ou o compromisso do narrador. Consequentemente, qualquer uma dessas falhas sintomaticamente afeta também a ordem discursiva, manifestando anomalias da linguagem, isso é, o excesso descritivo, que hipertrofia o discurso ou o detalhismo abundante, ambos incorrendo em formas de um hiper-realismo tão acentuado que conflita com a própria verossimilhança; o uso abusivo de figuras de linguagem como o oxímoro, a hipérbole, a perífrase, bem como o abuso de construções assindéticas e mesmo do eufemismo; ou, ainda, o desmembramento grotesco do corpo, seu desdobramento, abertura e extensão largamente marcados no discurso na abundância da sinédoque, por exemplo.

Naturalmente que outros recursos poderiam compor essa lista, mesmo os mais improváveis, justamente porque o grotesco, em face de sua indefinição e ambiguidade essenciais, não pressupõe uma linguagem própria, uma estrutura discursiva que naturalmente o caracterize. Fato é que esses supostos “mecanismos” de interferência do grotesco na narrativa não garantem, por si só, sua execução, haja vista serem estruturas perceptíveis em uma série de narrativas que não poderiam ser tomadas como tal, o que faz com que Astruc admita que o grotesco, enquanto expressão caótica, não poderia se fixar em uma espécie de modelo ou fórmula, parasitando, portanto, as estruturas narrativas enquanto meio de se realizar.

Enquanto sintoma do agravamento da individualização e da crise identitária, portanto, o grotesco acentuará as descontinuidades do texto, deformando a comunicação de modo a deslocá-la de seu funcionamento tradicional e, por fim, deslocar igualmente os agentes nela envolvidos, sobretudo, nesse caso, a figura do leitor. A partir da análise de seu corpus, Astruc destaca que a desestabilização enunciativa do texto levada a cabo pelo grotesco afeta diretamente a posição passiva do leitor na medida em que lhe incita a hesitação e frustra, sobretudo, qualquer mediação posta entre ele e o enredo. O leitor se vê, subitamente, arrastado e abandonado diante do texto. Isso porque essas flutuações ou hiatos podem surgir em diversos pontos da cadeia enunciativa, sobretudo na voz do narrador e na viabilidade de sua comunicação, algo que afeta sua função definidora diretamente. Em termos práticos, isso se dá através da imposição de determinadas impossibilidades (um narrador animal, defunto), numa permuta pronominal caótica, provocando um afastamento quase absoluto.

Logo, ainda que falemos em “comunicação do grotesco”, esta não pressupõe uma “significação do grotesco”, isso é: carente de qualquer forma de mediação, o leitor se vê só diante do outro, devendo por si mesmo agregar-lhe sentido, já que a manifestação do grotesco não prevê uma explicação para aquilo que ela expressa. O discurso narrativo falha, em um certo sentido, em face da intromissão do grotesco, precisamente, na medida em que aquele se vê deslocado de sua suposta obrigação primeira que seria a transmissão de um sentido, de uma informação ou significado.

Dessa forma, o grotesco entranha-se (se assim podemos dizer) na estrutura da narrativa, frustrando-lhe diretamente os recursos responsáveis tradicionalmente pela viabilidade da verossimilhança, sem contorná-la de forma que se possa validar as anomalias

impostas ao texto, por exemplo, pelo estabelecimento de um universo maravilhoso. A frustração do grotesco, em verdade, existe precisamente a partir da incompatibilidade, manifesta no elemento anômalo e inexplicável colocado diante do leitor, que não se resolve de maneira nenhuma. A anomalia, desse modo, opera dentro da dinâmica de permanente movimento e continuidade do grotesco, que não aponta jamais para um estado ou solução finais, mas revela em si mesmo, desde a linguagem, a incômoda supremacia da impermanência enquanto força regente do mundo. Justamente em vista da desobrigação do sentido que se percebe na manifestação do grotesco, portanto, é que o autor prefere tomar sua expressão mais como uma função do que como um sentido:

En vérité, le mystère du saisissement grotesque résulte moins de l'emploi d'un langage inconnu que du fait que cette dimension particulière de l'œuvre ne fait pas (encore) sens pour nous. En effet, le grotesque fait moins sens qu'il ne fait signe (et c'est pour cela que nous ne parlons pas de sens mais de fonction). Ce que nous appelons « l'effet grotesque » est ainsi une intimation contenue dans les récits à regarder vers un « ailleurs », intimation qui s'est substituée à l'habituelle signification. L'erreur est bien alors de chercher un sens là où n'y a pas qu'une signe, et c'est qui cause notre désorientation⁴² (ASTRUC, 2010, p. 253).

Não cabe, nesse momento, nos determos em exemplificar de forma prática tais pressupostos, algo que teremos oportunidade mais à frente, quando tratarmos diretamente dos textos de Mutarelli. Por ora, nos basta constatar que o grotesco fatalmente opera deslocamentos na própria enunciação narrativa e que, como dissemos, incidem sobretudo no leitor e na sua sensibilidade, o que por sua vez conduz ao efeito de vertigem posto como fundamental na dinâmica do grotesco pelo autor. Segundo Astruc, são precisamente o deslocamento das funcionalidades tradicionais da enunciação narrativa e a proximidade sensível do leitor que fazem a vivência da alteridade expressada pelo grotesco tornar-se intensa a ponto de provocar um estado de crise, que o autor descreve como uma espécie de “epifania”, através da qual se pode liberar as limitações da percepção do mundo, alargando a compreensão acerca dele e, conseqüentemente, de si mesmo.

Dessa forma, o funcionamento afetivo do grotesco corrobora para a frustração das

⁴² Verdadeiramente, o mistério da apreensão do grotesco resulta menos do emprego de uma linguagem desconhecida que do fato de que essa dimensão particular da obra não faz (ainda) sentido para nós. De fato, o grotesco expressa menos um sentido do que um signo (e é por isso que não falamos em sentido, mas em função). Isso que nós denominamos por “efeito grotesco” é, assim, uma intimação contida nas narrativas à olhar para um “além”, intimação que substituiu a habitual significação. O erro é, portanto, o de buscar um sentido onde não há senão um signo, sendo isso que causa nossa desorientação (tradução nossa).

faculdades racionais, incapacitadas diante da ambivalência de seu signo; daí também, a experiência do grotesco desempenhar-se através da sensibilidade muito mais do que pela racionalidade. Face a um signo “esvaziado”, que Astruc chamará de “pré-cultural”, a razão se vê paralisada e impotente, porque esse símbolo oco tem, antes de mais nada, o sentido de uma direção, um apontamento: o externo, o além, o outro. Astruc admite, naturalmente, a inevitável compensação racional que nosso pensamento imprime ao grotesco e do qual nascem então seus feixes figurais, que transitam pelos canais emotivos e intuitivos, isso é, a sensibilidade do leitor/espectador. Nesse sentido, é que ocorre o que o autor denomina por “salto”, dado que o signo grotesco, mais do que expressar algo ao locutor, transporta-o para outro ponto de percepção, operando um desvio na função interpretativa do intelecto e acarretando com isso, conseqüentemente, a inevitável ressignificação do mundo.

Por conta de sua natureza, portanto, é que não poderíamos compreender o grotesco exatamente enquanto uma cultura própria, como delineou Bakhtin, mas mais precisamente como uma visão sobre o mundo, uma forma de apreendê-lo e expressá-lo em sua totalidade conflitante e que se estabelece de uma forma bastante específica. Face ao mundo (precisamente de onde se ergue o seu aspecto por vezes profundamente realista), o grotesco nos faz (ou obriga a) contemplar o além mundo, seu dinamismo constante e conflituoso, expandindo nossa apreensão para todo o seu devir potencial (o que por vezes confere ao grotesco uma configuração que parece tão próxima do fantástico ou do próprio absurdo). É precisamente nessa visada inédita que Astruc enxerga a pronúncia da esperança na visão grotesca, isso é, o anúncio de que face aos horrores do real, algo absolutamente diferente é possível, ou seja, que um outro mundo poderia vir a nascer deste mundo a qualquer momento.

Manifestando-se em momentos críticos de mudança, o grotesco atesta, para além da simples impossibilidade de assimilar o real, toda a deficiência e incapacidade que o sistema de pensamento de uma dada sociedade atinge em certo ponto da marcha temporal, em face das novas conjunturas que lhe são impostas pelo inevitável movimento da mudança. Nessa conjuntura é que o grotesco pode abrir uma ponte que reconduza esses sistemas de pensamento através da mudança para esse outro que brota dele mesmo, abrindo a possibilidade para a reintegração de sua própria alteridade, movimento esse que também se dá a um nível individual através da vivência artística, como dissemos. Desse modo, a tratar mais especificamente de nosso campo de estudo, podemos admitir que o grotesco se localiza na

contemporaneidade como meio de pensar e conceber a multiplicidade e a diversidade que nela se encontram para além da limitação unívoca e anacrônica que os sistemas de pensamento tradicionais lhe legaram.

3.5 A derrota da razão: uma tentativa de definição do grotesco

*“A natureza humana confessa derrota
diante dos poderes que brotam do
solo.”*

Claude Kappler

Se chegamos ao final deste capítulo consideravelmente munidos de recursos para uma discussão madura sobre o grotesco, nos encontramos, em contrapartida, igualmente rodeados de incógnitas que parecem inerentes à fluidez do fenômeno. Assim, parece muito acertada a constituição híbrida do grotesco, cuja forma escapa totalmente a qualquer esforço positivo que queira dela se acercar, numa explosão vertiginosa de manifestações. Por outro lado, se lhe afirmamos o caráter inerentemente alógico, isso tampouco basta para defini-lo de alguma forma. Como restou claro a partir dos estudos de Astruc, o conceito do grotesco precisa ser tratado precisamente a partir de sua indefinição fundamental, não por acaso, o crítico definiu-o essencialmente como ambivalente e alteritário. Ainda assim, permanece a necessidade da busca de uma possível síntese entre as divergências das teorias discutidas anteriormente. Buscaremos, portanto, aceitando sua diversificação de manifestações como característica básica, expandir a discussão até onde nos for possível neste ensaio para, a seguir, buscarmos, através de um olhar mais abrangente, repensar as implicações do grotesco em suas manifestações literárias.

Destarte, discutiremos rapidamente os apontamentos de algumas pesquisas mais recentes que julgamos relevantes para nossa reflexão. Além disso, buscaremos, indo um pouco além do campo teórico estritamente estético literário, estabelecer alguns questionamentos acerca da natureza do grotesco, visando refinar os conceitos aqui abordados para uma melhor aplicação em nossa leitura das obras de Mutarelli. Como já tivemos a oportunidade de explanar rapidamente, a obra do autor em questão possuiu um caráter

abertamente experimentalista e que preza, desde sua produção quadrinista, pelo interstício de gêneros e formas. Logo, tal exercício pode oferecer resultados bastante férteis às formulações teóricas.

Assim sendo, pudemos observar que a tensão é um elemento presente em qualquer uma das teorias abordadas. Esta pressupõe ambivalência, o que se dá pela presença de elementos opositivos e conflitivos presentificando-se simultaneamente. A natureza dessa presença, entretanto, varia bastante de uma teoria a outra, podendo-se identificar duas frentes: o movimento de rebaixamento, eixo principal da teoria bakhtiniana da carnavalização e ponto chave para Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002); e a alienação, inerente à heterogeneidade para Kayser e Philip Thomson (1974). De todo modo, em ambos os casos, o grotesco opera uma mudança do sentido tradicional, não de um modo qualquer, mas sempre de forma subversiva e, necessariamente, renovadora, na medida em que lhe anula toda a lógica ao impor ou desvendar suas contrariedades fundamentais. Isso pode ser verdade se tomamos a alienação de que trata Kayser como frustração irreversível do real conhecido, que se revela estranho; do mesmo modo, o rebaixamento não faz, senão, corrigir uma falha de percepção da realidade oficial pela reinserção dos aspectos espirituais e racionais humanos na lógica telúrica e cíclica do corpo. Ambas as frentes, por sua vez, possuem um gérmen que pode ser identificado no *Prefácio* de Victor Hugo (1988), mas cujos conceitos não são, senão, suscitados pelo autor. Vemos por aí, portanto, que o grotesco parece sugerir sempre uma crise, expressando o colapso de um sistema de ideias. Não por acaso, portanto, suas manifestações apresentem-se sempre através de uma grave instabilidade formal.

Na esteira desse raciocínio, Philip Thomson (1974) destaca que o grotesco só poderia ser compreendido enquanto oposição básica (chamada pelo autor de “desarmonia”) entre o risível e o desagradável (ou repulsivo), digno de pena. Segundo o autor, a única palavra capaz de abarcar a incômoda recorrência da comicidade em um fato horripilante é a palavra “grotesco”, que possuiu no seio de sua significação a propriedade ambivalente de referir-se igualmente a ambos os campos. “Uma cena grotesca” poderia tanto suscitar algo profundamente desagradável, como também um cômico digno de pena e do qual, mesmo se mostrando engraçado, nos causa estranhamento. Quando o impasse provocado pelo grotesco é colocado diante de nós, a solução racional não só se torna impossível, como também desnecessária, visto que sua natureza é ambivalente e paradoxal. Dessa maneira, o autor

chama a atenção para o fato de que o impacto emocional do grotesco não se resume ao interlocutor e à recepção, no caso da obra artística, se fazendo presente igualmente no esforço intelectual que precede a composição artística:

*Suffice to say for the presence that they both involve rationalization and defense-mechanisms, suggesting that the grotesque (assuming that this is in fact what we are confronted with) is hard to take, and that we tend to try to escape the discomfort it causes*⁴³ (THOMSON, 1974, p. 2-3)

Logo, as manifestações grotescas se acham na contramão de qualquer procedimento racionalizante ou lógico e, indo mais além, não poderiam ser sistematizadas, uma vez que se realizam caoticamente, sem qualquer constância ou recorrência. Nesse sentido, o desconforto que provocam estaria associado à anulação da segurança que nossa consciência estabelece acerca do mundo físico ao nosso redor, ordenando por mecanismos lógicos e racionais a categorização de todas as coisas e sentidos que o compõem. Se a Razão refere-se à relação entre grandezas de mesma natureza, que se dá de forma exata e, portanto, previsível, o grotesco espanta por destruir as certezas e previsibilidades que tecemos sobre o mundo.

Thomson, contudo, reforça a necessidade da realidade para a irrupção do grotesco, posto que, num universo fantástico qualquer, as leis cósmicas são outras, próprias àquele universo ficcional, o que cria um distanciamento seguro entre o leitor e as mudanças na realidade por ele observadas. Por isso, “[...] *far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful*”⁴⁴ (*ibid.*, p. 22-23).

Ainda que tal constatação não seja de toda novidade, uma vez que Kayser já trabalhara a partir dessa perspectiva, Thomson busca avançar na reflexão acerca das relações entre o grotesco e o real. Logo, a conclusão à qual o autor chega sobre o grotesco considera sua configuração em função da capacidade alienante que ele possuiu, tendo em vista o deslocamento do sujeito em relação à realidade. Thomson, por isso, atribui a ele um poder derrisório e contestatório, baseado em seu poder de choque e distúrbio:

⁴³ Basta dizer, por hora, que ambos envolvem racionalização e mecanismos de defesa, sugerindo que o grotesco (assumindo que isto é de fato o que estamos confrontando) é difícil de apreender, e que nos impele à fuga do desconforto que ele provoca (tradução nossa).

⁴⁴ [...] longe de possuir uma afinidade com o fantástico, é precisamente a convicção de que o mundo grotesco, não obstante estranho, é ainda o nosso mundo, real e imediato, o que torna o grotesco tão poderoso (tradução nossa).

*[The grotesque shock is frequently used] in satirical, parodist and burlesque contexts, and in a pure invective. The shock-effect of the grotesque may also be used to bewilder and disorient, to bring the reader up short, jolt him out of accustomed ways of perceiving the world and confront him with a radically different, disturbing perspective. [...] This effect of the grotesque can best be summed up as alienation. Something which is familiar and trusted is suddenly made strange and disturbing. Much of this has to do with the fundamental conflict-character of the grotesque, with the mixture of incompatibles characteristics of it*⁴⁵ (THOMSON, 1974, p.58-59).

Até esse ponto, não há de fato grandes avanços naquilo que Kayser já havia discutido, senão um esforço mais claro em buscar sistematizar a manifestação do grotesco, muito mais do que buscar uma compreensão acerca de sua natureza. O conceito de anormalidade, como destacado pelo autor enquanto constituinte do grotesco, baseia-se na correspondência inerente de seu universo ao nosso universo familiar, fato que parece unânime nos três autores abordados anteriormente. Contudo, Thomson investe mais fortemente numa visão funcional do grotesco enquanto meio artístico de contestação e mudança, viabilizada a partir de sua capacidade de deslocamento do espectador em face da frustração da familiaridade, o que abre um campo fértil para a revisão de pressupostos básicos do ideário sociocultural. Ademais, sua teorização é mais segura quanto à localização da referencialidade realista nas manifestações do grotesco o que, embora não seja muito aprofundado pelo autor em sua discussão, é de grande valor, pois nos permite considerar de outro modo a relação entre a mímese e o grotesco.

Portanto, ainda que a aproximação feita pelo autor entre o grotesco e as representações da realidade seja um tanto tímida, Thomson é mais incisivo quanto à distância colocada entre o fantástico e o grotesco, ponto esse que também foi muito bem discutido por Astruc, como tivemos oportunidade de demonstrar. Contudo, a questão que se destaca a partir da discussão de Thomson é que o grotesco se mostra muito mais próximo dos referenciais que sustentam a mímese das obras do que sua estranheza poderia dar a entender.

A falta de reação do expectador frente ao fenômeno grotesco, que se dá pelo estranhamento não poderia, desse modo, vir de algo distante, isso é, de um elemento com o

⁴⁵ [O choque grotesco é frequentemente usado] em contextos satíricos, parodísticos ou burlescos, e na injúria pura. O efeito de choque do grotesco também pode ser utilizado para confundir ou desorientar, para trazer o leitor aquém, lançando-o para fora das maneiras habituais de perceber o mundo e confrontá-lo com uma perspectiva radicalmente diferente, perturbadora. [...] Este efeito do grotesco pode ser melhor traduzido por alienação. Algo que é familiar e confiável é repentinamente tornado estranho e perturbador. Muito disto está relacionado com o caráter fundamentalmente conflituante do grotesco, com a mistura de características incompatíveis que o compõe (tradução nossa).

qual não exista, ao menos, o risco de uma identificação. Nesse sentido, o grotesco se mostra, precisamente, enquanto manifestação do infamiliar ou, como definiu Freud (2019), pela repentina tomada de consciência de elementos desconhecidos que se mostram dentro da própria segurança do familiar e conhecido. Dessa forma, encontramos o ponto de contato que nos permite compreender o mecanismo chocante de que fala Thomson e a alheamento identificada por Kayser: a alienação do grotesco não advém do exógeno, do estrangeiro, do exterior. Desse domínio do além, podem surgir prodígios estonteantes, assustadores, de fulminante ininteligibilidade, entretanto, Thomson não trata dessa fonte de impacto. O estrangeiro é percebido como diferente, e esse afastamento do si mesmo, do comum, inevitavelmente intermedeia os impactos que o estranhamento provocaria.

Logo, a alienação de que o grotesco é capaz se dá quando o estranhamento atinge o familiar, o “nosso mundo”, como dissera Kayser, e é em seu interior, a partir dos aspectos cujo conhecimento embasa a confiança, que surge a anomalia irracional do grotesco. Daí Thomson afirmar que esse efeito de choque é passível de provocar mudanças na percepção do espectador/leitor, já que sua irrupção fatalmente provocará a desestabilização de valores e conceitos fixados na cosmovisão desse interlocutor. Isso não anula, entretanto, a possibilidade do choque se dar pela aproximação de uma esfera exterior, na medida em que, ao experimentar o diverso, a estabilidade do familiar pode ser abalada, seja por uma identificação inesperada, seja pela perspectiva inédita que essa experiência pode provocar. De todo modo, a experiência do grotesco sempre passará por uma crise de identificação e se há algo que pode ser traçado como constante e fundamental para o fenômeno é, precisamente, o abalo que ele necessariamente provoca na segurança do familiar e conhecido.

O conhecimento que julgamos possuir acerca dos desdobramentos da realidade imediata e comum (por serem eles, até certo ponto, previsíveis, uma vez que se repetem em ações compreendidas por leis racionais) gera o sentimento de conforto e segurança, visto que o conhecimento do cosmos nos proporciona, senão domínio, ao menos equilíbrio dentro dele. Mas o desconhecido persiste, tal qual entidade paciente, em destruir essa delicada proteção, traindo a confiança por nós depositada. O estranho terrifica e, se o faz, é porque mina a segurança que tecemos com base na familiaridade do mundo que nos rodeia. Tal conceito vai precisamente ao encontro da leitura que Freud (2019) fez acerca do efeito de estranhamento do *Unheimliche*.

O avanço que devemos a Freud na compreensão desta questão se encontra no fato de ele não associar ao estranho uma fonte de medo calcada no desconhecido, ou, ao menos, não identificar como sua fonte o exterior; mas, sim, por ter rastreado corretamente a origem do sentimento de estranhamento na própria interioridade do sujeito, percepção que se faz possível através de sua análise dos verbetes de língua alemã para estranho: “*unheimlich*”, o Infamiliar (conforme proposto na recente tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, utilizada em nosso trabalho) que se opõe a tudo que é “*heimlich*”, aquilo que nos é familiar ou íntimo.

Das Unheimliche é, na própria trajetória de Freud, um artigo ímpar. Nele, o pai da psicanálise, afirmando a insuficiência da estética na compreensão do problema, deixa entrever a própria dificuldade em abordar o tema que, malgrado todo o debate filológico proposto, não define de forma precisa o fenômeno e tampouco suas origens. Ele as aponta, é certo, mas sem a mesma segurança que estamos acostumados a encontrar em seus outros textos. Neste ensaio, pelo contrário, o conceito parece desafiá-lo, mostrando-se quase intangível quando sondado em suas origens, ainda que seja uma experiência absolutamente comum. Não por acaso, Freud atravessa vários processos do inconsciente em busca dessa origem, sem conseguir fixar uma certeza, ainda que, ao final, ofereça um quadro bem delineado e a partir do qual nos é possível depreender pontos comuns capazes de sugerir sua origem.

Logo, o Infamiliar poderia ser definido, resumidamente, como a dúvida angustiante acerca do real. Como já mencionamos, entretanto, não é o simplesmente desconhecido, o causador do estranhamento. Freud é bastante categórico ao negar uma fonte exógena, ainda que admita ser perfeitamente natural que um elemento estrangeiro possa provocar a sensação de infamiliaridade. Sua argumentação, entretanto, se conduz pelo fio íntimo da familiaridade, traçando sobre o Infamiliar a negação desse reconhecimento íntimo. Um elemento, dessa forma, se destaca na conjuntura do Infamiliar: o recalçamento. Marcado logo de início a partir do próprio prefixo negativo *un-*, Freud vê a origem do Infamiliar no retorno de componentes psíquicos que teriam sido superados.

O mecanismo psicológico que desencadeia a infamiliaridade diante de uma situação ou figura passa, portanto, pela incerteza repentina que sua aparição provoca, na medida em que remonta a formas de pensamento já abandonadas. Embora a discussão psicanalítica em si não nos seja de toda funcional para os nossos objetivos, vale ressaltar os processos elencados

por Freud que se associam a esse retorno do recalado: o medo infantil da castração, a figura do duplo, o animismo e a morte. Freud elege o conto de Hoffmann, “O homem da areia”, para exemplificar sua discussão acerca do Infamiliar, ainda que se veja obrigado a abandoná-lo visando abranger mais satisfatoriamente o fenômeno em si. Em Hoffmann, Freud lê a complexa imagem da perda dos olhos como sublimação para o complexo de castração que, embora bastante redutora face à profundidade do conto, é particularmente curiosa quando lembramos que um dos sentidos citados pelo próprio Freud para *heimlich* refere-se às partes íntimas, órgãos sexuais, mas também às partes sensíveis, passíveis de serem feridas facilmente, como os olhos, e que conseqüentemente acarretam um forte medo quanto à sua integridade.

Isso posto, fica mais claro que o retorno do recalado, tão somente, é insuficiente enquanto mecanismo provocador da infamiliaridade e que o estranhamento específico que Freud aborda aqui passa pelo abalo que esse retorno causa na segurança do familiar. O complexo de castração fere diretamente o sujeito em sua intimidade, num sentido tanto psicológico como (ao menos imagetivamente) fisiológico. Da mesma forma, o duplo, tanto quanto o animismo, ferem sentidos básicos de definição e identidade do sujeito, pressupostos estes dentro dos quais ele transita em sua experimentação do mundo. Atingi-los significa atingir o chão em que se apoia o sujeito, as certezas e afirmações que orientam positivamente nossa compreensão do que se dá à nossa volta, tanto quanto dos processos que ocorrem em nosso interior. A própria morte demarca a fronteira de alcance de nossa razão científica, fazendo frente à nossa capacidade de explicar e compreender o mundo enquanto civilização.

Esse complexo de reaparição leva Freud a traçar a ideia do retorno como íntima do Infamiliar, na medida em que ela estabelece uma repetição que aliena o sujeito de seu próprio destino, lançando-o em uma cadeia de eventos recorrentes que parece seguir seu curso autonomamente e independentemente de sua vontade própria. Freud exemplifica de forma prática essa ocorrência com o episódio em que se viu perdido nos becos de uma cidade italiana, retornando ao mesmo reduto de prostituição cada vez que tentava reencontrar a *piazza* de onde saíra. Daí ele afirmar que “[...] o fator da repetição involuntária é aquele segundo o qual até mesmo o inofensivo se torna Infamiliar, impondo-nos a ideia do fatídico, do inescapável, onde nós, até então, falávamos de acaso” (FREUD, 2019, p. 77).

A conversão do acaso em fatalidade encontra-se precisamente na noção animista de

mundo, em que a infamiliaridade expressa-se na atuação de supostas forças inexplicáveis que direcionam os acontecimentos do mundo e estabelecem sobre eles uma ordem *outra*, inacessível à razão e fatidicamente misteriosa. A impotência da compreensão, lida por Freud nesses casos e por ele associada ao funcionamento primitivo da mente humana, só encontraria paralelo na atualidade em face do estigma da morte. Freud o afirma a partir da constatação de que, em relação à morte, nossas perspectivas são, em si, primitivas, posto que “raramente em algum outro domínio nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os tempos primitivos” (FREUD, 2019, p. 87). Sobretudo pelo fato de que nossa lógica ainda se mostrar insuficientemente assertiva e desenvolvida para fornecer explicações e razões a respeito da natureza da morte e do real alcance de sua experiência para o ser, persiste esse medo primitivo, que por sua vez oferece o subsídio necessário ao recalçamento. Nesse ponto é que retornamos ao raciocínio filológico do autor para enfim vislumbrar mais claramente a origem do estranhamento, visto que

[...] se isso é mesmo a natureza secreta do Infamiliar, então entendemos porque o uso da língua permitiu que o familiar deslizesse para o seu oposto, o infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento. Essa relação com o recalçamento também lança luz, agora, à definição de Schelling para quem o infamiliar seria algo que deveria permanecer oculto, mas que veio a tona (*ibid.*, p. 85-87).

Fato é que a leitura de Schelling feita por Freud é demasiadamente tendenciosa, uma vez que, como bem apontou Bernardo Carvalho (1989), a psicanálise baseia-se na cisão entre o real e o imaginário, separação essa ausente na filosofia de Schelling, que buscava, precisamente, a unidade entre ambos os polos e que, segundo o filósofo, definiria a plenitude das mitologias enquanto formadoras do mundo. Freud, aqui, coloca essa aproximação como a própria fonte do terror, na medida em que ressurgem as estruturas psíquicas já abandonadas, fazendo o real colidir com sua outra metade, ou sua contraparte, anômala. Entretanto, se lançamos um olhar acurado sobre a própria discussão filológica de Freud, não será difícil constatar certa simbiose entre o familiar e o infamiliar. O que mais profundamente nos toca na presente discussão, portanto, é justamente essa raiz do Infamiliar que brota da contraparte que convive, intestinamente, com o sentido positivo de *heimlich*: ao passo que a familiaridade diz respeito ao que é íntimo, seguro, interior e, portanto, conhecido, essa mesma dimensão da

intimidade vela, como vimos, o delicado, sensível, assim como, por extensão, o privado, o secreto e o confidencial e logo, algo que é feito, guardado ou confabulado longe de olhares alheios, algo que se esconde. Daí Freud afirmar que “é justo dizer que o infamiliar é o familiar-doméstico que sofreu um recalçamento, dele retornando e que todo infamiliar preenche essa condição” (FREUD, 2019, p. 97).

“*Unheimliche*”, numa tal conjuntura, passa então a significar o estranho não tanto no sentido de estrangeiro e alheio, negação do familiar, mas como aquele aspecto oculto do conhecido que deixou de sê-lo ou aquilo que não deveria ter vindo à tona, mas o fez. É nesse ponto precisamente, que Freud se vale de Schelling em sua argumentação. Entretanto, o que em nossa perspectiva de análise destaca-se de fato como precioso em toda a arguição de Freud acerca do fenômeno é, precisamente, essa presença que num primeiro momento parece parasitária, em vista da impossibilidade paradoxal de convivência, mas que se mostra, ao final, natural. Mais do que a volta de algo que se julgava superado, é possível enxergar nesse desconhecimento de si a gravidade de uma ignorância mais profunda: aquilo que se estranha no elemento infamiliar já compunha o familiar, conhecido e a ele se integra desde o cerne, habitando aquele íntimo secreto, desconhecido. Julia Kristeva (1980) destaca esse mesmo entendimento ao distanciar o Abjeto do Infamiliar a partir da noção de conhecimento: enquanto o infamiliar perturba em consequência da intimidade e da familiaridade que nele se percebe, o abjeto é perturbador pela medo de uma possível identificação, o que justifica seu permanente afastamento, uma vez que qualquer aproximação incorreria na ameaça às definições colocadas.⁴⁶

Desse modo, a mesma ambiguidade vocabular sobre a qual se apoia Freud para definir a infamiliaridade como resultante de forças interiores é a que nos calcamos, nesse momento, para refletir a respeito da perturbação e estranhamento do infamiliar como resultante não de uma invasão ou tão somente de um retorno, mas de um descobrimento, de uma revelação em face da ignorância acerca daquilo que se tinha, até então, como conhecido. É patente da ignorância ser cega para si mesma e incapaz de se autodimensionar. A exemplo do que Thomson falara então a respeito da alienação do grotesco, poderíamos compreender a infamiliaridade como característica componível da reação ao grotesco, justamente porque o grotesco, enquanto forma híbrida, ataca diretamente as ordenações do real e a positividade das

⁴⁶ Voltaremos a tratar da abjeção e sua implicação no grotesco mais à frente.

crenças e valores. A infamiliaridade do grotesco, esse estranhamento repentino do mundo, advém, pontualmente, da percepção aguda de um descompasso, de descontinuidades e do desconhecido e imprevisível na interioridade, na segurança racional do conhecimento de mundo que julgávamos possuir. Se o grotesco aliena, é porque deixa entrever o que ignorávamos dentro de nós mesmo, dentro do que julgávamos inabalável, dentro das fronteiras do conhecido.

Não à toa, Freud, como Kayser em sua teoria do grotesco, restringe a ocorrência desse estranhamento ao real, diferenciando-o do que diz respeito à fantasia ou à imaginação. Para Freud, o infamiliar artístico, ainda que infinitamente mais rico, deveria ser compreendido de forma particular, pois, para ele,

o antagonismo entre o recalcado e superado não pode ser transposto para o infamiliar da criação literária sem uma profunda modificação, uma vez que o reino da fantasia tem como pressuposto de sua legitimação o fato de que seu conteúdo foi dispensado da prova de realidade. O resultado paradoxal que ressoa aqui é que na criação literária não é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e que na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida (FREUD, 2019, p. 107).

Freud considera, então, o estabelecimento de uma outra “realidade” no plano literário e que, malgrado isso se sustente pelo pacto que o leitor firma com o narrador (“de toda forma nós o seguimos”), a infamiliaridade não se dá, aqui, tão simplesmente pela representação daquilo que no real geraria o estranhamento,

[...] pois, para o surgimento de tal sentimento, conforme vimos, é exigido um conflito de julgamento caso a superação do que deixa de ser digno de crença não seja realmente possível, uma questão que, por meio dos pressupostos do mundo dos contos maravilhosos foi, no geral, afastada do caminho (*ibid.*, p. 107-109).

Ele então assume que, nesses casos, o Infamiliar não se realiza, e parece sugerir que sua ocorrência só se daria em função de uma aproximação do ficcional ao real. No campo da criação artística, portanto, o Infamiliar ocorreria a partir, sobretudo, do engodo de escritor que, prometendo um real reconhecível, ultrapassa-o sem justificativas ou muitas explicações (p. 111) e para o qual o escritor disporia de diversas possibilidades, que em muito ultrapassam aquelas da realidade.

Freud, contudo, encerra seu texto sem dar maiores explicações e, de fato, não nos é

necessário muito esforço para reconhecer, no campo da criação literária, toda uma série de limitações de sua teoria que, ademais, possuiu um escopo psicanalítico. Caindo nas malhas da ingênua perspectiva de emulação do real na obra literária, Freud busca se ater à realidade na busca de preservar sua prerrogativa básica de cisão entre o real e o imaginário, evitando, ao mesmo tempo, adentrar a vasta gama de problemas que perpassa a relação da obra artística e sua *comunicação com/expressão da* realidade. Justamente por isso nos vemos obrigados a abandonar sua abordagem acerca do infamiliar na obra literária. Assim, ainda que o que viemos discutindo até o presente momento bastaria, de qualquer modo, para demonstrar que no estudo do grotesco, o conhecimento do real e o imaginário confundem-se para muito além de formas simplesmente maravilhosas ou emulações fiéis do real – não percamos de vista, por isso, que uma das primeiras denominações para o fenômeno, ainda no domínio da pintura, foi justamente “*sogni di pittori*”.

O grotesco, dessa forma, mais do que simples adorno, pode desencadear processos conflitivos no campo do real, sem necessariamente ser um produto direto desse real. Não por acaso, inúmeras obras foram consideradas indecentes, execráveis e perturbadoras, sem que necessariamente se constituíssem enquanto retrato da realidade – fato que é particularmente claro no caso da caricatura, que se vale do hiperbolismo grotesco para crítica do real. O que queremos sugerir aqui (sem perspectiva alguma de exaurir o assunto) é que o papel da arte na realidade vai muito além de um retrato, sendo capaz de estabelecer relações críticas e comunicativas claras com o tecido cultural e com as ideologias que balizam nossa cosmovisão. Do contrário, acreditamos, não seria possível encontrarmos na experiência do grotesco a falência das ordenações mundanas de que tratara Kayser, a quebra da ordem e a renovação do mundo, de que tratou Bakhtin e, tampouco, a alienação contestadora que Thomson confere ao fenômeno.⁴⁷ Novamente, aqui, fazemos eco à compreensão antrópica do grotesco que Astruc desenvolveu em seu estudo e que o localiza, não por acaso, enquanto meio de conhecimento da alteridade inexprimível da crise identitária.

Resta, contudo, aprofundar de forma mais específica as implicações culturais, sociológicas e psicológicas que viemos discutindo no âmbito propriamente artístico e literário. Desse modo, buscando a compreensão da estética grotesca enquanto força de superação da ordem estabelecida, acreditamos ser especialmente acertado o estudo feito por Muniz Sodré e

⁴⁷ Deixaremos, por ora, a discussão das implicações literárias do grotesco para momento oportuno, retomando-a quando de nossa discussão da mimese em Mutarelli no capítulo 6.

Raquel Paiva, na medida em que mira o grotesco pelo prisma específico da estética. Ainda que soe como contrassenso, visto que por categoria estética pode-se compreender um sistema de elementos organizados de uma forma específica e coerente, cuja dinâmica gera uma série de correlatos significativos que transmitem determinados valores, identificando-se, dessa maneira, a um gênero artístico específico, os autores defendem que o grotesco, enquanto manifestação do *disgusto*, constituiria uma categoria própria. Nesse sentido, encará-lo como um gênero artístico esteticamente organizado equivaleria a afirmar que o grotesco é expressado autonomamente numa constituição própria:

O belo é, desde o antigo grego, ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas. [...] O feio (tradicionalmente identificado ao “mau”, assim como o belo era tido como “bom”), por sua vez não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retirarmos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por exemplo a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é puro negativo do belo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 19).

Desse modo, fugindo à facilidade de uma compreensão negativa do grotesco, os autores enxergam nas particularidades constitutivas e expressivas do fenômeno uma constante generalizante. Tal consideração eleva o grotesco a uma categoria independente, que apresentará consequentemente uma “organização”⁴⁸ característica, eximindo-o de sua dependência dos conceitos de belo e feio, como se percebe explicitamente em Hugo, mas igualmente presente de certa forma nas análises de Kayser e Bakhtin. Logo, depurando-se do feio o caráter de grotesco, tem-se que o grotesco pode ser feio, mas nem todo feio será grotesco. Este seria *disgusto*, que não é o desprazer, mas uma apreciação estética divergente do “gosto”, nesse caso, o bom gosto e os cânones. A estética, entretanto, não se resume a mera organização de elementos artísticos, mas se constitui enquanto meio de cognição sensível, isso

⁴⁸ Viemos insistindo nesta discussão em adotar as aspas toda vez que tratamos da lógica formal do grotesco enquanto expressão estética, como alternativa a um problema semântico incontornável: como buscamos ressaltar, o grotesco é, essencialmente, ilógico e expressa em sua forma, justamente, a diluição das formas correntes. Logo, por ser essencialmente desordenador dos sentidos tradicionais do real, soa paradoxal falarmos nas suas “formas” artísticas, na “ordenação” de seus elementos e mesmo na “lógica” de suas composições, pois, apesar de seu caráter subversivo e antilógico, o grotesco não deixa de se expressar enquanto produto artístico, não deixa, como destacam Paiva e Sodré, de constituir uma categoria estética, ainda que essa se constitua negativamente. Desse modo, destaque-se que a escolha pela utilização dessa terminologia é meramente instrumental e corresponde a uma necessidade retórica específica, não devendo ser confundida com os valores constitutivos do fenômeno discutidos até aqui.

é, que nos leva a conhecer e experimentar a realidade que nos rodeia através de nossos sentidos e das sensações que estes elementos exteriores são capazes de provocar em nós. Associada a uma forma de conhecimento do mundo, a estética será, por vezes, posta em paralelo aos valores morais, culturais e sociais. O belo por vezes associa-se ao bem e ao correto, da mesma forma que o feio ao mal e ao reprovável. O grotesco, entretanto, não se posiciona sobre nenhum dos dois polos, constituindo-se enquanto a própria quebra da lógica que organiza esta ambivalência, tornando-se motivo contestador dos modelos dados. Daí que em seu prólogo, os autores associem o grotesco não à fraqueza de alguns espíritos, que sublimam na bizarria suas frustrações, mas à força suficientemente disposta de determinados artistas, que chega ao ponto de oporem-se à ordem como um todo, eximindo-se de sua lógica:

O grotesco é, aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça constantemente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão, tudo aquilo que a ideia eleva alto demais (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 34).

Espontaneidade essa que permite “rir do terrível ou das desproporções das formas, transformando-os em veículo de derrisão e de provocação aos cânones do esteticamente correto” (*ibid.*, p. 9). Não somente provocação aos cânones estéticos, portanto, mas também a todos os valores a eles agregados e a todo o correlato de significações sociais a que correspondem. O grotesco é, nesse sentido, uma forma de embate cultural, que visa eliminar a imposição do cânone, diluindo-o em suas próprias negações. Aqui percebe-se ainda com bastante clareza o debate proposto há tanto tempo por Victor Hugo, já sem os ares de rebeldia que a autoafirmação dos primeiros românticos então demandara. O cerne da ideia, em si, permanece, todavia, o mesmo. Agora, apesar disso, pode-se notar com mais clareza que Hugo enganava-se em depositar sobre o grotesco qualquer expectativa da construção de um novo projeto estético ou social; não porque este não pudesse servir à renovação e quebra dos pressupostos classicistas, mas porque o grotesco não permite a construção de nada, não permite que ordem alguma se estabeleça. Enquanto força estética e cultural, o grotesco se coloca como um perpétuo impulso de renovação, que faz frente a continuidade de qualquer forma obsoleta: do mesmo modo que o Romantismo dele se valeu para afirmar-se sobre a tradição clássica, também a bestialização do Naturalismo colocou um fim ao idealismo dos românticos. Novamente nos vemos diante da constatação de Astruc acerca do papel

reafirmativo que o grotesco desempenhava nas festas carnavalesca, quando de seu exorcismo e expurgo para o reestabelecimento da ordem (o destronamento e espancamento do Rei dos tolos e a purificação representada na liturgia da Quarta-feira de Cinzas).

A força de mudança do grotesco é inexorável e nenhuma forma a ela resiste, daí ser o próprio grotesco um signo de resistência ao cânone. Para tanto, estabelece-se a “desarmonia do gosto”, baseada no profundo deslocamento de sentido “operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17), associados a campos julgados como baixos (partes baixas do corpo, fezes, animalidade). Nesse sentido é que Sodré e Paiva nos falam do “grotesco crítico”, ao qual se opõe o “grotesco chocante” da televisão, que se coloca enquanto oposição desmoralizante das formas de conhecimento, estética ou moral, que se queiram absolutas em detrimento de todo um contexto de diversidades. Topograficamente, o grotesco faz ruírem as sustentações da hierarquia. O rebaixamento, como já discutimos suficientemente, assume um caráter profundamente contestatório, na medida em que é alheio à formação de qualquer hierarquização, base, por sua vez, de qualquer forma de diferenciação essencial à construção dos juízos de valor:

De fato, [o grotesco] não empenha-se nem um pouco, como o barroco, na restauração da razão clássica, nem opta por nenhuma moral progressista. [...] O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos "caóticos" ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo (ibid., p. 25, grifos do original).

Não à toa, o próprio Philip Thomson (1974), assim como Astruc (2010; 2012), associaram a ocorrência compulsiva de estéticas grotescas a momentos de crise sociocultural. Constatada a proximidade de ambos os universos (a realidade conhecida e a realidade oculta que se revela) ou, ainda, sua sobreposição, Thomson destaca um fato que julgamos de grande relevância para a compreensão que buscamos do fenômeno: segundo o autor, este choque violento entre opostos pode ser compreendido “[...] *as an appropriate expression of the problematical nature of existence. It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation*”⁴⁹ (THOMSON, 1974, p. 11).

⁴⁹ [...] como uma expressão apropriada da natureza problemática da existência. Não é acidental o fato de que o

O grotesco seria, portanto, uma forma de expressão espontânea que se dá frente ao limiar dos valores existenciais de uma sociedade. A corrupção e queda de um sistema de valores, intrínseco à mudança e substituição das antigas crenças, é marcadamente um momento crítico dentro da evolução natural das culturas. Isso nos leva a refletir o poder destrutivo do grotesco não enquanto mera fantasia ou alucinação, mas como reação espontânea de contestação de um sistema de valores, e mais: destruição desse sistema pela evocação de seus paradoxos e descontinuidades. Nesse sentido, já o pudemos traçar a partir das considerações de Astruc (2010), que claramente delineou a funcionalidade antrópica do grotesco, fundamental para a saúde social por sua capacidade de expressar esses processos críticos. Contudo, é necessário atentar para o fato de que esses processos mudam sensivelmente na atualidade, pois, desencadeando-se de modo bem integrado à dinâmica social dos povos ditos primitivos – e aqui consideramos principalmente o estudo de Mary Douglas (2014) acerca do impuro –, parecem no presente desempenhar, por vezes, uma função claramente contestatória, incompatível com a latência cíclica de destruição e renovação inerente à sua forma ancestral.

Desse modo, ainda que pareça atrativo definir o grotesco por seu caráter contestatório, seria por demais reducionista. O que lhe é próprio, isso sim, é a percepção das descontinuidades existenciais e a tomada de consciência acerca do aspecto ilusório das fronteiras e limites que estabelecemos entre o indivíduo e o mundo e entre os demais entes que dele participam. Sua irrupção é espontânea, pois trata-se de uma forma de conhecimento de que dispomos para compreender o universo à nossa volta; logo, se o grotesco manifesta-se na cultura, isso se dá, acreditamos, pela radicalização destas fronteiras e limites racionais, tornados obsoletos ou insensíveis à mudança de condições pelas quais passa a sociedade, o que tornaria necessário seu (re)aparecimento para que um novo equilíbrio venha a se estabelecer.

É precisamente em vista disso que Sodré e Paiva denominam o grotesco como “maneirista”, capaz de revelar o lado monstruoso ou obscuro das coisas, graças a uma maleabilidade desgarrada de pressupostos formais e morais. O grotesco é, portanto, necessariamente imprevisível e atua diretamente nas falhas dos ideários estabelecidos, de onde retira sua matéria e sua potência subversiva. A importância de constatá-lo se dá pela

grotesco na arte e na literatura tende a se manifestar em sociedades e Eras marcadas por discórdia, mudanças radicais ou desorientação (tradução nossa).

revelação de que não basta haver o paradoxo, visto que, como ressaltam os autores em passagem anterior, o próprio conceito grego de beleza prevê a tensão especial entre polos opostos e elementos contrários; mas, para que haja o grotesco, deve existir uma disposição especialmente livre dentro dessa associação de elementos contraditórios. Antes de mais nada, portanto, o grotesco deve ser compreendido enquanto transgressão, seja ela das formas, proporções, da moral ou mesmo da razão. Daí o caráter onírico e mesmo insano associado por vezes ao grotesco: tais disposições mentais são aquelas que melhor nos permitem a evasão da razão e a associação dos elementos e valores mais distantes entre si. Poder-se-ia afirmar, por isso, que o grotesco é ilógico por natureza ou, como buscaremos demonstrar até o fim de nosso estudo de Mutarelli, ilógico. Enquanto meio de plasmação e expressão, o arranjo peculiar desses produtos artísticos e culturais oferece, como já demonstramos, uma *outra* visão e com ela *outra* forma de conhecimento do mundo, *outra* consciência:

Por isso é importante acompanhar o percurso das manifestações do fenômeno no que diz respeito à reflexão sobre a vida. Será preciso, para tanto, acolher as sugestões – vindas do próprio Bakhtin, que delas não tirou, entretanto, todas as consequências – no sentido de **encarar o grotesco como um outro estado da consciência**, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento.

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí, sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. O grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60, negrito original).

Kayser destacara esse poder do grotesco quando afirmou, mesmo sem entrar em detalhes, que ele proporciona o conhecimento de fatos desconhecidos de nosso mundo. Bakhtin, de forma semelhante, tratou do grotesco enquanto revelação de uma realidade não exatamente oculta, mas apartada da esfera social e abordou longamente a forma como o dialogismo e sua livre expressão são capazes de uma representação mais acertada das oposições discursivas e ideológicas. Em Astruc, todavia, é que tal ideia talvez tenha ganhado mais corpo, posto que, como destacamos, o estudioso francês conclui por uma visão do grotesco enquanto recurso antrópico de conhecimento do mundo, mais especificamente do além-mundo – todo o conjunto de experiências para os quais a lógica vigente carece de um instrumental suficiente para apreender, o que localizaria o grotesco diretamente como agente de transformações socioculturais: seja como receptor destas mudanças, auxiliando no

processo de representação e significação do novo desconhecido; seja como agente ativo no processo evolutivo, criticando a ordem limitante a partir de suas próprias inconsistências; ou, ainda, enquanto mecanismo compensador e revitalizador da própria ordem, como o são os ritos orgiásticos, dentre os quais, como aponta Astruc, o próprio carnaval, fato é que o grotesco, definitivamente, constitui um estado *outro* de consciência.

Em qualquer um dos casos, portanto, há o estabelecimento de uma visão *outra* acerca do mundo, de uma percepção inédita e livre de preceitos, a partir da qual, a conjuntura da ordem (as grandezas do mundo, como diz Kayser) é encarada de modo a ter-lhe, agora, um entendimento diverso. Em qualquer uma das formas do grotesco, frustra-se a ordem comum pelo assalto paradoxal e insólito do alheio – que em muitos casos, inclusive, é representativo dos elementos do próprio tecido sociocultural ignorados em razão da preservação de um modelo (toda a gama de minorias, suas identidades e expressões, cujo simples reconhecimento incorre em crise das identidades dominantes). Dessa maneira, poderíamos compreender a subversão do grotesco também como uma revelação de aspectos ocultos, na medida em que qualquer frustração da ordem, por mais impensada e surpreendente que seja, coloca-se ao final como descoberta: de duas fronteiras que se tocam ou que vão além do que se pensava (abrindo espaço para o desconhecido); da revelação de algo impensado ou talvez de manifestações até então tidas como impossibilidades; ou, ainda, aspectos não necessariamente desconhecidos, mas negados e abolidos para fora do cânone ou das ideologias vigentes, que são compulsivamente evitados, abjetos.

Não por acaso, a topografia do corpo oferece material tão vasto ao grotesco, a partir da complexa geografia de suas formas, que demarcam tabus, restrições, sentidos e valores os mais diversos. Atravessado por todos os lados pela estrutura social, o corpo permanece como um campo vasto que necessita ser colonizado e regrado (GIL, 1997). A corporalidade, dessa forma, manifesta sempre uma potência primitiva e essencialmente rebelde à ordenação de suas formas, quase como o ponto em que se tocam o humano e o animal, pois o corpo, esse receptáculo natural do homem, é o que de mais propriamente terreno e orgânico nos constitui. Lança-nos, por isso, constantemente de volta aos irresistíveis movimentos cíclicos da natureza (e que tanto se destacam em Bakhtin), oferecendo constantemente o perigo da proximidade ao abjeto, que espontaneamente se desloca através de seus movimentos naturais, colocando em risco os sentidos e valores que norteiam a experiência cosmológica e sociocultural do sujeito

(KRISTEVA, 1980). Não por acaso, o corpo constantemente sofre as sanções da moralidade (da estética e, atualmente, mesmo da medicina), os tabus e regramentos da ideologia e da razão, mas permanece sempre como território hostil, de uma rebeldia latente, visto que “o corpo se investe de uma lógica própria, que não coincide em termos absolutos com os ditames do espírito, elaborados pelas regras culturais” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 61).

Apontando para o real de forma gritante, o grotesco liga o humano de volta à sua matriz terrena, fazendo com que a consciência retorne à corporalidade e a ela se una de modo que todo esse plano material (e, nesse ponto, visualizamos perfeitamente os quadros de um Bosch ou um Picasso) se torne também ele animado, consciente, quase pensante, por vezes. O grotesco fatalmente imprime em seu interlocutor uma consciência outra e, diríamos, ampliada, sensivelmente direcionada, como destacou Astruc (2010); uma forma de consciência que consiga talvez ir além da limitação individual das coisas, donde vem sua ligação intrínseca às figurações e representações cosmológicas das formas de pensamento analógico. Daí, também, porque tantas formas de arte religiosa, das mais variadas matrizes, apresentem-se em uma estética que poderíamos chamar de grotesca, pois intrincada por diversos elementos os mais variados e atravessada por inúmeros sentidos simultâneos, muitas vezes conflitantes e paradoxais, de modo a incutir no observador uma noção de plenitude, de totalidade ou, mais acertadamente, de unidade.

Parece inevitável afirmarmos que, em geral, o grotesco nos arranca de nosso lugar (a nós e a todas as coisas que nos rodeiam), nos desloca de nosso ponto de percepção habitual, sobretudo em face do deslocamento dos elementos de nossa realidade cultural: seja enquanto manifestação anômala, em que o outro invade o campo do familiar; seja enquanto rebaixamento, em que a ordem interna é convulsionada a partir de suas próprias bases. Seja pelo riso ou pela angústia, portanto, o contato com o grotesco colocará sempre, necessariamente, qualquer ordenação em crise, deslocando os referenciais do sujeito e alienando-o, por fim, da segurança da ordem.

Nesse sentido, podemos compreender o grotesco enquanto forma de delírio, nos termos preconizados por Pierre-André Rieben, em seu livro *Délires Romantiques* (1989). Segundo o autor, o delírio não é somente uma forma de desordem mental e descompasso com os pressupostos da realidade, mas a afirmação de um horizonte novo que surge daquilo que já nos é familiar. O descontrole provocado pelo delírio é a alienação deliberada dos modelos de

compreensão da realidade, limitantes em sua organização racional, em função de uma revisão das correlações significativas dos signos que dispomos para compreender o mundo. Através da união de opostos é possível revelar as falhas de coerência na cosmovisão racional que se estabeleceu a partir do Humanismo, fazendo surgir fenômenos, elementos e relações que, malgrado sua impossibilidade lógica, fazem-se presentes.

Rieben direciona seu estudo, dessa maneira, sobre as obras que revelam o conflito entre o ser e sua negação: o informe, que nega a necessidade estética da forma; e o indizível, que confronta a necessidade da expressão e sua impossibilidade. Esta tendência é clara para o autor no Romantismo e nos movimentos literários e artísticos que o sucederam na modernidade. Logo, a experiência do delírio não é em si negativa, mas antes, um esforço positivo no sentido de explorar zonas desconhecidas e, sobretudo, proibidas da existência humana. Muito de seu aspecto negativo e doentio advém, portanto, da interdição do tabu na qual se encontram essas zonas, relegando-as a um sentido reprobatório, mas cuja exploração corresponde paradoxalmente a um desejo de comungar com um sentido absoluto da existência.

Segundo Rieben, podemos compreender estas desordens como manifestação de sintomas maiores e mais profundos, especificamente como meio de resistência estabelecido por um sistema de signos caóticos face a outro sistema, constituído pelo ideário dominante, e

[...] qui ont tendance à se scléroser pour devenir les instruments de la contrainte idéologique, de la canalisation arbitraire des désirs, de la soumission sociale. [...] Contre ces contraintes, qui peuvent prendre des formes très variées, allant des « idées reçues », de la « doxa », à des ensembles plus différenciés comme, par exemple, le discours du Pouvoir, de l'Église, de la Culture, etc., les délires se présentent alors comme des systèmes antagonistes qui relativisent, « dénaturent » les premiers, le soumettant à la critique et à réévaluation⁵⁰ (id., 1989, p. 12-13).

Por isso, Rieben associa este sistema de signos delirante ao movimento de carnavalização discutido por Bakhtin, uma vez que o delírio não se coloca frente ao embate do ideário dominante, contrariando-o simplesmente, mas se infiltra subversivamente no seio deste ideário, corrompendo-o. A subversão pelo rebaixamento, exageração ou deformação não

⁵⁰ [...] que têm tendência a se esclerosarem por se tornarem os instrumentos de restrição ideológica, da canalização arbitrária dos desejos, da submissão social. [...] Contra essas restrições, que podem tomar formas muito variadas, indo das “ideias consagradas”, da “doxa”, aos conjuntos mais diferentes como, por exemplo, o discurso do Poder, da Igreja, da Cultura, etc., os delírios apresentam-se então como sistemas antagonistas que relativizam, “desnaturalizam” os primeiros, submetendo-os à crítica e à reavaliação (tradução nossa).

possui outro sentido senão o de reestabelecer uma coerência que se perdeu em um sistema de valores que se tornou caquético e paralítico. O autor conclui que o delírio se manifesta por uma via dupla: a semântica (nas personagens e imagens criadas); e na sintática (o discurso da obra). O delírio define-se, dessa forma, como o estabelecimento de uma ordem diferente e alheia dentro do sistema já conhecido.

Por vezes, ambos os aspectos integram-se em um único fenômeno, estando a imagética grotesca associada também a um distúrbio em seu suporte, seja ele literário, pictórico ou plástico. No caso específico da literatura, encontramos adjetivação hiperbólica ou incoerente, sintaxe incongruente etc. Seguindo a argumentação de Anatol Rosenfeld (2009), poderíamos associar estas impropriedades linguísticas como uma via óbvia para a manifestação do grotesco, uma vez que nosso conceito de realidade está absolutamente permeado pela língua, exercendo ambas as estruturas uma influência mútua. O estranhamento da realidade está intrinsecamente associado ao estranhamento dos meios de apreensão e contato com esta realidade, estando a língua inclusa nesta gama. Uma vez que a língua é meio de compreensão do mundo, suas descontinuidades e absurdos se convertem em via de acesso às descontinuidades do próprio mundo com o qual se relaciona. Por isso, Rosenfeld afirma que

[...] sabemo-nos aprisionados nas estruturas da nossa língua como uma mosca na teia de aranha. Se a língua é capaz de criar tais monstros [expressões grotescas de Rabelais], não teremos razões de sobra para duvidar ainda mais da sua conduta cotidiana, tão humilde e bem comportada? Precisamente esse bom comportamento inspira suspeitas, pois resulta num tecido de clichês que nos tapa a visão, impõe-nos o rumo dos pensamentos e falsifica as nossas experiências (ROSENFELD, 2009, p. 67).

A monstruosidade velada da língua denota o poder transgressivo que as formas do grotesco podem assumir enquanto delírio discursivo. Porém, mais do que seu potencial destrutivo, compete-nos destacar desse trecho a latência adormecida de sua potência, representativa de uma constante ameaça. Visto desse modo, ficam mais claras as implicações da necessidade constante de regramento, seja nas formas do cânone artístico, dos tabus (que se estendem também para o corpo) e do decoro moralizante, pois afinal o delírio e a transgressão não seriam, de fato, uma exceção, mas uma constante. Não por acaso, pudemos traçar sua ameaça (ASTRUC, 2010; KAPPLER, 1994; KRISTEVA, 1980) enquanto a própria

fronteira de definição da normalidade. O delírio, portanto, nada mais é do que a infiltração desses poderes nas zonas de segurança: não como simples invasão, mas verdadeiramente como crise intestinal de infamiliaridade.

Tal assertiva se mostra verdadeira justamente na medida em que nos é possível demarcá-la nas mais diversas compreensões que os teóricos desenvolveram sobre o grotesco: a carnavalização, como destacamos há pouco, participa enquanto forma válida de delírio, na medida em que constitui uma forma direta de embate e revisão dos estatutos sociais vigentes, através do estabelecimento de uma oposição a nível topográfico. Quando busca comentar as afirmações de Bakhtin sobre as limitações individualistas do grotesco romântico, que o trata enquanto degenerescência do espírito popular do grotesco medieval, Rieben lança o argumento de que, estando a festa popular inviabilizada socialmente em sua forma original, o campo de manifestação da carnavalização passa a ser aquela do indivíduo refletido na obra literária. Logo, a manifestação individual do grotesco nas obras literárias não deixa de ser uma forma de rebaixamento e rompimento dos limites do mundo. O próprio Bakhtin é quem nos elucida essa questão, aproximando as manifestações do grotesco em ambos os períodos através de sua essência:

Esse caráter infinito e interior do indivíduo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado. Para convencer-se disso, basta comparar as análises racionalistas e exaustivas dos sentimentos internos feitas pelos clássicos e as imagens da vida íntima em Sterne e os românticos. A força artística e heurística do método grotesco sobressai de forma gritante (BAKHTIN, 2010, p. 39, *itálicos do original*).

A força a que alude Bakhtin, o vimos, é mais do que clara no programa preconizado por Hugo para a nova escola, em vista de sua capacidade expansiva e que muito corroborou para a expressão da face noturna do homem. Curiosamente, esse mesmo elemento foi o que levou Kayser a definir o grotesco enquanto horripilante e alienador. Aproximados os termos, contudo, é possível desdobrar a ideia à qual chegou Kayser acerca da alienação do grotesco e compreendê-la em face dessa “força heurística” de que fala Bakhtin. Desse modo, vislumbramo-la precisamente no elemento abissal da experiência do grotesco que tanto impressionou Kayser, ou seja, como a própria força desordenadora do grotesco que viemos

frisando até então, capaz de deslocar o sujeito das limitações de sua percepção corriqueira do mundo. Tal conjunção, entretanto, fatalmente nos conduziria ao cruzamento do aspecto desvelador e renovador do grotesco com sua propriedade alienante e terrificante. De todo modo, se num primeiro momento a aproximação desses termos pode parecer paradoxal (o que não deveria nos impressionar em se tratando da estética grotesca), o exame mais atento desse aspecto alienante, com vistas ao que até aqui foi desenvolvido, demonstra um quadro bem menos conflitivo.

Num primeiro momento ao menos, a experiência do grotesco pode não apontar diretamente para uma forma de esclarecimento ou transcendência, o que, a nosso ver, não implica que essa experiência alienante estanque na paralisia (fronteira que Kayser parece não atravessar em seu estudo). Se assim o fosse, afinal, como justificar a volumosa produção artística de feitiço grotesco a atravessar séculos e eras? Acreditamos, por tudo o que até aqui discutimos, que o grotesco pode ser tido como ferramenta artística de expansão da compreensão do mundo, mas que tal possibilidade é, antes de mais nada, uma consequência da profunda crise conceitual em que ele se constitui; uma catástrofe, para colocarmos nos termos de Sodré e Paiva, de toda significação e que não pressupõe em si mesma qualquer forma de reparo ou de construção. Não à toa, como por vezes ficou demonstrado em outros estudos de Sodré (1983; 1992), o grotesco pode estabelecer uma comunicação deficitária e empobrecedora. Em outras palavras, o potencial crítico do grotesco não é, afinal, inerente e essencial ao fenômeno, ao passo que a alienação e o deslocamento nos parecem indispensáveis para sua caracterização. Desse modo, diversas reações podem ser provocadas por força do deslocamento do sujeito (simultaneamente, inclusive): pavor, riso, desespero, agonia, desconforto e só então, partir daí, seria possível criar-se um olhar crítico capaz de operar a mudança. Esta não será, contudo, uma exigência ou finalidade na constituição dessa categoria: o grotesco é, substancialmente, improfícuo.

Ainda assim, torna-se necessário especial cuidado ao lidar com o conceito de alienação, tendo em vista que ele pode sugerir a imposição da impotência sobre o sujeito que toma contato com o grotesco, porque de fato põe em falência qualquer sistema de ideias. Entretanto, como dissemos, a alienação não constitui um estado intransponível, sendo, pelo contrário, prenhe de possibilidades, precisamente em vista do estabelecimento de uma visão agora liberta de pressupostos: alienado de quaisquer certezas, resta então a possibilidade de

expansão e renovação desse edifício de ideias em ruínas. O grotesco, por isso, é capaz de promover a ampliação das fronteiras existenciais ao impor ao sujeito a consciência do caráter ilusório de seu conhecimento de mundo. Logo, do mesmo modo, a paralisia é possível, mas não é regra e tampouco fim, sendo provocada como qualquer outra reação, o que só reafirma o fato de que a imprevisibilidade é constituinte essencial do grotesco.

Não por acaso, Sodré e Paiva (2002) traçam as formas midiáticas do grotesco como fundamentalmente diversas daquelas de que tratou Bakhtin. Desse modo, o “grotesco chocante” é compreendido enquanto uma forma de caricaturização das massas populares, cuja cultura real é distorcida no espelho da televisão, gerando o popularesco. Sodré e Paiva passam a refletir, então, manifestações do grotesco que não necessariamente se fazem combativas ou contestatórias de uma realidade imposta, mas que parecem, pelo contrário, corroborar para a manutenção midiática da ordenação social e suas desigualdades. Contrariamente ao sentido do carnaval tal como definido por Bakhtin quando de sua análise da cultura popular de praça em Rabelais, o que encontramos na mídia brasileira (mas também de forma generalizada) é, antes de mais nada, a visão discriminatória das elites incindindo sobre o universo popular, caricaturado nesses meios de forma ridícula e empobrecedora.

O popularesco, na mídia, expressa-se enquanto algo disforme, digno mais de riso do que de pena, num tom teratológico de desajuste absoluto aos padrões estéticos das elites, que detêm o controle desses meios de comunicação. Logo, não há no grotesco midiático brasileiro um traço de rebaixamento das elites dominantes (quando muito, talvez, no “humor político” de alguns programas), como seria de se esperar dentro da lógica da carnavalização, mas sim um eco que reafirma certos preconceitos sociais e espetaculariza as figuras dos excluídos e marginalizados da sociedade de forma cômica, mas sem que esse riso provoque qualquer igualdade entre os pares, antes reforçando a distância entre o povo e as elites.

O que se distorce no grotesco chocante, portanto, é a própria cultura popular, que tem seus valores e tradições reduzidos a uma máscara bizarra. Contudo, ainda que tais manifestações reforcem esteriótipos e preconceitos não deixam de preservar uma possibilidade de crítica, uma vez que, na própria caricatura que expressam, acaba tomando relevo todo o desajuste e o despropósito da cultura massificada e do seu reflexo deturpado da realidade. É o que se percebe no próprio tom com o qual os autores aludem a certos episódios da televisão brasileira na abertura do ensaio e que, mudada sua moldura, das telas para o livro,

revelam, num tom lúgubre e ao mesmo tempo satírico, o absurdo dessas performances.

Não podemos perder de vista, entretanto, que o campo dos estudos da comunicação extrapola a esfera artística e literária e que, desse modo, tal constatação não invalida de modo algum o direcionamento temático, crítico e estético que uma obra artística em todo seu planejamento e execução certamente expressa, mas nos exige (e isso é em si igualmente importante) de quaisquer “idealizações” acerca das estéticas do grotesco enquanto expressões necessariamente combativas, críticas e revolucionárias, portanto. Se há algo, pelo contrário, que os produtos do grotesco certamente nos ensinam, isto seria precisamente não esperar qualquer posicionamento ideológico de suas expressões. Em outras palavras, o fenômeno grotesco pode ocorrer de forma combativa aos pressupostos da cultura dominante, aquele grotesco crítico de que nos falam os autores e que vai ao encontro da idealização posta por Bakhtin; um grotesco que rebaixe os poderes dominantes, que iguale os homens dentro de sua expressão, que seja contestador de tabus e proibições, dando voz e exaltando aqueles cuja humanidade lhes foi negada, abjetos e marginalizados do mundo humano. Entretanto, esse traço não lhe seria uma exigência definidora (como o fez parecer Bakhtin tantas vezes ao longo de seu estudo), fato que já deveria ser admitido quando da compreensão da estética grotesca enquanto informe, instável, caótica – e, logo, sem direção alguma, completamente livre em suas associações.

Esse rápido preâmbulo já é o suficiente para constatar que a visão estabelecida por Bakhtin é por demais idealizante, embora não deixe, por isso, de ser uma possibilidade dentro das expressões do grotesco. Sobretudo no caso de alguns grupos marginalizados, como os *freaks*, a adoção da nomenclatura pejorativa enquanto forma de identidade e de autoafirmação de um grupo deixa clara a linha tênue das interpretações desses conceitos: a partir do movimento que estabelece a monstruosidade enquanto forma negativa e excludente na sociedade, os indivíduos enquadrados nessa definição a tomam enquanto marca identitária, não só estabelecendo uma expressão grupal que os unifique e fortaleça no enfrentamento da discriminação, mas que os oponha, exatamente por essa marca, a uma sociedade que é, antes de mais nada, discriminatória e desigual.

Sem buscar, por ora, tecer conclusões nesse sentido, devemos manter em vista esse traço de instabilidade da estética grotesca como um fato ao qual não se pode fugir em seu estudo e, contrariando a tendência idealista de Bakhtin, sobretudo, ter consciência de que o

fenômeno nem sempre se coloca de forma crítica ou niveladora, mas que pode, inclusive, ser tomado como ferramenta por grupos hierarquicamente elitistas para afirmação de seus valores. Seria, para nos mantermos dentro da própria linha bakhtiniana, o que o crítico definiu como a corrupção do grotesco e do riso, processo no qual o risível passa a ser encarado como ato de exclusão daquilo que se entende por desajustado e ridículo, mais do que de unificação, mesmo que, por vezes, esse mesmo riso seja a força de afirmação e independência que identidades marginalizadas tomam para si enquanto poder e afirmação.

Tal constatação, se correta, nos permitiria, ademais, aprofundar ainda essa problematização, posto que, se olharmos para a formação histórica do conceito de grotesco, notamos que a leitura pejorativa de sua expressão estética é datada e inexoravelmente ligada ao advento do ideário racionalista. Daí, talvez, o porquê dos jogos florais, tão aberrantes nos tempos de Vitruvio, serem hoje um elemento banal de estilização dos mais variados objetos, tido mesmo como bonito ou agradável. Seria cabível, então, colocar, diante do fenômeno grotesco, a seguinte pergunta: pejorativo para quem? Ou, ainda, pejorativo em que contexto? Ademais, mesmo essas suposições não dariam conta de abarcar aquilo que Sodré e Paiva definem em seu estudo por “grotesco chocante”, em que “a periferia pode reconhecer-se [e] a elite pode distinguir-se” (p. 141). Ainda que não possa ser pontualmente compreendida, essa aplicação da estética grotesca enquanto reafirmação de cisões sociais e culturais não deve ser ignorada, sob o risco de recairmos em uma leitura idealizante do fenômeno como fez Bakhtin ao ignorar completamente a violência extremada que irrompia nos festejos carnavalescos medievais.

Resta, por isso e apesar de toda a discussão que até aqui buscamos empreender, a solução deste último impasse: a reação ao grotesco. Já tratamos aqui da inconstância das reações ao grotesco, fruto, pelo que pudemos constatar, da quebra da lógica e da liberdade morfológica absoluta de suas manifestações. Apesar de sugerirem uma solução, tais assertivas recaem fatalmente em um problema fundamental: toda forma de hibridismo seria grotesca? Ou para que fosse considerada como tal, seria necessário uma reação específica à obra ou fato em questão? E, nesse caso, somente essa forma de reação seria o bastante para definir como



Figura 12 – *Santa Lucia*. Francesco del Cossa, 1472.
National Gallery of Art, Nova York - 1939.1.228.⁵¹



Figura 13 – *Santa Águeda*. Francisco de Zurbarán, 1630-1633.
Musée Fabre, Montpellier - 852.1.3.⁵²

⁵¹ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_del_Cossa_-_Saint_Lucy.jpg. Acesso em: 14/06/2021.

⁵² Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Agueda_-_Zurbar%C3%A1n_\(detalle\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Agueda_-_Zurbar%C3%A1n_(detalle).png). Acesso em: 14/06/2021.

grotesco um quadro, ainda que ele não apresentasse, necessariamente, alguma forma de hibridismo?

Se considerarmos, por exemplo, a iconografia das deidades hindus, poderíamos, num primeiro momento, acreditá-las grotescas. Para nós, estrangeiros, certamente a multiplicação vertiginosa de membros poderia ser tida como grotesca, sobretudo quando associada ao sagrado. Contudo, o mesmo certamente não se dá para um devoto nativo do hinduísmo. Seríamos, então, tentados a reduzir a questão, talvez, a um simples relativismo do grotesco: aquela figura não nos é familiar, daí ser grotesca. Percebe-se nessa constatação, apesar da limitação, talvez o gérmen para uma conclusão mais aprofundada.

Ora, se tomarmos como exemplo os santos mártires da Igreja, isso talvez nos torne mais clara a questão. Pensando em Santa Ágata (Figura 13), que teve os seios decepados, ou Santa Luzia (Figura 12), que teve os olhos arrancados, nenhum devoto, certamente, sentiria alguma forma de abjeção. Frente às suas representações clássicas, em que Ágata exhibe seus seios em uma bandeja e Luzia traz os olhos seja em uma taça ou prato (destacamos aqui a representação de Francesco del Cossa, que chama a atenção por estarem os olhos compondo o que parece o ramo de uma planta, adornando-lhe como flores), muitos sentimentos poderiam nele ser incutidos, talvez espanto, veneração, ardor ou mesmo coragem e força se a elas recorrem em face de uma dificuldade qualquer; jamais, contudo, seria de se esperar que causassem estranhamento ou que de algum modo sugerissem infamiliaridade. E ainda assim, não poderíamos, em vista dos pressupostos teóricos que até aqui discutimos, deixar de apontar tais representações como grotescas: o desmembramento do corpo e a autonomia de suas partes; a confusão de imagens provocada pela exibição desses membros em utensílios próprios à refeição (e que no caso dos seios poderia gerar ainda uma curiosa ironia se os tomarmos precisamente como fonte de alimento infantil); o hibridismo do corpo humano e do reino vegetal suscitado pela iconografia de del Cossa, particularmente curiosa.

Em contrapartida, se tomarmos representações estrangeiras à cultura ocidental, o resultado poderia ser outro. Se pensamos no mito do Guaraná, por exemplo, comum no folclore da região norte do país, vislumbramos uma série de correlatos com a representação de Santa Luzia: tradicionalmente, a planta do guaraná nasce dos olhos de uma criança cuja presença trazia boa fortuna a toda a sua tribo e que, uma vez morta, tem seus olhos plantados e regados a lágrimas, de onde nasce então uma planta cujas sementes, assemelhando-se a

olhos, conferem à tribo energia para extrair da floresta aquela mesma fartura de outrora. Nesse caso, talvez nos cause certo desconforto encarar a ideia de que os olhos de uma criança foram plantados e que, conseqüentemente, aquilo que na planta se nos assemelha a olhos seriam, precisamente, aqueles olhos originalmente plantados e que agora se multiplicam vertiginosamente.

O mesmo espanto e desconforto talvez pudesse nos causar as representações da deusa hindu Kali, tida como a Destruidora (Figura 14). Aqui também poderíamos, em vista do que discutimos, destacar elementos classificáveis como grotescos: os múltiplos braços, a cor azul da pele e, especialmente, o colar de cabeças que lhe adorna o pescoço, tanto quanto a saia feita de braços desmembrados. Ainda assim, essa mesma representação, como dissemos, dificilmente seria lida com incomodo por um hinduísta. Pelo contrário, tem-se em Kali a representação da grande Mãe e a defensora da inocência e a renovadora do tempo. De forma análoga, o mito por trás do martírio de São Lourenço de Huesca (Figura 15) suscitaria igual perturbação, não somente pela sugestão de seu martírio, ainda presente em sua iconografia, a partir da presença da grelha que o santo segura em suas mãos (e que, novamente, expressa o motivo grotesco clássico da cozinha como local de transformação e fartura, aqui associado à conversão do corpo em algo análogo ao alimento), mas sobretudo pelo deboche cômico com o qual supostamente o santo teria advertido seus torturadores da necessidade de virá-lo para que pudesse assar igualmente em ambos os lados.

Tais considerações poderiam sugerir que as manifestações do grotesco não são inerentes a elementos ou temáticas específicas ou que a sacralidade as eximiria de uma configuração propriamente grotesca. Contudo, não nos parece possível afastar delas seu caráter grotesco. Tampouco acreditamos que as reações que suscitam poderiam ser tidas como responsáveis por esse caráter: ainda que possam causar estranhamento a um estrangeiro, a surpresa que qualquer forma do exótico naturalmente suscita nos parece tornar fraco demais tal argumento, mas seria possível aprofundarmo-nos nessa questão precisamente a partir dele.

Assim, se supomos que algo possa ser tomado por grotesco pelo estranhamento que suscita, tal assertiva fatalmente nos conduziria ao conflito que essa representação estabelece em relação ao familiar e ao comum, ou seja, à ordem sob a qual concebemos nossa cosmologia. O caráter grotesco de todas essas representações viria, desse modo, de um



Figura 14 - Goddess Kali. Ravi Varma, 1910.
The Ganesh Shivaswamy Foundation, Bengaluru.⁵³

⁵³ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kali_by_Raja_Ravi_Varma.jpg. Acesso em: 14/06/2021.



Figura 15 – *São Lourenço*. Martin Schongauer, séc. XV.
Metropolitan Museum of Art, New York - MET, 34.38.3⁵⁴

⁵⁴ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Lawrence_MET_DP820009.jpg. Acesso em: 08/04/2023.

esforço nelas empreendido para a significação de valores ou conceitos que se colocam além das capacidades dessa mesma ordem: nos casos das duas santas, a exceção e a excepcionalidade do milagre; na representação de Kali, a totalidade temporal que abrange os opostos do princípio e do fim; no caso de São Lourenço, a superação (sobre-humana) da dor e da agonia, na qual o riso ocupa lugar fundamental.

Logo, se estivermos certos em nossa apreciação, não poderíamos julgar o grotesco tão somente pelas reações que suscita ou mesmo por um conjunto temático específico. Tampouco, acreditamos, seria possível acusar o grotesco a partir do simples contraste entre opostos que, como já elucidado por Sodré e Paiva (2002), é um elemento componente do próprio sublime. O que faz, então, o grotesco? Acreditamos, pelo que foi discutido, que o grotesco seria, essencialmente, o rompimento da ordem e da lógica, o que nos desobrigaria das problemáticas elucubrações acerca das possibilidades formais ao mesmo tempo em que desvencilha a discussão do terreno acidentado e relativo da recepção.

Logo, assumimos, seguindo a trilha de Astruc, que o grotesco se coloca verdadeiramente como recurso antrópico para trabalhar tudo quanto escapa à razão, mas admitindo, porém, que tal recurso também possa ser necessário a um dado sistema de pensamento, não só para lidar com o estrangeiro, mas igualmente em suas próprias demandas internas, enquanto auxílio na expressão e compreensão de seus próprios paradoxos e conflitos. Com isso, seria mais compreensível o porquê de tantas representações, nos mais diversos campos da experiência humana, que nos parecerem legitimamente grotescas, não suscitarem necessariamente as reações que delas esperaríamos como tais. Além disso, se assumimos, ao longo deste ensaio, que as reações ao grotesco são imprevisíveis, uma vez que, rompida a lógica, qualquer *modus operandi* tornar-se-ia absolutamente inviável. O riso, tanto quanto o medo, são reações descontroladas ao imprevisível, beiram o delírio e dele essencialmente fazem parte. Assim, ainda que Thomson nos fale da obrigatoriedade de um riso mesclado ao terror enquanto pressuposto ao grotesco, acreditamos que, antes de mais nada, o caráter *descontrolado* das reações, sejam elas quais forem, seria, de fato, um pressuposto ao grotesco, visto que demarca e expressa, precisamente, a perda da razão lastreadora.

Dispostos os apontamentos anteriores em seus devidos pontos de nossa discussão, concluímos que o grotesco é, por excelência, uma composição heterogênea, ambivalente e

opositiva, uma vez que se constitui como a confluência de elementos distantes e contrariantes de determinado sistema de valores e crenças. Da mesma forma, acreditamos que o grotesco seja essencialmente um fenômeno estético, compreendendo esta afirmação dentro dos apontamentos de Muniz Sodré e Raquel Paiva, mas que, enquanto representação artística, cumpre a função antrópica de representar o *outro*, o irrepresentável. Em se tratando de um meio cognitivo, a estética está imbuída de valores sociais, o que nos leva a concluir que o grotesco manifestar-se-á, grande parte das vezes, topograficamente, ou seja, destruindo a hierarquia simbólica e sónica, expressiva da ordenação da realidade. Daí que, baseados nos conceitos expostos anteriormente, podemos concluir igualmente que o grotesco sempre causará estranhamento, uma vez que se comporta como delírio ou desvio. As reações por ele provocadas em seu interlocutor, do medo ao riso, não poderiam defini-lo, ocorrendo em função de seu comportamento imprevisível. O riso, em especial, deve ser considerado como força preciosa na manifestação do grotesco, em vista de seu poder derrisório e nivelador, capaz de destruir a força impositiva dos valores preconizados pela seriedade e capaz, por isso, de reordenar os signos do real de modo mais livre.

Desde o início desta pesquisa, uma questão simples colocou-se sem oferecer resposta aparente: o que levava a arte romana a reproduzir nos interiores de seus palácios, edificadas sobre os fundamentos da razão e da geometria, aquela forma de arte tão peculiar, denominada, na ocasião de sua redescoberta, *grottescos*? Parece-nos, face ao que foi estudado, que o fenômeno do grotesco, sua ambivalência e heterogenia, são naturais ao homem e mais: necessárias. Face ao *outro*, o grotesco permite apreendê-lo, expressá-lo, reordenando e atualizando a cosmovisão de seu espectador. Ele é, por isso, o portão de acesso a tudo aquilo que, positivamente, não poderia ser conhecido.

Por último, chegamos a este ponto escapando ao principal impasse que se apresenta ao nosso estudo: acreditamos estar bastante claro a postura transgressiva em face do real estabelecida pela estética grotesca, o que, inclusive, justificou muito de sua apreciação enquanto fenômeno fantástico ou absurdo. Contudo, é impossível ignorarmos um elemento que desconfortavelmente desponta na discussão desde o manifesto de Victor Hugo: o grotesco é inescapavelmente realista. Muitos são os autores e estudiosos que o admitem, mas como conciliar ambos os termos da questão? Deixamos esse questionamento para o fim desta discussão, precisamente porque este nos parece ser um ponto análogo a um problema geral do

próprio estilo de Mutarelli: em narrativas que beiram o absurdo, como podemos conferir a elas o adágio de “realistas”? Notemos que a questão não é, de fato, tão simples quanto parece e nos abre margem também para refletirmos como o caráter inegavelmente grotesco de seus romances corrobora precisamente para a expressão de um realismo, em verdade, extremamente cru. Assim sendo, cabe-nos, antes de iniciarmos propriamente as análises de seus romances, debatermos acerca do estatuto da representação da realidade na Literatura, para que, desse modo, todos os pontos da questão sejam devidamente colocados.

Sem grande esforço, os pressupostos discutidos ao longo de todo este capítulo poderiam ser ainda alongados e aprofundados. Nunca foi nosso intuito buscar, no presente estudo, soluções para os impasses que já há tanto tempo se estendem nos estudos sobre o grotesco. Entretanto, como declaramos na abertura deste trabalho, não seria possível imaginar viabilidade e produtividade numa abordagem que buscasse ignorar os inúmeros entraves e discordâncias perceptíveis entre os teóricos que o debateram. Além do mais, seria desperdiçar sobremaneira o fértil material que a produção de Mutarelli oferece para a continuidade e o aprofundamento dos debates acerca da categoria do grotesco. Desse modo, pudemos, talvez, traçar as principais linhas de força do fenômeno grotesco, buscando mais clareza em suas motivações e implicações e apontar para determinadas tendências em sua compreensão, de modo que tomássemos posse de um aparato teórico mais consistente para tratar da questão em no autor. Ainda assim, chegamos a este ponto com absoluta consciência da ilusão de imaginar como consistente qualquer estudo sobre uma matéria tão essencial e irremediavelmente instável, como o grotesco. Desse modo, esperamos que o confronto desse instrumental com o caso de Mutarelli possa auxiliar também na compreensão do fenômeno em questão, enquanto forma estética, oferecendo-nos, ao menos, mais uma de suas muitas possíveis facetas.

À guisa de síntese, talvez pudéssemos, da melhor forma possível, condensar a compreensão do grotesco como um *vislumbre da verdade*: um olhar que se estende para além da segurança que as linhas da razão e da ordem nos oferecem e que nos permite tomar contato com a infinidade do mundo. Seja enquanto aparato indispensável para tomar contato com o *outro*, seja enquanto ebulição da própria ordem que necessita transformar-se e evoluir, o grotesco parece nos fazer ver o mundo pelos olhos de um louco – completamente livre de quaisquer pressupostos, preconceitos ou ordenações que o conduzissem ou reservassem.

Fechamos, pois, esse capítulo, com uma curiosa representação cartográfica do século XVI (Figura 16), *O caput elleboro dignum* (também conhecido por *Monde dans une tête de fou*) que representa o mapa mundi disposto na face de um bufão e que



Figura 16 – *O caput elleboro dignum*, autoria desconhecida, 1590.
Bibliothèque Nationale de France, Paris - CPL GE DD-2987 (64 RES).⁵⁵

tão poderosamente sintetiza a ideia de que somente à loucura, liberdade absoluta, é dado ver o *todo*. Nele, vemos, ao longo das diversas citações que adornam a figura do tolo, uma clara denúncia às vaidades e ao despropósito da vida mundana, entre as quais destaca-se especialmente o aforismo que encabeça a representação: *Nosce te ipsvm*, “Conhece-te a ti mesmo”, inscrita originalmente no pronau do Templo de Apolo em Delfos e que aqui toma um sentido particularmente especial: o verdadeiro conhecimento escapa a qualquer ordenação.

⁵⁵ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7710391q>. Acesso em: 14/06/2021.

4. OS PROBLEMAS DO GROTESCO NA REPRESENTAÇÃO REALISTA

4.1 O caleidoscópio da representação

Insinua-se, nos estudos da Literatura, que a marcha do tempo e as mudanças que ela acarreta imprimem nas obras marcas indeléveis das visões de mundo e de sua compreensão da realidade; que cada época, portanto, produziria estéticas capazes de comunicar os modos de pensar e sentir de então. Contudo, o progresso ou, ao menos, a mudança que se esperaria de um tal processo, revela-se na nossa contemporaneidade, no mínimo, ilusória. Crer num contínuo abandono e revolução de formas e conteúdos, ao menos atualmente, parece absurdo. Assistimos antes a constantes retomadas, releituras, rememorações, adaptações, interpretações... embricamentos de tempos e espaços que, numa cultura globalizada, detentora de vasta memória e historiografia, amplamente divulgada (mesmo que ainda não amplamente acessada), parecem, por vezes, mais diluir a ideia que se faz de identidade do que embasá-la ou reforçá-la.

Centralizada na discussão crítica e estética da Literatura pela nascente sociedade burguesa ocidental, a representação da realidade atravessa décadas e séculos até nossa contemporaneidade, fazendo frente às diversas contestações que lhe impôs o percurso histórico. Se o realismo, contudo, mantém-se de alguma forma presente, seja pela afirmação de sua necessidade ou de sua recusa, de certo não o faz incólume. Como bem observou Tânia Pellegrini (2018), o realismo enquanto postura e método, consagrados pelo pensamento positivista do século XIX, perpetuou-se não pela manutenção das correntes de pensamento que o consagraram, mas por um processo contínuo de refrações, que se desdobram em novas posturas e métodos. Buscam, por sua vez, dar conta não só das mudanças perpetradas pelo processo histórico, mas, sobretudo, talvez, das próprias concepções que se alteram acerca do que se considera como o real.

Como se já não bastasse esse movimento natural em torno da compreensão e expressão artística da realidade, Luiz Costa Lima (1980) pontua outra variante que, no caso brasileiro, foi sentida por muito tempo e, ainda que hoje não seja tão visada quanto antes, não deixa de pesar nos rumos que a criação literária tem em terras brasileiras: a questão da identidade. Lima aponta que, enquanto nas metrópoles do velho mundo, a crítica preocupa-se

com a estética das novas obras, suas inovações radicais, suas renovações miméticas, fora desses centros, culturas marginais, como a brasileira, antes de preocuparem-se com tais questões, precisam ainda tratar das adequações à sua realidade de uma mimese que por muito tempo foi importada daqueles centros culturais:

Nesse ponto, nosso destino é semelhante ao das outras nações periféricas: imitadores de um centro que as coloniza econômica e culturalmente; que poderá manter seu império cultural mesmo que cesse a exploração econômica. [Portanto], o julgamento da mimesis colonial não remete a uma matéria de que se alimenta – chamemo-la provisoriamente de ‘vida’ ou ‘realidade’ - mas ao padrão metropolitano que dita como a ‘realidade’ deva ser “imitada” e interpretada (LIMA, L., 1980, p. 2).

Fatalmente, ganha força a tendência a valorizar os produtos culturais em função de sua proximidade aos modelos propostos nesses grandes centros. Ainda que haja um conjunto de artistas preocupado com uma produção literária independente e com o desenvolvimento de uma autonomia cultural, a grande mídia (e aqui podemos incluir claramente o grande mercado editorial) gravita ainda comodamente em torno da cultura que irradia daqueles grandes centros, ao passo que as iniciativas de uma produção legítima, muitas vezes, acabam restritas às academias e a poucas elites. Nesse sentido, mais do que questões teóricas, havemos de encarar fatalmente no estudo da mimese contemporânea o bastião da busca de uma expressão autônoma, em meio às várias linhas de ação que se colocam nesse processo: seja a influência da tradição, sua negação, sua ressignificação, o contexto global da ampla comunicação, o peso dos monopólios midiáticos, a lógica do mercado, o acesso facilitado a diversos recursos, entre outros, dentro de um contexto social em que ainda se faz presente a miséria e a desigualdade, descompassos que a história do Brasil ainda não fora capaz de sanar completamente.

Dessa forma, os movimentos de avanço e retomada, as revisitações e releituras das formas e expressões da tradição literária, deságuam em uma miscelânea de procedimentos e experimentações que compõem esse quadro fragmentado ao qual a crítica sempre alude ao tratar da literatura contemporânea – e que Pellegrini (2018, p. 221-222) acertadamente nomeou de literatura “transitória”, não por um sentido de passagem de um momento ao outro, mas por sua constante transição entre a atualidade e os mais diversos pontos da tradição literária e cultural brasileira.

Em seus estudos acerca da literatura brasileira contemporânea, Karl Erik Schøllhammer (2009) destaca que entre as últimas gerações de escritores, apesar dessa

profusa fragmentação, é perceptível uma clara tendência realista, porém calcada sobre uma larga diversidade de recursos, em que o real é abordado não por mera representação objetiva, mas por efeitos de realidade. Entre os inúmeros autores abordados pelo crítico em seu trabalho, entretanto, não consta o nome de Lourenço Mutarelli senão como simples referência. Acreditamos, contudo, que dentro do quadro delineado por Schøllhammer, em meio às tendências desse realismo fragmentário que testemunhamos atualmente, a figura de Mutarelli coloca-se de forma ímpar, dada a complexa expressão de que suas narrativas são capazes através de olhares marginalizados de uma realidade brutal e absurda.

Desse modo, enquanto tendência para a contemporaneidade, o despontar de vozes historicamente marginalizadas na literatura é uma constante, sobretudo como forma de expressão dessas minorias cuja representatividade foi longamente enjeitada pelas culturas hegemônicas (as manifestações socioculturais afrodescendentes, a comunidade LGBTQIA+, as expressões *queer* etc.). Entretanto, as vozes que se expressam nos textos de Mutarelli, longe de intentarem qualquer forma de justiça social, nos confrontam com o fracasso, a ausência de ética, a insanidade, encarnadas em anti-heróis muitas vezes enfraquecidos e risíveis. O choque com o real, nos textos do autor, se dá pelo viés da inadequação do sujeito a um tempo social agressivo e simultaneamente esvaziado de sentidos mais profundos.

Assim, poderíamos compreender tais expressões da violência em Mutarelli como funções desestabilizadoras e críticas de uma sociedade baldada, evocadas através dos olhares de sujeitos também inaptos e deslocados. Porém, no autor, a representação e o uso literário da violência não seguem as tendências que geralmente são percebidas em produções atuais, tomadas por vezes como hiper-realistas (à maneira de um Ferréz ou um Paulo Lins), e que buscam um olhar cru sobre os aspectos mais críticos do contexto social. Em Mutarelli, como ainda discutiremos mais a fundo, a intensidade das imagens evocadas parece apelar para sentidos existenciais e filosóficos, mas do que para um retrato das mazelas sociais da contemporaneidade. Tal fato, entretanto, não exclui o diálogo que a obra estabelece com o real, mas o insere em uma categoria que se afasta sensivelmente de grande parte da produção contemporânea brasileira tomada por realista.

4.2 O realismo contemporâneo

Não seria de se estranhar, portanto, que, filho ainda do cientificismo do século XIX, nosso tempo, fortemente industrializado e baseado no desenvolvimento tecnológico, recorra hoje com tanta vivacidade a estéticas de cunho realista. Naturalmente que, em meio às diversas mudanças que se operaram e ainda se operam no Ocidente desde o século XIX, tal viés realista expresse-se hoje não somente através de releituras que o distanciam do positivismo que o impusera no passado, como também em uma variedade de formas ricamente diversificada. Por isso acreditamos tão acertada a escolha de Tânia Pellegrini (2007) pelo termo “Realismo refratado”. Face aos experimentalismos do Modernismo, que quisera abolir as estéticas realistas enquanto expressões de um racionalismo falido e insuficiente na captação da vivência da realidade em face da profundidade da psicologia humana e da multiplicidade de perspectivas pelas quais ela se dá, o quadro que se delineia hoje é de uma busca de expressão dessa vivência do real que, fugindo à tentativa de um registro inexequivelmente imparcial e distanciado, retoma e adapta a perspectiva realista pelo caminho aberto por tais experimentalismos. O resultado, para além de uma diversidade de reconhecível pluralidade, não só de formas e procedimentos, mas sobretudo de um vasto alcance expressivo e de crítica da própria noção de representação, criou possibilidades férteis para o tratamento da realidade complexa e variada na qual o sujeito encontra-se hoje inserido:

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, grosso modo tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de “realismo refratado”, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos, gerido por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica (PELLEGRINI, 2007, P. 138).

Desse modo, segundo a autora, é fundamental para o estudo das manifestações realistas na atualidade a relação que se estabelece entre o sujeito e a sociedade. Se inicialmente o realismo positivista colocou o sujeito à mercê de fatores exteriores, numa dinâmica em que sua modelação se dava em função das pressões do meio e da raça, na passagem do século assistimos à crescente complexidade que a psicologia humana exerce no

olhar sobre o indivíduo. Essa tomada de consciência acarreta consigo a crise de representação de que nos fala a autora e que afeta até mesmo a instância majoritária do narrador enquanto observador da realidade: relativizada a sua postura diante dos fatos narrados, imediatamente entra em falência a onisciência de que parecia dotado até então. Hoje, entretanto, assistimos a uma congruência de forças entre ambos os polos, numa conjuntura em que nenhum dos elementos, sujeito ou sociedade, consegue sobrepor-se sobre o outro e na qual a apreensão da realidade é compreendida através de um leque de experiências e pontos de vista diversos, formando o prisma de realismos ao qual a autora alude. Nessa configuração, a postura diante da realidade já não admite uma visão totalizante, senão um conjunto de ângulos diversos, mas indissoluvelmente ligados entre si na composição do real.

Uma tal configuração pode dar a entender um equilíbrio que, entretanto, não existe senão como uma incessante tensão entre os dois planos. Se o desvelamento das profundezas da consciência vem sendo uma constante nas artes e na literatura desde o Romantismo, na atualidade ela se confronta irremediavelmente com as mudanças levadas a cabo pelo avanço vertiginoso da tecnologia e pelo crescimento de um capitalismo globalizado cuja tendência à mercantilização e seriação ameaçam constantemente o sujeito em sua autonomia e identidade face a uma inevitável reificação. Assim sendo,

a imaginação predominantemente cidadina que alimenta a ficção de hoje reconfigura as tensões entre o “de dentro” e o “de fora”, refletindo-se nas mediações entre a organização social urbana e a forma artística, que parece resultar, não só, mas também – frise-se –, em representações explícitas, documentais, figurativas, veristas, naturalistas; realistas, enfim. [...] Esse tipo de realismo parece ser fruto de um olhar feroz, específico da contemporaneidade, diverso daquele olhar solidário ou apenas curioso, pretensamente objetivo, dos primeiros realistas. Ele se apresenta numa espécie de constante, segundo Ângela Maria Dias: “a dramatização do princípio da crueldade como perspectiva existencial e diretriz da organização formal, desdobrada em três modalidades: a da crueldade propriamente dita, dolorosa e sem escapatória, a do exotismo, distante e estetizada, e a da melancolia, indiferente e narcísica (DIAS, 2005, p. 94 apud PELLEGRINI, 2007, P. 152-153).

Toda essa fertilidade de procedimentos, entretanto, não faz com que deixemos de ter na atualidade veios estéticos que poderíamos chamar de realistas, sem que isso signifique um retorno total às técnicas consagradas pelas escolas positivistas do século XIX. As muitas variações que hoje a crítica identifica no realismo são, precisamente, sintoma dessa variabilidade que, por sua vez, não é gratuita, posto que o realismo, antes de realizar-se enquanto retrato da realidade empírica, é um retrato da ideia (ou ideias) de real e da

perspectiva desse real que uma dada cultura, num dado momento histórico, estabelece. Logo, as variações nos procedimentos denotam mudanças não só literárias, mas sintomáticas de outras, mais aprofundadas, no cerne da sociedade em que se manifestam.

Ora, num contexto de ampla comunicação e de uma quase autonomia para a produção e difusão de literatura (tanto física como virtual), face a todo um afloramento de identidades culturais e à intensificação do individualismo, não é surpresa que se desfaça qualquer ideia de Verdade plena diante da relatividade da vivência subjetiva. Não por acaso, Beatriz Resende (2008), ao traçar pontos em comum na literatura contemporânea, reúne as produções mais atuais sob a égide da multiplicidade que, em suas palavras,

é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplas convicções sobre o que é literatura [...] (RESENDE, 2008, p. 18).

Dessa forma, a autora destaca que essa multiplicidade se afasta do binarismo que foi vivenciado na produção por ela identificada como pós-moderna, quando havia ainda uma movimentação artística que intentava se colocar como inovadora e questionadora face às tradições e conceitos já sedimentados. Na atualidade, mesmo que se avulte paulatinamente uma disputa pela liberdade expressiva e a valorização de identidades culturais diversas e minoritárias defronte à tendência homogeneizante e irradiadora da globalização, não se delineia, por isso, qualquer forma de binarismo, havendo, em contrapartida, uma livre assimilação de formas e expressões – o que, entretanto, como dissemos, não livra a literatura das pressões mercadológicas.

Pellegrini (2018) alude fortemente em seus estudos mais recentes à pressão que a lógica de mercado vem exercendo sobre a literatura como um todo e, sobretudo, na agregação da ótica realista a um contexto de conformidade. Ora, quando surgiu de forma mais radical no século XIX, o realismo praticado pela escola naturalista era verdadeiramente combativo. Isso porque, naquele contexto, o compromisso sério com a representação das mazelas sociais era perturbador a uma sociedade que depositava ainda muito de sua crença nas utopias que a ciência e a tecnologia lhe prometiam para o futuro, como também no senso de ordem pelo qual a moralidade, concentrada na estrutura familiar, parecia zelar. Uma representação que se queria aproximativa, de modo que o objeto pudesse ficar o mais próximo possível de seu

observador, abolindo as sombras da superstição, do misticismo e da parcialidade comprometedora do sentimentalismo, colocava-se, naquele contexto, como revolucionária. Assim, por um bom tempo ainda e mesmo depois do Modernismo de 1922, a representação realista manteve-se na literatura enquanto um meio de denúncia ativa dos males sociais, sempre explorando o filão da miséria e da pobreza. Logo, a

multiplicidade de seus discursos, sua “inadequação”, seus excessos, sua simpatia pelas classes populares, sua insistência no indecoroso e muitas vezes na violência, aquilo que não se gostaria de ver como Brasil, emerge como contra ideologia [...] (PELLEGRINI, 2018, p. 134-135).

O avanço do tempo, contudo, trouxe uma série de mudanças que acabou não só por inviabilizar essa forma de representação do real, mas também neutralizar muito de sua capacidade crítica. A evolução nas comunicações frustrou a possibilidade de aceitação de uma verdade unívoca, ao passo que as instâncias estéticas e procedimentos miméticos caros ao realismo de então foram largamente contestadas, sobretudo quanto à sua tentativa de imparcialidade. A realidade passou a ser encarada, no século passado, cada vez mais como relativa ao contexto e às experiências do indivíduo que a vivencia. Ocorre igualmente uma valorização cada vez mais forte das identidades minoritárias, refletindo em expressões do real que não buscam a representação dos marginalizados senão por sua própria expressão.

Nesse contexto, a mercantilização e “profissionalização” do escritor passam a assimilar grande parte desses procedimentos. Mesmo as vozes representativas da minoria, hoje, têm larga exploração da indústria editorial enquanto produto exótico, subvertendo e amortecendo muito do sentido original de expressão e emponderamento sob o qual são concebidas tais obras. É o próprio caso de Mutarelli que, tendo surgido no início de sua carreira como quadrinista da cena *underground*, com uma produção profundamente perturbadora e renegada à época, conta hoje com um vasto empreendimento editorial encabeçado pela Companhia das Letras, com quem tem contrato assinado. Paradoxalmente, mesmo suas primeiras produções, que então poderiam ser tidas como marginais, hoje contam com relançamentos, pela Comix Zone, em edições de luxo e capa dura (MUTARELLI, 2019).

Por fim, destaca Pellegrini (2018), os procedimentos tradicionais do realismo hoje são largamente empregados numa produção literária de viés mais comercial, por corresponderem a uma noção mais cômoda da realidade. Mesmo a violência, por vezes, é profundamente

banalizada, sendo abordada de forma extrema, mas sem que isso represente, em muitos casos, qualquer meio de contestação à situação, oferecendo-se, antes, como um pitoresco exótico ou um catalisador para a narrativa. Cabe, portanto, ao olharmos o caso da violência nos realismos contemporâneos, bastante cuidado, uma vez que, do mesmo modo que se fazem diversos os procedimentos estéticos através dos quais essa violência é construídas nas obras, também as razões temáticas, sociais e culturais se fazem por diversas abordagens, compreensões e intencionalidades frente ao real.

Dessa forma, o tratamento da realidade tem-se colocado de forma variada e, na busca de recursos que possam projetar as obras para fora da densa gravidade mercadológica, o exercício da literatura tem explorado vivamente a gama variada de elementos que o desenvolvimento das comunicações trouxe ao mundo nas últimas décadas. Daí, como trataremos mais pormenorizadamente adiante, o refinamento dos recursos expressivos e formais, bem como sua intensificação e a busca pelo choque terem se tornado vias de sensibilização para os extremos da realidade e suspensão da anestesia social.

Nesse sentido, insere-se o que Schøllhammer (2012) denominou por “realismo do choque”, cujas vertentes buscariam uma representação do real que escape a qualquer mimetismo, indo ao encontro da expressão desestabilizadora que a experiência da violência extrema causa. Tanto no “Realismo traumático” de Hal Foster (1996), como no “Realismo extremo” de Mário Perniola (2004), sobre os quais se debruça o autor, é consonante a tendência a abolir a anestesia que a contemporaneidade parece imprimir ao sujeito. Desse modo, busca-se o impedimento, pela força do choque e, sobretudo, do estranhamento do real, da espetacularização tão cara à contemporaneidade, bem como o forte apelo mercadológico da indústria editorial, impelindo o leitor face a uma crueza tão acentuada que escapa mesmo às possibilidades da representação.

É verdade, contudo, que essa mesma indústria fomenta um considerável mercado em torno da violência e sua espetacularização, em um tempo que demonstra verdadeira obsessão pela vida real e no qual as mídias, fortemente calcadas na imagem e no imediatismo das mensagens, veiculam constantemente conteúdos rasos ligados a uma ideia de um cotidiano em permanente estado de violência. Contudo, como o próprio Schøllhammer destaca, é o trabalho debruçado sobre formas sensíveis de expressão que permite à literatura sobrepor-se à simples banalização da violência, estabelecendo um diálogo crítico com o presente e a memória.

Assim, por mais explícita ou brutal que a ficionalização da violência tenha se tornado em suas representações literárias (tecendo inclusive, na última década do século passado em diante, uma aproximação inédita entre as obras e os contextos sociais marginalizados), ainda assim ela difere sensivelmente da simples espetacularização pela proposta reflexiva que essencialmente carrega. Logo, como destaca Schøllhammer,

quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 29).

4.3 As expressões da violência

“Porque nos leva frequentemente à fronteira do inumano, a crueldade é uma experiência fundamental do humano”. A prerrogativa colocada por Jair Ferreira dos Santos (2004, p. 39) é imperativa: a crueldade é uma prática antropológica por excelência; não simplesmente porque, como ensejou-se a reduzir a questão por tanto tempo, a natureza humana seja ela mesma intrinsecamente violenta, mas, antes, por ser um ato cujo viés específico somente o humano é apto a realizar. Não que inexista o impulso, a pulsão animalesca, o lado selvagem do humano, capaz de turvar a razão e de súbito explodir agressivamente. O animal humano está sempre presente. O que de fato se coloca em face da crueldade é que ela necessita de uma boa dose de racionalidade para ser operada. O ato cruel, a exploração do outro e a tortura demandam um refinamento de meios e de propósitos incompatível com o simplismo impulsivo e autêntico da animalidade.

O protagonista de *O cheiro do ralo* demonstra verdadeiramente esse pressuposto. Ausente de culpa e mesmo, por vezes, sem um aparente objetivo que não o próprio divertimento, demonstra um refinamento digno de Sade na manutenção do controle perverso sobre seu mundo pessoal. Miguel, por sua vez, transcende a moral para atingir uma postura que mescla justiça e vingança através da prática desapegada da violência e da crueldade enquanto forças oriundas e inerentes à existência mundana. Seria possível ainda citar o Agente de *O natimorto*, cujo sentido máximo da proteção e do amor pelo outro se expressam pela violência calculada ou o protagonista de *Nada me faltará*, para quem a liberdade se fez

mediante o mais atroz assassinato. Muitos seriam os exemplos que a literatura de Mutarelli nos forneceria dessa relação entre o engenho humano e a crueldade, assim como, vale ressaltar, do profundo trabalho que tais narrativas estabelecem em torno da violência, fazendo com que não se reduza a um dado previsível e imanente.

Contudo, ainda mais perturbador na assertiva de Jair Santos é o pressuposto dado de que o campo sombrio da crueldade vela as fronteiras de nossa condição humana e que, para além de seu limiar, estão segredos que nos concernem intimamente, intangíveis ao olhar comum da razão. Esse é um ponto fundamental não só na discussão da estetização da violência, como também da própria discussão em torno do grotesco e da persistência de suas manifestações perturbadoras mesmo em face do choque adverso que provocam e das reprovações que tantas vezes suscitam.

A violência fascina; e esse dado parece ponto passivo entre os autores aos quais recorreremos para buscar compreender o problema. Fato, ao que nos parece, é que, na busca por compreender os aspectos heterogêneos, transgressivos e inversores dos romances selecionados, é inevitável não cair na discussão acerca da estetização da violência. O que foi discutido até esse momento reafirma pontualmente essa impressão: debater o próprio realismo contemporâneo parece ser, em boa medida, debater a representação artística da violência. Principalmente, contudo, nos cabe compreender a representação dessa violência pela ambivalência da estética grotesca, que afasta de si qualquer tentativa de moralização ou de maniqueísmo e que, por isso, não só impacta através da expressão crua da violência, como o faz pelo exagero e pelo hiperbólico.

Novamente, há que se afirmar: a violência fascina. Fascina, certamente, pelo horror, pela invasão, pela brutalidade. Fascina também (e todo o contexto midiático brasileiro não deixa negar) pelo espetáculo, pelo ódio que suscita, no mais das vezes cego, ignorante dos alvos sobre os quais debruça seu gatilho. Fascina, mais uma vez, certamente pelo medo, mas, inegavelmente, também pelo detalhe sórdido, por um sadismo que as descrições quase pictóricas dos tantos jornais ditos “pinga-sangue” ou pelas imagens desnudas e quase obscenas dos programas de televisão voltados exclusivamente para esse conteúdo (*Cidade Alerta, Alerta Nacional, O Crime não compensa, Alarma TV* e tantos outros) trazem continua e ininterruptamente.

A massificação das impressões em torno da violência não deixa dúvida de que não é

seu aspecto singular, portanto, o que parece ater as atenções. A imagem abstrata da violência que se constrói nessas diversas narrativas parece manter-se tão difusa quanto suas implicações e motivos. Mais do que tudo, talvez, tratando da violência, tratamos também da perplexidade que ela provoca. Esse aspecto de incompreensão, contudo, certamente pode oferecer sinais mais consistentes, ainda que não tão visíveis, acerca da recepção da violência. Não podemos deixar de considerar que a violência talvez nos impressione de tal modo precisamente pelo contraponto paradoxal que ela estabelece com o estatuto de racionalidade e civilidade que a contemporaneidade busca erigir sobre si mesma desde os horrores da Segunda Guerra e do nazismo. Nossa capacidade autodestrutiva nos impressiona fatalmente, não simplesmente pela anulação instantânea de todo um trabalho construtivo contínuo, muitas vezes irreparável (a bomba que reduz uma cidade a cinzas em segundos, o tiro que encerra toda uma vida, a pilhagem que reduz a nada o sustento longamente cultivado etc.), mas certamente também pelo poder que ela suscita e que, até hoje, usamos abertamente nas inúmeras guerras frias que os Estados promovem.

Sobretudo, porém, é inegável que a violência possui o poder de abalar as malhas do comum, do corriqueiro, do cotidiano. O fato violento impressiona porque arranca, ainda que por um momento distante, o espectador da normalidade amiadada em que vive – e o faz de um lugar seguro, olhando para o outro, o desconhecido que a televisão apresenta e que poderia ser qualquer um. Ainda servindo como poderosa catarse na contemporaneidade, a violência nos relembra uma série de questões que o hábito e o supercontrole tendem a apagar: a fragilidade do ser, o poder do acaso, a inexorabilidade da fatalidade, a insuficiência etc. Assim, a reificação do capitalismo global acaba por fazer da violência que provoca também um espetáculo.

Pode-se falar longamente da violência, como já o fizeram tantos estudiosos, mas esses poucos apontamentos feitos se dispõem enquanto simples base por onde iniciar as reflexões que demandam as análises do corpus proposto. Disso, o sentido inerentemente humano e atual da violência é o que mais se destaca em face do esforço artístico que sobre ela se debruça; e a atenção tão forte que provoca na literatura e nas outras artes dá-se, certamente, pela incomunicabilidade da agressão e da crueldade, patente na insuficiência dos discursos tradicionais impessoalizantes e espetaculares da mídia. Daí Schøllhammer (2013) abrir seu estudo sobre o realismo e a violência na literatura contemporânea justamente a partir da busca

de comunicar:

Narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesma sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão. [...] Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio [cuja] expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 7-8)

A expressão artística da violência, entretanto, não é matéria simples ou homogênea, mudando sensivelmente ao longo do tempo. O mesmo autor pontua as mutações em sua abordagem na literatura brasileira do romance de 70 à contemporaneidade. Se no romance de 30 encontramos uma proposta de retrato sincero de realidades marginais, essas nos são trazidas ainda através da mediação de um narrador alheio ao contexto e definitivo para o estilo moralizante da crítica social, malgrado o esforço para vislumbrar essas realidades pelo prisma da experiência das próprias personagens – o que nos rendeu obras de inegável valor literário. O panorama que avistamos na evolução desse romance social é o de um aprofundamento cada vez maior no viés subjetivista da experiência da violência, mas também de uma brutalização crescente.

Em seu “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”, Schøllhammer delineia um percurso evolutivo do retrato da violência na literatura, sugerindo que, concomitantemente à intensificação da criminalidade e, principalmente, da percepção da violência pelas pessoas, houve também uma intensificação e uma evolução nas posturas e métodos adotados pelos escritores brasileiros (e outros artistas) na representação desse contexto violento. Inicialmente, o uso de recortes do cotidiano, notícias e relatos reais de casos espetaculares, enquanto base para a produção artística, tem seu início em meados do século passado, atingindo maior amadurecimento na década de 70 e representa uma forma de engajamento das artes e de posicionamento em face da violência que se espraia pela realidade brasileira. Em alguns casos, foi plasmada mesmo como forma de posicionar-se contrariamente ao regime ditatorial então em vigência. “Dessa forma, a arte pop brasileira revelava seu engajamento político na inclusão do cotidiano urbano violento na obra, explorando sua forma mediática” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 30).

As primeiras representações literárias nesse contexto histórico mais recente, contudo, se vê perpassado por certa romantização dos acontecimentos, nas quais a figura do marginal e

do bandido são plasmadas com certa romantização, enquanto figuras a um só tempo controversas, mas resistente a um contexto também ele violento e de absoluto abandono estatal. A marginalidade, nesse âmbito, era tomada antes de mais nada como uma espécie de luta do indivíduo contra forças opressoras, e que encontra no adágio de Hélio Oiticica, “Seja marginal, seja herói!”, presente em uma serigrafia de 1968, na qual a frase emblemática vinha acompanhada de uma foto de Manuel Moreira, o Cara de Cavalo, assassinado a tiros por forças paramilitares, uma de suas expressões mais significativas. São os primeiros contornos que ganharam as análises e expressões de um ideário que lega os problemas da violência às deficiências estruturais da sociedade, ao descaso e opressão violenta do próprio Estado.

As consequências negativas do crescimento acelerado e desproporcional vivenciado pelo país nos milagres econômicos nos faz chegar à década de 1970 numa condição urbana de inchaço populacional e desigualdade. Sob a ditadura, entra em voga o realismo documental enquanto meio de denúncia e cujo discurso de cunho quase jornalístico muito se justifica pela própria censura imposta sobre essa parcela da mídia dedicada a uma visão mais crítica do real – permeado pela violência militar, pela tortura e pela perseguição política, vale lembrar. O impulso, portanto, de abordar o real na literatura tem causas diretamente ligadas ao estado de coisas de então e, sobretudo, ao próprio apagamento do real perpetrado pela censura. Mas é nesse momento também que surge o que Bosi (1975) chamou de “brutalismo” e que centralizaria a visão da violência na experiência subjetiva de marginalizados e contraventores, marcadamente “resistentes” da própria violência e falência institucional do Estado:

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões [...]. Essa literatura que respira fundo a poluição do capitalismo avançado, de que é ambigualmente excreção e contraveneno, segue de perto os modos de pensar e de dizer da crônica grotesca do novo jornalismo *yankee*. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 18).

Mais do que simplesmente impactante, essa literatura se propõe como uma forma de superar a barreira social das camadas letradas em favor da expressão dos conflitos da desigualdade enquanto força motriz da violência descabida marcadamente, sobretudo, no recurso à linguagem “chula” ou “inculta” dos marginalizados, ainda que, como destaca Bosi (1975), nem sempre seja um projeto formal viável em face do público ao qual se apresenta.

Por isso, Schøllhammer destaca a importância da obra de Rubem Fonseca que, inaugurando o veio que Bosi identifica como “brutalista”, insere na literatura não só uma temática mais crua, mas também uma expressão literária mais refinada, no sentido de construir relatos cujo dinamismo, ao mesmo tempo que fugiu do modelo documentarista do relato jornalístico, desnudou a crueldade de uma maneira até então inédita. Por isso, Schøllhammer afirma que

sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca cria um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, com temáticas do submundo carioca, no qual o escritor se apropriava não só das histórias e tragédias cotidianas, mas também de uma linguagem coloquial que resultava em uma inovação para o seu “realismo marginal”. [...] Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social, e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 34-36).

Estilo esse que, mais tarde, seria ainda retomado e intensificado por Patrícia Melo em seu *O Matador* (1995). O veio do brutalismo, portanto, vai extinguindo a figura heroica do bandido, juntamente com o que parece ser uma mudança de foco no trato da violência, que deixa de ser tomada enquanto signo de uma resistência consciente e direcionada. Por isso, Schøllhammer afirma que “nessa perspectiva, a ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de ressimbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais do submundo das grandes cidades” (2013, p. 56). A crítica política e social vai, portanto, perdendo seu caráter universal e tornando-se difusa em face da singularidade que permeia a expressão da violência. Veremos nas décadas seguintes, então, um acirramento desse processo, concomitante, não por acaso, ao agravamento das condições alienantes da tecnoburocracia e da individualização crônica do sujeito. Desse modo, torna-se perceptível que a incidência da violência na literatura passa, a partir da ditadura, a se fazer sintomática de uma situação social mais crítica, visto que

percebemos a emergência de um novo tipo de bandido, para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda de legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas (ibid., p. 37).

A partir da década de 1990, portanto, a influência da realidade aumenta fortemente sobre a ficção, sobretudo em face da estetização de fatos e pessoas reais, criando uma

referencialidade empírica mais pesada dentro da narrativa, como também na autonomia de expressão conquistada por autores oriundos de contextos marginalizados em cujas obras transparece a realidade, muitas vezes, vivenciada cotidianamente pelos autores, como o caso de Ferréz ou Paulo Lins. Desde então, esse quadro se alarga e observa-se nas produções mais recentes um crescente intercâmbio entre as instâncias da criação literária, nas quais a porosidade dos lugares de autor, morador, pesquisador, num viés de forte autonomia, tem aberto outras perspectivas de leitura, participação e engajamento em torno das questões sociais da violência. Porém, é notável também que as expressões artísticas da violência têm passado por uma radicalização expressiva, muitas vezes dissonante e nas quais o impacto do realismo se realiza aberrante e desestabilizador. Tal fato chamou atenção, além do mais, pelo fato de que todos os autores consultados, sem exceções, delinearam a experiência da estetização da violência como uma experiência extrema em si mesma. Mais do que abordar uma realidade tida como intensa e exasperadora, o próprio discurso se modela a partir do extremismo, propondo uma comunicação radicalizada e imponderável do ato violento em uma semântica do impacto.

Como tem ficado visível nas análises e discussões que temos conduzido, o imediatismo tem uma importância funcional e fundamental nessa literatura, não só em uma temática que se quer presente, mas num discurso quase afoito e que estende a experiência do imediato também à leitura, enquanto exercício, e seu impacto sobre o leitor. Novamente (isso trataremos mais pormenorizadamente adiante), *O cheiro do ralo* se coloca para nós como exemplar dessa narrativa imediatista, ainda que tal recurso tenha fundamental importância também no *Miguel e os demônios*, excepcionalmente. Contudo, adiantemos desde já, a representação da violência a partir das figurações grotescas das obras de Mutarelli não se mostra consonante ao brutalismo e às demais formas da violência trazidas até aqui. Não deixando de trazê-la, contudo, parece trabalhá-la de forma mais difusa e existencialista, sem tecer elos pontuais de crítica social. Com isso, não estamos afirmando que a obra de Mutarelli não seja crítica, pelo contrário, mas buscamos ressaltar que o faz de forma distinta da estetização da violência perpetrada por autores como Patrícia Melo, Ferréz e Paulo Lins. Desse modo, o aprofundamento que buscamos com a presente discussão se mostra necessário, precisamente, enquanto via de acesso para a localização e discussão mais acertada da representação (e crítica) do real, e da violência que permeia esse real, nas obras do autor.

O que se nota, então, a partir das considerações de Bosi e Schøllhammer, é que essa abordagem artística imediatista da violência busca uma abordagem renovada do problema, além de estabelecer questionamentos que vão além daqueles que encontramos ao nos debruçarmos sobre a produção das décadas de 1930 a 1960. De todo modo, ao colocar em xeque nossa noção identitária de humanidade, a crueldade é banida ao proibido, ao maldito, ao imoral, em suma, à sombra guardiã de tudo quanto buscamos ignorar face ao desconforto da contestação latente quanto ao que idealizamos para nós mesmos enquanto sociedade, enquanto espécie e enquanto seres dotados de razão. Quando colocado frente a esse dado, o questionamento simplório da representação artística da violência como meio de denúncia das incorreções sociais se contrai em suas limitações. A reflexão que propomos traçar aqui a partir do caso de Mutarelli e da violência impressa em suas imagens grotescas do mundo comprime a questão da crítica social sob o peso surdo e incômodo de um questionamento ainda mais perturbador: o que a violência e a crueldade revelam acerca do humano para além dos seus reflexos sociais de injustiça e abuso? O que guardam as sombras do horror humano e qual a necessidade e objetivo que poderiam ser motores dessa estetização da violência? Em outras palavras, para além de uma crítica social ou moral, para que pintamos o horror? Em que nos impressiona a feiura da noite humana e até onde o proibido nos conduz?

Desnecessário reforçar a inviabilidade de solucionar nesta discussão questões de tamanha envergadura, mas o exercício de sua reflexão certamente nos pode aclarar as dinâmicas que movimentam as expressões do grotesco e da violência em Mutarelli enquanto autor contemporâneo. Igualmente desnecessário seria afirmar que buscar compreender essa problematização mais profunda acerca da violência, e que se dá em uma mediação que podemos admitir bem mais difusa do que as anteriores, não anula a possibilidade da crítica social, como dissemos. O que se percebe aqui é, justamente, que a crítica social não se mostra, ao menos no caso de Mutarelli, de uma forma direcionada e explícita. Faltam às suas narrativas aquele intermédio moralista, analítico e crítico. Colocadas a nu diante do leitor, as imagens da violência saltam aos olhos, justamente pela ausência da mediação do narrador, sem deixar, entretanto, de expressar também (e de forma muito viva) problemas sociais latentes. O ponto a ater-se nesse caso é o de que não poderíamos limitar a tal objetivo esse feixe de imagens intensas – a própria estética grotesca que as estrutura não permitiria a colocação de um objetivo restrito e racionalizante. Para entender, contudo, esse dinamismo

das imagens do grotesco e seu funcionamento na expressão da violência em Mutarelli, havemos que discutir um pouco mais a fundo as implicações dos herdeiros daquele brutalismo de que fala Bosi (1975), bem como buscar compreender as formas discursivas dessas expressões.

4.4 Realismo e violência

Muitas das condições que sustentam as manifestações radicais da violência ligam-se intimamente às estruturas socioeconômicas tecnocratas discutidas por Muniz Sodré (1992), sendo quase um consenso entre os autores abordados nessa seção que a crescente massificação generalizada que o capitalismo globalizado vem criando em conjunção ao atrofiamiento individualista do sujeito relacionam-se diretamente à estetização perturbadora da violência. Desabrocha um mundo em que o contato tornou-se choque e no qual, em face da grande desilusão ideológica que se deu ao longo da última metade do século passado, as formas de militância e luta social parecem tornar-se difusas. De certo modo, a extremidade da representação da violência vem como meio de superar a barreira do torpor e da apatia, que tomam conta dos sujeitos contemporaneamente.

Ângela Maria Dias (2004) pontuou acertadamente o problema, relacionando-o a uma só vez com a própria questão do realismo em face da construção de uma identidade nacional, num contexto cultural em que, malformada uma identidade de contornos bem definidos, a derrocada difusa e vertiginosa da imagética transcultural contemporânea gerou fatalmente um agravamento da crise da autoridade da tradição. Logo,

no seu incurável e agudo mal-estar, resultante da crise da autoridade da tradição e, também da proliferação de recursos, técnicas e efeitos a seu dispor, a produção contemporânea desvia-se dos padrões canônicos e, ao mesmo tempo, reprograma-os em desconcertantes combinações. Na cena pós-moderna, a reconhecida propensão ao realismo da literatura brasileira tende a dramatizar o que flui e escorre pelos muros, espelhos e recantos das cidades brasileiras contemporâneas. No entanto, o dilúvio imagético, no qual são imersos habitantes e metrópoles, dentro e fora da ficção, confunde observadores e objetos, e ofusca os olhares entre imagens-mercadorias e corpos-fetiches. [...] Em divergência com o que, em termos mais gerais compreendemos por realismo, a perspectiva atual não privilegia a visão em profundidade e a vocação integradora. Prefere deslizar, descrever, perceber plástica e extensivamente panoramas e personagens, sem a obrigação conclusiva ou o empenho totalizador (DIAS, 2004, p. 16-17).

Ainda que essa visão diversificada e multiculturalista seja um dado precioso das produções contemporâneas, sobretudo enquanto forma de resistência à crescente massificação promovida pela irradiação tecnoburocrata de que nos fala Muniz Sodré (1992), é impossível não encontrar nela igualmente um elemento difuso, sobretudo no que tange ao estabelecimento de identidades, mesmo a nível individual, ou à conformidade entre elas, em um nível cultural. Tal fato é sintoma direto desse abandono das formas canônicas, cuja unidade agora torna-se estranha à fragmentação do tecido sociocultural, mas também da insuficiência ou impossibilidade do discurso de construir sentidos coesos e coerentes, capazes de apontar para uma verdade maior e comum, face à velocidade vertiginosa em que pulsa a informação na atualidade.

Desse modo, este contexto de fragmentação e relatividade termina por dificultar ou mesmo invalidar qualquer crítica que busque delinear com precisão os fenômenos da violência, que acabam por encontrar respaldo literário somente em manifestações igualmente difusas e intensas. Em face da fetichização promovida pelo maquinário mercadológico, o prejuízo aos sentidos e significados mais profundos é inevitável. Sendo assim, o avanço de um modelo socioeconômico que impele os sujeitos à uma individualização cada vez mais aprofundada, num contexto em que o valor venal fatalmente ecoa mais alto que outros valores culturais, conduz de forma inescapável ao abismo social da reificação dos mesmos sujeitos. Por isso, Ângela Dias afirma que

a fúria devoradora deste obsceno maquinismo tecnoburocrático – auto-reproduzido e incessantemente aperfeiçoado pelo desenvolvimento capitalista – encarna a mais insidiosa forma contemporânea de crueldade. Ao reproduzir o nexos de equivalências e vínculos entre homens e coisas, naturaliza a vontade de domínio como desejo do mais forte e dissemina a espoliação, em todas as versões mais sutis e sedutoras, como “*modus operandi*” da socialização. Especialmente no Brasil, o espaço da presente reflexão, o totalitarismo nas sociedades de consumo soma, à violência já bem conhecida da manipulação das massas, o arsenal de violências gestadas por nossa globalização subordinada: a acentuada exclusão social, a financeirização econômica da vida coletiva, o depauperamento da soberania do Estado na regulação dos conflitos e interesses e, até mesmo, no combate à criminalidade organizada (DIAS, 2004, p. 17).

A ausência de um discurso consonante acerca da identidade cultural, contudo, não pressupõe que justamente a problemática envolvendo sua inexistência ou, antes, sua caleidoscópica mescla de diversos tons não seja abordada pelas narrativas. O aspecto difuso

da identidade cultural acompanha as temáticas das desigualdades sociais gritantes e da alienação dos sujeitos do convívio comum. Logo, a especificação e a individualização acarretaram consigo o estranhamento, o que fatalmente transformou, ou, talvez, revelou, muito do contato em confronto.

Esse rápido exame acerca da posição do indivíduo na contemporaneidade, mais do que esclarecer caminhos para uma compreensão, demonstra a inexatidão de qualquer diagnóstico que se queira definitivo. Essa mesma inexatidão poderia ser relacionada à diversidade vertiginosa e livre dos procedimentos estéticos de que a literatura tem lançado mão nos últimos tempos. Carlos Plastino (2002), na abertura de sua coletânea de estudos acerca da transgressão, destaca o aspecto perverso que nossa sociedade tecnicista e racional tomou a partir da fragmentação individualizante do corpo comunitário na atualidade. Como destaca o autor, o mal-estar da civilização não se daria, hoje, pela culpa, como apontara Freud em seu trabalho homônimo, mas na dissociação dos princípios de Tânetos, “imprescindível para os processos de subjetivação geradora de liberdade e criatividade”, daquele de Eros, gerando impulsos destrutivos pela falência das funções emocionais da psique. Por isso, “para lidar com as questões emocionais, contamos com poucos recursos teóricos, uma vez que o racionalismo do paradigma moderno tornou ilegítimos os saberes que se ocupam desse aspecto essencial do nosso modo de ser” (PLASTINO, 2002, p. 10-11).

O problema, contudo, não se restringe às dificuldades subjetivas intrínsecas à interioridade do sujeito em relação a uma má assimilação das funções emotivas em sua constituição. Antes de se resumir à esfera pessoal, a falência de tais funções compromete diretamente o exercício da convivência, tornando o outro o (in)diferente. A lógica consumista do modelo social ocidental participa ativamente nesse processo, impelindo nessa fratura a reificação perversa e o apagamento do valor humano do Outro. Esse processo, por sua vez, se desenrola em um contexto social em que o âmago das restrições acaba infiltrando-se também cada vez mais profundamente na individualidade, promovendo um controle dos sujeitos que, graças ao avanço técnico, alcança toda a vida íntima com uma precisão nunca antes testemunhada.

Psicologicamente, interdição e transgressão são impulsos opostos que compartilham a mesma origem: a institucionalização social, cujo feixe de regras visa a preservação da ordem social pela renúncia a determinadas pulsões, entre elas a sexualidade e a violência, ainda que a

manutenção desse modelo preveja a aplicação da violência institucional legalizada. Nesse âmbito, o desejo de transgressão é o desejo de realização para além da interdição. Esta, porém, não existe como mera proibição na maioria das vezes, mas se expressa em códigos morais, conduta e costumes de valor comum, que visam o manutenção das garantias e seguranças através do trabalho compartilhado. Em outras palavras, qualquer comunidade humana, mesmo possuidora de um código legal estatal, apresentará uma dinâmica comunitária baseada na preservação do bem comum pela abdicação de vontades e impulsos pessoais.

Desnecessário dizer que a fragilização ou subversão dessas dinâmicas estaria intrinsecamente ligada a crises sociais ou culturais, em que o grupo deixa de se enxergar como comunidade coesa e comunicante. Justamente nesse ponto é que a legislação oficial cumpre a função de manter a ordem entre as frações do tecido social. Igualmente, a tendência perversa e individualizante do nosso atual modelo social expressa esses mesmos sintomas de descontinuidade na interação e na organização das frações do grupo. Apartados, os indivíduos ou grupos fracionários da sociedade perdem vias de comunicação, tornando-se estranhos. O próprio espaço sofre alterações marcantes, erguendo-se muralhas eletrificadas para preservar as pequenas comunidades de condomínios dos “perigos” da própria comunidade em que se inserem e que, malgrado o isolamento, não deixa de oferecer a massa de trabalho necessária à manutenção do padrão daqueles primeiros (seguranças, empregadas domésticas, garis – trabalhadores, de um modo geral, que embora sustentem seu funcionamento, não integram seu agrupamento, não residem dentro de seus muros); ou, ainda, nos cubículos sociais que se empilham em prédios e cujo contato entre vizinhos, muitas vezes, não é mais do que o som de passos no assoalho ou descargas no banheiro; e, por fim (e possivelmente o mais extremo), as casas-fortaleza, que gozam de um aparato de segurança que, não raro, conta até com quartos do pânico ou, por surreal que pareça, *bunkers* subterrâneos.

Chamamos a atenção para tanto visando oferecer um exemplo mais palpável e menos custoso para nossa discussão, mas, sobretudo, porque a própria espacialidade narrativa reflete essa descontinuidade. Schøllhammer destaca tal aspecto na obra de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, na qual o autor compõe um quadro abrangente do contexto urbano de São Paulo apenas através de fragmentos, metodologia que ele adotou desde o início do projeto que, de fato, compreendeu uma verdadeira *flânerie* pela capital. Em Mutarelli, encontraremos reflexos dessa fragmentação no isolamento claustrofóbico de suas personagens, nas quais

podemos enxergar, a partir da impossibilidade do contato, um prisma de leituras que refletem fatalmente o isolamento crônico do sujeito. Novamente, Carlos Plastino destaca que

tornou-se evidente que, junto à fantástica eficiência da tecnologia, produto da razão instrumental, construímos uma sociedade autodestrutiva e mutiladora, cuja dinâmica perversa parece acentuar-se vertiginosamente. [...] Essa dinâmica social tem como base uma concepção radicalmente individualista da vida, indissociável de um processo que reduziu drasticamente a esfera pública, que foi assim colonizada por uma perspectiva privatista. A reclusão dos sujeitos no espaço privado não se limita, entretanto, à indiferença em face das questões públicas [...]. Ela vai mais fundo, aprisionando os sujeitos na solidão radical de seu narcisismo (PLASTINO, 2002, p. 9).

Em Mutarelli, a limitação espacial reflete-se no próprio discurso narrativo, seja nas descrições mínimas, que se atentam para o essencial, gerando esse ponto de vista concentrado e oclusivo tão característico de seus romances; seja no esvaziamento dos demais recursos discursivos ou na quebra de convenções do gênero, que resultam num texto truncado, que se dobra sobre si mesmo, gerando os diversos ecos que soam narrativa adentro. Tais recursos, face aos enredos que sustentam, parecem expressar a incompatibilidade ou conflito das personagens com o restante do mundo, do qual isolam-se por destoarem absolutamente de suas convenções e sentidos.

De todo modo, se a norma é necessária à sociedade, também lhe é a transgressão para garantir a manutenção de sua estrutura, uma vez que são os movimentos transgressivos as forças capazes de gerar renovação e mudança e, em consequência, oferecer ao organismo comunitário a adaptação a novas condições que o tempo lhe infligirá inevitavelmente. Logo, se por um lado a transgressão nos lança num estado caótico e violento, por outro ela nos assegura a descoberta e a renovação, a exploração do estranho e a amplificação dos horizontes culturais. Encontrar um equilíbrio nesse cenário, pressupõe aceitar a irrupção do excesso de forma cíclica; pressupõe, portanto, que um instante de liberdade se faça necessário para que a desorganização que provoca elimine também os desgastes e se possa ir em direção a uma reordenação renovadora. Por isso, para a psicanalista Maria Izabel Szpacenkopf (2002, p. 38), é justamente o prolongamento estagnado de algum desses polos que desencadeia o desequilíbrio e suas consequência nefastas para uma comunidade, pois, de todo modo, “a interdição só tem sentido se cada um de seus limites é refeito pela transgressão, permitindo o estabelecimento contínuo de novos limites”.

Por mais que essa seja uma dinâmica “prevista”, portanto, ela se dá normalmente por embate e conflito, sobretudo porque a norma se expressa e mantém na comunidade pela formação disciplinar dos sujeitos. A disciplina, por sua vez, constitui uma prática formadora do indivíduo e que perpassa todo o conjunto social. Diretamente ligada aos fundamentos que modelam a própria sociedade, ela compreende o feixe de valores definidores do ideal de figura humana. Contudo, como a norma (ainda que participante daquela dinâmica de que fala Szpacenkopf) não prevê por si mesma o desvio, a disciplina termina por se estender da formação para a correção do sujeito desviante, identificando-o como anomalia passível e exigente de correção. Logo, o caráter conservador inerente à norma gera obstáculos ao ato transgressivo na medida em que este, contestando os limites estabelecidos, inevitavelmente implica em sua ultrapassagem, motivando a resistência por parte do sistema normativo. Disto tem-se, justamente, que a dinâmica entre norma e transgressão se processa necessariamente dentro de uma lógica fatalmente conflitiva e que, por isso, pressupõe o sofrimento do sujeito desviante.

Aqui se dá o embate entre as pulsões de morte e de vida, cujo processo acarreta angústia ao sujeito em face do estado temporário de indefinição que se coloca. Ultrapassando os limites da norma, o sujeito se coloca além de suas limitações, é verdade, mas também além da segurança e da previsibilidade que ela acarreta, visto que o afastamento provoca a sensação de desamparo, uma vez despossuído da figura paterna reguladora, mas também protetora, implicada na norma. A angústia constitutiva desse processo, bastante comum na formação da psique humana, diga-se, advém do impasse e da presente inadequação à norma, mas que não foi ainda de todo abandonada. A transgressão, portanto, é necessariamente, nas palavras de Birman (2002, p. 58), uma “aventura”, na medida em que ela pressupõe um impulso em direção ao desconhecido. Transgredir pressupõe colocar-se em risco para além das orientações conhecidas, portanto. Nesse ponto, o autor situa na experiência transgressiva a figura do estranho e do sinistro discutidas por Freud (ver capítulo 2.5), como manifestações inescapáveis a essa sondagem para além do limiar:

Assim, a experiência psíquica do sinistro indica a presença ruidosa do outro transgressivo no campo normalizado do eu, incidindo sobre suas fronteiras e promovendo sua divisão. A angústia do real se produz pelo desmapeamento provocado no registro do eu. A subjetividade entra na incerteza e na imprevisibilidade, uma vez que não pode mais contar com seus operadores de regulação. A exigência de trabalho se impõe como um imperativo para o sujeito, que

deve formular novos enunciados para circunscrever a singularidade e a diferença anunciados pelo sinistro (BIRMAN, 2002, p. 58-59).

O caráter terrificante da inserção do Outro na esfera do eu se dá no rompimento com a familiaridade e “com o registro das representações precipitadas pela tradição” (*ibidem*, p. 59). Logo, a renovação provocada pela transgressão se dá não só pelo abandono do terreno conhecido do comum, mas sobretudo por sua subversão, ou seja, sua ressignificação em função do alargamento dessas representações orientadoras, que não só lança o sujeito em face do desconhecido para além da norma, mas abre-lhe a visão sobre as descontinuidades até então imperceptíveis dentro dela. O Infamiliar de que trata Freud (2019) se dá, justamente, na percepção do excesso, do descontínuo ou do desconhecido na esfera do comum e cotidiano, o familiar, portanto, considerado como previsível, posto que normatizado.

Assim sendo, seria inevitável questionarmos acerca do acirramento dos atritos entre a norma estabelecida e as forças transgressivas em um cenário em que pese demasiadamente os mecanismos normatizadores. Ainda na mesma coletânea de estudos, encontramos o ensaio singular de Eugène Enriquez (2002), abordando o minoramento das possibilidades transgressivas no contexto contemporâneo. Segundo o autor, a transgressão só é possível em face da sacralização de valores essenciais (aqueles que a norma buscará preservar sempre), estabelecidos enquanto prerrogativas básicas e incessíveis, que definem justamente o contorno identitário da comunidade em questão. A ideia de família, por exemplo, poderia ser considerada no Ocidente cristão como um valor essencial, participativo não só das legislações civis e dos costumes culturais, como também da religião.

Nesse sentido, a transgressão opera como um impulso reorganizador, na medida em que, derrocando o valor através do que o autor denomina “sacrilégio”, abre espaço para o estabelecimento de valores e ideias que ultrapassam o sagrado destituído. Isso porque, na visão do autor, a transgressão pressupõe, para além do simples abandono, a remodelação e atualização dos valores. Desse modo, a inanição dos valores essenciais na extrema maleabilidade da conjuntura socioeconômica globalizada atual inviabiliza movimentos transgressivos e, em contrapartida, abriria espaços cada vez maiores para a perversão.

A falência dos modelos de vivência coletiva em função da profunda individualização e massificação provocadas pelo capitalismo globalizado colocam-se, portanto, no cerne do problema. Sem coletividade, os valores essenciais tornam-se opacos sob o peso da

prerrogativa da autossatisfação como bem humano absoluto, o que anula os laços recíprocos de confiança e necessidade entre os indivíduos. A lógica econômica contemporânea infiltra-se diretamente na identidade do sujeito, que passa a medir-se e orientar-se por sua capacidade de consumir, estabelecendo uma valoração venal sobre si e sobre o mundo. Alarga-se a “monetização” de objetos, serviços e experiências, pesando-se os mais variados elementos do cotidiano financeiramente, fenômeno cada vez mais visível na ostensão idealizante de todo tipo de experiências em redes sociais.

O exaurimento do sentido coletivo da vivência humana, por sua vez, compromete as principais vias de exercício da transgressão a nível social. O próprio autor enumera algumas delas: a provocação, que seria o retrato crítico, feio, e desnudante do poderoso; a irrisão, que compreende o riso inversor, a paródia, a bufonaria e a trapaça; os corpos populares ou as manifestações que envolvem a aglomeração de pessoas por um viés comum, como greves, protestos, festas populares; bem como o desviante, o exótico, o estrangeiro – todos manifestações do olhar exterior, alheio à ordem e, portanto, livre de suas prerrogativas e limitações; todas essas, ademais, formas tradicionais do grotesco, mas que, para Eugène Enriquez, já debilitadas no contexto contemporâneo, fragilizadas pela fragmentação do coletivo em face do individualismo e pela reificação do outro.

Justamente na falência das coletividades é que Maria Regina Prata (2002) enxerga a passagem da transgressão enquanto possibilidade criadora para sua manifestação destrutiva nas mais variadas formas de violência. Comentando Arendt, a autora demonstra a influência da alienação do indivíduo e seu consequente enfraquecimento e vulnerabilidade na escalada da violência social:

Para Arendt, a glorificação da violência acontece em função da frustração da faculdade de agir no mundo, que tem as suas raízes na burocratização da vida pública, na vulnerabilidade dos grandes sistemas, que seca as possibilidades de criação. O decréscimo do poder pela carência da capacidade de agir em conjunto seria um convite à violência e aqueles que perdem essa capacidade, sejam governantes ou governados, dificilmente resistem à tentação de substituir o poder pela violência (ARENDR, 1969, p. 43 apud PRATA, 2002, p. 130, nota 75).

Justamente nesse contexto é que afloram mais fortemente os comportamentos perversores, que podemos compreender como uma forma de estagnação, na medida em que não promovem qualquer alteração da ordem e, tampouco, não possuem qualquer potencial

criativo ou renovador. Ao contrário, muitas vezes reforçam os sistemas morais enquanto mecanismo de manutenção de poderes egoístas. O perverso é aquele que, mesmo vindo a romper com determinadas prerrogativas normativas em proveito próprio, coloca-se como um defensor da norma, mantendo posturas conservadoras. Isso porque o que move a perversidade não é a incompatibilidade com o sistema normativo ou o entendimento de que existam limitações que necessitem de adequações, mas simplesmente a pulsão de autorrealização dos próprios desejos.

A violência, desse modo, relaciona-se diretamente com dissonâncias e descontinuidades no sistema normativo de uma comunidade e, sobretudo, na incapacidade gerada a partir desse desequilíbrio, de oferecer uma atitude de resistência capaz de atualizar e readequar os códigos normativos obsoletos. Jaime Ginzburg (2012), em seu estudo acerca da relação entre arte e violência, relaciona a atuação da mídia na sociedade contemporânea enquanto elemento crucial na banalização da violência, dado que, sob sua óptica, a violência não só toma tons abstratos (as vítimas e agressores nunca são focalizados em sua individualidade, sua história, problemas, anseios etc.), como é massivamente cotidianizada, como um elemento inevitável e natural à ordem das coisas. O autor destaca, ainda, como a própria arte pode ser usada nesse processo de naturalização, como também na própria glorificação da violência.

A expressão artística, malgrado toda sua capacidade crítica, não possui essencialmente uma prerrogativa ideológica, o que, naturalmente, abre possibilidades para os mais diversos diálogos dentro da comunicação das artes. Juízos de valor, modalidades de leitura, interpretações diversas relacionam-se inevitavelmente com as dinâmicas comunitárias, as noções de alteridade e as orientações éticas de qualquer sociedade. Não é preciso muito esforço para recordar todas as vezes em que a arte foi usada em favor do patriotismo ou na exaltação da dominação e da guerra enquanto manutenção da grandeza e da glória de impérios e nações.

De modo análogo, a mídia contemporânea (e aqui tecemos essas considerações pensando especialmente no caso brasileiro) promove a seu modo essa naturalização da violência. Ginzburg (2012) nos fala acerca da apatia gerada no público a partir da exposição contínua e cotidiana a um discurso e uma imagética explícitas da abordagem midiática da violência. Como ressalta o autor, o volume ininterrupto de relatos de violência inviabiliza uma

elaboração emocional suficiente sobre os fatos apresentados, pela própria incapacidade mental face ao esforço sobre-humano que seria demandado para assimilar esse acúmulo de experiências tão extremas; somado a isso, a continuidade incessante do fluxo em que são apresentadas essas informações inevitavelmente impelem sua incorporação ao hábito e ao cotidiano. Por fim, o apagamento das identidades provocado pela própria constância e superficialidade dos relatos, termina por distanciar o fato para o limiar de um *outro* desconhecido, distante e, portanto, indiferente. Assim,

não surpreende, nesse sentido, que a reação generalizada às imagens de violência na mídia por parte do público seja uma espécie de apatia. O sistema funciona de modo que é esperado que o público, em geral, reaja como se estivesse sedado. É um fator de proteção contra o risco de colapso emocional. Essa patia é péssima, é uma desumanização, é uma amoralidade. Porém, ela é evidentemente eficiente em um campo de excesso de estímulos nervosos (GINZBURG, 2012, p. 23).

Essa eficiência é comumente empregada nos discursos de ódio, geralmente com tom conservador, que podem apresentar os mais diversos objetivos e que muitas vezes são empregados como a justificativa para a própria brutalidade e abuso de autoridade empregado para supostamente combater a violência. No Brasil, sabemos, a exaltação de um estado de calamidade enquanto recurso retórico político é bastante comum e eficiente, não importa o quão difuso e inexato seja o quadro por ele construído, servindo aos mais diversos interesses das lideranças que sabem explorar seu largo filão.

Nesse sentido, é inevitável também abordarmos a indústria cultural de massas enquanto veículo colaborativo para a subsistência desse estado de apatia. Baseada na lógica do consumo, a indústria cultural mantém-se pela constante produção de obras de fácil assimilação, com pouco potencial reflexivo ou crítico e que, por isso, não costumam ultrapassar ou contestar quaisquer restrições morais, mantendo-se no “lugar-comum”. Logo, tais produções, entre as quais a mais impactante certamente é a indústria cinematográfica, reproduzem comumente esteriótipos sociais e mesmo preconceitos de forma bastante velada. De modo geral, é especialmente presente o uso da violência enquanto elemento estético, sobretudo como fator estimulante, em que cenas rápidas e agitadas prendem a atenção do público e, conseqüentemente, não estabelecem reflexão ou diálogo algum, senão a reafirmação de uma série de preceitos, sejam eles o patriotismo, a xenofobia, a necessidade da violência policial.

Para Ginzburg, a superficialidade e a pobreza com que é trabalhada a maior parte desses produtos artísticos relaciona-se diretamente à indução de um estado apático pela mídia. Consequentemente, “a dificuldade social de elaborar com ponderação a violência anda de mãos dadas com a incapacidade de romper com o imediatismo no campo cultural” (2012, p. 96). Embora seja óbvia a consonância entre o discurso midiático e a produção cultural massificada, o autor justifica essa dificuldade principalmente pelo fato de que são precisamente a arte e a literatura os campos expressivos capazes, em sua visão, de uma comunicação e problematização eficiente acerca da violência. Isso porque o fenômeno da violência, como destacamos desde o início desta seção, é dificilmente apreensível objetivamente em sua totalidade. Enquanto fato social difuso e extremamente complexo, justamente por tanger questões psicológicas, essencialistas e até mesmo fisiológicas acerca do próprio humano, mas, sobretudo, traumática face a qualquer contato verdadeiro, a violência dificilmente é abordada e trabalhada de forma tão completa e sensível como quando estetizada artisticamente, pois

existe uma conexão direta entre estética e ética. O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas. As interpretações que realizamos de obras, de modo mais ou menos consciente, constituem parâmetros de discernimento (*ibid.*, p. 25).

Para o autor, a arte como um todo, mas sobretudo a literatura, estabelece canais ativos de expressão e, portanto, possui a capacidade singular de ressignificar os elementos do cotidiano, sensibilizando-os nesse processo, pois o discurso literário estabelece outros meios de conhecimento do real capazes de se distanciarem das neuroses midiáticas e dos vícios do hábito. Logo, a literatura provoca uma reorganização do real vivido pelo leitor, criando novas perspectivas capazes de romper a anestesia diante da vivência mundana.

Destarte, como compreender a violência extrema que a própria literatura contemporânea tem expressado, sobretudo se pensamos com o autor acerca do pressuposto clássico idealista da arte enquanto atitude contemplativa e enobrecedora? Nesse sentido, seria de se esperar que a arte se estabelecesse sobre valores positivos e que correspondessem a um ideário de perfeição, beleza e altivez. A modernidade, entretanto, vem marcada desde o seu berço pela contestação desses pressupostos e, ainda assim, o extremismo com que lidamos nesse veio da produção atual persiste como uma incógnita. Já tivemos oportunidade de

apontar para as diferenças desta para aquela outra produção crítica das décadas anteriores. Tampouco outras soluções, como as que propõe Victor Hugo (ver capítulo 2.1) oferecem qualquer suficiência na abordagem da questão. Assim, mais do que um simples reflexo a uma situação que se impõe despoticamente no cotidiano, como compreender o discurso literário da violência? Ginzburg tentará nos indicar a resposta a partir do extremismo da elevada tensão exigida por essa abordagem da violência:

Violência e melancolia articulam o campo da estética em torno da perda, da dissociação e, muito frequentemente, da morte. A figura exemplar desse campo é o corpo cadavérico. A estética da violência trabalha com o movimento tenso entre vida e morte que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque (GINZBURG, 2012, p. 28-29).

Ao refletir, portanto, sobre o nosso objeto particular de análise, uma pergunta impõe-se: em que implicam o grotesco e o abjeto na expressão da violência?

4.5 A violência e as formas do grotesco

Mais do que refletir na literatura o contexto mundano no qual ela se vê inserida, o extremismo e o choque das estetizações da violência provocam fatalmente o rompimento da apatia alienante em que nos encontramos. Nesse sentido, as expressões grotescas do discurso literário sobre a violência, bem como todo discurso artístico que se calque na anormalidade, mas, principalmente, no choque, podem ser compreendidos como a tentativa de frustrar e escapar aos discursos sociais mais acomodados (como o discurso anestesiante adotado pela mídia) e que trabalham inelutavelmente alinhados à manutenção dessa tecitura sociocultural. Por escaparem aos padrões e expectativas de recepção, as estéticas chocantes do grotesco e da violência extrema não conseguem ser absorvidas sem dano, pois são incompatíveis com os sistemas de representação tradicionais e, por isso, suscitam reações anômalas ao previsto. Extrapolam, desse modo, a zona de controle em que se inserem as reações previstas pelo discurso comum que, por isso, são essencialmente incapazes de qualquer mudança real ou ampliação da visão acerca do problema em questão.

O choque do grotesco e do abjeto seriam, desse modo, meios táticos de romper o torpor apático que enclausura a sensibilidade do leitor, arrancando-o do comodismo de um

lugar distanciado e indiferente, em face de algo para o qual não estava pronto e que, portanto, se vê incapaz de assimilar pelas vias de que dispõe de pronto. O desconforto, o deslocamento, a incompreensão forçam a criação de novas respostas e abrem, por conseguinte, a possibilidade de ressignificação pelo estabelecimento de um *outro* olhar sobre a violência e os sentidos a ela atrelados.

Contudo, há que se ressaltar que, ainda que possamos falar em uma comunicação e estetização da violência através do grotesco, isso não pressupõe que o choque da violência seja necessariamente grotesco. Tal ressalva se faz necessária para que não se confundam aqui os termos da questão e se desenvolvemos uma apreciação mais pausada acerca das plasmações da violência nas artes e na literatura é, justamente, enquanto esforço para, como dissemos, localizar e analisar de forma mais eficiente nosso objeto de pesquisa. Além do mais, como ressaltamos no início deste capítulo, o estudo do realismo brasileiro é perpassado, ininterruptamente, pela apreciação das representações da violência, que se tornara um tema cada vez mais constante e poderoso desde o amadurecimento de nossa prosa.

De todo modo, se encontramos cruzamentos entre as formas da violência e o grotesco, estes se dão na medida em que o último serve ao primeiro enquanto ferramenta de expressão. Se bem observamos o heroísmo do banditismo nas primeiras obras do tempo da ditadura, por exemplo, não é possível encontrar ali o grotesco propriamente, dado o nível de idealização que perpassa a construção das personagens, ainda que estas continuem representando uma classe marginalizada. A expressão de valores, como bem pudemos discutir a partir de Astruc, combina mal com as expressões do grotesco, que tendem, em essência, a fugir de formas expressivas de valores, adotando a confusa indefinição da ambiguidade. Contudo, a partir dos autores que abordam de forma mais alargada o panorama das Letras brasileiras na atualidade, sobretudo Resende (2008), Ângela Dias (2004), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Erik Schøllhammer (2007; 2009; 2012; 2013), nota-se um aumento, entre as obras que retratam a violência, de um crescente recurso a ferramentas do grotesco, que parece acompanhar a intensificação e brutalização dessas formas de representação da violência. Não nos seria possível, infelizmente, um debate mais aprofundado acerca dessa relação no panorama geral das produções contemporâneas, portanto, nos ateremos, nessa seção, a debater de modo geral as relações entre o grotesco e a violência, com vistas sobretudo ao caso de Mutarelli.

Em face ao choque, portanto, “a racionalidade instrumental acaba contestada por

efeitos incontroláveis, imprevisíveis, cujo combate sai caro em termos de entropia” (SANTOS, J., 2004, p. 42). Se a lógica do mercado irradia um pensamento homogeneizante, capaz de emudecer o absurdo da reificação dos sentidos e do ser, bem como o utilitarismo mecânico que se engessa entre o trabalho e a produção, o refluxo do inesperado, da violência, do bizarro – esse grito de tudo que não se encaixa na mecânica social – fatalmente retorna com assombro, como uma maldição de que não se pode escapar. Um contexto que não é incomunicável, mas que parece inaudível em meio ao ruído que ele mesmo provoca. E somos mais uma vez obrigados a concordar com Jair Santos (2004) quanto aos custos da “entropia” dessa reação: perde-se comunicabilidade, pontualidade: perde-se porque a estética aqui foi erigida como ponta de lança de um combate desesperado; perde-se na medida em que o texto literário constitui-se por extremos quase inapreensíveis, mas o faz porque o contexto em que se coloca é também ele extremo. De fato, esse irromper da literatura de um modo combativo nos cobra um preço alto, mas de forma alguma poderíamos dizer que não o vale – que essa não é uma literatura de riqueza singular, de vozes tormentosas, mas esplêndidas.

Mais uma vez nos surge o realismo traumático de que trata Schøllhammer (2013), ainda que com sensíveis diferenças na expressão desse discurso afetivo para os procedimentos que encontramos em Mutarelli. Resgatando W. Benjamin, o autor enxerga na ligação da literatura, criminalidade e violência a criação de um arranjo capaz, paradoxalmente, de sanar o contexto chocante em que nos encontramos, justamente porque o trauma que a violência do texto provoca abre uma percepção subversiva acerca da cultura traumática em que vivemos, uma vez que

a visão contemporânea da cultura traumática ultrapassa a cultura moderna do choque. Em vez de caracterizar um impacto exterior sobre o sujeito, como o choque provocado pelas frenéticas transformações da modernidade, a cultura traumática é vista como uma cultura de interiorização do impacto em que fica difícil discernir o exterior e o interior, a percepção e a fantasia, o físico e o psíquico e até mesmo a causa e o efeito. [...] Mas no trauma, não se trata de uma derrota das faculdades sensíveis diante das exigências da razão, senão de uma derrota do espírito diante do sensível em sua materialidade mais baixa, degradada, repulsiva, violenta e terrível da possível experiência humana. Nessa perspectiva, a estética do trauma certamente se identifica com uma arte e uma literatura que radicalizam o efeito chocante e que, ao ativar o poder estético negativo, procuram romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 34 – 35).

Não se coloca, desse modo, uma identificação melodramática com o objeto literário.

Não há um preenchimento ou um reestabelecimento daquela ordem que ruiu. O mundo não é explicado, pois não se buscam causas e, logo, não se propõe uma saída, uma salvação ou solução. É uma realidade falida e o grito que ouvimos dessas narrativas não busca derrubar o que já está caído, senão apontar para a incoerência de se insistir e demorar sobre esse corpo inerte.

Cabe, finalmente, nos perguntarmos como se organiza, portanto, esse discurso grotesco da violência – como se arranja a estética do choque e como ela se desdobra na expressão do texto para alcançar tal efeito? São extremamente diversificadas as composições que estão reunidas sob essa égide – e não seria de se esperar menos, precisamente de uma produção literária essencialmente difusa. Partindo das premissas colocadas por Schøllhammer, buscaremos refletir acerca do grotesco e de seu papel no caso específico de Mutarelli.

Ao contrário de outros discursos (o jornalístico, o acadêmico, o moralista, etc), o discurso literário, para o autor, compreende um campo diferenciado na abordagem da violência. Indo além de uma mera expressão conteudística, a literatura é capaz de expressar a inquietação dessa temática graças à liberdade formal e expressiva aberta pelo texto artístico. Logo, mais do que a representação da violência, a literatura se vale da violência da representação,

[...] ligada à dimensão expressiva e performática da literatura, capaz de mudar as fronteiras do que pode ser representado ou não, do que pode ser escrito ou não, abrindo assim caminho para um reconhecimento dinâmico através da ficção do que é real ou não (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 107).

A narrativa pode, assim, permitir uma experiência *outra* acerca da violência, que a trabalha e expressa fora e longe dos lugares-comuns em que normalmente é debatida e compreendida socialmente. Haveria aqui, graças a essa possibilidade, o meio de provocar uma outra recepção acerca da violência e da realidade. Contudo, como aponta Schøllhammer, não é só a literatura que abre caminhos inéditos para a abordagem da violência, rompendo os padrões comuns de compreensão, mas também a temática dessa última, sua imagética e dinâmica, que permitem à narrativa romper e transgredir limites discursivos e expressivos da própria linguagem. Logo, portanto,

se a literatura privilegia a violência como tema e matéria-prima, é porque a literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas

representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar. [...] Para a literatura e principalmente para a narrativa ficcional, o elemento produtivo gira em torno da imaginação injetada pela violência e a natureza enigmática de sua realidade íntima e cruel (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 108-109).

No contexto delineado pelos estudos acerca da violência a que recorreremos, fica nítida a atomização do sujeito inserido na mecânica de controle alienante sustentada pelos poderes. O próprio brutalismo a que aludia Bosi (1975) se configura enquanto meio de crítica subjetiva não só à violência do regime militar então instituído, mas, poderíamos admitir, da própria alienação e impotência do indivíduo em face dela. Esta se expressa, sobretudo, na incompreensão chocante com que nos deparamos, em literatura, com a violência hipertrofiada, carente de explicações e sentidos, despropositadamente aplicada. Como pudemos ver, esse quadro não só se mantém nas escritas da violência como tende a agravar-se até à atualidade, quando os autores lançam mão de recursos linguísticos mais crus, por vezes pornográficos, num abuso dos registros populares enquanto meio de tradução dos contextos a que remetem, e cujo imediatismo compromete o estabelecimento de uma crítica moral clara e bem delineada.

Se a crítica, entretanto, torna-se consideravelmente mais difusa, o texto ganha em efeito sobre a recepção. Busca-se explorar tudo quanto é marginalizado na sociedade, tudo quanto é proibido e desviante, alinhando-o às diversas “anomalias” discursivas imprevistas enquanto forma de expressão, justamente no intuito de produzir esse desvio textual, e, por isso, capazes de atingir um efeito diferenciado. Sendo assim,

a linguagem literária se confronta indiretamente com a proibição excludente do regime discursivo que domina nossa sociedade e que, materialmente, se garante através de instituições, meios de comunicação, estruturas cibernéticas, etc. Quando a literatura – articulando-se à procura de inovação expressiva – se depara com os limites da representação, chega a expressar, na derrota da transgressão, a própria proibição em sua forma mais concreta (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 122-123).

Trata-se precisamente de uma busca por renovação expressiva, é certo, mas que deve ser entendida conjuntamente à exploração dessas temáticas inauditas, veladas e proibidas, enquanto meio de adaptação à expressão daquilo sobre o qual não se fala, do silenciado e ignorado, mas principalmente daquilo que é intangível ao discurso normatizado, para o qual ele é, em definitivo, insuficiente. São, por isso, expressões que se querem, de fato, transgressivas e que, muito comumente, face àquela frustração discursiva de que fala

Schøllhammer (2013), não intentam ou, ao menos, não parecem esperar qualquer mudança e que buscam, por vezes, na falência da ordem, toda razão que demandariam enquanto obras.

Feitas estas colocações iniciais, buscaremos analisar pormenorizadamente as duas obras selecionadas como objeto deste estudo, de modo a dispor de material mais concreto para o aprofundamento desta discussão. Seguir-se-á, portanto, a leitura e análise das figurações e mecanismos de construção do grotesco nos romances *O cheiro do ralo* e *Miguel e os demônios*. Feitos os levantamentos e análises necessários, retomaremos a discussão acerca da estetização da violência e da transgressividade da literatura, buscando, ao final, sintetizar a participação do grotesco nos processos miméticos do realismo das obras de Mutarelli, bem como delinear mais pontualmente sua comunicação da violência.

5. O MOSAICO DE DETRITOS: O CHEIRO DO RALO

O cheiro do ralo, romance de estreia de Lourenço Mutarelli é, provavelmente, sua obra mais estudada. Como já buscamos apontar no Capítulo 1, diversas são as características concertadamente apontadas pela crítica do autor nesses já vinte anos da obra: a loucura, a reificação, o poder, a escatologia, a fragmentação, entre outras. Contudo – e acreditamos que isso não justifique somente o ímpeto acadêmico maior sobre essa obra em particular, mas igualmente a contínua possibilidade de leitura e análise a que o romance se presta –, debruçar-se sobre *O cheiro do ralo* é um exercício sempre instigante. Ao modo de um labirinto (imagem, aliás, constante em toda obra), a narrativa parece desdobrar-se sempre em algum novo sentido, revelando detalhes, suscitando minúcias a cada novo caminho que toma, através da galáxia de imagens pelas quais se narra a história. Muito dessa riqueza talvez se deva à própria liberdade que a configuração da *graphic novel* engendrou no livro e que, como bem apontou Damásio Silva (2014), gerou essa estrutura porosa e permeável, em que o vácuo entre os fragmentos fica a cargo do leitor preencher.

Toda a narrativa possui e se faz através de um tom de gratuidade: desde o início, que parece se dar de forma absolutamente acidental (ainda que culmine talvez com o aparecimento do cheiro que tanto transtorna o protagonista, cuja origem não é explicitada ou explicada em momento algum), não parece haver uma motivação clara para que o protagonista compartilhe seu cotidiano e de nenhum modo ele se justifica perante o leitor. Do mesmo modo, o enredo parece terminar igualmente de forma gratuita, no incessante movimento das engrenagens da existência humana. Somente ao final revelam-se as motivações da existência desse romance, deparando-nos, então, com o fato paradoxal deste ser o livro que o protagonista quis, mas nunca conseguiu escrever, morrendo ao final sem que o tivesse feito. A conclusão, de um proustianismo às avessas, tampouco soluciona o paradoxo: a circularidade, aqui, ao contrário do autor francês, não encerra uma circunferência perfeita, não harmoniza o tempo numa forma de totalidade. Isso porque *O cheiro do ralo* não é de maneira alguma um romance memorial; o tempo presente impera sobre ele, por vezes quase ao nível de um fluxo de consciência, e o protagonista realiza a obra contra a constante afirmação de que lhe é impossível escrever. Aliás, a própria noção de romance é levada por Mutarelli a extremos: descrição mínima, tempo fragmentado, quebra do fluxo discursivo,

ritmo acidentado, além da simbiose com diversos outros gêneros que vão do poema ao dito popular.

Entretanto, face à nossa matéria de análise, interessa-nos particularmente a tecitura da narrativa, sobretudo no que tange ao modo como Mutarelli conjuga a liberdade expressiva que a forma proteica do texto possibilita à ambivalência semântica que ele assume a partir do trabalho com a linguagem. Poderíamos, por isso, assumir desde o início a tese de que *O cheiro do ralo* é um romance genuinamente grotesco, não só tematicamente, pela escatologia óbvia que ele carrega, mas também estruturalmente, no intrincado cruzamento dos mais diversos gêneros através do corpo da narrativa, dos diversos discursos que são elencados ao longo do texto e que, precisamente pela conjuntura desse hibridismo que se estende através das diversas instâncias textuais, expressam na dialogia do enredo o seu sentido grotesco, catalisando a expressão de sentidos mais amplos e plurais na temática do livro. Dessa forma, interessa-nos para além de uma interpretação dos sentidos das imagens grotescas que perpassam o enredo, também a análise dos recursos formais na comunicação desses sentidos e a forma como a estética de Mutarelli recorre à ambivalência e ao choque para representar e criticar seu reflexo da atualidade.

5.1 Transgressividade discursiva

Não é novidade que o recurso à capacidade expansiva própria ao romance tem, em Mutarelli, um papel fundamental na expressão de certas temáticas particularmente problemáticas. Enquanto gênero informe e maleável, o romance oferece um espaço fértil para o cruzamento de diversos outros gêneros e vozes e parece assumir, em sua produção, um veículo expressivo e representativo da diversidade complexa da realidade contemporânea, sobretudo em vista da matéria marginalizada que é manejada por Mutarelli. No livro em questão, esse aspecto assume uma tensão especialmente fértil com a centralização do discurso no narrador autodiegético. Ao passo que ele cria um quadro subjetivo do mundo restrito de seu cotidiano, este se encontra constantemente invadido pelo *outro*, deflagrando conflitos que avolumam a própria crise identitária desse protagonista:

Ele entra. É um revólver o que traz em suas mãos. Chuto. Ele agradece. Diz que não sei como ele precisava daquilo.
 Conta nota por nota.
 O cheiro vem do ralo.
 As histórias que esse revólver há de ter.
 Ele diz que estou amarelo. Amarelo é o teu cu, infeliz.
 A mocinha entreabre a porta. Telefone pra mim. Ela diz.
 Você não merece minha filha. Com os convites na gráfica. Ela diz.
 As gráficas deviam prestar-se aos livros.
 Aos livros e as revistas dos astros.
 O barulho é seco. Numa seca batida morreu.
 “Pombinha branca que está fazendo? Lavando roupa pro casamento.” Nem quebrou o vidro. Bateu em cheio.
 Hoje quem ri é o careca (MUTARELLI, 2006, p. 22).

Os demais discursos nos são trazidos, desse modo, diretamente pelo discurso do protagonista, o que, contudo, não anula o confronto do mundo. Não por acaso, comumente ao longo da narrativa, o protagonista se queixa de estar perdendo o controle e de não conseguir mais ditar as “regras do jogo”. Assim, permanece a tensão entre o predomínio do discurso autodiegético, das verdades e regras do protagonista, com as forças opostas do mundo e com a figura do outro, que de modo algum conhece qualquer forma de intercâmbio com o narrador que não seja o embate e a ameaça ao pequeno mundo egoísta que ele traça em torno de si. Nesse embate dialógico, no choque de desejos e necessidades, o protagonista busca sobressair-se e dominar esse outro que lhe ameaça de algum modo em seu individualismo reticente.

Esse é o mundo das pequenas misérias, o mundo reificado do consumo e da exploração, a face maldita do capitalismo contemporâneo. Mutarelli delineia em sua narrativa precisamente essa miséria, mais em um sentido moral do que propriamente material, marcadamente no desencanto do mundo que se fetichiza, esmagado sob a venalidade das relações. Não é de se espantar, desse modo, que sua narrativa se faça de um modo especialmente caótico, que parece esfacelar o sentido da comunicação na fragmentação dispersa do texto. Na brevidade daquilo que resta, a ironia parece consumir qualquer verdade, e todo sentido que intenta advir nos é evocado pelo absurdo, posto que na desordenação da realidade, parece não poder haver verdade que não seja absurda. Damásio Marques da Silva (2014) destacara, por isso, que o estilo *underground* da prosa de Mutarelli se faz marcadamente na recusa veemente das formas mais tradicionais do cânone romanesco, precisamente dada a incompatibilidade de sua temática com essas formas,

a começar pela representação do significante, não havendo espaço para especulação linguística de significados. A significação parte da forma e do conteúdo que são juntamente configurados para esse fim, são juntamente decodificados, não havendo prevalência de um sobre o outro. [...] A matéria mutarelliana em *O Cheiro do Ralo* só pode ser apresentada em um gênero novo, próprio das experimentações do autor, oriundas da arte dos quadrinhos, onde a economia da palavra escrita é completada pelos desenhos. No romance, permanece a economia linguística, subtrai-se o desenho e tudo o que já foi dito, não precisa ser repetido, o leitor preenche com sua memória os espaços deixados pelo autor, as lacunas, as elipses, que existem ou porque não precisam mais repetições ou porque são incomunicáveis (SILVA, D., 2014, p. 48).

A economia extremada de recursos, conjuntamente à penetração de diversos outros gêneros textuais, especialmente o picturalismo das *graphic novels*, gera uma sobrecarga no texto de *O cheiro do ralo*, em que o discurso mínimo se sobrecarrega de sentidos. O texto, como bem apontou Silva (2014), deixa de se comportar como simples veículo da expressão, assumindo um caráter polissêmico, no qual o minimalismo do discurso impele à descrição, aos diálogos e aos devaneios do narrador seu caráter multifacetado, informe e incerto, no qual se multiplicam as possibilidades de leitura e interpretação da narrativa. Esse aspecto fora já destacado por Joaquim Dantas de Oliveira (2018), sobre o qual já tecemos alguns comentários no primeiro capítulo de nosso estudo. Segundo Oliveira, a subversão das estruturas de pensamento tradicionalmente utilizadas pela lógica e pela razão seria responsável, conseqüentemente, pela subversão das relações semânticas no discurso narrativo da obra, o que legaria a algumas figuras em particular um potencial simbólico anormal e expansivo. Assim, nota-se como

[...] a rede simbólica dessa narrativa se [desenvolve], como uma série incontrolável de relações imprecisas e distorcidas, mas tomadas como verdades axiomáticas. Associam-se: a bunda e o olho, o olho e o cu, o cu e o ralo, o ralo e o inferno. Se continuarmos, veremos que essa rede se estende extensivamente, adicionando a sua própria estrutura, como um violento vórtex que gira em parafuso, todos os elementos que transitam ao seu redor. Esses símbolos, essa cadeia simbólica é como um campo gravitacional, espécie de buraco negro, que suga para dentro si todas as partículas que toca, distorcendo-as e as tornando parte de seu próprio corpo. E no centro dessa espiral descendente, desse vórtex gravitacional, desse buraco negro: o dono da loja de penhores (ibid., p. 97-98).

Entretanto, Oliveira não prossegue com a problematização desse simbolismo subversivo e tampouco discute as implicações discursivas de tal dinâmica para a narrativa. Há que se notar, portanto, que o protagonista, ainda que assim pareça inicialmente, não cria

ligações gratuitas entre os elementos, mas tampouco tece uma relação de sentidos que poderíamos denominar como lógica, isso porque as figurações grotescas que observamos na obra, contaminando a própria lógica discursiva do texto, transgridem-na, rebaixando-a e desordenando-a de modo que os sentidos passam a se “construir” de uma outra maneira, ambivalente e inacabada.

5.2 Paralelismos semânticos e polissemia

Como no caso do curto excerto que citamos há pouco, cruzam-se diversas vozes numa velocidade vertiginosa, o que minimiza ao extremo a continuidade do encadeamento da ação, de modo que, seccionado do todo, grande parte desse trecho perde sentido quando extraído e citado aqui, visto que as relações de causalidade são dedutíveis somente em função das referências internas que ecoam na repetição de certos elementos: a pomba, o casamento, a história dos objetos, o amarelo do protagonista. Desse modo, abolida qualquer lógica de causalidade, esta resta nas livre-associações que são feitas pelo inconsciente do narrador: no momento em que se sente intimidado pelo homem que lhe vende o revólver, e é destratado pela mãe de sua ex-noiva, uma pomba se choca contra o vidro da janela. A imagem da pomba é recorrente na narrativa e faz menção à própria ideia de sorte e acaso:

Olhava a pombinha branca. Mais cinza do que branca. Nos pés faltava mais dedo do que tinha. As pipas? Aqui no centro acho difícil... Na hora da cagada ela alçou voo. A merdinha, mais branca que ela, estalou numa careca alheia. [...] (MUTARELLI, 2006, p. 13).

[...] Ele sai. Na janela busco a pomba. É provável que ela siga o careca. [...] (ibid., p. 19).

[...] O barulho é seco. Numa seca batida morreu.
 “Pombinha branca que está fazendo? Lavando roupa pro casamento.” Nem quebrou o vidro. Bateu em cheio.
 Hoje o careca é quem ri (ibid., p. 22).

Pelo cruzamento que se estabelece a partir da intertextualidade é possível ler a morte da pomba contra a janela como uma espécie de sorte. O versinho popular que é citado cria, por analogia, uma ponte entre o casamento do protagonista e sua noiva e a figura da pomba e, por conseguinte, da morte da pomba ao fim do casamento. Desse modo, se “hoje quem ri é o

careca”⁵⁶, claramente essa alegria se dá pelo rompimento do casamento e pela abolição das amarras que a convenção social força sobre o sujeito em detrimento de sua liberdade. Ademais, o eco entre as imagens remete, por sua vez, funestamente à própria tentativa de suicídio realizada há pouco pela ex-noiva e da qual o protagonista fixa somente a grotesca imagem dos baldes de fezes, amarelos de Lorax⁵⁷, retirados dela na lavagem de emergência.

Desse modo, a estrutura miniatral da narrativa torna inviável a oclusão de sua significação sobre um único sentido, ecoando ainda nas demais imagens os diversos sentidos que elas expressam no restante do texto. Por conseguinte, os lapsos sintáticos da narração terminam por expandir e multiplicar as cadeias semânticas neles apoiadas, gerando espaços de livre associação e preenchimento no ato da leitura. Tais cadeias não são estabelecidas somente analepticamente, mas também prolepticamente. Logo,

O Cheiro do Ralo apresenta-se como uma espécie de *graphic novel* sem desenhos, onde as elipses, os espaços em branco poderiam ser completados pelas imagens. A narração em primeira pessoa confunde o discurso direto da personagem com a própria narração [...] (SILVA, D., 2014, p. 49).

O que ocorre em Mutarelli, portanto, é uma reconsideração das formas expressivas da arte, que passa agora por um aumento das faculdades sensíveis da própria forma literária num esforço de comunicar um mundo para o qual o racionalismo das funções linguísticas do discurso começa a falhar. Nesse âmbito, o grotesco desempenha um papel fundamental, pois através de sua expressão livremente paradoxal, malogram as relações de sentido habituais pela evocação de suas próprias impossibilidades. No trecho citado anteriormente, desse modo, a inocência da cantiga infantil de casamento atrela-se automaticamente a todo o conflitivo e bizarro rompimento do noivado do protagonista, cuja ponte metafórica se traça ironicamente pela imagem da pomba morta que se espatifa numa vidraça.

Face a essa insuficiência da racionalidade e do alargamento plurivocal do discurso, as configurações do grotesco na obra acabam desenvolvendo um papel fundamental na

⁵⁶ Vale ressaltar que, na descrição que nos é trazida na obra, sobretudo pelas impressões das outras personagens, o protagonista é “parecido com o cara do comercial do Bombril”, numa alusão a Carlos Moreno, que representou a marca de 1978 até 2019. Contudo, como é comum na obra romanesca de Mutarelli, a própria descrição do protagonista em muito se assemelha à do próprio autor. Assim, a relação entre a pomba e o careca toma um sentido mais largo e profundo, fazendo referência ao próprio protagonista, o que, consequentemente, insere-o diretamente na ordem irracional da sorte e do acaso evocados na narrativa.

⁵⁷ Antidepressivo utilizado pelo próprio autor durante anos de sua vida. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-vida-de-lourenco-mutarelli-depois-do-antidepressivo-1-17729524>. Acesso em: 14/04/2023.

expressão do texto. Longe de ser apenas uma consequência da reorganização dos recursos discursivos da narrativa, o grotesco parece desempenhar um papel ativo na própria frustração de um modelo narrativo tradicional. Isso porque, frente à sobrecarga do texto, as imagens grotescas intensificam o rompimento da ordenação lógica do discurso, na medida em que inserem nele sentidos inesperados, fruto de associações acidentais entre termos, mas com um teor altamente subversivo, o que fatalmente corrobora para a fragmentação da narrativa, para a frustração do cânone e do sentido comum das coisas do mundo:

Ele entra.
Traz um olho de vidro nas mãos. Esse olho já viu de tudo. Ele diz. Esse olho tem história. De tudo, ele não viu. Penso eu. Não viu a bunda, isso ele não viu. Pego o olho. Analiso, É incrível. É perfeito. É injetado. Quero o olho para mim. A bunda e o olho. Lembro daquela capa de disco. Acho que era do Tom Zé. A bunda e o olho.
O olho do cu.
Chuto.
Quero o olho para mim. Será meu amuleto. [...] (MUTARELLI, 2006, p. 31).

No trecho acima, mais uma vez é perceptível a dinâmica da citação na escrita de Mutarelli, que acaba tragando, por livres associações, outras referências e suas cargas de sentido para dentro da narrativa, na qual, por um processo verdadeiramente “semafágico”, são deglutidas e ressignificadas, ao mesmo tempo em que expandem os sentidos da própria narrativa. O trecho em questão, demonstrativo de um momento fundamental na narrativa, a aquisição do olho de vidro que o protagonista terá para si como amuleto, traça cruzamentos por todo o conjunto do texto, a partir de algumas imagens fundamentais que se intercambiam aqui. Desse modo, ao evocar seu desejo de comprar a bunda da garçonete e associá-lo ao seu desejo de adquirir também o olho, o narrador os emparelha pelo mesmo traço.

A livre associação, então, a partir da referência ao álbum de Tom Zé, deságua na imagem do “olho do cu”, expressão idiomática da variante lusitana da Língua Portuguesa representativa do ânus, já que em Portugal não se faz uso da palavra “bunda”, lá representada popularmente simplesmente por “cu”. Desse modo, “olho do cu” seria o centro do “cu”, ou seja, o ânus, mas que no contexto do Português brasileiro assume uma intensidade grosseira. No trecho em questão, contudo, a imagem do olho do cu é grotesca porque, literalmente, igualam-se aqui as imagens do olho e do ânus, reforçada sobretudo a partir da imagética da capa de Tom Zé em que se vê uma forma humana ambivalente (que tanto pode se tratar de

lábios como de um ânus⁵⁸) segurando uma esfera de vidro. Desse modo, quando o protagonista lança a imagem do “olho do cu” ele cruza os próprios elementos da narrativa através de uma forma de escatologia polissêmica. É inevitável, face a esse movimento da narração, não remetermos nosso raciocínio diretamente para a teoria do rebaixamento de Bakhtin, em face do nivelamento do olho – simbólico da racionalidade e da precisão humana, componente do rosto e da identidade (“janela da alma”), desse modo, do campo ativo do humano –, à bunda e toda a carga escatológica e burlesco-pornográfica que ela acarreta. Contudo, seria demasiadamente restrito imaginar que a expressividade grotesca dessa passagem concentra-se tão somente numa abstrata aproximação de dois campos simbólicos divergentes.

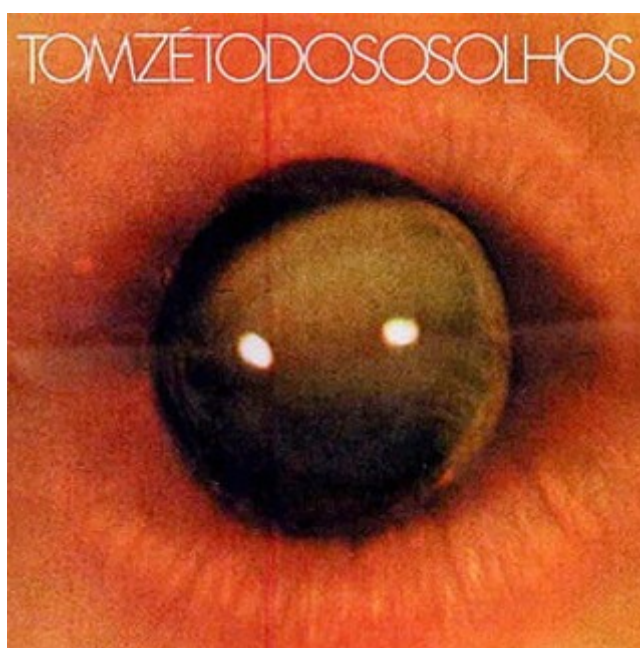


Figura 17 – Capa do álbum *Todos os olhos*, de Tom Zé.⁵⁹

A potência do grotesco aqui não se limita, portanto, aos elementos que são evocados somente nessa passagem, uma vez que a imagem do “olho do cu” é referente, também, do

⁵⁸ Sabe-se pelo próprio autor que a ideia original, da qual participou Décio Pignatari, era fotografar uma bolinha de gude em um ânus feminino como forma de provocação à censura da época. Ao final de muitas tentativas malogradas, decidiu-se tentar com a esfera nos lábios da modelo, chegando ao resultado que hoje vemos na capa. De todo modo, a preparação da maquiagem e o enquadramento da foto buscaram propositadamente criar um efeito ambíguo que remetesse à imagem do ânus. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Todos_os_Olhos. Acesso em: 18/07/2021

⁵⁹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:TodosOsOlhos.jpg>. Acesso em: 18/07/2021.

próprio ralo, elemento central na escatologia da obra. Por diversas vezes em momentos posteriores da obra, o narrador irá denominar o ralo como o “olho do inferno” e o “cu do mundo”:

[...]
 Bosch pintava um monte de coisas entrando e saindo do cu. Eu lembro. Eu vi os quadros do Bosch.
 Eu sei.
 Porque na idade média o cu representava o inferno. É isso. Eu sei que é. E o ralo é o cu do mundo.
 O cheiro que aspiro vem do inferno.
 [...] (MUTARELLI, 2006, p. 29).

[...]
 O ralo é o olho do inferno.
 O inferno só tem um olho.
 O inferno e meu pai.
 [...] (ibid., p. 72).

Desse modo, as figurações que o grotesco constrói sobre os elementos evocados pela narrativa não só lhes conferem um sentido escatológico, por si só expansivo semanticamente, na medida em que rompe as limitações entre os campos semânticos dos vocábulos, mas também narrativamente, ao gerar um eco que coloca em ressonância esses diversos elementos e episódios da narrativa sob a égide excrementícia da imagem do ralo. Ao mesmo tempo em que o romance se deixa atravessar por diversos outros textos dos mais variados gêneros, criando esse ser de retalhos que é o texto de Mutarelli, ele se contorce sobre si mesmo, extrapolando seus sentidos e imagens para fora das raiais da sequenciação da narração. Esse extrapolamento grotesco do discurso narrativo, portanto, impele sobre a narrativa uma abertura mais alargada dos sentidos nela comunicados, o que faz com que as transtextualidades estabelecidas pela narração tornem-se uma espécie de “apêndice” dos sentidos que se criam na obra. Isso porque, ao serem assimilados pelo texto, os valores e sentidos desses outros textos passam a ecoar dentro da cadeia de paralelismos que se instaura no eco referencial da narração.

5.3 Polissemia e dialogismo

Cabe salientar, em vista disso, que a capacidade grotesca de estender e mesclar sentidos dentro de sua conjuntura, assimilando nesse processo referências e gêneros diversos é, precisamente, o mecanismo que viabiliza o dialogismo e a polissemia do texto. Logo, a estreiteza subjetiva da narração autodiegética só é rompida em face da configuração grotesca que ela assume: estruturalmente, pelo atravessamento de textos diversos; e diegeticamente, pela referencialidade que extravasa a sucessividade dos acontecimentos, o que gera aberturas no sentido expresso pelo texto e lhe impõe um regime de inacabamento. Essa fragmentação estrutural, por sua vez, torna-se comunicativa do próprio caos percebido na atualidade e de sua vertiginosa diversidade. Esta, aliás, assumindo tons da dinâmica dialógica da praça pública, irrompe na narrativa de *O cheiro do ralo* através das muitas variantes discursivas que compõem os retalhos do texto: da polidez ao linguajar chulo e promíscuo, atravessando diversos registros linguísticos das mais diferentes classes sociais, além da resignificação de vocábulos ou ditos populares dentro do contexto escatológico da obra.

Nesse sentido, diversos autores concordam com a transtextualidade do romance, mas pouco se discutiu até então sobre o caráter dialógico que esta transtextualidade imprime sobre a narrativa e sua consequente composição carnavalesca, muito provavelmente em vista da predominância de uma atitude déspota e perversa do protagonista para com os demais personagens, atitude esta que, afirmamos, não é predominante. Muitas vezes, o predomínio discursivo do protagonista é frustrado, sobretudo no encerramento do romance, em que ele se vê assassinado por uma usuária de entorpecentes que fora por ele constantemente explorada e humilhada ao longo da história. Por isso, cada diálogo do protagonista com outras personagens se estabelece justamente como tal: um diálogo, um embate de ideias, que não se deixa anular, ainda que o protagonista desfrute de uma posição que lhe confere empoderamento sobre a fala do outro. Em seu escritório, ele destrata, explora e ofende constantemente os que a ele vem em busca por necessidade, mas o faz por gozar do poder que o dinheiro lhe proporciona frente à carência dos demais, não anulando, contudo, a discórdia desses outros para com ele, cujos ideários, muitas vezes, atingem-no em cheio:

Ele entra.

Coloca o violino em minha mesa. Não fala nada. Nem boa tarde. Fico em silêncio. Afinal o interesse é dele. Então ele fala, quanto? Chuto, tanto. Ele coça a barba. Esse violino deve ter história, chuto. Ele me olha. Seu olhar me incomoda. Ele pega o violino e sai.

Mas antes de fechar a porta, solta:

Aqui cheira a merda.

É o ralo.

Não. Não é não.

Claro que é. O cheiro vem do ralo.

Ele entra e fecha a porta.

O cheiro vem de você.

Olha lá. Levanto e caminho até o banheirinho.

Olha lá, o cheiro vem do ralinho.

Ele ri coçando a barba.

Quem usa esse banheiro?

Eu.

Quem mais?

Só eu.

Ele continua com o sorriso no rosto, solta:

E então, de onde vem o cheiro? (MUTARELLI, 2006, p. 16 – 17).

Por vezes, ao longo da história, o protagonista destaca seu receio de que venham a suspeitar que o cheiro nauseabundo do ralo seja dele: “só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu” (ibid., p. 17). O encontro com o homem do violino ainda será lembrado em outras ocasiões pelo protagonista, precisamente pela perturbação que lhe causou. O homem, ainda que necessitado, não abre mão de sua dignidade. Não aceita o jogo de poder estabelecido pelo protagonista. Além de não se permitir rebaixar diante dele, o homem do violino destrona o protagonista de sua posição de pequeno poder, rebaixando-o por sua vez ao nível da fossa. O mesmo se dá, de modo ainda mais explícito, em seu relacionamento com a garçonne, que acaba fugindo à dominação do protagonista ao impor uma lógica totalmente divergente da sua e, por isso mesmo, inesperada:

Hoje eu largo às dez. Hoje é sexta-feira. Ela diz.

Por que você não me pega pra gente ir tomar uma cervejinha?

Mas não aqui, num outro lugar.

Não posso. Escapa. É que não pode ser assim. Penso. Se começar dessa forma, ela virá com as cobranças. E eu prefiro pagar pra ver.

Eu não quero casar com tua bunda.

Eu quero comprá-la pra mim. Penso (ibid., p. 37).

E então, hoje nós vamos tomar aquela cervejinha?

Não tive tempo de responder. Acho que pensei demais.

Voltei com ela falando.

Escuta aqui meu filho, qual é a tua? Você não é desses tipos esquisitos, é? Serial *quila*, viado, sei lá, essas coisas?

Eu não deveria ter entrado.

Não deveria ter vindo. Nada disso fazia parte dos meus planos.

Só me cabe uma resposta.

Vamos sim.

Vamos tomar uma cerveja.

Ela ri. Se revela cada vez mais. Ela deveria ser diferente. Isso tudo atrapalha os meus planos. Não era para acontecer dessa forma. Ela tinha que ser mais acanhada, mais coitadinha. Aí eu pagava. Aí ela me mostrava a bunda meio contrariada. Porque precisava da grana. Eu tinha o poder e estava no comando. Ela está quebrando as regras.

Eu pagaria pra ver sua bunda.

Quanto?

O quê?

Caralho eu falei!

Quanto, seu safado?

O quê, quanto o quê?

Quanto você paga pra eu te mostrar a bunda?

[...]

Só porque você tem dinheiro pensa que pode tratar qualquer mulher como puta? Você não percebe que eu te mostraria de graça? Sai daqui seu cachorro, senão sou capaz de meter a mão na tua cara (MUTARELLI, 2006, p. 43).

A perda do controle de que o protagonista por vezes se queixa ao longo da narrativa é, precisamente, o revés de seu ideário, das suas “regras do jogo”, frente a outros ideários que conseguem romper sua força de imposição, garantida pelo dinheiro. Desse modo, é perceptível a existência de divergências entre o protagonista e os outros, mas, sobretudo, que a prepotência de seu discurso não é absoluta, sendo, no trecho em questão, colocada em xeque dentro da própria relação dialógica na qual o seu lugar privilegiado lhe garante predomínio, ou seja, aquela da transação comercial. Assim sendo, não há sentido em tomarmos a perversão como uma forma de monologismo, posto que o desejo de imposição do poder não equivale, necessariamente, ao predomínio absoluto desse poder. Ademais, ao longo de toda a obra, os diálogos que o protagonista estabelece em seu trabalho são demonstrativos dessa dinâmica de enfrentamento, como também de diversos intercâmbios representativos da abertura e inacabamento do ideário do próprio protagonista em sua busca por estabelecer uma outra lógica sobre o mundo.

Desse modo, seria possível compreender o espaço do escritório do protagonista enquanto correlativo carnavalesco, na obra, da dinâmica dialógica que Bakhtin (1981; 2010) identificara na praça pública. Isso porque, como ficou claro nos vários exemplos que citamos até o momento, cada uma das personagens que recorrem ao protagonista parecem representativas não só de estratos sociais diversos, como também de opiniões e visões de mundo diferenciadas. Não por acaso, cada um porta consigo as histórias imantadas nos

objetos e suas necessidades pessoais que os obrigam a submeter-se ao bizarro ritual de negociação que o protagonista estabelece. Existe, portanto, na multidão de pessoas que vêm até seu escritório, certa universalidade, representativa também do caos fragmentário do próprio mundo contemporâneo. A dinâmica que se estabelece nesses contatos dá margens à expressão de um dialogismo bastante forte, porque o que vemos confluir ou colidir em todos esses diálogos são visões de mundo bastante diversas daquela que o protagonista constantemente se esforça por estender sobre seu mundo. Essa dinâmica de embate, portanto, assemelha-se muito com o que o próprio Bakhtin compreendera acerca do dialogismo expresso pela imagem da praça pública, que, segundo ele,

era o símbolo da universalidade pública. [...] Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos. Outros lugares de ação (evidentemente motivados em termos de enredo e realidade), se e que podem ser lugares de encontro e contato de pessoas heterogêneas – ruas, tavernas, estradas, banhos públicos, convés de navios, etc. – recebem nova interpretação público carnavalesca (a despeito de toda a sua representação naturalista, a simbólica carnavalesca universal não teme nenhum naturalismo) (BAKHTIN, 1981, p. 128).

Enquanto lugar de encontro, portanto, o escritório do protagonista desempenha fundamentalmente a função de embate entre ideias na obra. Isso porque é no espaço do escritório em que se dão a maior parte dos diálogos e onde esses diferentes valores são colocados face a face. Ainda que fundamentalmente restrita à uma espacialidade oclusiva, o escritório age na narrativa de modo diverso dos demais lugares estreitos por onde se esgueira o protagonista. Apesar de ser um lugar fechado, o escritório desempenha uma função de espaço transitório, por onde caminham diversas pessoas e no qual a permanência do protagonista em sua mesa nesse “entra e sai” é marcante de seu predomínio. Assim como nesse local são adquiridos objetos, o protagonista se abre ao intercâmbio de ideias e visões e, ainda que essa localidade seja representativa de seu próprio poder, nele constantemente se expõe à invasão e contaminação de discursos que fogem ao seu controle. Desse modo, ainda que se trate de um espaço fechado e restrito, o movimento nele representado contrasta conflitivamente com o sentido protetivo que essas “conchas” (FARINACCIO, 2013) costumam promover aos personagens de Mutarelli.

Existem, obviamente, diferenças substanciais entre a estrutura que Bakhtin analisou para a formulação de sua teoria da polifonia e aquela sobre a qual se expressa a narrativa de Mutarelli. Se neste vemos desfilar diante do protagonista uma vastidão de pessoas das mais diversas origens, carregando as mais diversas histórias e necessidades, expondo-nos o embate dos seus interesses, sobretudo no que diz respeito ao desprezo pelo sentimento alheio, o dialogismo que surge dessa conjuntura difere profundamente daquele preconizado por Bakhtin (1981) a partir da obra de Dostoiévski. Em Mutarelli, não existe a profusão discursiva, o alongamento dos diálogos, que permite a colocação e defesa de uma tese a se contrapor contra as demais. Em Mutarelli, pelo contrário, temos o enxugamento da estrutura narrativa e o estabelecimento de uma economia discursiva infinitamente mais reduzida, até, como dissemos, minimalista. Contudo, se atentamos para a evolução que uma parte considerável da literatura contemporânea tem tomado (PERRONE-MOISÉS, 2016; PIRES, 2021) seria possível sugerirmos a prerrogativa de que, em meio à fragmentação e o imediatismo que se espraia através dos romances de hoje, esta poderia ser uma forma nova e atualizada que tomara a carnavalização em sua evolução no romance contemporâneo. Não mais sendo viável o grande simpósio universal em sua forma mais desenvolvida e prolixa, o intercâmbio de ideias nem por isso deixa de se manifestar na narrativa, contudo, agora, em uma forma cujo dinamismo é capaz de refletir e compreender, de modo mais bem colocado, a aceleração dos meios de vida e a rapidez e transitoriedade extrema das comunicações.

Desse modo, como é possível observar pelos exemplos elencados acima, não se coloca em *O cheiro do ralo*, pelas palavras das personagens, uma ideologia propriamente dita, no sentido de um sistema de ideias bem fundamentado e geneticamente demonstrado, mas ideias-chave: percepções sintéticas, valores e noções contrastantes de mundo. Assim, como buscamos demonstrar, a economia peculiar da obra de Mutarelli não concorre de nenhum modo para um enfraquecimento dos sentidos nela expressados, mas, pelo contrário, corrobora para que essa estrutura mínima exacerba-se semanticamente, gerando a sua rica polissemia.

Ademais, dentro das limitações que a narração autodiegética impõe à expressão do texto (agravadas nesse caso pelo intenso egocentrismo e megalomania do protagonista), as ideias expressadas pelos demais personagens não perdem, por isso, autonomia em relação ao ideário estabelecido por ele. Essas apresentam-se com independência, ainda que a postura que a maioria das personagens precise ou seja forçada a adotar diante de seu interlocutor seja a de

resignação. Além disso, na dinâmica de formação do ilogismo do protagonista, esses fragmentos de ideias que diariamente se chocam contra ele, de vários modos, terminam por se refletir em sua própria visão do mundo: seja negando sua prepotência, seja afirmando-a ou, ainda, enriquecendo e complementando sua “lógica” avessa.

Não há na obra de Mutarelli, entretanto, uma plenivalência completa entre todas as vozes, isso é, poucas são aquelas que conseguem fazer frente ao lugar de domínio que a transação financeira e a carência alheia conferem ao protagonista. Tal fato, entretanto, não anula o conflito nem tampouco a diversidade dessas vozes, que de nenhum modo se fazem presentes no romance somente enquanto suportes retóricos para a afirmação de um ideário fechado. Ao contrário, assistimos no desenrolar do enredo a um processo de formação e renovação do ideário do protagonista, que se complementa e enriquece a partir da própria interação com os outros, a exemplo do adágio “a vida é dura”, dito ainda no início por um homem que lhe vende um faqueiro e repetido amiúde ao longo da narrativa, ganhando tons de verdade universal.

5.4 Ilogismo e inacabamento

De modo geral, portanto, o discurso do protagonista acaba contaminando-se por todos os outros discursos com os quais entra em contato, não somente das pessoas com quem interage, mas também dos livros que lê, dos programas de televisão a que assiste e até mesmo pelas imagens ou sentidos que expressam os próprios objetos que ele negocia. Analogamente ao que vemos ocorrer com a transtextualidade peculiar da obra, também o discurso do protagonista se deixa atravessar por essa torrente de referências as mais diversas. Por mais fechado em si mesmo que seja o narrador de *O cheiro do ralo*, por mais que busque impor seu poder sobre esse pequeno mundo e nele fazer predominar sua própria cadeia de relações, ele se deixa instigar por tudo quanto experimenta, integrando esses fragmentos à sua visão de mundo e ressignificando-os dentro dele na medida em que os reordena (ainda que o mais correto talvez fosse dizer “desordena”). Dentre os vários exemplos, poderíamos destacar o relógio do professor Soran, que lhe é oferecido na abertura da narrativa:

Soran era um anagrama. Foi isso que ele me disse.
 Disse também que pagou um preço muito alto para conseguir o relógio. Ele tirou do bolso de seu paletó uma pataca, toda de ouro.
 Notei que um dia ela teve uma tampa, uma tampa de proteção.
 Jura que o mesmo pertenceu ao professor Soran. [...]
 Ele falou que eu não estava entendendo a oportunidade que se abria para mim. Ele falou que a sorte abre as suas portas para todo mundo, pelo menos uma vez na vida, mas que se esta oportunidade é desperdiçada, a sorte cerra as suas portas.
 Ele saiu, batendo-a com toda força (MUTARELLI, 2006, p. 9 – 10).

[...]
 Fumo contemplando o teto.
 Sei que são seis. Sempre acordo às seis. Lembro do relógio.
 Como era o nome do tal professor?
 [...] (ibid., p. 17).

[...]
 O olho amplifica meu poder. Alinho a pupila à tela. No Classic tem Groucho Marx. “Ou este homem está morto ou meu relógio parou.” Lembro. O relógio me lembra o relógio. Talvez eu devesse ter comprado. Ele disse que a porta da sorte se fecha. Parece que desde o dia em que eu recusei o relógio, a porta da sorte se fechou para mim. Ele disse que o nome do dono era um anagrama. Ziran?
 Será que era Ziran. Acho que era isso mesmo.
 Ziran é nariz ao contrário. Nariz tem tudo a ver com o cheiro. O cheiro do ralo. Bem que ele podia voltar e trazer o relógio. Com o relógio e o olho, nada podia falhar.
 [...] (ibid., p. 34).

Num episódio posterior (ibid., p. 57), quando o dono do relógio volta à loja, surpreende o protagonista ao questionar se ele o reconhece e comentar sua aparência amarelada, ao que o protagonista, em meio a uma crise que justifica como “confusão mental”, reage violentamente, espancando o homem, que em vão tenta se justificar repetindo “eu trouxe o relógio outro dia”. O protagonista então suborna a polícia para que se forje uma tentativa de assalto. Na sequência, temos o seguinte trecho:

[...] Vou para o quarto.
EU TROUXE O RELÓGIO OUTRO DIA.
 Talvez fosse Ziran.
 Deito.
EU TROUXE O RELÓGIO OUTRO DIA.
 Ai dor tu o oi gole ro exu or tu és.
AI DOR, TU O OI. GOLE RO EXU OR TU É.
 Ai dor, teu olho. Um gole pro Exu que tu és.
 A mecânica dos sonhos.
 É assim que se compõem.
 Eu causo a tua dor.
 Eu e o meu olho.
 Bebo.
 Bebo o teu sangue.
 Sou o Exu.
 Sou o mal.

Invento o meu sonho.
 Eu não tenho nada.
 Eu não tenho nada a perder (MUTARELLI, 2006, p. 60, negritos do original).

Desse modo, é claramente perceptível como o discurso alheio é absorvido pelo ideário do protagonista, ecoando através de seus pensamentos, enquanto se refaz e contribui na constante renovação das suas ideias. Como a própria “mecânica dos sonhos”, à qual o protagonista alude, sua divagação cria um terreno aberto para que esses fragmentos transitem e se ressignifiquem mais intensamente conforme o processo de “enlouquecimento” do protagonista se agrava, isso é, conforme seu ilogismo penetra mais fortemente e mais profundamente na tecitura da realidade. De um certo modo, o livre pensar associativo do protagonista opera num sentido semelhante ao do sonho que, como afirma, ele mesmo inventa e, como destacado por Bakhtin (1981), constitui um campo aberto ao diálogo justamente por sua independência dos pressupostos lógicos. É inegável, portanto, que o devaneio do protagonista aja de tal maneira, estabelecendo um diálogo alargado com os demais ideários com os quais ele entra em contato.

À medida, portanto, em que avança a história, a perda de controle e a força do acaso impelem com intensidade crescente a ideia da sorte ao encontro do ilogismo que o protagonista tece sobre o mundo. Desse modo, a sorte (e a força do acaso) toma forma e corpo no relógio do professor Soran que, curiosamente, não chega a ser comprado pelo protagonista. Este, ao contrário, espanca o homem que poderia lhe proporcionar novamente o acesso à “porta da sorte”, marcando, de certa forma, a recusa⁶⁰ do protagonista em aderir a uma lógica que parece lhe fugir ao controle. Mais à frente na narrativa, ele volta a afirmar sobre a questão que “se a porta da sorte não abre, eu arrombo. Arrombo atirando nota por nota” (ibid., p. 123), aludindo ao seu poder de compra que, marcadamente, traça o alcance e a medida de seu poder na obra.

Ademais, no embaralhamento linguístico semântico desse trecho, é possível notar, em sua forma mais extrema e visível, a própria “mecânica dos sonhos”, dado que aqui o sentido é construído tão somente pela analogia sonora que se traça a partir dos anagramas da frase. Contudo, e nisso reside o verdadeiro processo de ilogismo que Mutarelli emprega na obra, tal

⁶⁰ Esta, por sua vez, reforça ainda o aspecto inconsciente das forças psicológicas que demarcam as dinâmicas constitutivas do ilogismo na obra, reforçando um sentido subentendido na narrativa de que existem forças alheias ao protagonista operando nos bastidores desse mundo (o azar ou o inferno, por exemplo). Aqui, o inconsciente vem marcado não só pelas livre-associações feitas pelo devaneio do protagonista, mas sobretudo pelo teor crítico do escândalo expressado pela “confusão mental”.

analogia não se tece absolutamente ao acaso, mas consoante aos paralelismos internos da narrativa. Assim sendo, a estrutura anagramática da frase resgata a constituição anagramática que o dono do relógio atribuiu inicialmente ao nome do professor Soran e que se repete novamente quando, integrando-se a dinâmica anagramática a essa rede polivalente de valores, o protagonista o toma por Ziran, que seria o anagrama de “Nariz” e, portanto, termina por localizá-lo em relação direta ao cheiro. A própria menção à figura de Exu, aqui tomada como representativa de todo um polo abstrato de figurações infernais, fundamental à narrativa, é o que, por sua vez, parece tensionar a reconstrução anagramática da frase. A respeito dessa passagem em específico, Joaquim Dantas de Oliveira afirma que

esse movimento de transformação recorrente demonstra vivamente a questão da distorção enquanto mecanismo da construção simbólica do romance. Estamos diante de símbolos que ecoam, reverberando e distorcendo-se no interior da mente de um paranoico narrador. Outra questão que nos chama a atenção imediatamente diz respeito a uma espécie de “mecanismo de ressignificação” empregado pelo protagonista na construção de sua interpretação dos fatos: a leitura na ordem inversa ou a inversão da ordem do discurso. Recordemos que esse mesmo mecanismo já havia sido utilizado quando da geração do anagrama Ziran. No entanto, o movimento perpetrado aqui, construído sobre a frase “eu trouxe o relógio outro dia”, é ainda mais complexo que a leitura inversa dos termos. [...] Vemos então que o discurso, como um eco, vai e retorna; mas, nesse processo, ele se distende, decompõe e distorce; na mente do protagonista, ele se ressignifica. A lógica que lhe condiciona é, portanto, a do eco, da reverberação, que, embora carregue em si elementos do discurso original, distorce a forma e o sentido deste (OLIVEIRA, J., 2018, p. 77-78)

Entretanto, há que se ressaltar que tal procedimento não se resume tão somente a uma retomada, pois a ciclicidade que a narração imprime sobre os elementos componentes dessa ressignificação é ativa, ou seja, permanece em aberto dentro de um dinamismo constante e que, a rigor, potencialmente poderia ser retomado a qualquer instante. Desse modo, devemos tomar a capacidade ressignificante do discurso do protagonista propriamente enquanto sintomática do inacabamento desse discurso, imprimindo um caráter “vivo” à linguagem: esta, desagregando os sentidos tradicionais das palavras, se reconstitui e se ressignifica, mas sempre de modo instável. Sua regra é a permanente desestruturação desse discurso que, desmoronando sobre si mesmo, permanece aberto a novas agregações, numa constante reciclagem e metamorfose. Vê-se, portanto, que a dinâmica desestruturante do discurso possuiu uma complexidade que vai muito além do mero acaso ou do caos completo, constituindo uma rede de relações propriamente grotesca que, ao cruzar instâncias

absolutamente independentes umas das outras, gera uma significação que por sua vez não é (e tampouco se quer) absoluta, preservando a abertura e o inacabamento da recriação constante.

5.5 A reificação desumanizadora

Para além desse ponto, devemos observar ainda que, apesar das diferenças patentes que entre a multidão de necessitados e o protagonista, não há nessas personagens uma forma propriamente dita de autonomia. Sua falta de independência, contudo, tampouco é resultado de uma subordinação unilateral a um ideário dominante, mas decorrente de um processo mais grave e mais profundamente significativo: o apagamento quase completo das identidades dos “outros” na obra. Isso porque, mesmo aquelas que parecem deter uma força capaz de se opor ao protagonista, o que por vezes deflagra conflitos abertos contra seu ideário dominante, resultando mesmo na sublevação violenta contra sua prepotência (como nos episódios do violinista, da rejeição da garçonete e do linchamento, por exemplo), não são, em momento algum, identificados. Isso é, não é relatado, na narrativa nenhum nome, mas, quando muito, alguma característica física superficial.

Ao longo de toda a narrativa, não nos é dado saber o nome de nenhuma das personagens com as quais o protagonista interage. Nem mesmo aquelas mais íntimas são diferenciadas do todo: a ex-noiva, seus pais, a mãe do protagonista, a empregada, o segurança. Tampouco qualquer fragmento de suas vidas pregressas é evocado e mesmo o suposto pai do protagonista, evocado por vezes através de adágios de uma suposta noção de honra, tem sua identidade desmentida quando, a partir de sua reconstrução, sabemos pelo protagonista que ambos nunca se conheceram. A todos, portanto, é dada uma designação genérica, como que a partir da funcionalidade que desempenham na vida do protagonista. Tanto é verdade, que nenhuma problematização é trazida a tona acerca de seus conflitos pessoais, partindo todo o conhecimento que temos deles do conflito presente com o protagonista.

Logo, de forma alguma esses fragmentos de ideias poderiam ser postos aqui como representativos do homem, nos termos em que Bakhtin (1981) o compreende. Não há nesses sujeitos abstratos qualquer sombra que seja de um indivíduo social, completo, com uma ideologia formada. Mesmo assim, em face dessa estrutura fragmentada e deficiente, a filiação

dessas vozes à percepção do protagonista não parece configurar uma relação de dependência e, como dissemos, dentro da dinâmica peculiar da obra, já ela extremamente afastada da forma tradicional de realismo que Bakhtin (1981) analisa em seu estudo, é inegável que há, no discurso do protagonista, uma abertura. Logo, ainda que as demais personagens não constituam um universo ideológico completo como preconizara o teórico russo, esses poucos fragmentos que as constituem surgem, no enredo, de modo independente e alheio ao protagonista. Sendo assim, não poderíamos afirmar que sua colocação na obra se dá dentro de uma lógica monovocal, mesmo porque, ainda que fragmentários, esses pedaços da ideologia se estabelecem com independência. Sua limitação, portanto, é antes sintoma da configuração autodiegética da narração e do oclusivo egocentrismo do protagonista. Por conseguinte, o inacabamento de seu ideário é patente em vista do próprio processo de evolução de seu ilogismo, que inevitavelmente se abre para esses lampejos que vem de fora, que se refletem para dentro da escuridão de seu individualismo e ali se refratam em diferentes sentidos, ecoando e modificando esse bizarro organismo que é a “antilógica” desenvolvida pelo protagonista.

Desse modo, é importante não perder de vista que as personagens de *O cheiro do ralo* precisam ser analisadas sob a ótica das dinâmicas particulares ao próprio romance, tanto estruturalmente como semanticamente. Na medida em que vemos refletido na obra esse mundo contemporâneo despedaçado, fragmentado entre discursos os mais diversos e no qual se ausenta completamente qualquer sentido de uma verdade total e absoluta, não surpreende que o dialogismo implicado no livro reflita também ele essa fragmentação crítica. Como em sua profissão, o protagonista lida com os outros pela perspectiva do acúmulo e do excesso, a própria dinâmica do consumo, tão enraizada em nossa experiência contemporânea do mundo capitalista, este ritmo frenético e transitório passa a imperar sobre as “relações” estabelecidas na narrativa. Os outros, aqui, são tomados pelo protagonista, portanto, no mesmo ritmo de exorbitantes estímulos e informações, que perdem nessa dinâmica qualquer potencial de aprofundamento e amadurecimento. Analogamente, as demais personagens do livro são também elas, como dissemos, ausentes de biografia, mas também, e sobretudo, ausentes de caracterização, de aparência, de identidade, de futuro, de planos ou objetivos. Esvaziadas ao máximo, portanto, restam a elas somente dois elementos significantes: os objetos que carregam até a loja e essas poucas palavras que proferem em seu diálogo com o narrador.

Desse modo, essa curta conversação assume, nesse contexto, um sentido e um valor imensos, justamente pela extrema exaustão dos seus demais significantes.

Não há nesses discursos, portanto, propriamente uma “autoimagem” nos termos que a definiu Bakhtin (1981, p. 47-48), mas tampouco os mecanismos tradicionais de caracterização e qualificação superficiais que a narrativa realista tradicional comumente lança mão na construção das personagens. Não se trata, igualmente, de personagens tipificantes, ainda que algumas deixem entrever traços de determinadas classes sociais, bem como evoquem também em seu raso discurso alguns valores socialmente identificáveis. Tampouco poderíamos afirmar que se trata de personagens abstratas, já que mesmo nesse regime peculiar que o texto impõe, mantêm-se singularizadas de algum modo. Sua estruturação nos remete, antes de mais nada, ao complexo de atomização a que se assiste na contemporaneidade, em que a lógica de consumo isola e apaga os indivíduos, alienando-os de qualquer forma de singularidade legítima.

Na figuração desse esvaziamento reificante das relações, os outros assumem para o protagonista o mesmo valor utilitarista que a lógica mercantil imprime sobre os mais diversos campos da vida contemporânea. Nesse sentido, não seria possível estabelecer uma referência às formas dialógicas do texto a partir de uma experiência de interação entre seres completos, senão desse “eu” isolado, soterrado sob tantos objetos, cuja experiência de mundo não poderia escapar à limitação consumista. Tal constatação, entre tanto, não exclui do texto de Mutarelli uma forma que, acreditamos, renova as dinâmicas de dialogismo. No mundo de Mutarelli, o outro desintegra-se nesse confuso mosaico de coisas, fragmentos de valores e identidades, peças descartáveis que podem ou não se encaixar no quebra-cabeça que o sujeito constrói sobre si mesmo.

Desse modo, se o diálogo mínimo lhes vale enquanto ideário, os objetos que portam lhes vale de identidade. A reificação do humano na obra vem acompanhada, proporcional e paralelamente, da subjetivação dos objetos, que passam a carregar a identidade de seus portadores. Nenhum dos “clientes” da loja é identificado, quando muito, destacando-se um trejeito ou característica isolada. Ao contrário, os objetos, mesmo na economia descritiva bastante restrita, acumulam para si mesmos muito da expressividade desses personagens apagados, posto que são descritos com mais riqueza de detalhes. O enfoque das cenas, portanto, recai diretamente nos objetos que são negociados, não somente por serem eles o elo

em torno do qual se estabelece o diálogo, mas porque neles a atenção do protagonista é mais concentrada, o que termina por singularizá-los.

Além de receberem uma descrição mais acurada, o que termina por formar-lhes uma caracterização mais sólida que a dos próprios portadores, outro elemento fundamental corrobora para a primazia dos objetos: são eles, e não as personagens, que carregam histórias. Desse modo, toda memória, que seria de se esperar encontramos nas personagens, desloca-se para os objetos, que se imantam de sentimentos. Essa prosopopeia de duas faces assume sua real gravidade precisamente em vista da reificação das personagens que se veem esvaziadas de sua própria humanidade. Ao passo que são identificadas na obra diretamente pelos objetos que carregam (assim como a garçonete que é unicamente designada por sua bunda), as personagens são alienadas dessas mesmas propriedades. Como dissemos, falta-lhes caracterização e identificação, apagando-se em poucos traços diante do brilho antropomorfizante que assumem os objetos na obra.

Corrobora para esse processo, igualmente, o próprio tratamento que o protagonista, no alto de sua perversidade, dispensa para esses seres, reconhecendo-os meramente como peças descartáveis, artigos à sua escolha para que rejeite ou eleja em face de qualquer interesse que lhe surja:

O telefone insiste. Deve ser ela. Era ela. Você não vai se livrar de mim tão fácil assim. Vou falar com a sua mãe. Vou falar para ela que você quer desmarcar o casamento faltando menos de um mês. Aproveita e diz que eu mandei lembranças. Eu não gosto de ligar pra ela. Eu não gosto dela. Eu não gosto de você. Eu não gosto de ninguém.
Vocês mostram o que têm, eu digo se interessa e quanto vale.
A vida é dura. E vá se foder (MUTARELLI, 2006, p. 17).

O protagonista não se envolve de maneira nenhuma com o outro, não se deixa tocar ou encantar pela miséria ou pela necessidade, mas, pelo contrário, escolhe não ajudar, porque ali não encontra um elemento humano, mas os componentes de uma transação, de uma troca que, ademais, lhe cabe absolutamente o poder (ou ao menos o desejo) de controlar. Desse modo, a forma como o dialogismo da obra se estabelece está intrinsecamente ligado ao sentido da reificação do humano no enredo, porque o que se tem nessas transações não é de modo algum uma troca, mas um embate, um confronto de desejos, de necessidades e de visões, de onde o protagonista, em seu lugar privilegiado, por vezes se regozija com a subjugação do

outro, por vezes dele absorve algum valor ou sentido ou, ainda, se deixa contaminar ou é invadido por sentidos contraditórios a seu próprio ideário, potencializando o processo de mutação de seu próprio ilogismo.

Inevitavelmente, vislumbra-se a expressão da reificação enquanto crítica ácida à lógica consumista da atualidade, na qual a identidade do sujeito vem fortemente atrelada à sua capacidade de consumir e de ostentar o luxo da opulência materialista, sobretudo dada a drástica redução do humano à pura venalidade que o romance opera. Todo o universo do protagonista, todo o valor que coisas e pessoas possuem, é venal. Seu próprio poder é calcado no dinheiro, e é a sua falta que move todos aqueles que chegam até o protagonista e que, por vezes, extravasa a simples transação comercial, como no caso da menina viciada de quem o protagonista se aproveita, obrigando-a a se desnudar:

Ela entra. Ela treme. Ela não fala nada. Ela é toda vergonha.
 [...]
 Eu só tinha isso.
 Eu não tinha mais nada.
 Tudo, tudo o que eu tinha eu já deu para o senhor.
 Nãnnãnnã! Você nunca me deu nada.
 Eu sempre paguei.
 É. Tudo o que eu tinha eu vendi para o senhor.
 Eu pedi para você vender?
 Não. Pedir, não pediu.
 Então por que vendeu?
 Porque eu precisava.
 Não. Vendeu porque quis.
 Foi ou não foi?
 Foi.
 Então diga, eu vendi porque quis.
 Eu vendi porque eu quis.
 [...]
 Então eu vou fazer. Mas só porque preciso da grana.
 Vai ser a última vez.
 Você é quem sabe. Eu nunca te obriguei a fazer nada. Obriguei?
 Não. Obrigar o senhor não obrigou.
 Mas eu fiz contra a vontade.
 Mas assim é que é mais gostoso.
 Isso só se for para o senhor.
 É claro que é para mim.
 Afinal de contas quem está pagando? (MUTARELLI, 2006, p. 79).

ou do homem que lhe oferece a caneta de ouro:

Não quero. Por quê?
 Porque não gostei da sua cara.

[...]

Sr. te suplico. Eu preciso muito do dinheiro por favor, se o sr. preferir me viro de costas. Assim o sr. nem precisa me olhar.

Você precisa mesmo do dinheiro?

O sr. nem imagina o quanto.

Então você faria qualquer coisa para conseguir.

Qualquer coisa também não, afinal sou um homem de princípios.

E até onde vão os seus princípios?

Vão até seus limites.

E que limites são esses?

Ah, não sei precisar. Mas o que o sr. sugere que eu faça?

Nada. Nada não. Pode se retirar.

[...] (MUTARELLI, 2006, p. 35).

Em ambos os casos, a depreciação dos valores que garantem a mínima dignidade é patente, o que ultrapassa a simples miséria rumo à humilhação e submissão. No caso do homem da caneta de ouro, chega ao extremo da negação patente da identidade, quando este sugere ao protagonista que poderia se virar para ocultar seu rosto. Contudo, a venalidade na obra não se resume a um embate de classes ou a qualquer retrato social da pobreza. A narração autodiegética não traz maiores detalhes sobre essas personagens e de forma alguma a sua condição é problematizada. Indo além da questão social, a lógica venal toma aqui proporções existenciais, tendo seu sentido agravado ainda pela reificação dos indivíduos, cujas identidades se reduzem aos objetos que portam consigo até a loja. Por isso, dissemos ainda no início desse ensaio, que a miséria de que trata Mutarelli não é material, mas moral, existencial até.

5.6 “Isso tem história”: a invenção da identidade

Naturalmente, a inversão prosopopeica do ganho identitário das coisas, proporcional ao apagamento subjetivo das personagens, não deixa de ser uma expressão crítica desse apagamento pela lógica do consumo, pela primazia da posse em detrimento da essência. Tal sentido ecoa diretamente na atitude consumista do próprio protagonista, que vê na posse sua principal, senão única possibilidade de um contato com o mundo, contato este que deve se colocar, ademais, absolutamente sob seu domínio, numa zona de conforto e segurança. Assim, do mesmo modo que, na compra dos objetos, ele transaciona a matéria que garante a manutenção de seu poder financeiro, uma vez que se pressupõe que o mesmo será revendido

em vista de lucro, ele também adquire prazer, pela humilhação do outro, pelo subjugamento do outro; mas, sobretudo, o protagonista adquire sentidos, uma vez que, aquilo que lhe interessa pessoalmente não conhece limites em seu esforço para a compra, como no caso do olho de vidro e nas demais peças para a montagem de seu “pai”. Precisamente esse elemento, a grotesca na figura do “pai Frankenstein”, é o que mais poderosamente expressa o extremo insólito da subjetivação dos objetos:

Ele entra.
 Ele traz uma perna.
 Uma prótese.
 É japonesa. Ele diz.
 Vou comprar.
 Vai ser a perna do meu pai.
 Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Meu pai Frankenstein. O meu pai que se foi. Se foi, antes que eu o tivesse. Foi, antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. Foi. Ele só saiu com a minha mãe uma vez. Eu nem sei o seu nome. Nem sei se um nome ele tem. Ele nem sabe como eu sou. Ele nunca me viu. Eu, só o imaginei. A vida inteira. Eu mesmo lhe dei um nome. Eu mesmo o batizei. Eu mesmo cuidei de criá-lo. De cada detalhe, eu cuidei. Meu pai, fui eu que inventei. Ele nunca soube o que eu sinto. Não soube o quanto o amei. Ele não sabe que rezo todas as noites. Ele não sabe. Ele não sabe como é a minha cara. Nem sabe como ela foi. Não sabe que eu fui criança. Não sabe que a cicatriz do joelho, foi da vez que eu caí. Ele não sabe que existo. E que tenho a cara do Bombril. Ele meteu rapidinho em minha mãe, e se foi. Eu fiquei. Ele é mais triste que eu. Talvez ele não tenha ninguém. Eu tenho ele. Meu pai Frankenstein (MUTARELLI, 2006, p. 111).

Toda a identidade do pai é criada pelo próprio protagonista e tem como suporte os objetos que ele adquire. A imagem do pai Frankenstein é poderosíssima, porque não somente reflete muito bem a artificialidade da identidade paterna que aqui é criada, mas, principalmente, por sua construção fragmentária, que se dá mediante o acúmulo dos objetos que o protagonista compra. Desse modo, a desintegração, inacabamento e absoluta abertura do elemento humano nesta figura não é somente representado pelo grotesco esquartejamento da figura do corpo em sua reconstituição artificial, mas sobretudo porque aquilo que de mais humano seria de se esperar dele, lhe é integrado precisamente por esse amontoado de detritos adquiridos ao acaso. Não é por acaso, portanto, que a criação dessa figura, a criação do próprio passado do protagonista, se viabilize por sua prática comercial: em vista do apagamento de sua própria identidade e de seu próprio memorialismo, são os objetos, dotados de tantas histórias, que servirão de matéria-prima à sua recriação:

[...] Ele atesta o passado que inventei. Penso em recriar minha vida toda. De trás para frente. De hoje, até o dia em que nasci. Como no horóscopo. Como na Revista dos Astros. Só que ao contrário. Eu prevejo o passado (MUTARELLI, 2006, p. 46).

O apagamento da identidade, desse modo, se faz absoluto, uma vez que até mesmo o protagonista tem todo o seu passado apagado, inexistente. Dele não temos nenhum relato, qualquer coisa que não pareça invenção. Em diversos momentos, antes mesmo da aquisição do olho, o protagonista confere ao pai determinadas assertivas, para que, posteriormente, demonstre-se que sua própria existência era somente uma ficção. Ao esquecimento desse passado, emparelha-se a nulidade da própria identidade do protagonista que, como os demais personagens, não tem seu nome revelado em momento nenhum da narrativa. Sua identidade, como a dos demais, não existe independentemente, o que deflagra essa profunda crise de reinvenção: o grotesco exercício da construção de sua própria imagem com o amontoado de coisas e de detritos que o prolífico mundo do consumo pode oferecer, marcadamente expresso desde o título do capítulo que abre o romance: “TUDO O QUE O MUNDO TEM A LHE OFERECER”. Desfazem-se, nesse mundo, as memórias e quaisquer valores que vão além do consumo das coisas e o protagonista se converte nesse grande corpo de objetos: um amontoado de coisas e fragmentos de identidade que se agregam e acumulam livremente no vazio existencial. A própria aparência do protagonista advém desse mundo de consumo, que é tomada do garoto propaganda da Bombril (Carlos Moreno):

Você é mentiroso.
Tudo depende do que você crê.
Isso é mentira.
Então tá.
Ela treme. Ela parece uma caveira. Uma caveira peluda.
Eu sou amarelo. Ela é azul.
Até a sua cara é uma mentira.
Sei.
Essa cara que o senhor usa não é sua.
Jura?
Essa cara é a do comercial.
É uma máscara que eu uso.
É porque o senhor não tem cara. É máscara mesmo. Se tirar, fica só um buraco.
Tó. Pegue o dinheiro, e vá embora.
O senhor tem a cara da mentira.
E você tem a cara da verdade.
O senhor é a mentira.
E você, a verdade (MUTARELLI, 2006, p. 124 – 125).

Seu diálogo com a viciada, peça fundamental do romance, é revelador precisamente desse sentido. Novamente aqui ocorre o cruzamento de sentidos, em que o rosto do protagonista, representativo mais direto da identidade, é afirmado como uma máscara do homem do comercial, que oculta um buraco, um vazio. Impossível não associar o buraco ao complexo de imagens do ralo e sua carga negativa e sombria (no sentido psicanalítico). Logo, sob a aparência que se constrói, sob a identidade que é criada pelo protagonista com os retalhos das coisas do mundo, está esse interior, essa sombra dos rejeitos, de toda a abjeção que deixou de ser, o próprio apagamento – e, ao final, paradoxalmente a única matéria que de fato o compõe. Como o próprio ralo, o protagonista parece tragar, escoar para si essas outras identidades, essas outras memórias, na medida em que compra e adquire dos outros cada um desses objetos.

Na prática de seu poder consumista, o protagonista não adquire somente um objeto, não se vê em posse somente de um valor material, mas propriamente de um valor memorial, portanto: das histórias e sentimentos que as coisas possuem e que seus portadores perderam no momento em que fizeram a venda. Desloca-se, desse modo, o valor humano sentimental e identitário dos indivíduos para as coisas. Nesse deslocamento, o indivíduo, enquanto sujeito, passa a ter sua identidade inerentemente dependente do objeto. Logo, o humano reifica-se e, na medida em que sua subjetividade desliza para o objeto, este antropomorfiza-se, concentrando a identidade do indivíduo que não mais a detém, senão através do exercício da posse. Na realidade do consumismo, dentro da lógica do capitalismo, são as coisas e o dinheiro que de fato detém valor.

5.7 O peso do “mundo engrenagem”

A imagem grotesca que Mutarelli delineia nesta obra guarda, por fim, sob sua figuração hiperbólica, a absurda desumanização que sofre o indivíduo dentro da lógica mercantil. A esmagadora lógica do sistema é, desse modo, expressada em sua potência plena e inexorável: tudo e todos são cotados venalmente e tampouco o protagonista, detentor do poder financeiro, está isento dessa lógica. Isso porque, como dissemos, dentro de seu isolamento crônico, todos os contatos que ele parece tecer com o mundo exterior são mediados pela

lógica mercantil, algo muito claro na própria justificativa dada à ex-noiva de que nada teriam a oferecer um para o outro. Mesmo os discursos que de alguma forma se infiltram em seu ideário, vem, em sua quase totalidade, a partir dessa dinâmica de relacionamento mercantil. No contexto das demais personagens, é patente o nivelamento de seus problemas, suas dores, necessidades e valores pela medida da lógica financeira: são negociáveis, dispensáveis e descartáveis. Em *O cheiro do ralo*, portanto, a reificação do humano e a antropomorfização das coisas são forças proporcionais e paralelas, que atuam conjuntamente.

A crítica do autor concorda de forma generalizada quanto ao processo de reificação expressado na obra (SILVA, G, 2015; PISANI, 2012; BERTIN, 2018; SILVA, D., 2014), inferindo-a, contudo, sob a ação direta do próprio protagonista, cuja perversidade seria responsável por alienar os sujeitos de sua identidade, rebaixando-os ao nível dos objetos. Todavia, ao se lançar um olhar mais acurado para a dinâmica global da obra, fica claro que a objetificação do homem e suas relações é um dado universal no enredo, posto que, como buscamos demonstrar, tampouco o protagonista se vê livre dessa realidade em suas ações e relacionamentos. Ainda que ele detenha o poder e ocupe no enredo um espaço ativo nesse processo venalizante, não deixa, por isso, dele participar e dele estar à mercê, já que no exercício de seu poder atua enquanto agente dessa mesma lógica. Longe de negar-se o poder que essa posição lhe proporciona dentro da dinâmica consumista contemporânea que se espelha na obra, é preciso atentar para o fato de que essa potência é inerente ao lugar que ele ocupa dentro do sistema e que, portanto, é um poder inerente ao sistema, não ao sujeito, o que não lhe torna mais livre ou autônomo do que qualquer outro dos indivíduos que também estejam inseridos nessa lógica. A própria obra expressa claramente que a posse do dinheiro não significa necessariamente a independência das dinâmicas de dominação que a lógica financeira pressupõe, sobretudo considerando-se as imagens do “mundo engrenagem” e do “todo” no qual as coisas diluem-se e desaparecem.

Logo, seria uma falha imaginarmos que a reificação se faça, no universo ficcional da obra, tão somente pelo poder venal perverso com o qual o protagonista subjuga os outros, como se esse fosse uma potência pessoal, quando, em verdade, é o papel que lhe cabe dentro da ordenação universal, não passando de mais uma engrenagem a rodar compassadamente com o restante do mecanismo. A imagem da engrenagem, aliás, é generalizada na obra e seu sentido apela, no contexto simbólico que se cria na narrativa, ao mundo comum das relações

ordinárias, ao exercício alienante do roteiro da normalidade, das convenções sociais e do hábito, mas sobretudo ao trabalho repetitivo e ao sentido mecânico que tudo, pessoas e objetos, assumem sob a névoa do consumismo e da exploração financeira:

Assisto TV. O vai e vem em close-up me lembra uma engrenagem (MUTARELLI, 2006, p. 18).

Ligo a TV. Antes via o lixo de graça. Hoje pago pra ver.
No 80 uma garota de bunda precisa, leva simultaneamente, na frente e atrás. Mas no close-up tudo vira engrenagem.
Eles fodem no ritmo que penso (ibid., p. 23).

Ligo a TV. Escureço a tela até sumir a imagem. Transformo a TV numa espécie de rádio. Peço a benção a meu pai. Recito um Arnaldo Antunes. Abro a geladeira. Bebo algo. Assim os sons do 80⁶¹ chegam a ser engraçados. Até os gemidos são engrenagens. Agora já não quero mais nada. O vazio se expande de mim. Pouco a pouco em coisa me torno. Não sei se pego no sono, ou se é ele quem toca em mim. Desligando do mundo engrenagem. Onde todos se movem, por mover (ibid., p. 137).

É bastante curioso o fato de que as menções à mecanicidade venham associadas predominantemente às figurações da pornografia na obra, já que sua evocação no contexto crítico da obra termina por inferir uma série de questões sociais inerentes à lógica do consumo, sendo que a pornografia consiste precisamente em uma forma muito peculiar de consumo: seu prazer não vem pela fruição direta daquilo que, a princípio, seria o objeto de desejo. O sexo, na pornografia, é tão somente potencial, não se realizando de fato. Não por acaso, a matéria principal da pornografia são, precisamente, os desejos e fantasias que estão fora do alcance da maioria das pessoas, as situações surreais que se dão numa esfera de idealização intensa, na qual tudo é potencializado ao máximo, ultrapassando, por vezes, a barreira do hiperbólico e do absurdo. Assim sendo, a pornografia é uma espécie de ficcionalização do desejo, no sentido de que propõe um contato artificial com aquilo que é desejado, conquanto é dado ao expectador somente imaginar-se naquela situação.

Vista dessa forma, a pornografia representa uma dupla artificialidade, já que se trata de um impulso de consumo e, conseqüentemente, pressupõe a escolha em um catálogo daquilo que se deseja consumir, como seria feito em um menu de restaurante ou em qualquer loja de artigos; mas também porque propõe uma experiência de consumo que, a rigor, não passa de uma virtualidade, na qual não há contato físico e que, ademais, segue um roteiro que simula,

⁶¹ Número do canal *SexHot* na televisão por assinatura da operadora Net nos anos 90 e início dos anos 2000.

na maior parte das vezes, a experiência que se quer transmitir. Logo, metaforicamente, a pornografia remete a um só tempo tanto à lógica consumista de que vínhamos falando até aqui, como também da própria artificialidade dos sentidos que se constrói no contexto do capitalismo contemporâneo. Experiências, valores, emoções são simuláveis em uma forma de idealização que norteia as reações que são esperadas para determinadas situações e que, na era das mídias sociais, parece ter se agravado, na medida em que esses meios consistem na criação de um perfil a ser mostrado para os demais, incentivando essa autoimagem idealizada.

Não que outros tempos não possuíssem suas formas idealizantes, a exemplo da moralidade, cuja ideia de perfeição sempre fora tida como um estado (senão uma obrigação) a ser alcançado e que, para tanto, fornecia também seus exemplares ideais, fosse nas figuras religiosas, nas histórias infantis ou nos dramas encenados pela ficção. Contudo, e nesse sentido a presença constante da televisão no texto de Mutarelli ganha especial significado, em épocas anteriores ao advento técnico do capitalismo, a irradiação desses valores a partir de um centro produtor de sentido era infinitamente mais difuso. Isso porque não havia, propriamente, um centro produtor de comportamentos, mas centros diversos que compartilhavam valores em comum. A própria Igreja, que se colocou enquanto centro de valores durante todo o Medievo viu, em determinado momento, a necessidade de perseguir a heresia, não podendo conter o inevitável avanço do protestantismo.

Diversamente dessa situação, como delineia Muniz Sodré (1992), na contemporaneidade, o avanço da tecnologia e o aperfeiçoamento e intensificação dos meios de comunicação geraram uma rede de distribuição de conteúdo bastante uniforme e, especialmente no caso brasileiro, concentrada na mão de pouquíssimas pessoas. Inevitavelmente, essa centralização cria a tendência a uma homogeneização muito mais intensa dos valores e comportamentos. Importante frisar que, ainda que as dinâmicas sobre as quais se debruçara Sodré quando deste estudo, em um momento no qual as dinâmicas da internet ainda não se mostravam tão influentes, o aumento vertiginoso da conectividade que se dera nesses trinta anos que nos separam do estudo de Sodré, possivelmente ainda não foram suficientes para desfazer por completo a irradiação dos modos e saberes. Isso porque, ainda que a internet tenha fragmentado e tornado a criação de conteúdo mais autônoma e independente, sua lógica de replicação infinita que se dá através do compartilhamento, tem se mostrado ainda mais fragmentária, desvinculando as mensagens de suas fontes ou de

autoridades que as confirmem, bem como dado nascerça ao fenômeno das *fake news*, que se alastra virulentamente pelas redes⁶².

De todo modo, é notável no caso de Mutarelli a associação que se estabelece entre a noção do hábito, enquanto convenção social, e do consumismo, enquanto meio de construção identitária pela dinâmica do desejo e ostentação, fazendo eco a toda a mecanicidade os postulados de produtividade e rentabilidade que orientam as relações modernas. O “mundo engrenagem” a que alude o protagonista é representativo, pois, de todo um estado de espírito da modernidade, que perpassa a problemática relação do sujeito com o mundo e o risco que a lógica uniformizadora e alienante do hábito representa para a autenticidade da singularidade do indivíduo. O sentido alienante da vida humana fica muito bem marcado na oração final, em que o protagonista afirma que no mundo engrenagem, “todos se movem, por mover”. Existe na obra, portanto, uma visão decadente da existência humana, que capta, na forma que assume na contemporaneidade, a completa ausência de um sentido legítimo em suas ações e que parece se refletir mais fortemente no tédio que sempre demarca a experiência do protagonista enquanto telespectador.

A lógica do consumo, portanto, surge inerentemente relacionada a esse apagamento dos sentidos, na medida em que estabelece o limite da importância das coisas a partir da possibilidade de seu descarte e reposição. Desse modo, ainda que o protagonista adquira todas essas coisas, elas terminam trancadas na sala ao lado, empilhadas, acumuladas. Não ao acaso, portanto, Mutarelli apela a uma imagem poderosamente grotesca para a representação desse sentido: a pornografia mecanizada, que referencia o apelo ao prazer despropositado e dessignificado.

Eu ainda me agarro a ela. A esta bunda que tanto sonhei. Agora está aqui ao meu lado. Nua. Liberta. Mas não sabe o que faz. Imagino poder ver essa cena do alto, este retrato do patético, do patético dessa nossa miserável condição.

[...]

E como no canal pornô da TV a cabo.

⁶² Discussão de premente importância, não nos aprofundaremos aqui no tratamento das relações atuais da comunicação, antes de mais nada, por nossa incompetência teórica para tanto, mas também (e principalmente) pela distância da realidade atual das comunicações para aquela em que se dera a escrita e publicação das obras de Mutarelli aqui analisadas. Importante frisar que tal constatação, a nosso ver, de maneira alguma invalida a atualidade e importâncias das problematizações postas pelas primeiras obras do autor, visto que, mesmo que as dinâmicas da globalização venham se refinando, ainda não se alteraram essencialmente. Talvez, no momento em que este estudo é escrito, estejamos testemunhando o limiar de uma revolução que, novamente, alterará nossas dinâmicas sociais, econômicas e culturais, mas que, neste presente momento, ainda não completaram o salto que parecem preparar.

Imitando engrenagem.

Movimento perpétuo.

[...]

E assim, mais uma coisa a bunda se torna.

Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado (MUTARELLI, 2006, p. 135 – 136).

Enquanto produção midiática, que visa um mercado consumidor, a pornografia não deixa de ser ficção: atores que emulam uma experiência autêntica, simulando muitas vezes um prazer que não sentem, em composições que fogem completamente ao que seria a dinâmica real do sexo e do relacionamento íntimo. Ainda que seja natural a representação do sexo e a fruição erótica nas suas mais diversas formas ao longo da História, não são poucas as críticas à indústria pornográfica atualmente, precisamente pela imagem distorcida e muitas vezes violenta que se cria do sexo e seus diversos efeitos negativos sobre o imaginário das pessoas, sobretudo aquelas do sexo masculino (RICCI; PEREIRA, 2021).

Enquanto indústria, a pornografia na atualidade converte o sexo em produto de consumo massivo, deslocando-lhe os propósitos e finalidades em função do lucro. Logo, a artificialidade da lógica mercantil sobrepõe-se ao sentido autêntico da experiência, aos sentimentos que estão implicados nesse intercurso, distanciando completamente essa experiência íntima de uma autenticidade singular, como igualmente de todos os sentidos sagrados ou profanos tão largamente desenvolvidos através de todas as civilizações humanas. Enquanto programação de um canal pago de televisão, o sexo como representado na narrativa apela diretamente para esse sentido mecânico e fácil do lazer midiaticizado. Essa recorrência de imagens inevitavelmente apela para as figurações do autômato, temática tipicamente grotesca, e que na narrativa aprofundam a crise existencial aqui representada.

A clássica figuração grotesca do autômato retorna na obra de forma muito refinada, portanto, uma vez que no enredo não temos propriamente um ser mecânico e artificial, embora a construção do pai Frankenstein caminhe precisamente nesse sentido. Afastando-se da pontualidade, o automatismo se estende sobre o mundo contemporâneo como inerente ao próprio homem. Esse grotesco ciborgue da atualidade se vê impresso no livro não só na simbiose identitária dos sujeitos aos objetos, mas também na própria mescla dos pensamentos do protagonista à programação da televisão, que em diversos momentos mistura-se ao seu raciocínio e às suas impressões. Contudo, é na mecanização da vida que tal sentido vai se expressar com mais vigor, ou seja, na repetição incontestada das conveniências e no sacrifício

da exploração superprodutiva do trabalho, cujo pagamento é, ironicamente, a possibilidade de consumir; enfim, todo o conjunto das convenções da normalidade e sua estreita e redutiva lógica normalizante.

5.8 A busca e o desejo

Definimos, portanto, como errônea a leitura da perversão reificante do protagonista, uma vez que também ele se encontra sob a mesma lógica alienante que as demais pessoas, mas no seu caso, desfrutando dos prazeres instantâneos e descartáveis da sociedade de consumo. O esvaziamento que ele expressa no último trecho citado há pouco se dá justamente após a compra da tão sonhada Bunda, que uma vez adquirida, perdeu seu sentido e seu encanto e cuja posse, a presença material, não foi capaz de preencher o vazio deixado pela busca. Isso porque, como delineia-se ao longo da narrativa, o sentido do consumo é ele mesmo. Não há, na relação comercial, a solução de uma problemática ou a conquista real de uma vitória. A artificialidade da lógica consumista tem seu sentido limitado à sua própria medida. Comprar, desse modo, não é o cerne da relação, mas o desejar. A compra, por isso, não seria mais do que uma consequência. Tal é a assertiva que a reflexão do próprio protagonista parece atingir, quando tece a avaliação da futilidade da compra em si e do despropósito da posse. A partir disso, ele termina por localizar a essência do sentido aquém da posse material, no próprio movimento incessante do buscar:

A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. [...] Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca.
Era só o buscar.
E por isso agora já não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio.
Só a certeza do incerto (MUTARELLI, 2006, p. 134).

Nesse momento, a narrativa abre um hipertexto com um ensaio de Borges chamado “*The Unending Gift*”, parafraseado pelo próprio protagonista, integrando à sua reflexão aquela de Borges. Essa, inclusive, é uma das poucas digressões que foge à intensidade imediatista e caótica da transtextualidade na obra. Borges trata nesse ensaio da imortalidade da promessa, citada pelo protagonista em paralelo com a própria ideia da busca por ele desenvolvida. Nele,

Borges trata de um quadro que lhe foi prometido, mas que nunca fora entregue dada a morte do pintor que lhe fizera a promessa. A partir disso, Borges afirma que, uma vez feita a promessa, o objeto potencial passa a ter uma espécie de existência virtual, ocupando um lugar que se predetermina à sua chegada. Contudo, conclui que, se concretizado, teria perdido com o tempo essa singularidade, convertendo-se num capricho, numa vaidade qualquer, mas que dada a impossibilidade de sua realização, permanece enquanto potencial, eternizando-se mediante a impossibilidade de seu apagamento pela materialização. A reflexão, feita enquanto o protagonista parece assistir a si mesmo durante o sexo com a garçonete, fecha na obra a elucubração em torno da limitação da posse dos objetos e da impossibilidade de uma realização verdadeira através de sua aquisição.

Desse modo, somente a compra, a simples aquisição, não basta para que se escape às engrenagens da lógica do mundo contemporâneo. Encerrada a busca, feita a transação, o encanto das coisas se esvai e se esvazia também o protagonista, vítima igualmente da esmagadora potência reificante do mundo. O desencanto do mundo e das coisas é inerente, portanto, ao seu consumo e, para além dele, nada existe: uma vez inatingível, o desejo parece emular-se nos objetos sobre os quais recai o fetiche da compra e que, por isso, precisa atualizar-se. Contudo, uma vez que o fetiche, essencialmente, é inatingível (seja por sua natureza ou pela ausência de outros meios para além da limitada relação venal com o mundo), resta, verdadeiramente, somente “a incerteza do incerto”, o vazio existencial pleno. Dessa maneira, agindo com gravidade inescapável, o “todo” a tudo, indistintamente, assimila, e mesmo o protagonista não foge à sua capacidade deglutidora. Dessarte, ainda que o dinheiro possibilite a posse, ainda que abra portas, ele é incapaz de reter essa essência que é naturalmente alheia ao objeto, ainda que nele se imante, e igualmente incapaz, portanto, de resistir à gravidade desse horizonte de eventos que é o todo informe do mundo:

O olho vai perdendo o encanto. Como tudo o que adquirimos.
Tudo se incorpora ao todo, e é então que o encanto desfaz (MUTARELLI, 2006, p. 54).

De todas as coisas que tive, as que mais me valeram, das que mais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar. São as coisas que não estão ao alcance de nossas mãos. São as coisas que não fazem parte do mundo da matéria (MUTARELLI, 2006, p. 89).

A matéria, de forma análoga ao que professam as leis da relatividade geral, cria uma gravidade inescapável que, de forma profundamente poética, é tomada pelo narrador como uma espécie de finitude. Tal qual buraco negro, tudo, em seu vazio, parece fatalmente destinado a tombar, o que faz com que o sentido, por mais que se imante na matéria, não possa nela de fato criar morada, restando íntegro somente naquilo que foge às mãos, liberto da materialidade do mundo.

A essencialidade das coisas, por isso, parece pertinente à identidade que carregam, à carga subjetiva que lhes conferem as histórias e sentimentos sobre elas depositados e que, ironicamente, passam a deter para si. Mais do que invólucros para a memória e a identidade, as coisas as absorvem, numa espécie de simbiose operada pela própria dinâmica da narrativa. Em vista disso, o *todo* em que as coisas se veem diluir é precisamente um estado de despropósito, de insignificância, de mecanicidade sem sentido, dado que o cumprimento das convenções e a adequação à norma nada mais fazem senão homogeneizar a tudo, alienando-lhes de qualquer traço de singularidade. O *todo* de que trata o protagonista parece, desse modo, absorver indivíduos e objetos indistintamente, pois nada mais é do que o tórumulo em que se enterram as identidades sufocadas pelo marasmo inexorável da rotina e da convenção. Esse ritmo marcado, a própria pulsação das engrenagens do dispositivo do mundo, é patente no próprio tempo da narrativa, nos seus ecos, que se refletem muitas vezes mesmo em rimas ao longo do texto, e na estruturação cíclica da própria ação:

Ela entra entra.
Ela treme.
Eu pago.
Ela pergunta pelo olho do meu pai.

—

Então já é outro dia.
Eu pago.

—

E então ninguém entra nem sai (MUTARELLI, 2006, p. 54).

É patente nas atitudes do protagonista a busca desenfreada para fugir à diluição do todo, para escapar do mundo engrenagem, mas que de nenhuma forma se resume à sua capacidade de aquisição tão somente ou ao rebaixamento perverso do outro através desse

poder, mesmo porque, visivelmente, seu trabalho é também ele repetitivo, também ele se insere inteiramente no ritmo da rotina, de modo que o trecho acima é sinodoicamente expressivo de toda a dinâmica de suas aquisições. Fica claro, por isso, que o desempenho de sua superioridade financeira não exime o protagonista da alienação ao automatismo do mundo, posto que ele não passa de um agente dessa lógica, perpetrando o ritmo repetitivo do consumo e do lucro. Logo, o que de fato torna o protagonista imune ao todo é sua intervenção direta contra a lógica mecânica do mundo.

A inexorabilidade da lógica mercantil não deixa meios de se escapar a ela, englobando universalmente todos os agentes que nela se envolvem. Integrados à cadeia, indivíduos e coisas, ricos e necessitados, impotentes e poderosos se debatem sob o mesmo ritmo repetitivo. Longe, contudo, de abdicar-lhe totalmente enquanto meio de fuga, o protagonista subverte essa lógica através do poder que ela lhe garantiu, criando as suas próprias regras do jogo, em busca do domínio verdadeiro desse pequeno universo que lhe pertence. Sua subversividade é patente na própria forma como administra seu dinheiro, incontinentemente aplicado à satisfação de seus desejos.

A força e o poder que o protagonista reclama para si são, ao final, sua resistência ao todo massificante e a própria luta para não se tornar também ele engrenagem. É muito curioso que, ainda que ele exerça seu poder pelo dinheiro, em nenhum momento ao longo de toda a obra, testemunhamos uma venda, um lucro que seja, restando ao dinheiro somente a manutenção do poder e dos prazeres. Fica somente pressuposto que ele negocia todas as coisas que compra, sobretudo pelas conversas que ele tem com sua diarista em seu apartamento. Contudo, e seria inviável acreditarmos que isso se dê de forma gratuita, Mutarelli em momento algum representa essa transação comercial, pelo contrário, o que se tem é a afirmação constante de que todas aquelas coisas encontram-se ainda lá, trancadas na salinha ao lado, acumulando-se aos montes. Nem por isso deixa o protagonista de adquiri-las, o que reflete diretamente o constante ciclo de consumo que define a própria contemporaneidade.

Contudo, se o hábito perpetuamente condena todas as coisas à indiferenciação, o próprio ato do consumo compulsivo poderia ser lido enquanto esforço para manter viva a significância, um empenho frustrado (talvez o único possível na conjuntura contemporânea) para atingi-la. Em vista disso, a animação identitária e memorialista de que se imantam as

coisas, faz com que a compulsividade do protagonista tome sentidos mais profundos, já que o que se procura deter desses objetos seria sua carga subjetiva, seu valor antrópico. Não por acaso, novamente, parte do ritual de humilhação a que ele submete os necessitados que o procuram consiste em alienar-lhes as lembranças, tomar-lhes parte da memória que ali está contida e à qual nunca mais terão acesso, como no episódio da caixinha de música:

É a música que toca no caminhão do gás.
Com isso o derrubo.
Uma bailarina de plástico gira, gira, gira. [...]
O senhor não gostou? Do quê?
Da caixinha de música? Parece que o senhor não gostou.
Chuto baixo. Bem baixo.
É. Não gostou mesmo.
O pior é que estou precisando do dinheiro.
Mas vou dizer uma coisa ao senhor.
Essa caixinha de música, não é uma caixinha de música qualquer.
Estou vendo. Ela até toca a música do gás. Volto aos negócios.
Não é disso que eu estou falando, não senhor.
E que culpa ela tem se o gás roubou sua música?
Isso é plágio. Essa caixinha já tocava essa música muito antes desse caminhões barulhentos. E eu dizia que essa não é uma caixinha de música qualquer.
A música é qualquer. Até no caminhão de gás ela toca. Deprecio.
Mas eu lhe garanto que essa não é uma caixinha de música qualquer. Sabe por quê?
Não. Nem desconfio.
Porque essa caixa de música tem história.
O idiota pensa que é o primeiro a usar esse argumento. Isso eu penso.
E porque tem história ela vale mais do que o senhor está me oferecendo por ela.
Então faz o seguinte. Arranco umas folhas do bloco.
Anote aí todas as histórias. Assim, quando eu for revender, quem comprar vai saber.
Vai saber que ela tem história. Vai poder até ler. Ela vai ser uma caixinha de música e de histórias.
Ele fica realmente sem graça. Ainda segura as folhas na mão. [...]
Saiba o senhor que essa caixinha foi de minha mãe.
E ela tocava essa música no piano. Tocava para mim. [...]
Eu vou ficar com essa mixaria que o senhor ofereceu.
Pode ir passando o dinheiro.
Ele sai.
Agora quando ele quiser ouvir a música que sua mãezinha tocava, vai ter que esperar pelo gás (MUTARELLI, 2006, p. 90 - 91).

A humilhação não se dá, no caso, somente pela depreciação do valor memorial do objeto, argumento repetitivo na retórica de suas negociações, mas no ato de arrancar ao sujeito o ponto de acesso a uma lembrança muito importante de sua vida pregressa: a mãe, a música que ela tocava e, logo, sua presença, sua memória. E mais, rebaixá-la ao corriqueiro uso comercial e despropositado do arranjo de Beethoven pela companhia de gás, negando-lhe com

isso o privilégio de ter para si, resguardada, a música que lhe remete à mãe. Por isso, somos obrigados a discordar, ao menos em parte, de Yazlle e Neto, para quem,

quando o narrador recebe seus clientes, ele os atende um de cada vez, a portas fechadas. Diverte-se ao humilhá-los e submetê-los ao seu poder. Reduz cada objeto antigo oferecido e revestido de significados pelo cliente a “balangandãs”, a “quinquilharias”: objetos que não possuem traços, marcas nem história. Pura mercadoria: objeto-dejeto. Ao perder a referência tanto do ser quanto do objeto, o narrador não percebe que ali, no diálogo com os outros, é que se encontra sua salvação. Essas outras peças serviriam como elementos de um quebra-cabeças, como elementos de formação e estruturação das identidades do narrador (YASLLE; NETO, 2014, p. 77).

Contudo, se atentamos bem para o episódio citado acima, é possível compreender, assim como nos demais, que não é o objeto que se vê alienado das histórias e dos sentimentos, mas o próprio sujeito. As histórias e o sentimento das coisas continuam imantados na caixinha, o que, não por acaso, obriga o sujeito a tomar contato com suas lembranças somente na presença do caminhão do gás, porque, afinal, na lógica objetual do consumismo, são as coisas que detêm o valor, tornando-se invólucros das identidades dos homens que não mais lhes pertencem.

Consumo, logo existo. Precisamente, é através desse consumo compulsivo que o protagonista continua buscando absorver a significância como resistência ao apagamento do todo. Desse modo, é patente na narrativa que a depreciação do produto que tem à sua frente é operada pelo protagonista somente enquanto recurso retórico comercial, visando a maximização dos lucros, o que não anula seu interesse nas peças e seu conhecimento de que possuem um valor muito mais significativo do que aquilo que ele mesmo oferece. Se fosse de outro modo, afinal, como poderia o protagonista, assim como afirmam as autoras, tomar as coisas como peças desse quebra cabeça de sua própria identidade?

5.9 O sentimento das coisas

Em meio à profunda crise identitária em que se vê lançado, o protagonista desesperadamente busca se agarrar ao sentimento das coisas para escapar ao vazio. Contudo, não se resume a esse desesperado consumismo, a sua fuga ao habitual. Uma vez em posse

dessa matéria afetiva e significativa das coisas, uma vez subvertida a própria relação sujeito-objeto, portanto, o protagonista remodela subversivamente a lógica do próprio mundo, redesenhando-o numa espécie de ilogismo universal. Ele então trabalha com o sentimento das coisas, galvanizando seus sentidos ao expandi-los enquanto fundamento da “anticausalidade” grotesca com que reordena (ou desordena) o seu mundo. Nessa linha se inserem, por exemplo, a reconstrução de seu passado e a sorte (ou azar) centralizadas no olho de vidro; o cheiro do ralo, cuja influência infernal catalisa a expressão do poder do protagonista; a Bunda, e a renovação através da busca que ela representa; e o mesmo com a perna mecânica, o relógio, a caixinha de música etc. O sugerido enlouquecimento do protagonista oferece a própria medida de sua liberdade, dado que essa é inerente à subversão da lógica reificante do mundo. Desse modo, os sentidos autônomos que o protagonista infere sobre as coisas e a reordenação das cadeias de causalidades geram um outro fundamento para o mundo. Isso toma forma no universo ficcional da obra, como dizíamos, no ilogismo acidentado e gratuito, que tece relações e sentidos inusitados e inconvenientes sobre o mundo.

Dentro das complexas redes de sentido que o protagonista cria e renova ao longo da narrativa, é notável como a identidade e o sentimento depositado nos objetos viabiliza a construção de um sentido singular e autêntico, conferindo motivações para este universo fadado ao vazio, na medida em que se coloca em paralelo ao eixo mecânico do mundo. Desse modo, o olho de vidro não é apenas um objeto, pois ele testemunhou todas as coisas do mundo. Ele conhece, portanto, todas as coisas do mundo. A partir disso, afirma-se como o “olho do pai” em um sentido muito mais profundo, fazendo com que ecoem com autoridade as assertivas a ele atribuídas, pois afinal o pai tudo viu e o pai tudo conhece e, por isso, precisamente, ocupa o lugar de Pai. Indo além, é o olho da sorte (e por um período, também o do azar), centralizando em si mesmo as forças ocultas e ininteligíveis que regem os acontecimentos caóticos de sua realidade. O fascínio, que cativa o protagonista, faz com que ele exerça sua potência sobre o mundo, transferindo-a diretamente ao protagonista, seu possuidor. O olho, igualmente, olha para o protagonista, vê e testemunha, antropomorficamente tomando parte em sua rotina: assiste à televisão, torce pelo sucesso do filho com a Bunda, testemunha e atesta seu passado.

Desse modo, os sentimentos dos objetos, suas histórias, são colocados na obra para além de um simples registro factual. Animam-se, comunicam sentidos, atuam sobre a

realidade e a ressignificam, conferindo ao protagonista o poder sobre ela a partir de sua manipulação. Surgem, então, como novo fundamento para as relações do mundo, contra o qual irradiam seu ilogismo subversivo, servindo de base e de meio para o desordenamento do mundo e o estabelecimento das próprias “regras do jogo” do protagonista. Desfeitas as ordenações lógicas da causalidade mundana, essas novas redes de sentido propiciam ao protagonista um escape ao peso alienante da normalidade, e lhe permitem, ao final, o sustentáculo para imprimir à sua própria existência uma significação que escapa à nulidade da repetição cotidiana, conferindo propósito e singularidade às suas ações e crenças.

Em vista disso, insistimos na leitura de que as transações que são narradas no livro, mais do que se constituírem enquanto forma de crítica às relações venais reificantes do capitalismo moderno, incidem também na representação dessa espécie de “parasitismo do sistema”. O protagonista, valendo-se de seu poder, busca escapar ao giro da engrenagem pelo domínio da memória e da identidade e descolar-se do sentido reificante que o próprio enriquecimento lhe imporia fatalmente. Pelo contrário, em momento algum ele parece sedento por lucro, por mais que nos seja relatado que ele se formou enquanto comerciante agressivo, tornando-se frio e encontrando inclusive prazer na exploração do outro.

Não há, repetimos, qualquer episódio em que ele deseje mais dinheiro ou que se revele nele qualquer forma de ganância (ao menos não em uma forma venal), pelo contrário: o que vemos é um esforço em não poupar recursos para a manutenção de seu mundo particular e para a satisfação do poder que ele demanda para manter-se destacado do “todo”. Daí que todas as coisas que possam contribuir ativamente na reformulação da lógica do mundo são por ele adquiridas em detrimento de qualquer economia: o olho, a perna, a bunda. Assim sendo, sob o ilogismo que o protagonista impõe ao mundo, a subversão da lógica consumista opera-se ironicamente através do próprio poder financeiro de consumo que o sistema lhe garante, paradoxo esse que só é viável dentro da dinâmica grotesca e ambivalente que é gerada pelo esforço de reordenação dos sentidos. Abrindo mão da sorte, o protagonista se faz dono de seu próprio destino pelo poder que seu dinheiro possui, mas subvertendo a lógica mercantil, usando desse poder indiscriminadamente para moldar o seu mundo à sua vontade.

5.10 Mundo às avessas

Se o protagonista d'*O cheiro do ralo* impressiona o leitor por seu sadismo e sua frivolidade, mais estarrecedor ainda é descobri-lo irremediavelmente humano, mais humanizado, inclusive, do que todos os outros seres sem identidade que vão até ele, porquanto reduzidos ao movimento da engrenagem. Ele, pelo contrário, busca a todo custo se fazer senhor de seu próprio mundo pela dominação dos sentidos desse mundo. Compõe-se, dessa maneira, na narrativa, a representação acidentada da realidade, reveladora do absurdo do comum e da redenção pela loucura. O acidente, aliás, define muito bem a forma como desenvolve-se a busca de sentido que o protagonista empreende na aplicação de sua própria visão sobre o mundo. Apropriando-se egoisticamente dos sentidos da realidade, o protagonista subjuga o mundo em que se insere, ao conferir-lhe um sentido particular.

A revolta do sujeito contra o mundo assume, não somente no romance em questão, mas na obra de Mutarelli como um todo, uma forma de embate diversa, pois nele o sujeito não busca somente o escapismo, mas tampouco qualquer embate direto, idealista. Seus protagonistas, a rigor, são desajustados. Em seu isolamento, nessa marginalização desejada, o narrador de *O cheiro do ralo* toma os fragmentos do mundo (o amontoado de coisas, as velharias, os detritos, verdadeiro refugio do consumismo) e com eles remonta, num grotesco mosaico, os sentidos do real.

Assim sendo, como observamos pelos excertos acima, a imposição desta outra lógica se dá ativamente pela vontade do protagonista. Obviamente, a oclusão em sua interioridade, construída a partir da narração autodiegética, coloca-se como prisma único de acesso ao mundo, corroborando enormemente para esse efeito de sentido. Galvanizando esses detritos nos ecos das novas relações de sentido que são estabelecidas, nesse estranho analogismo prodigioso, o narrador converte esse mosaico num verdadeiro caleidoscópio, em que a lógica constantemente desordena-se e reformula-se em sentidos sempre abertos, mutantes e transitórios. A partir da reflexão de Joaquim Dantas de Oliveira (2018), é possível traçar a origem dessa cadeia hiperbólica de sentidos diretamente até a estrutura discursiva da narrativa, posto que, como destacara o crítico,

[...] é possível perceber o procedimento discursivo perpetrado por Mutarelli enquanto desarticulação das partes do discurso; elimina-se a coesão tradicional,

substituindo-a por uma série de novos mecanismos coesivos, baseados na ruptura e na repetição de partículas. Estamos diante, portanto, de parágrafos que são construídos a partir da degradação, do esfacelamento radical do discurso. (OLIVEIRA, J. 2018, p. 69).

Esses novos mecanismos demarcam justamente a medida de um impulso de reformulação da referencialidade, do estabelecimento de uma nova visão do real. Contudo, o ilogismo que toma o espaço da lógica não constitui, de modo algum, uma nova forma de ordenação, simplesmente porque não configura uma forma estável. O mundo, na obra, não é reconstruído, não é propriamente refeito a partir desses restos da sua decomposição – por isso, talvez, muito desse traço niilista e esvaziado que a crítica do autor tanto destaca. Mutarelli, em contrapartida, nos oferece um ser mutante, um mundo prodigioso e carnavalesco, na medida em que os sentidos não se fecham mais em si mesmos e as fronteiras entre as categorias confundem-se em desenhos sempre cambiantes. Esse aspecto grotesco do mundo, na obra, tem sido pouco discutido, todavia, pela crítica.

Indo além de uma simples recusa ao real, o protagonista de *O cheiro do ralo* imanta o conjunto de elementos de um simbolismo dinâmico e multifacetado, que faz com que as coisas comuniquem uma multiplicidade grotesca, por vezes até paradoxal, de sentidos. A ambivalência desses objetos antropomorfizados vai se intensificando no desenrolar da narrativa, conforme novos sentidos são a eles agregados, simultaneamente à contaminação de seu entorno pela própria multiplicidade de sentidos que expressam. É assim que o cheiro que emana do ralo toma forma no vulto, ecoando a culpa e a sombra do narrador, seu lado infernal cuja aceitação lhe confere poder. Esse mesmo poder que se observa no olho, que é o cu do inferno, o olho do *Outro*, o olho do pai, a origem e a ascendência do protagonista. A rigor, esse movimento cíclico, essa lógica de retomada e esse eco que se observa na estrutura da narrativa globalmente, discursiva e semanticamente, é a mesma do refluxo da privada, o mesmo movimento que dá origem ao cheiro, que faz com que essa sombra, com que essas figurações do abjeto, daquilo que goza do estatuto do não-ser, invadam novamente a realidade, subvertendo-a, deglutindo-a e metamorfoseando-a irremediavelmente.

Chamamos a atenção para tal fato justamente porque, a partir desse poder acumulado pelo protagonista, o que vemos não é a manutenção da lógica de concentração, mas a sobreposição de um outro sistema de poder, com valores e uma “lógica” próprios e que, analogamente à própria lógica predatória do lucro, cresce parasitando o próprio sistema contra

o qual busca se impor. Daí acreditarmos, portanto, que a crítica que pode ser lida na obra vá muito além de uma simples caricatura escatológica das relações venais contemporâneas, atingindo em cheio, na verdade, a própria ideia de normalidade. Por paradoxal que soe, *O cheiro do ralo* poderia muito bem ser lido como a busca incessante pela singularidade do ser, na luta pela manutenção da identidade em face de uma realidade reificadora.

5.11 Os símbolos e a linguagem

Ao discutir a dinâmica de construção simbólica da obra, Joaquim Dantas de Oliveira (2018) opta por partir da silogística enquanto contraponto de reflexão. O crítico demonstra como não poderíamos tomar por insano tão simplesmente o pensamento do protagonista, já que não há em suas divagações (que, aliás, compõem grande parte da obra) propriamente a ausência de lógica ou raciocínio; não há simplesmente um desatino nonsense. Para Oliveira (2018), e isso ele demonstra pelas próprias linhas de raciocínio do protagonista, o que se dá aqui é a subversão da lógica.

Buscando abarcar seu mundo por um prisma absolutamente egoico, o protagonista lança mão de um sistema de pensamento de lógica própria, que gera cargas simbólicas e relações de causa e efeito entre acontecimentos e elementos aparentemente desconexos. Esse raciocínio silogístico construiria o que o autor chama de “trama simbólica” da obra, conferindo valores sobre as coisas do universo pessoal do protagonista a partir desse próprio universo. Entretanto, como viemos ressaltando, esse processo de simbolização dos elementos componentes do real representado na obra apresenta uma complexidade maior do que lhe conferiu Oliveira (2018) em sua discussão. Isso se dá, a nosso ver, em face da impossibilidade de haver propriamente a colocação de uma outra lógica em paralelo ao mundo, mas a subversão da própria lógica do real. Isolando-se do mundo, o protagonista não se aparta completamente dele, mas o toma na medida de seu desejo e interesse.

Se vemos em Mutarelli uma repetição do motivo do isolamento claustrofóbico, no *Cheiro do ralo* nos parece que o romancista consegue elevar esse elemento ao extremo, na medida em que temos no texto em questão uma personagem que não simplesmente busca apartar-se do mundo isolando o contanto com ele. No *Cheiro do ralo*, o protagonista transita

por lugares diferentes, ainda que poucos e também eles oclusivos, lida com pessoas o tempo todo – aliás a ação da narrativa se dá basicamente a partir desses diálogos. Contudo, ainda assim, ele se isola mentalmente do restante do mundo. Não temos os nomes das pessoas com as quais ele negocia, tão pouco o da ex-noiva ou mesmo da garçonete. De todos, mal temos a descrição e, quando muito, conseguimos classificá-los pelos objetos que carregam consigo. Não há, portanto, contato humano. Não há (ou ainda, não se busca) a presença intercambiante do *outro* ou do mundo, mas uma forma de parasitismo desse mundo contra o qual o protagonista constantemente se choca para a extração da matéria de que necessita para construir seu universo.

Curiosamente, essa colcha vai sendo composta justamente de fragmentos que ele consegue reaproveitar ou reciclar, à maneira de seu comércio de antiguidades, em que raramente os objetos lhe chegam inteiros, prestativos ou conservados. O protagonista, então, toma para si informações dispersas, referências a obras artísticas as mais diversas, ditos populares, lembranças aleatórias e, muitas vezes, alteradas pela memória, para então compor sua cosmovisão, centralizando, desse modo, o pequeno universo em que se insere a partir de si mesmo – elegendo sua subjetividade como única à custa da reificação de todos os demais. Por isso, concordamos com Dantas Oliveira, na medida em que o autor afirma que

não há nada que indique que o cheiro que vem do ralo, o olho de vidro comprado, a bunda da garçonete e as dimensões do inferno estejam interconectadas, mas, ignorando essa latente arbitrariedade de correlações, o dono da loja de penhores arma, de seu próprio punho, a partir de sua própria visão, uma rede simbólica intrincada – ainda que, como vimos, essencialmente distorcida e imprecisa – e toma-a, novamente, como verdade, como fundamento de sua realidade. O que vemos, portanto, é um homem que age sobre a sua realidade, ressignificando-a, ressimbolizando-a, pondo-a sob o domínio de suas rédeas mentais; em última instância, vemos um sujeito que cria a sua própria realidade, e a ela ele atribui – ou ao menos tenta, veemente e constantemente, atribuir – o nome de “verdadeira realidade” (OLIVEIRA, J., 2018, p. 99).

Assim, na configuração peculiar que o discurso narrativo toma na obra em questão, a linguagem passa a exercer um potencial semântico que extrapola a comunicação e a função designativa básica da palavra. Como vínhamos demonstrando, através da visão grotesca que o protagonista lança sobre a realidade, os sentidos diversificam-se e multiplicam-se no emaranhado de relações que gratuitamente são tecidas por ele sobre os eventos e as coisas. Nesse processo, determinados elementos contraem uma variedade hipertrofiada de sentidos,

sempre cambiantes e abertos, disponíveis a constantes reinterpretações, como no caso do olho de vidro, por exemplo. Através de uma dinâmica propriamente grotesca, a linguagem rompe diversos de seus limites: ecoando através de todo o texto, desfaz-se a temporalidade do discurso, fato esse que é corroborado pela própria circularidade da ação, profundamente repetitiva, contra a qual o protagonista busca se destacar; do mesmo modo, na livre associação dos sentidos, as palavras ultrapassam a contenção semântica, cruzando-se entre si. Nesse cruzamento, os sentidos se expandem, misturam-se e o mundo desordena-se, perdendo sua estrutura normal, aberto pelos constantes deslizamentos dos sentidos. Consequentemente, a função descritiva da linguagem também é ela afetada, passando a assumir uma forma independente e autônoma.

Precisamente em face desse fenômeno, Damásio Marques da Silva, sustentando-se na visão foucaultiana da linguagem, destaca como, em Mutarelli, esta coloca-se na vizinhança das coisas e objetos, na medida em que o discurso literário de *O cheiro do ralo* não busca a comunicação de um sentido propriamente, mas a expressão de uma linguagem, fazendo recair sobre ela todo o direcionamento do texto. Por conta disso,

[...] cabe observar no romance de Mutarelli não a significação do que quer comunicar o romance, mas as similitudes e vizinhanças do simbolismo do ralo, que representa o próprio submundo pelo portal de entrada que é para o mundo inferior, ou como relata o protagonista, o próprio inferno. Em outra analogia, os subúrbios das grandes cidades podem estar representados pelos encanamentos, longe da superfície, a região central. A própria transgressão da linguagem marginal em comparação com a norma da linguagem oficial, é o subsolo, em que os que estão acima do nível do ralo são o cânone (SILVA, D. 2014, p. 97).

Desse modo, poder-se-ia afirmar que o discurso literário da obra se reconfigura grotescamente e carnavalescamente, uma vez que se rebaixam as ordenações comuns e seus tabus e conveniências, simultaneamente à sacralização do abjeto e a preponderância do corriqueiro ou do absurdo. Através dessa rede de similitudes, libertada pela gratuidade do discurso predominante do narrador, a linguagem converte-se em ser prodigioso, cuja progressão mutante permite tão somente a imprevisibilidade. Essa representação em similitude irá resgatar, de algum modo, apesar de tudo bastante diverso, certa concepção analógica (SILVA, M., 2015) da linguagem. Segundo Damásio Silva (2014), esse mecanismo relaciona-se diretamente ao aspecto fortemente imagético do texto, bem como seu discurso fragmentado e bivocálico, no qual de fato não se percebe com clareza uma voz ou ideologia

totalizante a render um sentido único para aquilo que se expressa. Contudo, Damásio não aprofunda a discussão acerca dessa particularidade da linguagem de Mutarelli até às últimas considerações, dado que essa expressividade linguística não é um fim em si mesma e estabelece sobre determinados elementos uma autonomia significativamente fundamental para a complexidade do texto.

Logo, partiremos da premissa de que *O cheiro do ralo* é um romance simbólico – não simplesmente no sentido metafórico, mas enquanto conjunto de signos que se expandem de forma plural, assumindo, igualmente, que este aspecto simbólico só se faz possível como tal graças à operação de uma dinâmica linguística grotesca na narrativa. Isso porque a obra é perpassada por figuras-chave, que se repetem e ecoam, sempre em diferentes tons, ao longo do enredo. Enquanto o protagonista buscar reconstruir a lógica e o sentido das coisas em seu mundo, essas imagens fundamentais acabam por ultrapassar os limites do enredo. Depurados da descrição, esses elementos assumem uma autonomia estranha a seu uso comum, acumulando um sentido polissêmico, expandido e dinâmico, o que acaba por convertê-los nessas instâncias simbólicas dentro do texto, muito além de meros objetos: o ralo, o cheiro, a bunda, as fezes, o olho de vidro, principalmente.

Outros críticos, além de Joaquim Dantas de Oliveira (2018), já vinham apontando essa função diferenciada da linguagem em Mutarelli: Pisani (2012, p. 60) falava em “imagens poéticas” do texto, ao passo que Yazlle e Neto (2014, p. 73) as designam por “imagens-símbolo”, atentando para o caráter metonímico dessas figuras. Segundo essas últimas, o romance compõe-se de fragmentos e a menção constante a esse complexo de imagens é responsável por evocar o sentido maior da narrativa, mas que de forma alguma consegue superar a infinidade de cisões que lhe atravessam na formação de uma unidade. Para os autores,

em relação a essas “peças”, trata-se de uma metonímia, já que elas se caracterizam como partes que representam um todo, ou seja, há uma relação de contiguidade qualitativa entre esses elementos e o sentido a que eles remetem. A adequação dessas peças forma um ser humano desagregado à procura de um sentido maior [...] (YASLLE; NETO, 2014, p. 73)

Não se supera, desse modo, o sentido grotesco que esse universo assume, sua permanente abertura à interposição e ao atravessamento de diversos outros sentidos, sua transitoriedade e mutabilidade, por nenhuma outra força sintetizante ou racional. Mesmo o

protagonista, que trabalha ativamente por compreender as razões que imperam naquilo que foge a seu controle no mundo que busca criar, não consegue limitar o inacabamento dessas figuras-símbolo, por mais que sua prepotência queira com seu discurso encerrar o mundo todo.

Novamente, não é ao acaso que a imagem do labirinto seja tão poderosa na obra. Esse mesmo labirinto, para o qual Damásio Silva (2014) atenta no emaranhado de canos subterrâneos, metaforiza perfeitamente a própria estrutura da narrativa e a forma como, dentro dela, constrói-se o sentido. Na obra, o leitor é levado pelo narrador através desses confusos caminhos, que dão passagens inesperadas a outros caminhos e que, mesmo estendendo-se largamente sobre si mesmos, parecem sempre nos conduzir em círculos. Nele, o minotauro parece replicar-se em uma multidão de seres bizarros, de estranhos sentidos, tão perdidos quanto o próprio narrador, através dos quais ele transita na busca de recriar o sentido para essa torpe caminhada; sentido esse que, ademais, nunca existiu de fato no “patético dessa nossa miserável condição” (MUTARELLI, 2006, p. 135).

5.12 O ralo e a abjeção excrementícia

Desse modo, o ilogismo deformante que o protagonista impõe sobre o mundo, remodelando os sentidos da realidade, cria imagens fundamentais que atuam na sustentação do ilogismo e corroboram para a falência dos sentidos do mundo. Entre elas, há um conjunto particularmente fértil e de capital importância no estabelecimento da visão grotesca de mundo na obra: são aquelas do conjunto excrementício – o cheiro (e as fezes a ele associadas), o ralo e o cu (com o qual se relaciona a personagem Bunda e todo o fetiche sobre ela construído), cujo cruzamento é responsável pela evocação do sentido infernal e do elemento demoníaco inversor e subversor no romance. Todo esse conjunto figurativo entrecruza-se dentro do campo do baixo corporal. Nele, o caráter abjeto atua fortemente no estabelecimento de sua potencialidade reversora, que corrobora na derrocada dos pressupostos racionais, oferecendo ao protagonista essa outra via de acesso ao mundo.

Desse modo, as imagens do ralo surgem na narrativa enquanto contraponto subversivo e rebaixador da ordem corriqueira. Contudo, como dissemos, suas figurações não se

estabelecem somente enquanto contraponto à ordem ou enquanto elemento repulsivo. Não buscam um impacto. O que se estabelece, de fato, é a renovação da visão de mundo proposta pelo narrador, na qual os sentidos se redefinem – fato que nos autoriza a refletir esse conjunto como uma forma de “coprologia” da obra. Esta, atuando na redefinição e falência da lógica, oferece ao protagonista um campo de aceso direto à sua própria sombra e aos males do mundo (o ralo, afinal é o cu do mundo), atuando na narrativa, portanto, enquanto ferramenta antrópica de conhecimento do outro, nos termos preconizados por Astruc (2010). Desse modo, longe de definir-se enquanto matéria estável, o campo abjeto do ralo vai sendo explorado pelo protagonista ao longo da narrativa, conforme mergulha em seu intrincado labirinto de canos e de sombras. Dando-se como verdadeira jornada, o protagonista busca-lhe as causas, procura afastar-se dos perigos representados por seu caráter abjeto, até que o aceita e dele frui livremente como fonte de poder e compreensão da realidade.

Nesse sentido, é bastante significativo pensarmos a respeito do conjunto de imagens escatológicas a partir da própria sequência de eventos do enredo. Assim, o cheiro surge como uma inconveniente presença no início da narrativa, quando o narrador demonstra sobremaneira a preocupação de que o cheiro seja a ele associado. Num esforço inicial, a personagem busca conter o refluxo dos dejetos inutilmente. Igualmente fracassadas são as tentativas de consertar o problema, conquanto nenhum dos trabalhadores, com seu conhecimento técnico, se mostram capazes de alcançar a raiz da questão que ali se coloca, porque, afinal, o valor expressado por esse conjunto de imagens é sensivelmente diverso e incompatível com a estruturação lógica que essencialmente fundamenta a técnica:

[...]
 Você nem sabe qual é o problema aqui.
 Então por que o senhor não me diz?
 O ralo, e todos esses canos,
 parecem apenas um lugar para onde os dejetos e a água vão.
 Mas não são. Esses buracos são na verdade outra coisa.
 Ah é? E o que são?
 São portais.
 São os portais do inferno. E é por eles que nos observam.
 Ele fica coçando a cabeça.
 Ele age como se eu fosse louco.
 E depois de muito tempo,
 que eu gastei com um estúpido ignorante, ralé,
 resolvi não querer seus serviços.
 Se o que eles querem é me observar.
 Se o que querem é enlamear minha mente.

Se o que eles querem é me deixar doente.
 Eu mesmo tapo o portal.
 Pego o telefone e encomendo vários metros de areia e sacos de cimento.
 E não esqueçam de mandar as pedrinhas. É isso mesmo, cascalho (MUTARELLI, 2006, p. 64).

Reiteradamente o protagonista contraria os encanadores que ele mesmo contata para buscar uma solução. Num primeiro momento, o que parece deter o narrador é o possível gasto com o serviço, mas nesta ocasião, destacam-se outras questões fundamentais que inviabilizam a solução adequada e esperada para o problema. O protagonista insiste em cimentar todo o banheiro, arrancar a privada e o ralo, preenchendo todos os espaços com concreto. O próprio encanador o adverte não só da inutilidade da empresa, como também de seu risco certo de prejuízo, para si e para os demais. Ainda assim, o protagonista concorda, mesmo que esse prejuízo venha a lhe custar mais caro do que o procedimento correto.

O que se coloca aqui, portanto, mais do que o intuito de consertar de fato o “defeito”, é o desejo de anular completamente aquela presença abjeta, anular os portais, destruindo seus caminhos e espaços. Concretando o ralo, o protagonista parece ansiar por aniquilar esse vazio, esse oco dos canos e com isso abolir sua matéria etérea, o cheiro e sua presença nefasta, precisamente pela inserção desse elemento material e *concreto*. Desse modo, não se faz possível a solução correta, uma vez que o problema que se coloca não é da ordem do comum, não é uma questão técnica e prática, material e real, mas abstrata e, sobretudo, uma questão de outra ordem, ininteligível para a lógica e, por isso, imprevisível. Não por acaso, o encanador permanece atônito ao final da conversa, sem qualquer reação diante do “louco” que tem à sua frente, justamente porque não o compreende, visto que o que fala o protagonista “não faz sentido”.

O que o protagonista ainda intenta, contudo, parece ser justamente fugir à loucura, chegando à conclusão de que “de tanto inalar a merda, meu cérebro se confundiu. [...] O cheiro da merda pode lesar o cérebro” (ibid., p. 29). Trata-se também, contudo, de escapar à sua própria sombra e às potências infernais opositivas e desagregadoras que se projetam a partir desse elemento fecal, pois, já na sequência, o protagonista assume que “o cheiro que aspiro vem do inferno./O vulto é o cheiro também” (MUTARELLI, 2006, p. 29). A figura do vulto é bastante exemplar desse conflito com a própria sombra, já que mesmo buscando negar sua suscetibilidade a tais forças, o próprio protagonista cita seu conhecimento de estudiosos acerca do assunto:

É preciso acalmar. Vão se foder. Eu sou mais eu. Eu lembro do que o Strindberg falou do inferno. Eu sei o que o Freud falou sobre o medo. Sei o que falou dos fantasmas. Os fantasmas são a culpa. Mas eu desconheço esse sentimento. Eu não gosto de ninguém, nunca gostei.
 Isso não é a porra do “conto de natal”.
 Ninguém vai me atormentar.
 É tudo culpa do cheiro do ralo. Amanhã mesmo vou mandar cimentar (MUTARELLI, 2006, p. 29).

Por um momento, ao menos, ele parece lograr algum sucesso em sua fuga. Aceita ajuda médica, passando a se medicar. Parece apaixonar-se, sentir novamente algo semelhante a emoções. A recusa às potências excrementícias de fato faz cessar o cheiro por certo tempo, o que culmina, inclusive e não por acaso, com o afastamento da Bunda e um ligeiro retorno à normalidade, quando subentende-se que os remédios têm surtido efeito e sua desordem mental começa a adequar-se novamente à lógica do real. A briga com a garçonete é bastante significativa, na medida em que a Bunda, colocada enquanto figuração sublime do polo excrementício, senhoreia um lugar central no complexo de imagens do baixo corporal na obra. Seu afastamento, portanto, é representativo do próprio afastamento dessas potências e da frustração dos desejos do protagonista implicada na denegação das suas sombras profundas:

E no fundo, em relação à bunda, foi melhor assim. Porque se por um lado não a vejo, por outro, tenho me alimentado melhor. O cheiro se foi para sempre. E meus pensamentos voltaram a fluir. Voltei aos livros. E hoje, me sinto bem. Não existe mais vulto. Meu sono se regularizou. É isso aí. É claro que ficaram resquícios. Mas é coisa pouca. É café pequeno (ibid., p. 45).

O próprio discurso na narrativa denota uma mudança sensível da fragmentação e desordem da linguagem, soando mais coerente e encadeando as ideias e sua causalidade de forma mais racional e organizada. Isso não trará, contudo, a solução para o protagonista, que continuará a debater-se contra o mundo, perdendo o controle de sua vida e deixando de ser o dono das regras. Essa potência só é lograda, contudo, em face da força representada pelo cheiro. É patente, por isso, a impossibilidade do protagonista em fugir à verdade coprológica afirmada pelas figurações do ralo e sua autenticidade singular, denotada na própria compreensão da normalidade e sua força alienante perceptível na consulta médica (psiquiátrica?) a que comparece o protagonista:

Quando levanto os olhos vejo o Dr.
 O consultório é cheio de livros.
 Mas esses livros não são como os meus.
 Esses livros não tem histórias.
 As gráficas não deviam fazer esse tipo de livro.
 Esses livros não deviam ser lidos.
 Esses livros nos tiram a história.
 Esses livros não me deixam ser eu.
 Esses livros só trazem receitas.
 Receitas de um gosto amargo.
 [...]
 Esses livros não sabem do ralo.
 Esses livros não têm emoção.
 Esses livros pensam saber do que sou feito.
 Esses livros de um fazem todos.
 Esses livros falam dos outros.
 Esses livros não falam de mim.
 Esses livros desmentem as palavras.
 Esses livros não creem no diabo.
 Esses livros não acreditam em Deus.

Posiciono o olho. O olho gosta de ver os canais do 80.
 Amanhã eu termino de desobstruir o ralo. Vou me reconectar com meu eu verdadeiro. [...]
 A vida é um ciclo (MUTARELLI, 2006, p. 73-74).

Não há, na ordem, qualquer forma de autenticidade, portanto. O conhecimento é esvaziado de qualquer sentido singular, correspondendo somente à repetição de um padrão, alienado de qualquer significado ou transcendência. Os livros técnicos, portanto, se diferem dos romances, que povoam o real com sua ficção e que abrem espaço para a autenticidade da criação da própria identidade. Aqueles, por sua vez, são livros vazios de propósito. Livros que repetem o mesmo, que normatizam o giro das engrenagens. Seu único papel, portanto, é a homogeneização dos indivíduos, posto que “de um fazem todos”. Outrossim, são estes livros que arrancam ao protagonista suas histórias, que lhe impedem de ser ele mesmo, pois professam as práticas capazes de novamente atrelar o sujeito ao real e impedir o esfacelamento de suas ordenações, caminho único para o encontro com o eu verdadeiro. Por isso, justamente, são livros que nada sabem do ralo, que nada sabem do protagonista, sem emoção ou qualquer forma de crença e, particularmente interessante para a presente discussão: livros que desmentem as palavras, tomam-lhes esse poder simbólico que são capazes de expressar, constringindo-as novamente às funções comunicativas do discurso. Não gratuitamente, Mutarelli opera uma subversão profundamente desordenadora da linguagem no

discurso de sua narrativa, pois não há possibilidade de romper com o real se o uso comum e normativo do discurso se mantiver dentro da estreiteza da regra. Em vista disso, Yazlle e Neto observam que

outro aspecto – que poderíamos chamar de pós-modernista – da narrativa de Mutarelli pode ser observado na desconstrução do texto, ou seja, na fragmentação da narrativa com um esfacelamento do tempo, do espaço e do enredo, de modo a criar uma estrutura labiríntica que vai se emaranhando numa sucessão de acontecimentos, conjecturas, metáforas, comparações e associações produzindo uma total dispersão do sentido. Tais elementos, todos juntos, contrariam a ideia de concentração, definida como indispensável para o romance (YASLLE; NETO, 2014, p. 68).

Para mergulhar em si mesmo e buscar sua face verdadeira, o protagonista envereda através de seu labirinto interior, descendo pelo próprio labirinto dos canos que se oculta por debaixo desse estranho olho-ralo do inferno. Mirando-o, o ralo reflete-o de forma tão crua e poderosa, que essa imagem escura e labiríntica é refratada por todo o seu mundo, visto agora através do olho do ralo, que é também a um só tempo o olho do inferno, o olho do cu e o olho do pai (onisciente, pois tudo viu e tudo conhece). Enquanto o protagonista olha para seu entorno através dessa mirada pelo ralo, os significados se distorcem, bifurcam, embarafustam-se através de si mesmos, gerando essa rede de caminhos que parece conduzir os sentidos a todos os lugares sem que, contudo, cheguem de fato a algum lugar, a qualquer certeza que os estabilize. À insistência do cheiro, ao refluxo inevitável que se mantém e que a força retorna, não resta outra alternativa que não seja sua completa aceitação. De fato, parece não haver sequer a possibilidade da escolha, senão o lapso de tempo em que essa aceitação permanecia latente, pois ao longo dos caminhos desse labirinto, não importa em que aresta o sujeito dobre, há sempre de encontrar em todos os cantos a sua própria sombra refletida nas águas enlameadas do ralo:

E depois de forçar mais um pouco, o cimento cedeu.
Foi pura emoção esse nosso reencontro.
O cheiro subiu encorpado. Nas narinas até me ardeu.
Sei que no fundo, no fundo,
meu cheiro também lhe desceu.
De tão profundo,
até o pensamento rimou.
Somos o que somos.
Isso alguém me falou (MUTARELLI, 2006, p. 81).

É visível como a forma poética e fragmentária da linguagem é inerente à presença do cheiro, estabelecendo um forte contraste com o discurso linear e racionalizado com o qual o narrador expressa seu estado de espírito sóbrio no início do segundo capítulo. Em contrapartida, a forma acidentada da linguagem que se vislumbra nessa passagem é expressiva da própria teia de imagens-símbolo que ecoam e se refratam ao longo de toda a narrativa. Valendo-se da propriedade autorreflexiva de que é capaz a linguagem poética, Mutarelli gera um constante eco ao longo de sua narrativa, que encadeia formas intuitivas de sentido sobre o real referenciado no texto. Essa organização do texto é precisamente o que sustenta o caráter simbólico que o regime descritivo da obra é capaz de atingir, fazendo com que determinados elementos extrapolem seu estado objetual e passem a constituir imagens dentro do discurso narrativo.

Concomitante à aceitação do poder que o ralo lhe confere, em vista de sua potência infernal, ocorre o inescapável encontro do protagonista com sua própria natureza, sincera e crua, essa sombra que se alonga por todos os caminhos. Às forças subversivas que a escatologia das figurações excrementícias imprimem contra o mundo, alinha-se a subversão de si mesmo por esse sujeito que se entrega, que se deixa tragar então e que deliberadamente afunda no paradoxal anseio de, assim, sobrelevar-se ao movimento maquinal do mundo. Ocorre, então, uma estranha catábase que se opera na narrativa através desse mergulho do protagonista nos infernos interiores. Extrapolando seu portal, o inferno insinua-se no mundo do protagonista através da etérea presença (ainda que tomando um peso materializado, quase palpável, ao longo da narrativa) do cheiro que infesta o ambiente. Seduzido, ele decai e se curva ao subterrâneo em busca daquilo que perdera ou que talvez nunca conhecera de fato: a própria identidade.

Grotesco Orfeu, longe de buscar ao outro que ama, procura esse outro que é ele mesmo. Também o protagonista transgride a interdição de não olhar – não para trás, mas para baixo. Não gozando, porém, da sorte de ter uma Eurídice a quem recobrar, o protagonista de *O cheiro do ralo* não vislumbra, senão, sua própria sombra, que não se esvai sob seu olhar, mas adensa-lhe, fazendo esvanecer em contrapartida o mundo como um todo. Logo, inversamente, na medida em que o protagonista realiza sua descida, a matéria informe que habita o ralo parece eruptir mundo afora, poluindo o seu universo – profundamente simbolizado no próprio episódio em que, face às tentativas frustradas de conter o cheiro, a

privada transborda, inundando o banheiro e enlameando o protagonista. Não há, desse modo, caminho de volta para ele, não há anábase ao mundo dos vivos: este jaz dominado pela presença do ralo. A descida do protagonista é, a um só tempo, a ascensão do dejetos, que rompe com a topografia latitudinal do universo, planificando-o inteiramente ao rés (ou subterâneo) do chão.

Novamente, não é gratuito que tais movimentos sejam operados precisamente através desse conjunto imagético coprológico. Assim, se nos remetemos à discussão de Bakhtin (2010), fica bastante claro seu poder subversivo: topograficamente, o ralo e seus componentes excrementícios localizam-se abaixo do chão, o que, numa espécie de espelhamento, demarca o oposto do lado superior. Sobre ele, o narrador curva-se, baixando a cabeça ao mesmo nível do ralo e expressando, portanto, a queda da lógica em face do triunfo da coprologia ilógica. Esse sentido é fatalmente reforçado pela natureza da matéria fecal e putrefata dos dejetos: espécie de não-ser, são representativos da própria decomposição das coisas, da desordenação inevitável e do caos primordial. Ao mesmo tempo em que desordenam e rebaixam toda a razão do mundo, a transformam e, em seu processo cíclico, parecem converter todo esse mundo em matéria fértil, livre para que novos sentidos sejam sobre ela traçados.

A expressividade grotesca do ralo se faz, portanto, mediante a extensão da imagética excrementícia sobre a representação mimética como um todo, não se resumindo a oferecer um contraponto de contraste ou um campo isolado dentro da significação da obra. Por isso, podemos afirmar que sua irrupção de fato expressa um sentido rebaixador, posto que o campo negativo contamina totalmente a ordenação positiva, subvertendo-a em sentidos plurais, inacabados, transitórios e mutantes e, por fim, de uma expressividade totalizadora, isso é, que engloba os sentidos positivos, deglutindo e jogando com eles.

O potencial simbólico da dinâmica grotesca das imagens do ralo, por isso, só pode ser compreendido completamente através de sua natureza intrinsecamente abjeta. Se topograficamente a estruturação imagética conduz à desordenação das categorias pela tensão negativa com o polo inferior, o predicado da abjeção instaura a anulação completa dos sentidos tradicionais, isso porque a matéria abjeta, uma vez expulsa, constitui-se numa espécie de não-ser ou, ainda, anti-ser, pois representa a absoluta nulidade da identidade. Como esclarece Julia Kristeva (1980), o abjeto é, por excelência, um elemento alheio ao eu, cujo decaimento o pontua externamente à ordem das coisas e à identidade do sujeito. Essa

diversidade absoluta é, no elemento abjeto, precisamente a força que incita a peculiar reação do ser a ele: misto de curiosidade, medo e revolta. Face ao decaimento, o objeto torna-se marginal, colocando-se para além da fronteira do possível, do tolerável, do compreensível ou imaginável e, dado esse caráter de indefinição total, torna-se abjeto. Alienado de qualquer categoria, desloca-se pela fronteira de todos os sentidos, posto que não possuiu sentido algum e, mesmo que não transgrida tais limites propositadamente, sua mera presença constitui um atentado à ordem, que não reconhece suas demarcações e é estranho a qualquer uma delas. Por isso, Kristeva assume que

l'abject n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j'imagine. Il n'est pas non plus cet ob-jeu, petit « a » fuyant indéfiniment dans la quête systématique du désir. L'abject n'est pas mon corrélat qui, m'offrant un appui sur quelqu'un ou quelque chose d'autre, me permettrait d'être, plus ou moins détachée et autonome. De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité — celle de s'opposer à je. Mais si l'objet, en s'opposant, m'équilibre dans la trame fragile d'un désir de sens qui, en fait, m'homologue indéfiniment, infiniment à lui, au contraire, l'abject, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre⁶³ (KRISTEVA, 1980, p. 18-19).

A abjeção é, por conseguinte, a anulação da identidade, não porque ela ofereça uma oposição ao ser, como no caso do objeto, o que estabeleceria precisamente o contraponto salutar para a formação de uma autoimagem do ser; mas por constituir-se, pelo contrário, enquanto negação completa da própria ideia de “ser”, sem com isso converter-se em alguma espécie de “nada”. Isso porque a matéria que forma o abjeto constitui-se, justamente, daquilo que um dia *foi* o sujeito, mas que, em determinado ponto, deixou de sê-lo e agora ameaça o retorno desse tempo anterior que deixou de existir:

Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose⁶⁴ (ibid., p. 19).

⁶³ O abjeto não é um ob-jeto diante de mim mesmo, que eu nomeio e imagino. Não é muito menos esse objetado, pequeno “ a ” em fuga, indefinidamente na busca sistemática do desejo. O abjeto não é o meu correlato que, oferecendo-me um apoio sobre qualquer um ou qualquer coisa outra, permite-me ser, mais ou menos, destacada ou autônoma. Do objeto, o abjeto tem somente uma qualidade – aquela de se opor ao Eu. Mas se o objeto, fazendo oposição, me equilibra na trama frágil de um desejo de sentido que, de fato, me homologa indefinidamente, infinitamente a ele, o abjeto, pelo contrário, objeto baixo, é radicalmente um excluído e me lança lá onde o sentido desmorona (tradução nossa).

⁶⁴ Surgimento massivo e abrupto de uma estraneidade a qual, se pudera ser-me familiar em uma vida opaca e esquecida, molesta-me agora como radicalmente separada, repugnante. Não-eu. Não-isso. Mas tampouco nada. Um “qualquer coisa” que eu não reconheço como coisa (tradução nossa).

O constante medo do abjeto se dá concomitantemente, portanto, ao medo de poluir-se dessa matéria amorfa, cuja contaminação parece passível de desmanchar a própria identidade do ser. Não é gratuito que, justamente, uma das humilhações mais comuns ao longo de toda a Idade Média tenha sido a projeção de diversos dejetos sobre aquele que se condena, destituindo-lhe a identidade e demarcando-lhe o exílio social.

Em realidade, dado que este estatuto de não-ser do abjeto é inerente ao próprio ser, aquilo que foi abjetado possuiu um risco latente e subentendido de assemelhar-se novamente ao ser, mesmo que virtualmente: seria impossível para o abjeto novamente tornar-se novamente ser. Não há restituição do que se degradou e, precisamente nisto é que reside a fobia causada pelo sentimento da abjeção. Sendo o retorno ao ser impossível, o contato demarca, então, a ruína do próprio ser. Assemelhando-se de algum modo àquilo que foi banido, é a identidade do ser que se coloca em risco. Kristeva esclarece que é precisamente dessa repulsa, desse risco de poder se tornar perceptível qualquer semelhança com o que fora banido, de algo que possa estabelecer um estado de parecência, que nasce a sensação de abjeção. Por isso,

*[...] le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, cadere, cadavre*⁶⁵ (KRISTEVA, 1980, p. 21).

Desse modo, o abjeto é necessário ao ser, na medida em que é a matéria consequente dos próprios movimentos que garantem e sustentam a vida no ser. Mais do que isso, o abjeto é inerente à própria diferenciação primordial formadora do ser, já que, anteriormente à abjeção, este elemento agora apartado se colocava enquanto fonte mesmo de prazer, que é separada e renegada posteriormente conforme o sujeito supera as fases iniciais do desenvolvimento da sexualidade. Kristeva (1980) associa também a tal fato a reação profundamente irracional ao abjeto, pois, se nosso conhecimento dele se restringe a esse momento pré-racional, qualquer

⁶⁵ o dejetos, como o cadáver, me indicam aquilo que eu descarto permanentemente para viver. Esses humores, essa sujeira, essa merda são aquilo que a vida suporta a duras penas e à pena da morte. Estou aqui nos limites de minha condição de vivente. Dessas limites se livra o meu corpo como vivente. Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, *cadere*, cadáver (tradução nossa).

conhecimento dele se limita à esfera afetiva. Sua existência, contudo, é tão somente tolerada na medida da necessidade de sua expulsão para a formação e manutenção do sujeito. Por isso, justamente, a noção da impureza atua ativamente no estabelecimento do abjeto enquanto limite, para que se afaste do ser e não lhe comprometa a identidade. Por isso, a perturbação causada pelo abjeto, o próprio sentimento da abjeção, se opera não pela simples presença, mas pela ameaça, pelo risco potencial, da re-identificação, ou seja, do contato poluidor que ocorre a partir do momento em que o ser, de algum modo, reconhece a trajetória daquele não-ser até si mesmo, então confundir-se (co-fundir) novamente com sua matéria.

É impensável, para nossa sociedade em geral, imaginarmos tomar nas mãos nossos dejetos recém excretados, manipulá-los, moldá-los ou comê-los, por exemplo. Mais grave ainda, segundo a autora, seria o contato com o cadáver, figurativo mais grave da não-existência, dado o choque fatal que essa visão teria com a própria identificação, uma vez que o cadáver, malgrado mergulhado num processo decompositivo que descaracteriza a figura humana, preserva ainda traços que permitem que lhe reconheçamos em meio à sua corrupção. Esse reconhecimento cria o choque com o deixar de ser, pois a matéria inerte, morta e putrefata expressa ainda os traços que geram a identificação ao ser que deixou de viver. Essa parecência, por sua vez, perturba precisamente por sugerir o caminho inverso: como vivos, inevitavelmente caminhamos para o mesmo destino. Por isso, Kristeva especifica que “*ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte*”⁶⁶ (KRISTEVA, 1980, p. 21).

O abjeto, por isso, se faz subversivo, posto que ele só se faz como tal no contato crítico com o ser, ou seja, uma vez que a abjeção só se dá em vista do perigo colocado à definição das categorias. Estas se frustram porque demonstram não ser absolutas, o que fatalmente mina a confiança que se deposita nelas. Fora desse espaço de proximidade, esse dejetos, esse cadáver, o não-ser permanece precisamente como tal: nulo, inexistente e completamente ignorado pela consciência que dele se desfez naturalmente. Constituindo-se numa crise, portanto, o abjeto é permanente ameaça, remetendo o sujeito à sua inexorável limitação, como a ecoar o destino fatal e inescapável de tudo quanto alguma vez gozara o

⁶⁶ não é, portanto, a ausência de ordenação [limpeza, arrumação] ou de saúde que torna abjeto, mas o que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. O que não respeita os limites, os lugares, as regras. O entre-dois, o ambíguo, o misto (tradução nossa).

privilégio de afirmar: “eu sou”. É na ambiguidade do abjeto, portanto, que se calca o risco grotesco à identidade: entre ser e deixar de ser, o abjeto abre-se para fora das categorias, constituindo-se em matéria indefinida, mutante e transitiva, a meio caminho entre uma coisa e outra, remetendo a um só tempo a ambas, mas jamais completa.

Temos conhecimento, pela discussão de Bakhtin (2010), do sentido que as fezes e as imagens excrementícias tomavam no contexto do carnaval medieval enquanto matéria inversora e renovadora da ordem. Similarmente, na obra em questão, o campo dos dejetos que habitam esse universo profundo (e labiríntico) dos canos do esgoto toma na obra a força simbólica das sombras do próprio protagonista, ou seja, do reverso de sua personalidade ou, mais precisamente, da contraface de sua identidade social. O cheiro, a merda, o ralo e todo o campo do baixo excrementício que é evocado na obra, e nela ocupa um lugar fundamental, apela para esse sentido inversor. Não é por acaso, portanto, que a aceitação do cheiro, na narrativa, se faça enquanto contraponto ao esforço psiquiátrico e higienista de se realinhar à ordem social. No momento em que suspende a medicação, abdica ao (superficial) sentimento amoroso pela mulher casada e deixa de sentir vergonha pelo cheiro, é que submerge, de fato, a face mais poderosa e afirmativa do protagonista. Pela reidentificação com o abjeto, portanto, é que o protagonista transcende o limiar de sua própria identidade.

Carnavalescamente, o dejetos sobe, deslocando-se de seu espaço inferior habitual e, com isso, desloca ele mesmo os sentidos habituais da estrutura cultural ali artisticamente representada. Não é gratuito, portanto, que a irrupção dessa matéria fecal tenha papel central na derrocada dos sentidos estabelecidos e na abertura de espaço para que o protagonista desenvolva ele próprio seu sentido para o mundo, já que na obra o conjunto excrementício parece desempenhar o mesmo papel que desempenhava na conjuntura das festividades carnavalescas e para o qual Bakhtin (2010) chama constantemente a atenção do leitor: enquanto elemento putrefato, o excremento remete diretamente aos ciclos da terra e às zonas corpóreas a ela ligadas – a fertilidade, a alimentação, a parição, a excreção, enfim, todos os movimentos indispensáveis à manutenção da própria vida e que denotam o caráter aberto e comunicante do corpo. Inerente à decomposição, os excrementos reservam em si a imagem ambígua da queda e destruição e do potencial criativo que se cria a partir delas. Não por acaso, o protagonista busca o cheiro e necessita do ralo enquanto fonte de força para a manutenção de seu poder sobre o mundo, dado que esse é inerente à derrocada da lógica

tradicional. Mas é, inapelavelmente, a propriedade abjeta que as fezes e os dejetos assumem na cultura higienista ocidental contemporânea que de fato fazem com que essa matéria inversora torne-se tão poderosamente também subversora na narrativa.

Contrariamente, entretanto, à festa popular de que tratara Bakhtin (2010), nas figurações grotescas inversoras de *O cheiro do ralo*, não há reestabelecimento da ordem, não há a renovação do velho, isso é, não há, após a licenciosidade, sua expulsão em prol do reestabelecimento da ordem sobre as cinzas do mundo desfeito, mas uma espécie de reformulação. O grotesco de Mutarelli é apocalíptico. Face à irrupção dessas forças inferiores, a ordem se desfaz, a lógica se perde e o que resta é o aglomerado de detritos, esse estofo de palavras soltas no discurso, a serem usadas, tal qual matéria decomposta, na feitura desse novo real ilógico – na construção desse mundo remendado, também ele Frankenstein.

Igualmente, não é acidental a comicidade com que se desenvolve a narrativa, de um riso ácido e sarcástico, cuja irrupção além de inevitável, é também perturbadora e se dá de modo profundamente contestador da ordem. As propriedades do riso na obra, como tivemos oportunidade de discutir no início deste trabalho, foram muito bem exploradas por Negrelli (2019), que precisou seu potencial desordenador na narrativa. Desse modo, posto em face da vitória do abjeto, o riso na obra vem coroar a destruição dos sentidos. A análise de Kristeva (1980) acerca da natureza da abjeção permite que a percepção da presença do elemento fecal na obra vá para além de um desvio da racionalidade tão somente, delineando a loucura que se vê irromper enquanto força caótica e recriadora. Logo, se, como discute Kristeva (1980), a abjeção está na base da diferenciação e da formação do sujeito enquanto indivíduo e ente social, o refluxo dos dejetos na obra e, sobretudo, sua aceitação e interiorização por parte do protagonista (“o cheiro lesa o cérebro”), afetam profundamente e transgridem sua própria constituição enquanto sujeito, subvertendo seu estado de ente social. Guilherme Mariana Martins da Silva (2015) ressaltou igualmente essa potência da abjeção na obra, que seduz e repele a um só tempo,

[...] pois a tensão de sedução do ralo, como elemento do interno se dá, primeiramente, como um reconhecimento do narrador de sua própria interioridade e, por isso, há o repúdio, o conflito entre ele e o cheiro, visto que ele reconhece ali sua identidade, entretanto, depois ele descobre nesta abjeção uma figuração de poder, na medida em que o cheiro incomoda, sufoca a todos que entram em sua loja. Ao descobrir o poder do cheiro, o narrador o abraça como empoderamento sobre os outros, como uma nova forma de se impor e é por isso que o protagonista estabelece uma relação de tensão entre afastar-se do ralo e entregar-se ao mesmo, porque ele

representa a borda do abjeto, a revelação da ligação entre o sujeito e o excremento, entre a idealidade da ordem e a profanação infernal (SILVA, G., 2015, p. 169).

Contudo, essa aproximação não se limita à tensão, dado que em face da potência desagregadora do abjeto é inviável manter a proximidade, uma vez que há nele sempre latente o risco da reidentificação. Não por acaso, Kristeva (1980) definira a abjeção como um sentimento que brota em face da potencial reaproximação, ou seja, provocado pela mínima possibilidade de que haja um contato. Desse modo (e *O cheiro do ralo* segue precisamente este caminho) não se coloca, na narrativa, qualquer possibilidade real de afastamento, sendo a tensão de que fala Martins da Silva (2015), ilusória, já que, em outras palavras, não parece haver, ao final, outra opção para o narrador além do mergulho na escuridão dessas águas.

A comunhão com o abjeto, desse modo, cria uma inversão inexorável: não há anábase para aquele que se poluiu completamente, para aquele que se identificou com o não-ser. O mergulho do protagonista no espaço sombrio desse labirinto é uma queda permanente, uma absoluta subversão de si e uma negação radical de qualquer futuro possível para a realidade corriqueira: o desencanto com o mundo é absoluto e não há ponte que ligue esse sujeito irremediavelmente isolado em si ao mundo exterior. Para que essa ponte se faça, para que algo se ligue é preciso que ele devore esse mundo, que ele o degluta, **o consuma**, para que possa dejetá-lo, desfeito, e só então, a partir dessa matéria amorfa, desse resto, através de si mesmo, recriar algo, refazer o sentido.

Como afirma Mary Douglas, “a sujeira ofende a ordem” (2014, p. 12), uma vez que o imundo é o signo de desordenação e desalinhamento com o todo, o que justamente leva a antropóloga a compreender a purificação não como um esforço negativo de afastamento do sujo, mas como um esforço positivo de manutenção da ordem. Por isso, na formação do ilogismo em *O cheiro do ralo*, a profusão das figuras excrementícias e a inversão estrutural que acarretam é fundamental; do contrário, haveria talvez alguma forma de reestruturação dos valores ou de estabelecimento de uma ordem paralela. O que irrompe no universo da narrativa, contudo, é uma **outra** “ordem” – a *desordem* – cuja liberação absoluta das categorias e valores oportuniza a liberdade de recriação constante do mundo. A força grotesca dessas imagens, portanto, se faz pela dependência premente que a sistematização exige da separação do impróprio como meio de ordenação para as categorias e que, acidentalmente, confere a elas esse potencial perigoso e obliterador. Por isso, Douglas entende que

sujeira, então, não é nunca um acontecimento isolado. Onde há sujeira há um sistema. Sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática de coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados. [...] Resumindo, nosso comportamento de poluição é a reação que condena qualquer objeto ou ideia capaz de confundir ou contradizer classificações ideais (DOUGLAS, 2014, p. 50-51).

Não por acaso, se estabelece uma crise profunda em face da presença do cheiro e da aceitação dessa presença não só como inevitável, mas vital. Não há contenção possível para a derrocada da ordem, assim como não há solução possível capaz de conter o refluxo: ao final, não se trata sequer de uma escolha, propriamente, posto que o mundo jaz num amontoado de fragmentos. Sempre existiu a possibilidade de limpar-se e de conformar-se ao ritmo e à regra. O caráter devastador da obra se mostra, então, na percepção clara de que, a rigor, não há ordem para a qual voltar, não há sentido e razão onde se alinhar: só há o giro, constante e absurdo, da engrenagem do mundo e a artificialidade do roteiro do hábito. Nesse espaço de uma repetição inerte, nada se cria, nada se refaz, nada é autêntico.

5.13 As sombras e o submundo

Para além da propriedade (re)criativa do grotesco abjeto, contudo, a comunhão que o protagonista realiza com o ralo, sua aceitação e identificação com o refluxo, o estigmatizam: sob a égide da loucura, o protagonista se coloca à parte do mundo normal; sob esse signo, ele se dispensa das conveniências e das obrigações, se exime do reconhecimento e da identificação, torna-se imune à dependência dos sentimentos e escapa, por fim, à ilusão da felicidade. Ao absorver o dejetos, o protagonista supera a abjeção e transcende a crise da identidade do ser. Livre de um nome, de um rosto (como na fala da dependente química) ou qualquer identificação, o protagonista se vê livre para se reconstruir, para vestir esses infinitos fragmentos que o mundo diariamente dejeta e descarta, para se imantar das histórias e do sentimento das coisas conforme o cabimento, enfim de “tudo o que o mundo tem a oferecer”.

Na busca pela saída do labirinto, o protagonista, em contrapartida, parece aprofundar-se ainda mais em seus caminhos, inventando para si saídas, quantas sejam, para que a solução se faça presente. Nesse estado amorfo e ambíguo, nada é verdadeiro, tudo é permitido. Por

isso, a imagem do labirinto é constantemente evocada pelo narrador e relacionada amiúde com a busca de uma saída salutar para a degeneração de sua situação pessoal – “todo labirinto tem uma saída” (MUTARELLI, 2006, p. 28). Contudo, a saída que parece se mostrar para o protagonista é precisamente afundar-se cada vez mais nesse emaranhado de caminhos e, sem encontrar aquele que o conduza novamente ao mundo, retorno impossível, converter o próprio mundo em labirinto e emaranhar-lhe os sentidos e significados.

O adágio que lhe chega pela boca de um indigente morador de rua acerca do labirinto parece expandir-se na obra, atingindo e correlacionando esse conjunto de sentidos ao complexo de imagens excrementícias, precisamente no labirinto dos canos que escoam toda a matéria abjeta. No profundo da terra, o emaranhado de canos fatalmente faz lembrar o próprio inconsciente do narrador, do qual vez por outra assomam manifestações que lhe fogem ao controle: o surgimento do vulto, que é tido como materialização do próprio cheiro e de toda a sua carga simbólica e valorativa; a impotência em face do seu desejo de adquirir a Bunda para si; o caos e o descontrole das situações, creditado precisamente ao poder desordenador/infernal do ralo, patente no episódio do espancamento do protagonista pela viciada e os demais “clientes” da loja:

E vem a policia. Alguém diz ter ouvido o disparo. Hoje não posso molhar a mão de ninguém. Hoje é tudo incontido. Hoje é um furacão. Minha cabeça ainda sangra. Hoje o inferno saiu pelo ralo, só pra me ver.
O tenente quer saber o que houve.
[...]
E a moça pelada, o que você me diz?
Moça pelada, que moça pelada?
Os outros, das outras lojas do prédio, alegam que na correria saiu, daqui, uma mulher pelada.
Ah! Isso eu nem vi. E como ela era, era bonita?
Dizem que parecia o diabo.
E que outra aparência poderia ter.
Era o próprio.
Era o inferno (ibid., p. 101).

Assim sendo, é precisamente a esse poder que o protagonista se rende. Seu aspecto desestruturante, por sua vez, inevitavelmente nos remete às zonas escuras da psique humana, sobretudo acerca de dois aspectos em especial: o subconsciente, cuja massa de pensamentos não se expressa racionalmente e guarda todas as questões recalcadas pelo sujeito, salvaguardando-o dos perigos de seu ressurgimento; e a loucura, a desordem da razão que,

num certo sentido, foi muitas vezes tida como outra forma de conhecimento sobre os aspectos ocultos do mundo (FOUCAULT, 2017).

Fato inegável, portanto, a imagem do labirinto e seu correlativo abjeto fatalmente relacionam-se ao campo psicológico do homem e do caos e loucura desordenadora que habitam por debaixo de suas edificações de racionalidade e segurança. Imagem expansiva, ela se estende por toda a realidade, emaranhando a jornada do protagonista em sua busca pelo poder e pela liberdade contra o mundo mecânico. No ralo, portanto, habitam todas as forças desagregadoras, habita a sombra e tudo o que se quis esconder: o ralo é o espaço do expurgo, da negação; é o recurso desesperado ao exorcismo de tudo quanto se queira longe. Seus caminhos são a condução do impuro, a garantia do seu afastamento, conquanto não há caminho de ascensão sob o ralo, só os canos, quedas e galerias que conduzem essa sombra para mais fundo e mais longe. Visto dessa maneira, a figura do vulto que passa a assombrar o protagonista em sua casa toma uma tonalidade psicológica bastante clara: como ressalta o próprio protagonista, o vulto é a sombra e a culpa; é o desconhecido que invadiu a intimidade do ser.

No seu próprio discurso, o protagonista constantemente reforça sua força egoísta em resistência ao mundo, garantindo a manutenção de seu poder muitas vezes pela própria crueldade dispendida sobre o outro. Contudo, em sua conversa com a empregada doméstica, revela como se moldou através das circunstâncias, da pena que sentia dos que lhe procuravam no início e da necessidade de afastá-la para sobreviver e prosperar no ramo. O conflito é de ordem geral em sua relação com todos os demais, mas o remorso não é de modo algum expressado por ele, não é trazido na narrativa e, se existe é, de fato, sob as sombras do inconsciente do sujeito. Não por acaso, no episódio supracitado, quando da “vingança” dos humilhados, o protagonista admita, precisamente, tratar-se de um transbordamento do inferno que habita o ralo. Do mesmo modo, a figura da viciada, então associada ao próprio diabo, uma das mais exploradas pelo protagonista, é, ao final, aquela que o traga de vez para dentro do ralo, assassinando-o:

Não há luz.
Era tudo mentira.
Desse lado ninguém espera por mim.
Ninguém me guia.
Pois o caminho não dá pra errar.
Caio.

O caminho é a queda.
A queda me traga.
Como um ralo.

O silêncio é a língua que eu falo.

E então tudo o que não existe surge.
Enquanto o que existe se apaga.

Eu não quero ir.
Mas o abismo me engole (MUTARELLI, 2006, p. 141-142).

“Não há luz”. Acima de tudo, porém, o vulto é a própria presença do infamiliar que a ambiguidade do abjeto foi capaz de suscitar, é a falência da segurança familiar, já que não é senão projeção: uma sombra não é nada além da projeção do próprio corpo contra a luz, por isso o estranhamento do vulto é mais incisivo, já que ele pressupõe a identificação. Sob a sombra, perdem-se os contornos, as definições, a diferenciação, a própria existência: na escuridão do ralo, nos confins da mente, só há essa espécie de não-existência, essa grotesca massa escura que desfaz a autonomia individual de todas as coisas.

Riquíssima de sentidos é, desse modo, a reverberação da imagem da sombra na obra, pois o vulto, enquanto projeção infamiliar, liga diretamente esse aspecto inconsciente do protagonista ao escuro do ralo. Ainda mais curioso é pensarmos a sombra nessa função de transporte semântico/poético das figurações do ralo para a realidade do protagonista em vista da compreensão clássica que se tem dela. Jacques de Plancy traz no seu *Dicionário Infernal* a definição da sombra nos seguintes termos:

Sombra. No sistema da mitologia pagã, o que se chamava sombra não pertencia nem ao corpo nem à alma, mas a um estado intermediário. Era essa sombra que descia aos infernos. [...] (PLANCY, 2019, p. 800).

Estado intermediário e, portanto, ambíguo do ser, é a sombra que tem acesso aos infernos; é sob a sua forma, em sua projeção do ser, que o sujeito pode descer e acessar esse submundo. Daí ser tão rica a imagem da sombra que Mutarelli cria enquanto comunicadora das zonas profundas do inferno, assombrando o protagonista e que a faz tomar fatalmente, na narrativa, a forma do encosto, do espírito obsessivo, reflexo e projeção da própria obsessão que o protagonista cria e alimenta pelo cheiro do ralo.

Todavia, como dissemos, seria fatalmente redutor buscar interpretar esse complexo de imagens tão somente enquanto metáfora para a sombra inconsciente do homem, posto que, uma vez que o protagonista se expande egoisticamente sobre o mundo, refazendo-o, o complexo de imagens excrementícias expande-se igualmente por sobre seu sentido de ordem. Inevitavelmente, por isso, esse acúmulo de figuras místico religiosas impele a imagem infernal do ralo para além dos limites da figuração inconsciente, expandindo-a pelo entrecruzamento de diversos outros sentidos. Extrapolando os limites que tal metáfora lhe proporciona, portanto, a figuração labiríntica expande seu sentido para o campo das potências infernais, fazendo eco com as visões medievais do inferno, tanto quanto da religiosidade popular, sobretudo nas menções a Exu. A causalidade racional, desse modo, desfaz-se sob o fino véu das maldições e das influências sutis, porém nefastas, do irrompimento dessas forças amorfas e incompreensíveis. Estas, verdadeiros representativos da negatividade de qualquer ordem, tecem linhas de força que se generalizam narrativa a dentro, contaminando toda a obra. É o que se dá, por exemplo, na figuração da “macumba”, quando o protagonista recebe um embrulho contendo um sapo em cuja boca costurada está um papel em que se lê: “Estive no inferno e me lembrei de você”, mote que repercutirá ao longo de toda a narrativa.

5.14 Estive no inferno e lembrei de você

Na sequência das aparições do vulto e da profética recusa do relógio, que estigmatiza o protagonista sob a égide do azar desde o princípio do livro, o contato com o despacho amaldiçoado parece coroar a presença infernal na vida do protagonista, sobretudo porque, a seguir, ele desobstrui o ralo, “abre os caminhos” e se reúne ao cheiro. O “exorcismo” realizado pelo protagonista é curioso: vencendo o medo, bate no sapo com uma vassoura até virar-lhe do avesso. Estripado, ele não mais provoca medo e o protagonista pode finalmente retirar o papel que contém no lugar do nome, a sentença infernal:

Sapo souvenir.
Souvenir do inferno.
Varro para a caixa o sapo do avesso.
Jogo no lixo.
Souvenir do além.
Isso é coisa da ex.

[...]
 Disco o velho número.
 Alô? É você?
 Nada falo.
 É você seu desgraçado?
 O olho espera que eu fale.
 O olho já não faz mais parte do todo.
 O olho voltou a viver.
 Um dia eu vou te mostrar o inferno.
 Um dia você vai ver.
 Você é um doente, um louco!
 Um dia eu vou aí, até a sua casa.
 E aí, para o inferno, eu vou te devolver.
 Ela desliga, na minha cara.
 Como se nela batesse.
 Ninguém desliga na cara de um homem.
 Dessa vez é o olho quem diz (MUTARELLI, 2006, p. 69-70).

Ao virar o sapo do avesso, o protagonista parece inverter a situação. Desarma o mau-olhado e converte o medo e a vulnerabilidade em coragem, em ataque. O olho, que perdia o encanto com o desgaste do tempo, se reanima ao escapar do todo. Do mesmo modo, o protagonista, ao abraçar o inferno, ao virar do avesso também ele (como o ralo que se projeta ao avesso para fora do chão), desfaz o giro da engrenagem e escapa ao automatismo. A maldição, desse modo, é a um só tempo desgraça e bênção, porquanto segrega e estigmatiza o protagonista, tornando-o incompatível à felicidade, ao sentimento e às raiais do comum, mas lhe confere, em contrapartida, o poder da liberdade para ser.

Na sequência desse episódio, o protagonista necessita drenar um coágulo em função das agressões e delira sob efeito da anestesia e do ferimento. Na ocasião, diversas imagens se fundem oniricamente enlaçando diversos episódios da narrativa, o que termina por gerar o hibridismo grotesco da imagem da maldição. No devaneio, o protagonista sonha com a mulher casada a quem supõe amar, remetendo-a diretamente à figura do sapo:

No hospital me costuram a cabeça. [...] foram onze pontos. Costuraram com aquele fio preto e grosso. Igual ao da boca, dormi.
 Sinto uma forte luz em meu rosto. Mas os olhos não consigo abrir. Ouço vozes, mas não as conheço. Não consigo me mover. Alguém fala de um coágulo. Drenar, ouço também. Aí as imagens me chegam. Mais parecem borrões de nanquim. Pouco a pouco se tornam estáveis. E um rosto, agora já sei. É ela. De amor me chama. Vou sonhar com você, ela diz. E então sua boca é fechada.. Costurada por um grosso fio. E então ela já não diz nada. Mas parece nervosa, algo quer me dizer. Ela aponta para os lábios inchados. Com os dedos tenta os pontos tirar. Acho que quer me mostrar o papel. No papel deve estar escrito o meu nome. Com o sangue que drenam de mim. [...] Mas então, pouco a pouco, ela rompe os pontos. E ao arrancar, eles rasgam seus lábios. Sua boca é vazia, é sem dentes. Sua boca é uma cloaca. E de dentro, ela tira

um olho. Eu sei, é o olho de meu pai. Ninguém drena a cabeça de um homem. Isso o olho me fala. E aí vejo um labirinto. E suas paredes são cobertas de merda. E como ando torpe, toda hora nela eu esbarro. Estou sujo, mas o cheiro o vento é quem leva. Mas a merda é até perfumada, e acordo sentindo o café (MUTARELLI, 2006, p. 101-102).

Mais à frente acrescenta ainda: “Talvez tenham costurado um papel, com o meu nome escrito, dentro da minha cabeça” (ibid., p. 105). É evidente, desse modo, que através do rompimento dos limites das imagens, rompem-se igualmente os limites de seus sentidos. Conforme aquelas se mesclam e se invertem, também o fazem esses. Da boca que carrega consigo a maldição, convertida em cloaca, sai o olho de vidro, que reforça ainda mais a proximidade da imagem do ânus. Desse modo, cloaca, ânus, boca e olho, todos órgãos que voltam e comunicam o indivíduo com o espaço exterior, misturam-se nesse corpo grotesco e caótico, em que se cruzam os caminhos de entrada e saída, as zonas baixas e altas, o interior e o exterior. É, desse modo, um corpo aberto ao mundo, inacabado, mutante, cujos sentidos são todos deslocáveis, instáveis, deslizantes. Precisamente esse corpo é aquele que vem comunicar a maldição, mas que, nesse caso, já não se diz pelo papel, mas pela própria presença infernal do olho: a maldição do inferno, a maldição da visão da sombra, capaz de arrancar o protagonista do todo, mas que o condena à segregação e ao abismo. A mesma maldição, ainda, o protagonista a imagina costurada em sua cabeça, ou seja, diretamente entranhada em suas ideias, em seu subconsciente, o que inevitavelmente conduz à figuração do enlouquecimento e da desrazão.

Os episódios ligados à maldição continuam a surgir no decorrer da narrativa. Já em sequência, o protagonista descobre cabelos loiros no ralo do banheiro de sua casa, que associa, comicadamente, à figura da Loira do banheiro, mito comum na cultura urbana popular do Brasil. A lenda, por si só cômica, possui um viés grotesco que beira o ridículo, uma vez que, para que o espírito seja invocado, algumas variantes preveem que se chute a privada por três vezes, se dê descarga três vezes, normalmente enquanto se recitam palavrões, também eles na ordem de três. O cruzamento desse mito com as figurações excrementícias do ralo é bastante clara, mas aqui acrescenta ainda uma tonalidade maldita mais forte, cuja riqueza se dá, precisamente, em vista da comicidade burlesca que o próprio mito acarreta consigo. Reforça-se igualmente a extensão global que o ralo e suas potências infernais parecem estender sobre a vida do protagonista:

Eu estava sonhando.
 É, o senhor falava o nome de uma mulher.
 Mas não era o da sua noiva não.
 Eu já sei que nome era.
 É bom mesmo o senhor arrumar uma nova namorada.
 Mas quem foi que te disse que eu arrumei uma namorada?
 Ah, eu sei, né.
 E como é que você sabe?
 Ah, eu cheguei cedo. E como vi que o senhor estava dormindo, ao invés de arrumar o seu quarto, eu fui logo lavar o banheiro.
 E daí? Ai ai ai.
 Daí que o ralinho do banheiro estava cheio de fios de cabelo. E eu sei que não são do senhor porque o senhor, é assim, é careca.
 Mas não é possível que tenha cabelos no ralo porque eu não trouxe ninguém para casa.
 [...]

 É mas os cabelos do ralo não são meus não senhor. Eu não sou loira.
 AHAHAHA!
 Do quê é que o senhor está rindo?
 Nada não. É que lembrei de uma velha história.
 Que história?
 Você já ouviu falar na loira do banheiro?
 Ai! Cruz em credo. Vira essa boca pra lá (MUTARELLI, 2006, p. 102-103).

O ralo, daqui está mais lotado. Parece que a loira quer sair (ibid., p. 123).

Quando, por fim, o protagonista visualiza um boneco de madeira com marcas de agulhas que lhe foi oferecido para compra, tem um repentino mal-estar. Constatando que o boneco tem o seu porte físico, parece tomar consciência da medida da maldição em sua própria vida:

O que será. O que acontece comigo. Estou perdendo o controle. Antes, era eu quem dava as cartas. Cartas marcadas. O jogo era meu. Agora eu sou o boneco. Meu nome. Meu nome abria as portas. Hoje se guarda, costurado, na boca de um sapo. Isso tudo é coisa da ex. Ela está fodendo comigo. Ela me faz rastejar. Ainda ando, vagando. Fraco. Vazio. E então, sinto o estalo. Passo a mão. Puta mira! Bem em cima do esparadrapo. Agora eu. Agora eu sempre sou o careca. Eu só queria ficar no meu canto. Comer o meu lixo admirando a bunda. Isso era tudo. Isso era a peça que construía os meus dias. Mas a bunda se foi, Rosebud. [...] Agora me sinto tão só; É um jogo. É um jogo e eu perco. Só não sei quem é o azarão. E agora tudo se encaixa. Fazendo um sentido absurdo. É macumba é vodu, é o diabo a quatro. É jeje. Tudo se enquadra. Tudo me volta à ex. Ela disse que não me livraria tão fácil. Ela bem me avisou. Ela falou da amiga, cujo marido, no jogo, tudo perdeu. Meu amor é pau mandado. Arapuca da ex. É sapo, é boneco, é assombro, pesadelo, confusão, e o caralho a quatro. Eu não tenho saída. Ou acabo com ela. Ou acabo como ela. Ou acabo comendo ela. Ou sei lá mais o quê (ibid., p. 106, grifos nossos).

Logo à frente, prossegue:

Entro no banheiro. Acendo a luz. Abro o boxe e pulo pra trás. Cubro a mão com a boca. Não, é o contrário. Cubro a boca com a mão. Apago a luz. Vou fingir que não vi. [...] Minhas mãos tremem muito. Volto ao banheiro. Acendo a luz. Vou ao boxe. Agacho. O ralo está tapado. Lotado de fios de cabelos. Loiros. Longos. Entopem o ralo. Puxo. São mais compridos do que imaginei. Talvez tingidos. Por quê? Por que sempre algo me assombra? Por que não posso viver em paz? E aí sinto o vulto passar. Estou muito assustado. Ansioso. Por quê? Por que sempre algo me assombra? Por que não posso ser como os demais?

Por quê, Oscar Wilde? Por quê, Dorian Gray? Por quê, o meu mundo tem que ser sempre feio? Por quê, tudo sobre do ralo só pra me ver? Por quê fui inventar de tomar banho? Por quê? Por quê tudo tem que ter um porque? Por quê a vida não é como os sonhos? Por quê na minha vida esses limites se fundem? Por quê não fica uma coisa em cada lugar? O que é sonho, no sonho e o demais no demais? Por quê tudo se mistura? Por quê tudo se funde, mesmo quando tomo os remédios? Por quê o louco, sempre ter que ser eu? (MUTARELLI, 2006, p. 110, grifos nossos).

Ambos os trechos, sobretudo o último, denotam a um só tempo o poder da maldição que o persegue e que, como discutimos, tem seu apaziguamento somente quando do encontro com o abjeto e com a aceitação das potências infernais. Contudo, chama a atenção precisamente a manifestação do sentido amorfo de tais potências, que impedem o protagonista de “ser como os outros”, condenando seu mundo a ser “sempre feio”. A maldição, desse modo, toma ares de inexorabilidade, representando no contexto da obra um mergulho inescapável para o protagonista.

Além do mais, na dinâmica de intercruzamentos da narrativa, todo esse repentino “azar” que o protagonista vê em sua vida é concomitante à medicação psiquiátrica que ele começa a tomar e ao amor que pensa sentir (mas de cuja existência não está certo) pela mulher casada com quem se envolve. Esse amor também é creditado aos remédios. Ao recebê-la na loja, a mulher afirma ter sonhado com o protagonista, o que o desarma completamente de seu lugar de poder e o seduz:

Ela sonhou comigo.

Desculpe o cheiro, por favor. Eu estou com problemas no encanamento. Sem querer me levanto e vou até o banheirinho. Por instinto arranco a toalha e me abaixo para com ela tampar a boca, o olho, o ralo. Quase automaticamente o cheiro desaparece (ibid., p. 85-86).

O sonho que lhe é relatado então possui um forte paralelo com o pesadelo por ocasião da drenagem. Nele estão presentes os mesmos elementos: ambos se encontram em um labirinto, mas este composto por cercas vivas, venta forte, eles se encontram e repetem em uníssono: “todo labirinto tem uma saída”. Naturalmente que toda a cena é de um

sentimentalismo carregado. Ao final, vendo-se de fato encantado pela mulher, o protagonista admite para si mesmo: “nem sempre a vida é dura. [...] Esse tipo de coisa realmente acontece. Com quem ama. Ou com quem toma remédios iguais aos meus./Ou estou enamorado ou o remédio é bom” (ibid., p. 90).

É extremamente significativo, então, que “instintivamente” o protagonista se desculpe pelo cheiro, tomando uma providência para que ele “automaticamente desapareça”, sobretudo porque, como afirmamos há pouco, é indubitável que a medicação figura nesse caso como um esforço normatizador. Desse modo, o que se põe em relevo é realmente um embate contra o enlouquecimento do protagonista num impulso para se adequar. O cheiro então cessa novamente, pela própria vontade do protagonista de escondê-lo. Ocultar o cheiro, desse modo, relaciona-se diretamente com o esforço de não se deixar contaminar pelo abjeto, mas, principalmente, de ocultá-lo dos demais, em um esforço recalcante dos componentes sombrios e da matéria degenerada que se destaca e, deslizando, desloca-se de seu espaço habitual, perturbando a ordenação do mundo.

Se, assim, todo o material sombrio retorna, provocando a abjeção, o caminho oposto, a partir deste ponto, já não é viável. Não há purificação possível, somente uma débil resistência, ademais sempre frustrada, de conter o refluxo e a desordem. Como dissemos, não há anábase possível para o protagonista, cuja identidade original e adequada se decompôs nas sombras de si mesmo. O inferno cobra um preço caro e aqueles que nele adentraram, que se deformaram, a si e ao mundo, a partir do contato com ele, não mais conseguem se conformar. Não por acaso, o protagonista frisa, ao questionar-se sobre sua condição, que seu mundo é “sempre feio”. A maldição e o azar é ter olhado dentro do ralo, é ter visto a sombra, que se coloca, na obra, precisamente enquanto figuração do inevitável e do estado inescapável de subversão do protagonista. Desse modo, ele deixa de ser aquele que era e se torna o *outro*, que carregava dentro de si mesmo, a sombra perigosa que a normalidade com tanto esforço busca expurgar.

Finalmente, o refluxo não mais pode ser contido, não há força capaz de refazer a diferenciação depois que seu fino véu de ilusão foi rasgado. É notável, através dos exemplos que citamos e que são componentes de todo esse momento do livro, a maior presença de inversões sintáticas, como a repercutir o desordenamento do mundo. Do mesmo modo, ambos os sonhos são opositivos um ao outro: o pesadelo do protagonista é uma versão grotesca do idealismo, verdadeiramente idílico, do sonho da mulher casada e de toda a carga utópica que

permeia e insufla as convenções sociais. A visão grotesca do mundo tornou, dessa maneira, o protagonista permanentemente dissonante do ritmo do mundo.



Figura 18 – *Il Trionfo della Morte*. Francesco Traini, 1336-1341.
Detalhe do afresco dos interiores do Camposanto Monumentale, Pisa.⁶⁷

5.15 O inferno sai do ralo

Satanicamente, portanto, o narrador firma um pacto com o inferno, que nada mais é do que o reino da oposição. Nele habita o Diabo, o pai da mentira – pai este que o narrador toma para si e que o vê constantemente por esses tantos olhos que ele possuiu espalhados por todos os lados. Das emanções desses olhos vem a visão grotesca do mundo que se estabelece em detrimento da ordem, numa rebelião sarcástica contra a tirania da verdade. Assim, como o Diabo em fins do Medievo, portanto, também na obra de Mutarelli esse opositor poderoso estende-se por todo o mundo, ocupando todos os cantos e frestas, observando a tragédia

⁶⁷ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/cjb22222222/41436759665/in/photostream/>. Acesso em: 11/09/2021.

humana e com ela corroborando por diversos ângulos: é bastante significativo, por isso, a curiosa iconografia (Figura 18)⁶⁸ que lhe confere Francesco Traini ainda no século XIV, num corpo desproporcional e coberto de olhos (NOGUEIRA, 1986, p. 55).

Delumeau (2009), por sua vez, em seu estudo dos terrores do início da Modernidade europeia, destacou como as arestas e cantos dos pórticos, campanários e mesmo os interiores das igrejas, lugares onde a vista poucas vezes depositava atenção, povoaram-se de demônios, diabretes, gárgulas e outros seres grotescos, que ali presentificavam seus corpos impossíveis na permanente lembrança de que o homem, por seu estado terreno de abandono, estava mais perto do inferno do que da salvação dos céus longínquos. No auge do medo escatológico, o inferno assumiu papel central e as cenas do juízo final tornaram-se, por excelência, o arranjo mestre dos pórticos da arquitetura gótica. Assim sendo, o complexo referencial que se desdobra a partir das mínimas figurações que Mutarelli tece em seu texto em torno do diabólico acarreta significativamente todo esse repertório demoníaco medieval consigo. Presente em todas as falhas desse terreno da existência humana, o diabólico delineia a própria fronteira que guarda a contenção do frágil mundo real, da segurança da verdade e da lógica.

A onnipresença do cheiro infernal na obra, desse modo, traça ricos paralelos com as crenças infernais medievais, sobretudo em vista das diversas referências ao sobrenatural que o autor encadeia, bem como a menção direta à obra de Hieronymus Bosch, provavelmente um dos mais populares retratistas do caos demoníaco em que mergulhou a Europa em fins da Idade Média. Desse modo, é impossível negar que o referencial maligno da narrativa limita-se a ela própria. As diversas afirmações da identidade com o Mal por parte do protagonista, bem como a referência a figuras religiosas ou folclóricas associadas pelo senso comum a seu campo (o Diabo, o Exu, a Loira do banheiro etc.) inserem-se expansivamente nas figurações do ralo, corroborando com a expressividade multifacetada do grotesco na obra, que absorve e redispõe os sentidos inerentes a cada um desses complexos simbólicos. Dentre elas, a imagem demoníaca talvez seja a que mais intensamente atua para tanto, não só pela absurda, bizarra, perturbadora e, simultaneamente cômica existência do inferno em um ralo de banheiro, mas principalmente pela própria subversividade que é inerente à efígie católica do Diabo.

⁶⁸ Existe certa divergência quanto à autoria do *Trionfo della Morte*, posto que alguns especialistas o atribuem a Buonamico Buffalmacco. Muito dos afrescos e demais obras do Cemitério de Camposanto foram destruídas ou gravemente danificadas em função dos bombardeios aliados na Segunda Guerra. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Camposanto_Monumentale#Afrescos. Acesso em: 11/09/2021.

É ponto passivo dentro da crítica de Mutarelli o profundo referencial ao catolicismo que o autor evoca desde a sua produção gráfica. Dentro da complexa inclinação autoficcional de suas narrativas, o referencial religioso sempre assume um sentido ambíguo e de uma decadência maldita e desajustada. Desse modo, as várias referências à mitologia cristã sempre se fazem no autor em uma grotesca mistura de seus polos divino e infernal, marcadamente sexualizada, como deixa entrever o zine de estreia do autor, *Transsubstanciação* (Figura 19). Ecoando tradições do catolicismo popular brasileiro, a visão que o autor divisa sobre variados componentes da religiosidade atingem um alcance incomum, reunindo aspectos conflitantes dessa cosmovisão, muitas vezes subversivas ou inversoras de seus pressupostos e crenças comuns. Na obra em questão, tal assertiva se reflete diretamente nas concepções atípicas e invulgares do inferno, que assumem nela um sentido singular. Desse modo, não se deve subestimar, no estudo de suas obras, o referencial externo a elas agregado pelos inúmeros intertextos e hipertextos, cuja estrutura grotesca é capaz não só de decompor, mas de expandir, transpassar e estender através dos diversos outros sentidos e relações que se constroem no romance.

Assim sendo, as figurações infernais e diabólicas acarretam para a obra toda a pluralidade de sentidos compreendidos na labiríntica e enigmática persona do Diabo, sensivelmente modificada em seus milênios de evolução. A figura do opositor, desse modo, trabalha diretamente e de forma fundamental na expressividade grotesca da obra, de maneira que seria possível afirmar que sua figura sintetiza os processos atravessados pelo protagonista, bem como a subversão dos sentidos que perpassa todo esse processo. Assim, compondo claramente o ilogismo proposto pelo protagonista, a imagética infernal do ralo conduz necessariamente nossa leitura por dois níveis diferentes, mas simultâneos: um primeiro (e mais óbvio) em que, como viemos tratando, o inferno surge como representação de forças inconscientes, como o reflexo sombrio de si que o narrador vê refletido nas águas nauseabundas, emblemático dos elementos desagregadores de sua consciência; mas também a leitura do inferno/ralo que o liga diretamente à imagética e ao imaginário do próprio inferno cristão, e que vem se colocar na obra enquanto polo de resistência e subversão das verdades do mundo, expressivo do próprio processo de rebaixamento e decomposição do referencial lógico que viemos tratando até este momento.



53

Lourenço Mutarelli Junior 27.02.1991

Figura 19 – Trecho de *Transubstanciação*. Lourenço Mutarelli, 1991.⁶⁹

⁶⁹ MUTARELLI, 2019, p. 63.

Bastante extensa, a história do Diabo reflete em sua própria figura a escalada do medo e as ameaças à hegemonia católica sentidas principalmente no início da Modernidade. Contudo, ainda que bastante alterada ao longo do tempo, alguns aspectos mantiveram-se essencialmente componentes de sua constituição. Entidade nascida no seio do Judaísmo primitivo, originalmente denominada שָׂטָן (Satân), que poderia da melhor forma ser traduzido por “opositor”, configurava na tradição um dos anjos de Deus cuja função correspondia precisamente à de acusador: aquele que apontava os desvios do indivíduo nos julgamentos divinos (ALMOND, 2021). A exemplo disso, observa-se seu papel no mito de Jó, em que Satân colocava em dúvida frente a Deus a fé de Seu servo, em vista das bênçãos a ele desde sempre concedidas.

O problema em torno da entidade do Diabo inicia-se, precisamente, na flexibilidade do próprio termo que o designava, dado que שָׂטָן poderia muito bem designar qualquer indivíduo ou coletividade que se compusesse como adversária ou opositora a determinada afirmação. Desse modo, qualquer um poderia desempenhar o papel de שָׂטָן , o que não necessariamente compreendia uma significação negativa, já que tal ação poderia muito bem compreender tão somente a colocação de uma visão divergente na apreciação de um fato qualquer. Isso tanto é verdadeiro, que o próprio anjo de Deus (ou anjos, já que essa figura não é sequer identificada ou individualizada, inicialmente, em função desse papel) o faz sem belicosidade, recebendo a autorização do próprio Deus para que Jó tenha sua fé testada. Logo, dentro da designação שָׂטָן cabiam tanto a ideia de “acusar” quanto aquela de “adversário” e, por extensão, de “inimigo”.

Philip Almond (2021) esclarece que, com o passar do tempo e muito provavelmente em decorrência ou sob influência dos diversos ataques que Israel sofreu em sua história pregressa, a figura de Satã foi ganhando corpo e individualidade, sobretudo a partir de sua identificação com os povos inimigos, representativos de um princípio opositor e contrário ao povo de Israel e, consequentemente, de sua divindade patrona. Tal assertiva é ainda reforçada pelo fato de que, inicialmente, a figura de Satã não possuía qualquer caracterização, sequer aparecendo nos textos sagrados enquanto entidade individual. Essa falta de figuração se estenderá até meados do Medievo, quando então o Diabo tomará seus contornos das decaídas divindades do paganismo europeu (OLIVA, 2007). Além do mais, os primeiros textos judaicos usam, predominantemente, a palavra שָׂטָן numa função adjetiva, o que claramente indica que não há, nessa visão primordial, o entendimento de uma entidade individualizada.



Figura 20 – *Très Riches Heures of the Duke of Berry*. Limbourgs de Bourges , 1416.
Iluminura da Queda dos Anjos. Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 64v.⁷⁰

⁷⁰ Disponível em <https://bibliothecaregius.com/portfolio-item/fall-rebel-angels/>. Acesso em: 12/09/2021.

Seriam, então, os primeiros cristãos os responsáveis pela decisiva separação do princípio satânico daquele da divindade, a partir do momento, sobretudo, em que Deus passa a ser concebido enquanto manifestação do Bem absoluto. Tal fato torna inviável que os princípios da malignidade sejam a Ele ligados diretamente, tornando a figura do Diabo não só necessária, como inevitável dentro da complexa realidade material. Desse modo, a antiga designação de inimizado abre um imenso veio através do qual irá crescer a figura do Opositor, daquele que tenta os fiéis, não mais por designação divina, mas por inveja e sede de vingança. Nesse âmbito, como demonstra detalhadamente Almond (2021) em seu estudo, ganham especial relevo a figura de Lúcifer e sua queda pela soberba e que resulta, ainda na alta Idade Média, no cruzamento de diversas entidades da tradição judaico-cristã a comporem a figura do Diabo. Definitivamente coroada em Lúcifer, cujo livre-arbítrio ofereceu à teologia do cristianismo primitivo a almejada separação do mal do princípio benéfico absoluto de Deus, a figura do Diabo, a partir de então, irá compor-se de um aglomerado cada vez maior de traços e designações de outras divindades e entidades.

No início do Medievo, portanto, a figura do Diabo manterá laços mais fortes com a imagem do anjo decaído em toda a sua soberba e orgulho. Os primeiros (e pouquíssimos) retratos do Diabo seriam, então, a imagem do anjo que caiu, refletindo antes uma glória perdida do que a aterrorizante potência destruidora que viria a se construir em torno dele até a Modernidade, quando se fixa sua caracterização enquanto besta grotesca e pavorosa. Até esse momento, pouco se ocupava do Diabo nas discussões teológicas. A conhecida iluminura da Queda dos Anjos de Bourges (Figura 20) é, provavelmente, o último exemplar dessa caracterização de Lúcifer enquanto anjo que se perdeu.

O esforço unificador dos dogmas eclesiásticos, que deflagrou a perseguição inquisitorial contra as heresias, por sua vez, abriu o caminho sem volta para a ascensão do Diabo terrível dos últimos dias, que encontrará na escatologia do fim da Idade Média e na febre da caça às bruxas uma fonte quase inesgotável de nutrição. Nesse momento, o Diabo tomará os contornos do deus Pã, meio homem e meio besta, ganhará seus chifres e todos os demais atributos que a alucinada imaginação dos temerosos teólogos e inquisidores foi capaz de criar.

O Diabo, por fim, converte-se de acusador em embusteiro e nasce o Pai da Mentira, donde admite-se que, uma vez que não pode de maneira nenhuma ultrapassar o poder de

Deus, o Diabo não tem real influência na realidade, o que o torna o ilusionista e o prestidigitador por excelência, levando a humanidade a crer nas fantasmagorias que cria, para que então o pecado realmente se realize. Juntamente a isto, surge a torrente imaginativa de formas e manifestações do demoníaco que, frente a diversos e frustrados esforços organizadores por parte dos demonólogos, vai finalmente firmar a ideia de que o Opositor é também um negativo e de que, face à sua inveja, Satã criara todo um mundo invertido nos infernos.

A identificação do inferno como uma versão invertida ou oposta, seja do Paraíso ou da Terra, remonta à concepção dos reinos inferiores como um reflexo deturpado e oposto da ordem divina. Posto que toda a criação emanou do divino, o Diabo não poderia criar nada realmente novo, senão imitá-la canhestramente em sua própria imperfeição invejosa. Até mesmo a topografia do inferno cantado por Dante, para citar uma das fontes mais recentes, o traz como uma pirâmide hierárquica voltada para baixo.

Mais do que uma metáfora moralista para a punição dos pecados, portanto, a ideia do inferno, até por sua própria genealogia, coloca-o enquanto reino da oposição ou da inversão: no inferno (seja ele o inferno clássico ou mesmo sua derivação cristã ocidental) tudo se dá de forma contrária. Seu aspecto inversor é perceptível desde a imagem da porta do inferno enquanto uma bocarra monstruosa que tem por saída outra boca, correlativa das próprias figurações do Diabo como um ser bicéfalo (Figura 21), cujo segundo rosto desloca-se para o baixo corporal (muitas são as representações de demônios com rostos e bocas no lugar do ânus). Esse conjunto de imagens é por si só bastante representativa desse mundo grotesco às avessas, reafirmando o sentido antilógico e antiordenador do campo demoníaco, isso porque o deslocamento do rosto sinaliza um deslocamento do pensamento e da lógica do alto a baixo, invertendo-se e desvirtuando-se.

A própria analidade do Diabo é tema constante na literatura demonológica de toda a baixa Idade Média. Encontramo-la, sobretudo, nos textos inquisitoriais, sob a forma do famigerado *osculum obscenum* com o qual as bruxas selavam, definitivamente, seu pacto com o Diabo. Muitos sentidos possivelmente cruzavam-se nesse ato para que ele fosse elencado a tamanha formalidade entre os ritos do sabá, a começar, talvez, pela própria problemática que a penetração anal representava para a virilidade. Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016) destacam



Figura 21 – *Inferno*. Giovanni de Módena, 1408-1412.
 Detalhe do afresco presente no interior da Basílica de São Petronio, Bolonha.⁷¹

como, desde a Antiguidade, a penetração era uma impossibilidade para o estatuto da virilidade, uma vez que a configuração do profundo e do penetrável eram características inerentemente femininas e, por isso mesmo, próprias daquelas que então eram tidas como “homens imperfeitos”. Desse modo, o homem (livre, cidadão, detentor de direitos e poderes) que se dispusesse a tal ato incorria num desvio de natureza grave, já que o impróprio e o abjeto da penetração anal masculina o deslocariam, em queda livre, para aquém de sua condição natural de perfeição.

Une-se a isso, igualmente, a concepção de que a bunda era o inverso do rosto, sua contraparte selvagem e, por isso mesmo, incontavelmente sincera (LUC-HENNING, 2014,

⁷¹ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni-da-Modena-Inferno-4.jpg>. Acesso em: 13/07/2021.

p. 139). O próprio Luc-Henning desenvolve a curiosa noção de que, dada a mudança na postura física de nossos ancestrais, liberadas as mãos e modificado o encaixe do crânio na coluna vertebral, foi possível o desenvolvimento encefálico e o aprimoramento das diversas habilidades e ferramentas que nos distinguiram enquanto espécie inteligente. Contudo, concomitante e inseparavelmente, é nesse momento de ascensão de nossa face e cabeça ao alto que se formam em nós as protuberâncias dos glúteos como as temos hoje. À parte o olhar no mínimo inusitado do autor, é curiosíssimo pensarmos que ambos os elementos, a bunda e a cabeça pensante, tenham surgido como irmãs de um mesmo processo e mais, que o abandono da “inocência” de nosso estado animal, essa nossa queda do paraíso, se dê mediante o surgimento dessa inevitável polaridade que tanto nos marcou: o alto e o baixo, o racional e o irracional, o civilizado e o animalesco, o puro e o impuro etc.

Ademais, o beijo, para os cristãos primitivos, era um gesto sagrado de irmandade, o “beijo santo” de Paulo, que buscava a reconciliação da comunidade cristã, não possuindo então os tons eróticos que lhe foram conferidos já no início de nossa era (VELLOSO, 2011, p. 69). Desse modo, são diversas as cargas simbólicas que se invertem no momento em que, rebaixando o rosto e com a mesma boca capaz de emitir a fala e a sacralidade da palavra, beijava-se o Diabo no ânus, essa boca oposta, que não profere senão abjeção. Como esclarecera Bakhtin (2010), a região do baixo ventre já acumulava, na cosmovisão medieval, uma pesada carga material, oposta aos valores ascéticos da religião, o que faz do seu centro, isso é, o ânus, portanto, o núcleo de toda a perversidade possível aos olhos da Igreja. Jean Luc-Helling relata ainda, em seus comentários, a comum comparação do inferno como “o cu do Diabo”:

Assim, Henri Estienne, em sua *Apologia a Heródoto* (1566), lembra a história de um pregador, numa cidade da Lorraine, que ameaça seus ouvintes com o fogo do inferno se não se emendassem. “O que pensai vós que seja o inferno? Estão vendo este buraco aqui? É fedorento, mas o buraco do inferno é bem pior!” O buraco que ele mostrava era o traseiro do sineiro local (LUC-HELLING, 2014, p. 167).

Dessa forma, o traseiro do Diabo reúne nele tudo o que há de mais vil no polo baixo do homem e a iconografia dos fins do medievo fez questão de enfatizar a condução de suas ações por esse princípio inversor, conferindo-lhe aquele segundo (por vezes terceiro) rosto na parte baixa de seu corpo bestial. A imagética escatológica que se formou em torno de sua figura era, entretanto, inevitável, posto que refletia precisamente seu estatuto de Opositor e

Inimigo: se o Diabo é totalmente oposto a Deus, ele não há de ser racional, elevado e direito, como Deus. Desse modo, o Diabo decai às profundezas das entranhas do mundo graças à própria disposição da cosmovisão medieval.

Disso tudo, destaca-se com sumária importância o aspecto inversor e, com efeito, desordenador que o Diabo encarna. Se, por suas qualidades, o Diabo passa a caminhar pelas zonas baixas do mundo, também por elas, ele se torna a própria figuração de todo esse campo imaginário, e cujo aspecto desordenado fundamentou, por sua vez, a concepção popular e folclórica do Diabo como criador de maravilhas. Ainda na alta Idade Média, quando não havia se formado sua imagem de embusteiro, era comum, sobretudo em suas manifestações cômicas e ridículas, a noção de que o Diabo podia dobrar a realidade, o que levava muitos a firmarem pactos com ele para conseguirem dons ou riquezas que, por vias ordinárias, seriam impossíveis. Essa habilidade do Diabo, como destaca Delumeau (2009), liga-se intimamente à percepção da sua figura como avessa à ordem. Logo, excluído da ordem, o Diabo era capaz de operar tais maravilhas, pois agia para além da lógica do mundo. Muitas são as lendas, ainda na alta Idade Média, de pessoas que teriam firmado pactos com o Diabo e que, após receberem seus ganhos, o enganaram e saíram vitoriosas de suas dívidas para com ele, graças à própria astúcia. Aqui existia ainda a figura daquele diabo cômico, quase como um tolo ou louco, cujo riso era figurativo de sua desordenação. Esse traço carnavalesco do diabo era tão forte na cultura popular que integrava o próprio teatro eclesiástico de rua, perpetuando-se por longo tempo até desaparecer nas sombras do medo do período inquisitorial.

Inicialmente, destaca Carlos Nogueira (1986), o risível dos diabos a que assistíamos sobretudo nos teatros de rua tinha por finalidade ressaltar a um só tempo, aos olhos da Teologia, a inferioridade dos diabos em face da seriedade serena e sábia dos santos e, consequentemente, também dos vícios e debilidades dos pecadores, cumprindo, desse modo, uma função pedagógica e moral de ridicularização. Contudo, e os argumentos de Bakhtin (2010) facilmente sustentam tal assertiva, o riso diabólico infalivelmente delimitava também o lugar do demoníaco para além da ordem, mais do que abaixo dela (fato que, muito possivelmente, possa mesmo justificar a posterior adoção de um modelo sério mais rígido, que de fato pudesse firmar hierarquicamente tal inferioridade). Entretanto, o aspecto risível e bufo do Diabo era também um forte indicativo de sua condição invertida e decaída. Não por acaso, sua figura, mesmo nas configurações mais terríficas, preservava não só uma intensa

sexualização, como ganhava especial foco nas zonas baixas do corpo, tradicionalmente cômicas.

Delumeau (2009) deixa entrever em sua análise do período, para além da inevitável participação do Diabo na cosmovisão monoteísta cristã, sobretudo em face da crise da baixa Idade Média, a necessidade de sua presença para o pensamento medieval, principalmente porque o campo do demoníaco conferia forma a tudo quanto fugia às raias da razão. O Diabo configura-se enquanto entidade grotesca por excelência na medida em que nele se encontram todas as margens, realiza-se a decomposição de todos os valores, vislumbra-se para além das fronteiras, para aquelas terras desconhecidas da própria interioridade humana, nas quais a racionalidade não possuía qualquer acesso. Não por acaso, Satã carrega nos ombros, nesse período, a responsabilidade por todos os males e todas as catástrofes. É o difusor do vício e da doença – verdadeiro emissário da morte e do sofrimento humano. É o senhor da carne que, em seu aspecto invertido, somente nessa matéria corrompida e imperfeita pode agir livremente. É ele também, segundo os estudos levados a cabo pelos inquisidores, o fornicador por excelência, carregando devassidão e luxúria através de suas artimanhas para que se desviem os fiéis do caminho sagrado. Seja pelo sofrimento ou seja pelo prazer, o Diabo habita a carne humana, o que fixou permanentemente o corpo como a metade infernal do homem.

Todo esse conjunto imagético componente da efígie diabólica ecoa através da obra de Mutarelli com força absoluta, exuberantemente. A referencialidade da obra, contudo, não ocorre diretamente, isso é, não são as menções ao Diabo e ao maldito que, instantaneamente, operam a evocação de todo o seu campo semântico. Como no restante da obra, a construção do complexo simbólico significativo dos feixes de imagens utilizados pelo autor se dá pela dinâmica entre a referencialidade minimalista (conjuntamente à transtextualidade compulsiva e acidentada do texto) e a ressonância de cada fragmento através de toda a cadeia de imagens trazidas pela obra.

Desse modo, é precisamente a dinâmica entre o eco e o minimalismo que cria na obra a riqueza referencial que ela expressa: as referências mínimas e pontuais localizam as imagens na obra (o inferno, a merda, a bunda etc.) sem, contudo, delineá-las claramente. Do mesmo modo, os hipertextos que vão surgindo ao longo da narrativa, de uma cadência tão acelerada que tange o impulsivo, localizam suas citações (isso é, a relação do hipotexto com o discurso que se desenvolve na narrativa) muitas vezes de modo vago, numa imprecisão que alude ao

giro solto da memória. Nesse sentido, a estrutura acidentada da narrativa, verdadeiramente subversiva, exerce um papel fundamental, corroborando para a polissemia do texto, na medida em que força a falência das categorias comunicativas tradicionais. Como bem ressaltou Joaquim Dantas de Oliveira,

[...] a construção linguístico-narrativa d'*O cheiro do ralo* se pauta fundamentalmente na lógica da ruptura, dos silêncios e da dúvida. Silêncio, ruptura e dúvida significativos. São eles que constroem esse universo narrativo da desagregação e do esfacelamento; universo em que o discurso se encontra reduzido a parágrafos minimalistas e em que as cenas constroem uma trama de coesão rompida. Retomadas que constroem significados dúbios, imprecisos, linhas em branco que rompem o tecido narrativo, paragrafação sincopada; a linguagem mutarelliana nos mantém constante e desconfortavelmente diante do desconhecido. Nessa realidade linguístico-narrativa, as explicações lúcidas e as certezas são substituídas por silêncios, vazios, dúvidas e enigmas irresolutos (OLIVEIRA, J. 2018, p. 73).

Não há, portanto, grandes esforços por parte do protagonista em desenvolver e relacionar todo o campo das hipertextualidades àqueles conjuntos imagéticos, tecendo-se a ligação entre o campo referencial e hipertextual tão somente pela temática comum. A ausência de descrições e de um investimento maior, por parte do narrador, nas implicações e significações dos elementos citados faz com que sua significação mantenha-se aberta, isso é, desobrigada de um sentido ou simbologia fixa. Essa desobrigação desnorteia a expressão da obra, na medida em que não conduz o leitor a um sentido prioritário ou intencionado pelo narrador, mas a um campo de possíveis sentidos que estão latentes em cada referência e que se ampliam e expandem pelo atravessamento dos diversos hipertextos. Desse modo, ao passo que nenhum desses sentidos é priorizado e que a relação com os hipotextos nunca é posta de forma clara (uma vez que nem sempre nesse jogo referencial seria possível falarmos de parodização), o campo semântico da obra mantém em aberto e inacabado, o que permite que as diversas referências passem, então, a invadir-se e comunicar-se entre si, num eco contínuo que se renova a cada nova evocação. O acúmulo das ressonâncias ao longo da narrativa é o que, por fim, e analogamente ao acúmulo objetal da loja de penhores, produz o sentido rico e vivo do grotesco na obra.

O caso das figurações infernais, desse modo, é exemplar dessa estrutura grotesca de referenciação utilizada por Mutarelli: uma vez que as alusões à tradição demonológica medieval são bastante esparsas na obra e que os poucos esforços do narrador em busca de uma sistematização não resultam, senão, no ilogismo que beira a esquizofrenia, tais

referências ficam “soltas” no texto, com todo o seu potencial significativo em aberto. Dessa forma, toda a carga inversora, material, escatológica, subversiva, maldita e cômica que integram culturalmente e historicamente a figura do Diabo (e do inferno, por extensão) mantêm-se em aberto no texto de Mutarelli, ressoando, finalmente, em todas as outras referências cujos campos semânticos se entrecruzam com o seu. Desse modo, é o inacabamento semântico e referencial da obra que faz com que a imagem do olho, por exemplo, se cruze com a do cu, do ralo e do inferno a um só tempo. O texto de Mutarelli, desse modo, assume estruturalmente essa constituição monstruosa, plurifacetada e permanentemente mutante, cujos contornos indefinidos lhe permitem atravessar as fronteiras da diegese e expressar diversos sentidos simultaneamente.

O jogo de ressonâncias do texto, desse modo, presentifica na narrativa todo o universo infernal e faz do Diabo o seu patrono. A figura demoníaca assume ao longo do texto o papel central da subversão: enquanto o *outro*, o mal desagregador que desfaz os sentidos; enquanto si mesmo (“eu sou o mal”), nessa contaminação redentora com a própria sombra abjeta; enquanto pai do narrador, criatura nascida das mentiras que o protagonista converte em verdades no passado que inventa para si e que, enquanto prestidigitador, materializa nesse autômato que começa a partir de toda a matéria renegada dos detritos que ele acumula para si.

Filho do Pai da Mentira, portanto, é pela mentira e na mentira que o protagonista irá construir sua própria origem. A mentira, em *O cheiro do ralo*, assume o sentido diverso e poderoso da manipulação do mundo pela fuga da lógica. Como o Diabo que era capaz de conceder desejos e operar maravilhas por viver avesso à ordem, também o protagonista, imantado desse poder, manipula esses fragmentos de mundo do modo que deseja. Através da invenção e das mentiras, o protagonista busca outras verdades, entre as quais uma que lhe caiba. Nesse sentido, a Verdade perde a validade de sua univocidade, diante da vastidão de caminhos que o emaranhado dos canos proporcionam.

5.16 Inversão e escatologia

Nos diferentes níveis de significação da obra, portanto, o Diabo e o inferno coroam as figurações grotescas desse universo monstruoso que Mutarelli compõe (ou decompõe). Nele

centraliza-se o movimento de resistência e destruição da ordem, que impulsiona essa arrogante e orgulhosa rebelião que o protagonista, tal como o próprio Lúcifer outrora, levanta contra a força alienante e mecanizante de nosso decadente mundo moderno.

O inferno, por fim, condensa e metaforiza todo o processo de ressonância e abertura dos sentidos que permeia a obra, isso porque o inferno de Mutarelli é, por excelência, excrementício. Nele, o traço escatológico toma um sentido central, que conduz as imagens do romance à renovação, expressado no próprio exercício do protagonista em construir sua lógica outra, que se dá pela absorção, decomposição e expulsão da ordem e dos valores desfeitos. Tal movimento advém precisamente pelo retorno do abjeto e pela desestabilização da ordem e da identidade que ele provoca. Quando transborda o ralo, transborda também o protagonista que o alimentou com sua própria matéria. Nele transborda a sombra de si mesmo, que é reintegrada à identidade, de onde vem a força para resistir ao giro da engrenagem.

O inferno, portanto, simboliza todas as negações, todas as transgressões da ordem, que retornam para desestabilizar essa ordem, impondo-lhe movimento e transformação. Daí as figurações do Diabo deglutindo os pecadores, como a da Figura 21, serem tão representativas do movimento que as figurações do grotesco imprimem à narrativa. Guilherme Mariano Martins da Silva (2015) atenta para esse caráter circular do inferno a partir de sua leitura comparada da obra de Mutarelli com o *Jardim das delícias terrenas* de Bosch, que o próprio narrador cita. O crítico ressalta a ciclicidade da imagem do demônio devorador/excretor por sua parábola da punição eterna, sobretudo em vista da orientação dualista que ele propõe em seu estudo.

Contudo, em face da inexistência de uma orientação moralizante na obra, torna-se um pouco arriscado e talvez limitante compreender tais figurações através de um embate opositivo de polos dualistas. Isso porque, como viemos ressaltando até o presente momento, o que existe é a subversão dos princípios normalizantes pela reintegração de seus aspectos negativos. Desse modo, o ritmo cíclico e permanente desse inferno constantemente alimentado pelo protagonista por suas excreções, que novamente são reabsorvidas por ele (figuradas no cheiro) como fonte de poder, apontam, a nosso ver, para o ritmo natural e material que Bakhtin (2010) enxergara no papel dos excrementos na festa popular. Enquanto elementos destruidores, eles ofereciam simultaneamente a matéria-prima da renovação, perpetrada pela inevitável morte e destruição da ordem engessada.

Esse potencial renovador, contudo, não deve ser compreendido como o reestabelecimento da ordem, senão como sua renovação ilógica, permanentemente mutante, aberta e comunicativa, uma vez que os objetos do mundo não mais retornam a seus pontos originais e isolados, passando a comunicar-se perpetuamente. Desse modo, esse potencial renovador não é, propriamente, positivo, uma vez que a irrupção dos aspectos negativos vem, precisamente, a anular a dualidade dessa tensão. O grotesco, por mais que seja compreendido enquanto hibridismo, se faz justamente pela abolição de fronteiras, o que o mantém imprevisível e em constante mudança. O giro da engrenagem é substituído pelo ciclo excrementício e, no lugar da repetição maçante do mesmo vazio de significado, coloca-se a impermanência da mudança constante e imprevisível. O mal, desse modo, é a desagregação da constância ordenadora do mundo, figuração essa que é generalizada na obra, operada principalmente pelos paralelismos que atravessam todo o texto, fundamentados na forma acidentada da própria narrativa.

Na ciclicidade infernal e escatológica de Mutarelli, observa-se muito bem o aspecto resistente e destronador do grotesco que Bakhtin (2010) pontuara com tanta euforia em seu estudo. No autor vemos, precisamente, a figura mais madura do Diabo que, renegado das cátedras pela lógica e pela razão científicas, torna-se arauto da revolta juvenil do Romantismo. Esse Diabo romântico idealizado enquanto o resistente e rebelde parece levar a cabo sua vingança contra o racionalismo que lhe quis enterrar novamente. Almond (2021) destaca como os atributos opostos de Satã serviram ao Romantismo perfeitamente, reacendendo sua figura enquanto Lúcifer rebelde, resistente às imposições patriarcais de um poder totalizador, precisamente porque sua figuração renegada alinhava perfeitamente ao anseio romântico por libertar as potências individuais e subjetivas das amarras das convenções sociais e dos pressupostos estético filosóficos.

Analogamente, o protagonista de *O cheiro do ralo* busca essa rebelião, fugindo ao giro esmagador de nossa civilização e, tal como Lúcifer, não o faz pela fuga, mas pela tomada desse poder para si mesmo. A revolta do protagonista, desse modo, é maligna exatamente porque não se opõe, mas subverte a ordem contra a qual se volta. Sem abrir mão dos privilégios e do poder que a estrutura reificante e desigual do capitalismo moderno lhe proporciona, o protagonista busca usá-los para a própria imposição de sua vontade e de seu

ilogismo, liberando sobre seu mundo essa sombra infernal que o deglute, desfaz e subverte constantemente.

Não há, por isso, propriamente, a negação do mundo, da ordem e do sagrado, mas seu rebaixamento e sua renovação cômico grotesca. No universo pessoal do protagonista, o sagrado se inverte e, literalmente, passa a emanar do inferno do ralo, persistindo no valor de relíquia que o olho assume; a memória e o passado são refeitos (“eu prevejo o passado”); a identidade e a subjetividade persistem, mas coladas ao objeto ao invés de ao sujeito; a família tradicional desaparece na indiferença à mãe e na negação da noiva, mas se reacende no desejo de envelhecer ao lado da Bunda, que não é propriamente uma mulher, não possui identidade, mas encarna em si o desejo puro e, por isso, ideal. Nesse pedaço de carne destacado, que engole todo o restante de seu ser e que carrega em si, literalmente, a figura central de todo o eixo temático da obra, subsiste, até mesmo, o sublime. Nesse universo grotesco, portanto, tudo se coloca do avesso; toda a ordem, como o bobo da corte, dá uma risível cambalhota.

5.17 A bunda e o sublime

A volta completa desse giro se dá, então, quando vemos surgir o sublime das terras baixas do corpo, precisamente daquelas zonas marginais do baixo ventre. Consenso entre a crítica do autor, a figura da Bunda, a garçonete por cujo traseiro o protagonista desenvolve um fetiche absoluto, é peça fundamental nesse complexo campo imagético do ralo. Igualmente consensual é sua desumanização aguda, porque, como bem destaca Guilherme Martins da Silva (2015), é precisamente a bunda, essa segunda face, que toma o lugar do rosto da personagem, deglutindo em suas carnes todo e qualquer traço de identidade. Contrariamente, contudo, à negação que o crítico faz ao caráter grotesco da Bunda, há que se ressaltar que justamente nela é que mais claramente se percebe o desmantelamento imagético do corpo e a humanização da parte autônoma.

Hiperbolicamente representada (“imensa”, “disforme”, “farta”), a Bunda expressa um nível ainda mais grave da reificação humana na obra, não somente por ser enquadrada enquanto objeto negociável à revelia da mulher a quem compõe, mas sobretudo porque é representativa do desmantelamento do próprio corpo – corpo este que já se encontrava, então,

carente de identidade. O dismantelamento do corpo nas artes em geral é profundamente significativo. Assim sendo, poder-se-ia compreendê-lo enquanto figurativo do próprio caos, sobretudo em face de sua correspondência cósmica (ver Capítulo 2). Dismantelado o corpo, é o próprio ser humano que se fragmenta, que se perde nesses cacos disjuntivos, incompatível consigo mesmo.

Assim sendo, a Bunda concentra em si uma expressividade grotesca gritante: rebaixando o sujeito, concentra a sua identidade na zona mais baixa do corpo, burlesca por excelência; conseqüentemente, associa a figura da mulher completamente a todo ritmo orgânico dessa zona corporal: a excreção, a parturição, o sexo, mas, principalmente o sexo anal, profano por excelência e que, dada a sua natureza, rompe com a própria ordenação dos gêneros sexuais, posto que universalmente praticável; desse modo, é também uma mulher que, a rigor, não encanta precisamente pela feminilidade, dado que a traseira é generalizadamente similar em todas as pessoas; guarda, em seu centro, como coração pulsante, o ânus, o que a integra completamente ao complexo imagético do ralo, fazendo nela ecoar toda a cadeia semântica dessas figurações; por fim, imensa e disforme, a Bunda concentra em si a representação hiperbólica de todo esse campo semântico, o que a coloca fora da ordem, absolutamente incontida.

Em vista disso, sua deformidade é, por excelência, a um só tempo a marca de exclusão do ordinário e de potencialização do caráter grotesco, sobretudo considerando que, no contexto da narrativa, é o elemento que concentra todo o desejo e o valor mais alto (tanto financeiro como sentimental) para o protagonista. O consenso crítico, entretanto, falha em reconhecer a valoração sentimental que o protagonista rende à Bunda e que, afinal, acaba por lhe agregar esse caráter grotesco tão complexo. A riqueza do campo semântico dessa figura em particular se dá, precisamente, porque, concentrando em si diversos elementos simbólicos do baixo, a Bunda é a única peça cujo desejo extrapola o hedonismo e atinge o campo emocional, o que termina por lhe render um valor existencial dentro desse pequeno mundo egocentrado.

Logo, o extrapolamento é, possivelmente, o termo que melhor define, como um todo, a expressividade grotesca dessa figura em particular, pois extravasa nas dimensões tanto quanto no desejo e no lugar que ocupa para o narrador. A bunda, enquanto salvação, torna ridícula a própria noção do resgate: não aponta para o alto, não brota da abnegação e sua

pureza se perde paradoxalmente em sua carnalidade excessiva. A salvação que a bunda oferece não é, por isso, a salvação das tentações da carne, mas a salvação nas tentações da carne, já que a resistência contra a reificação do mundo passa diretamente pelo hedonismo do protagonista. Não há nada, dentro do contexto tecnicista e produtivista do capitalismo contemporâneo, que seja mais agressivo ao seu utilitarismo do que o ócio e o prazer inútil. Logo, a Bunda é, de fato, a entrega, uma vez que, por mais que o protagonista busque ser dono daquilo que lhe há de proporcionar o prazer absoluto nela refletido, ele acaba, por sua vez, refém do próprio desejo, para o qual há de sacrificar o que for necessário, posto que ela se coloca, precisamente, como a materialização do seu maior (e talvez único) ideal: **a busca**.

Contudo, no mundo grotesco de Mutarelli, nada resta de sólido que não se transforme. A impermanência do grotesco não permite que nenhuma verdade se faça absoluta e, por isso, esse estranho ícone, esse totem invertido, sendo ideal é também consumível, sendo sagrado é também profano, porque pode ser tocado e acessado pelo dinheiro que “arromba as portas da sorte”. Disto se tem que a Bunda, enquanto salvação, seja também desejada enquanto objeto sexual, valor que se frisa sobretudo no traço reificante em seu tratamento. Inescapavelmente, ao sentimentalismo se une o riso perverso e irônico.

A dubiedade com a qual a figura da Bunda é construída ao longo da narrativa gera, dessa maneira, em sua constituição grotesca, uma tensão insolúvel que, em contrapartida, não representa um fator crítico para o protagonista. Contrariamente, longe de deflagrar qualquer impasse, a tensão atua aqui enquanto tecido conjuntivo nesse cosmos em perpétuo movimento: a bunda une em si, paradoxalmente, a idealidade e a materialidade. O tom lírico em que se narra o esperado momento do reencontro com a garçonete, finalmente rendida pela necessidade à oferta de compra feita pelo protagonista, é exemplar da tensão grotesca dessa figura:

Enfim.
Ela entra.
[...]
Ela de embaraço olha o chão.
Você não imagina como estou feliz.
Ela não fala nada. De nervoso sorri.
Seguro suas mãos. Procuro seus olhos.
Ela ergue o rosto.
Suas pupilas dilatam.
Você não imagina como eu te esperei.
Ela solta uma arfada de ar.

Eu estou muito nervosa e envergonhada.
 Beijo o seu rosto com o carinho de Judas.
 Ela cerra os olhos na mais terna doçura (MUTARELLI, 2006, p. 129-130).

O aparente cinismo com o qual o protagonista conduz a situação ressalta-se no irônico “beijo de Judas” com o qual recebe a garçonete e que dá a entender sua hipocrisia nessas demonstrações de afeto. Contudo, o sadismo e a perversão que se avolumam na passagem, e que a crítica tanto destaca, não se mantêm em absoluto e se dissolvem na visão do desejado. O que é perceptível, em toda a cena, em verdade, é que a atenção do protagonista parece se dividir entre o objeto do desejo e a (desagradável) presença humana que lhe é inerente. Isso porque, num olhar atento, é perceptível que a afeição verdadeira e angustiada que o protagonista expressa é dirigida para aquilo em que se concentra seu desejo, ou seja, a Bunda. As demais demonstrações de afeto parecem, na ânsia de atingir o tão esperado fetiche, mera formalidade indispensável, conquanto o trato com a portadora da bunda é inescapável e indispensável para que se logre sua vontade. Diluindo-se no idealismo do sonho, a dominação reificante desaparece no contato com o objeto desejado, uma vez que a presença humana, quase parasitária desse objeto fetiche, é completamente obliterada no encontro. Entretanto, e este é o dado que se deve atentar aqui, os interesses do protagonista diluem-se no emocionalismo da cena e, por isso, escapam à simples frivolidade de um movimento calculado. Em toda a passagem, é patente o envolvimento emocional que, confundido com o desejo consumista, faz confundir também o humano e o corpóreo, sintetizado na satisfação que o protagonista oferece às angústias da garçonete:

[...] Você ficou triste, mas eu também fiquei triste.
 Ficou é?
 Fiquei. Fiquei e muito. Eu gosto de você.
 De mim ou só da minha... Cê sabe.
 Esse é o ponto. Esse é o ponto difícil de explicar.
 [...] Eu vi tua bunda e endoideci! Pirei! Fiquei louco! Eu nunca tinha visto algo assim. Era a bunda dos meus sonhos.
 Se eu pudesse, eu arrancava ela fora e te dava de presente.
 E é esse o ponto. Eu não quero apenas a sua bunda. Agora eu quero você.
 Mas você me quer por causa da minha bunda senão, não ia querer.
 É. É isso. No começo era isso. Agora eu quero você.
 Isso é tudo muito estranho. Eu não sei o que pensar.
 Eu quero você, mas se você não me quer, me deixa pelo menos uma vez ver a tua bunda de perto. Eu morro feliz. Nem que seja uma vez. Eu pago (MUTARELLI, 2006, p. 119-120).

Ainda que seja possível argumentar que se trate de um estratagema e que tudo não passa de uma farsa do protagonista, fato é que, na obra, nada nos é revelado por suas palavras e havemos de considerar que a sinceridade com a qual o protagonista relata seus pensamentos e desejos ao longo de todo o romance não abre espaço para suposições acerca de algum ocultamento. Além do mais, a figuração verdadeiramente transcendente com a qual o episódio do reencontro é construída na obra validaria, a nosso ver, a possibilidade de leitura à qual nos atemos aqui.

De todo modo (e paradoxalmente), ainda é dominante o absurdo deslocamento da figura humana e a decomposição grotesca do universo na obra. Avoluma-se poderosamente a reificação do sujeito, ao passo que o objeto ultrapassa a subjetivação, e mesmo a marca temporal da memória, da identidade e da autossuficiência que se observa em outros objetos na narrativa. A Bunda, indo além, é transcendental. O protagonista não se importa com o valor que emprega para vê-la (essa forma de posse já tão efêmera), porquanto ela ultrapassa, para ele, a própria ideia de valor, já que se descola da figuração objetual – tanto que, nessa sala que contém “tudo o que o mundo pode lhe oferecer”, era ela a única coisa que ali não estava. A única coisa que lhe opôs resistência, a única coisa que não se poderia tomar, somente buscar e conquistar. O momento do encontro é, por isso, no contexto da narrativa, quase numinoso:

Ela abre e começa a tirar. Ou melhor, ela se esforça, ela tenta. Ela luta com a lycra. Pouco a pouco começam a sair, pulando para fora, pedaços desta revelação. E assim vai seguindo. Pouco a Pouco. Sua enorme maravilha que é arte mais pura. E assim segue, se formando por partes. [...] É imensa, e agora menos uniforme. É de um redondo impreciso. Impreciso e gigante, pela própria natureza. É o impávido colosso. [...] Sua enorme, e quase disforme bunda é por estrias e celulite, ornada. Mas isso só contribui para que ela se torne ainda mais real, ainda mais carne.

Eu levanto e caminho em sua direção. Quanto mais me aproximo, menor fica o que tenho nas mãos. Me ajoelho e a abraço. Com força. Beijo. E fico assim, abraçado, feito um filhote a sua mãe. E mesmo que o vortex me puxe, sei que por uns minutos, ainda terei minha tábua da salvação.

A bunda era o contraponto do ralo.

Esse ralo que eu mesmo dei vida. Esse ralo que é para onde projetei o escuro que sou. Esse ralo é o que lhe emprestei. O ralo e a bunda, dois extremos. Dois buracos extremos. Um leva ao interno do ser, outro ao interno do mundo.

Toda a carga que depus nesta bunda, infelizmente, quando me refiro à carga depositada, é uma figura meramente psicológica. Esta bunda, que agora abraço, era a minha salvação.

A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível.

Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contra ponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca.

Era só o buscar.

E por isso, agora já não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio.

Só a certeza do incerto. [...] Permaneço agarrado. Tenho medo de me soltar. De largar e ser lançado no espaço. Tenho medo de ser puxado pelo ralo (MUTARELLI, 2006, p. 134-135).

A potência que o grotesco alcança nesse episódio é tamanha que se pode afirmar ser este o seu ápice na obra. Tanto o é que, na sequência, temos somente a morte do protagonista, seu fim, coincidente ao início do próprio ato criativo ficcional, posto que é frente a morte que se concebe o nome da obra que agora temos em mão, a sua “*Ode ao cu*”. Não por acaso, é também este o momento do clímax, momento este em que se encontra aquilo que tanto foi buscado e que, tradicionalmente, solucionar-se-iam as demandas iniciais, reestabelecendo-se um ponto de equilíbrio perdido. Entretanto, o que se dá na narrativa é precisamente o oposto: não há solução, mas recomeço. À imagem do Ciclo, novamente o protagonista recai no vazio e, novamente, sua busca deve recomeçar. Correndo entre esses dois contrapontos, o protagonista prossegue no perpétuo movimento da ciclicidade, contra a qual se debate, sem dele nunca conseguir de fato escapar. Por isso, uma vez realizado, do mesmo modo que o protagonista se vê tomado e tragado pelo vazio, também a Bunda é tomada de um vazio absoluto, uma vez esvaziada do buscar. Desse modo, o ideal da Bunda é uma forma de utopia, cujo valor é inerente à própria ausência, ou ainda, à presença virtual, à existência potencial: “e assim, mais uma coisa a bunda se torna./Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado” (ibid., p. 136).

5.18 A busca e o sublime

A Bunda, na obra, representa, portanto, o próprio buscar, a perpétua ação do desejo que se coloca, enquanto sina, como a única via através da qual o homem pode significar-se em face do mundo, isso é, preencher-se de um propósito. Essa mesma dinâmica, inclusive, atravessa o livro como um todo. A todo momento testemunhamos sobre o personagem a latência e a permuta entre a busca por saciar o desejo e o vazio que se instaura conseqüentemente. Contudo, se tomado a rigor, o vazio é a única realidade do homem, sua condição primeira e inescapável, pois o desejo, enquanto ação e preenchimento, se anima o ser, só o faz em função e a partir desse vazio preexistente que se quer preenchido. Em outras palavras, o desejo só acontece porque há um vazio a preencher e, uma vez saciado o desejo, a

ação, o movimento que dá sentido ao ser se esvai, sem que por isso o vazio tenha sido preenchido, posto que condição primária do ser, como dizíamos. Logo, sobre essa imagem específica, recai a própria força que conduz o protagonista para além de sua condição inerente, para além do mundo engrenagem.

Precisamente enquanto busca, enquanto utopia, portanto, é que a bunda coloca-se como o contraponto para o ralo. Enquanto sombra do protagonista, o ralo figura uma forma absoluta de realidade: o real em sua face impiedosa, violenta, crua. O ralo é, por isso, sincero, ao passo que a Bunda, criada no desejo, era sonho, era utopia, potencialidade. Ela desfaz-se em seu momento mais palpável, mais carnal e real, justamente porque é nesse momento que ela se torna real e palpável e abandona as malhas do idealismo que a moldavam até então.

Contudo, não se deve perder de vista que um contraponto, mais que uma contrariedade, é um ponto de equilíbrio, um contrapeso. Na narrativa, desse modo, o ralo e a Bunda, mais do que polos opostos, são faces ou momentos de um mesmo ciclo. Ambos representam a impermanência e o movimento. Se o ralo desagrega e destrói, é a utopia da Bunda que cria e movimenta. Quando o protagonista compra a Bunda o que vemos é, precisamente, a diluição de sua identidade dentro da transcendência que a busca proporciona: o protagonista escapa ao mundo, escapa à fatalidade e à engrenagem que gira impávida e implacável. Ele se destaca de todo valor que o define enquanto sujeito e perde a sua própria individualidade: a Bunda é tomada de forma sublime – ridiculamente sublime, dado que paródia grotesca da transcendência do sublime. Logo, e este é o ponto central da questão: a vivência do sublime aqui é, também e paradoxalmente, inerentemente grotesca, porque se dá no momento fugaz da posse venal de um bem, de um objeto e mediante a reificação e anulação identitária do outro, tendo como epicentro o baixo corporal. Desse modo, esse ser numinoso é, ainda assim, um ser de estrias, de carne, de pedaços.

Uma bunda, por si mesma, poderia ser tomada como sublime, como bela. São inúmeros os quadros da Renascença que trazem a nudez enquanto figurativa da pureza e da perfeição natural. Não por acaso, ela toma todo o ensaio de Luc-Henning (2014), que lhe destaca os inúmeros atributos. Segundo o autor, a bunda guarda certo mistério. Comum a ambos os gêneros, a bunda pode suscitar a um só tempo a nudez inocente, que se afasta da sexualidade, bem como inferi-la, mas de modo absolutamente subjetivo. Para o autor, igualmente, existe certa despreocupação na figura da bunda, uma alegria faceira, que nos

conduz a refletir que o cômico, mais contido ou desproporcional, participa integralmente de sua imagem. Ademais, a mídia constantemente se vale desse jogo de claro-escuro de que a bunda é capaz, exibindo modelos cuja performatividade corporal busca expressar, nas formas e posturas, o que é tido como belo e louvável na beleza e na sensualidade, diferenciando-se da própria pornografia em que (também negando qualquer representação real e diversificada do corpo e do sexo) cria-se uma idealização que tende ao polo oposto, à sexualidade animalesca.

As formas da bunda na Renascença (veja-se a Figura 22), por sua vez, afastam-se sensivelmente dos pressupostos estéticos que hoje cultuamos, aproximando-se muito mais de uma representatividade realista do que o ideal estético que revistas e marcas constantemente investem. Ainda assim, a bunda da Renascença era, sem dúvida, figurativa de uma noção de perfeição humana, tão acentuada que se refletia no cosmos, conferindo contorno às próprias divindades representativas dos ideais.

Em *O cheiro do ralo*, contudo, a bunda é tomada e representada de modo grotesco: desde o início o caráter hiperbólico de sua forma não só é destacado, como salienta-se que o desejo se perfaz sobre ela precisamente a partir desse exagero deformante, realçando-lhe as celulites e estrias que a “ornamentam”. Ainda que no momento de sua comunhão, o choro numinoso faça com que cesse a excitação sexual do protagonista, a carga sexualizante desenvolvida ao longo de toda a narrativa sobre a Bunda não consegue ser eliminada nem sequer por seu suposto traço sublime. Este, ademais, imprime um peso ainda mais grave à dessacralização dos afetos e ao esfacelamento da identidade dos seres, posto que é na bunda, no traseiro, no baixo corporal por excelência que vem a desabrochar o envolvimento sentimental e, com ele, o sentido da existência que nele se expressa.

Desse modo, essa forma paródica do sublime que emana do fetiche consegue superar a visão que Victor Hugo (1988) traçou sobre a riqueza de seu contraste com o grotesco. Se Hugo trabalhou em termos opositivos, Mutarelli consegue mesclar ambos os polos em uma única criatura. Como dizíamos, o choque não advém somente do material a partir do qual se quer projetar esse estranho sublime. A bunda, assim como a nudez e até mesmo o sexo podem livremente ser fonte do Belo, o mesmo se daria com o sublime. A questão que se coloca, afinal, esbarra na própria definição do sublime, uma vez que, desde Kant e Edmund Burke, o sublime destacou-se do Belo, constituindo uma categoria independente.



Figura 22 – *The Three Graces*. Peter Paul Rubens, 1635.
Madri, Museu do Prado, P001670.⁷²

Assim sendo, o Belo, em sua perfeição absoluta, é expressivo do sublime, uma vez que arranca o seu interlocutor da ordem do corriqueiro. Contudo, a beleza não se faz enquanto exigência para o sublime, senão a perfeição extraordinária que por vezes constitui seus traços e que se projeta para além da ordem do comum. Por isso, a contemplação do sublime vem acompanhada sempre de um deslocamento do sujeito, de uma impressão espantosa e diversa. Dela, portanto, pode advir tanto a experiência transcendental e numinosa, quanto o assombro e o medo. Nesse sentido, o sublime traça pontos de contato com a experiência do grotesco, uma vez que este igualmente oferece um espetáculo extraordinário capaz de deslocar seu

⁷² Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Three_Graces,_by_Peter_Paul_Rubens,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg. Acesso em: 23/09/2021.

interlocutor. Contudo, excetuando-se o argumento enganoso da recepção absolutamente apavorada e abissal do grotesco, este poderia contrapor-se ao sublime por ser constituído, contrariamente, por uma sucessão surreal de imperfeições e descontinuidades desordenadoras. O grotesco e o sublime concorreriam, dessa maneira, para experiências do extremo, escapando da ordem do comum e ultrapassando as fronteiras do conhecido, incitando medo e fascínio igualmente por desviar-se da ordem humana, denotando o desconhecido que assombra para além de onde alcança a visão.

Não poderíamos, entretanto, afirmar que as figurações da Bunda encarnam propriamente a categoria do sublime no romance, seja aquele com que trabalhou Hugo e que tem por sublime o Belo ideal; seja aquele da tradição estética, de uma grandeza avassaladora. O sublime só pode ser assumido na obra de Mutarelli enquanto paródia, isso é, enquanto elemento deglutido e rebaixado. Emulado na narrativa, o sublime perde sua grandeza inalcançável, precisamente porque tornado palpável ironicamente pela força reificante do dinheiro. Além disso, a beleza ideal a ela conferida pelo protagonista não nasce, senão, de suas imperfeições, daquilo que a torna ainda mais real e, conseqüentemente, mais ao alcance do toque. Enquanto objeto do desejo, ela é capaz de despertar a força inerente à busca, ao deslocar-se através do desconhecido e ao intento de ir além, o que inescapavelmente infere o abandono de si mesmo pela superação das fronteiras e dos limites do próprio conhecimento. Entretanto, a própria razão da busca, aquilo que de mais transcendente revela a obra, não se mostra senão enquanto movimento efêmero: nascida do vazio do ser e incapaz de suprimi-lo, a própria busca se constitui como movimento sem sentido, verdadeira fuga à inexorável aniquilação pela nulidade. Ao final, é ridícula a própria busca e, nessa “nossa triste condição”, vemos assomar a amplitude que o transcendental poderia nos proporcionar, comicamente, nas carnes disformes de um traseiro idealizado.

tais constatações não invalidam, a nosso ver, a figuração ideal que a Bunda toma na narrativa, mas são, acima de tudo, uma expressão desesperadamente risível do absurdo de nossa condição humana: o grotesco, na beleza do episódio, faz dele minar um riso absolutamente destrutivo, precisamente por derrocar a própria via de acesso a algo que pudesse nos transcender para além de nossa condição, rebaixando-o e igualando-o a este terra-a-terra em que irremediavelmente nos encontramos.

A Bunda, desse modo, é bela precisamente em face de sua desproporção, o que a impele ao excepcional. Paradoxalmente, então, essa desproporção adorna-se de marcas e estrias que a “ornamentam”, fazendo com que se estabeleça um estranho e anômalo equilíbrio dessas formas. Desse modo, ela coloca-se na ordem dos prodígios e maravilhas, cujo desvio é representativo, antes de mais nada, da infinita criatividade da natureza, o que lhe faz se constituir enquanto objeto que, pela absoluta anomalia e diversidade, transborda as fronteiras da cosmovisão comum. Assim sendo, a busca só encontra nela os requisitos da inspiração deslocante graças à sua expressão estética heteróclita.

Uma vez alcançada, contudo, a Bunda deixa de ser a morada do desejo e, com isso, da busca utópica. Transformada em objeto, finalmente quantificada, a Bunda se perde no mar de objetos, torna-se real, carnal e, por isso passageira, desmanchando-se entre os fragmentos desse mundo em constante deterioração. O sentido, desse modo, se constrói contra a constante perdição do mundo engrenagem através da busca, do constante movimento de recriação e destruição, cujo engessamento representa sua anulação, mas que encontra na insistência da busca uma (absurda) razão de ser. Ao final, a própria diluição da Bunda no mar de coisas encerra, permanentemente, a inviabilidade do sublime neste universo, senão enquanto paródia grotesca.

5.19 A nossa triste condição

O caráter incompleto, fragmentário e imperfeito do mundo que Mutarelli nos pinta é a própria expressão do desencanto de um mundo que descobriu que os totens que erigira sobre pressupostos imortais eram ociosos e corruptíveis em face do caminhar constante do tempo. Na contemporaneidade, assiste-se constantemente à queda de todos os pressupostos e verdades sobre os quais se calçou o desenvolvimento do Ocidente moderno. Dessa forma, se a pós-verdade trouxe respiro à expressão das diversidades, incorreu fatalmente na fragmentação da cultura e da cosmovisão social, num contexto em que, talvez em face de sua velocidade ou profundidade, não havia o instrumental necessário para a sua devia absorção e conformação. Rémi Astruc (2010) deixou bem claro como, em períodos de crise, o grotesco avoluma-se

entre as produções artístico culturais como meio de abarcar o novo ainda incompreensível que surge das mudanças ou representar processos críticos pelos quais atravessa esse meio social.

Nesse sentido, a estética grotesca de Mutarelli surge como poderosamente figurativa do desencanto do mundo e da própria pequenez do homem que, moldando-lhe à sua imagem e semelhança, encontra-se agora sobre o acúmulo de escombros e de lixo que ele próprio espalhou sobre o mundo. Em *O cheiro do ralo*, a lógica do consumismo parece atingir um dos seus pontos mais extremos, num hiperbolismo satírico. A humanização do objeto denuncia, assim, há um só tempo, o apagamento do sujeito, esmagado sob a expansão da venalidade enquanto valor universal; e o fetichismo extremo, capaz de insuflar essa singularidade artificial nos objetos que, ademais, são produzidos e vendidos aos milhares. O protagonista, desse modo, em sua resistência à roda do mundo, busca também nesses objetos essa singularidade perdida, muitas vezes pintada pela barganha das “muitas histórias”, mas cujos trapos lhe servem para tecer o fio de sua própria história. Ironicamente, o autor nos apresenta um mundo de uma deterioração cômica, em que não há propriamente o enfrentamento trágico contra forças destrutivas, mas a ridícula constatação da massa informe e decomposta em que se convertera a eternidade das coisas. “É por isso que na estética de Lourenço Mutarelli pode-se ver que o riso é um produto da absurda existência humana e do patético do cotidiano frente a uma sociedade de consumo” (SILVA, G., 2015, p. 176).

A resistência do protagonista nunca foi contra a reificação em si, mas contra a reificação de si. Erguendo-se, ele busca dominar o mundo para não ser por ele dominado. Se a obra oferece, assim, uma visão crítica da violência e da reificação pela representação das fragilidades as mais vis de nosso tempo, o grotesco nos oferece uma espécie de antídoto: uma antiordem, paralela ao real ordinário e na qual todo seu sistema de valores bipolar é posto ao chão. Desse modo, se assumimos que o grotesco nessa obra de Mutarelli é sintomático deste mundo decadente, é inviável não atribuir-lhe igualmente o poder que ele expressa em oferecer resistência a essa mesma decadência. Ora, se Bakhtin (2010) já compreendera o grotesco enquanto expressão de uma constante mutação, enquanto representativo de um “sistema” de signos em aberto, permanentemente inacabado e, por isso, absolutamente abrangente, tem-se que a renovação é uma constante inegável de sua expressão. No mundo de Mutarelli, portanto, o grotesco parece apontar para a permanente capacidade que sua pluralidade exerce na mutação da realidade. Ademais, como a crítica de modo praticamente unânime vem

ressaltando nas últimas duas décadas, o humor satírico com que Mutarelli aborda o mais terrível da sombra humana constitui uma forma crítica de profundo e largo alcance.

Dessa forma, é visível que a caricatura que Mutarelli pinta do homem comum contemporâneo, esse brasileiro médio, expande-se pelo grotesco para muito além dos limites de uma simples crítica de modos, oferecendo em si mesmo um germen de sublevação e mudança. Frente a essa visada mais aprofundada em torno do grotesco, por fim, nos vemos obrigados a discordar de Guilherme Martins da Silva para quem

o grotesco, no entanto, não é estabelecido dentro do romance de forma explícita, dado que o mesmo pode ser percebido nas comparações da boca do sapo com a boca da mulher casada, mas a caricatura em sua maximização não é grotesca no sentido de fusão corporal, ao contrário, a caricatura base do romance em questão se dá por meio da caracterização e descrição da personagem Bunda, pois a parte homônima do corpo da personagem é vista como autônoma pelo narrador, o que faz com que a personagem em si seja descrita pela parte de seu corpo e não por si mesma (SILVA, G., 2015, p. 175-176).

Seria bastante errôneo, portanto, supor que o grotesco seja, de alguma forma, componente menor no arranjo narrativo de *O cheiro do ralo* ou mesmo que o exagero da caricatura não recorra à estética grotesca diretamente na composição do seu característico traço hiperbólico, precisamente o que provoca o riso na obra e lhe confere esse caráter revolucionário. Igualmente, a composição das estéticas grotescas não se limita ao imbricamento e mistura de corpos, mas também ao seu desmantelamento, sua separação e, principalmente, à autonomia de suas partes, como é justamente o caso da Bunda na narrativa. Desse modo, o grotesco na obra de Mutarelli, não se limitando a uma ferramenta à qual o autor lança mão vez por outra, constitui-se propriamente enquanto parte de seu processo criativo. Isso é óbvio não somente, como dissemos no início deste ensaio, pela própria imagética escatológica e pela temática bizarra que a obra carrega, mas sobretudo pelo desmoronamento do próprio arranjo romanesco do texto, fundamental para gerar a cadeia de paralelismos e imbricamentos semânticos, bem como expressar o ilogismo inacabado e mutante do protagonista. O mundo de *O cheiro do ralo* é um mundo despropositado, propriamente porque invadido e completamente tomado pelo borbotamento do grotesco infernal que assoma à obra.

A expressão do despropósito corrobora, portanto, para a subversão da realidade enquanto forma de crítica e resistência. Logo, o grotesco, aqui, não é expressado

simplesmente como choque, mas como resistência e recriação do real: por isso, igualmente, que o insólito que atravessa a obra e que compõe, aliás, uma das características mais marcantes de Mutarelli, não prejudique o realismo da obra. Graziela Paes (2008) e Heloísa Pisani (2012) dissertam sobre o irrompimento do insólito nas narrativas de Mutarelli, traço tido por ambas como catalisador da crítica existencial e do vazio humanos. Segundo Pisani,

paradoxalmente, as situações, quanto mais fantasiosas, mais se aproximam de um forte sentido de realidade. Mutarelli cria metáforas que refletem dimensões muito presentes na vida humana, como a solidão e a falta de sentido na vida. Os personagens criados pelo autor estão entre o humano e o fantástico. A mescla entre o real com a ficção torna mais evidente as contradições e o absurdo da condição humana tão presentes em sua obra (PISANI, 2012, p. 44).

O insólito na obra de Mutarelli é um aspecto complexo. Sem que se instaure qualquer forma de maravilhoso, a tensão que o insólito estabelece escancara precisamente as contradições de que fala Pisani (2012). Em *O cheiro do ralo* o insólito se manifesta a partir da visão que o protagonista lança sobre o mundo, operando nesse espaço de abertura e dúvida da realidade a construção de sua lógica paralela, criadora de uma linha de causalidades ilógicas regida pelo acaso e que recai sobre os objetos. Estes, imantando-se dessa força de sentido no universo do protagonista, passam a expressar formas de identidade singulares, juntamente à reconstrução da própria identidade do narrador. A questão da identidade, no romance, se mostra como uma crise existencial, representada a um só tempo na reificação das personagens e no antropomorfismo objetual que lhe é correlato, bem como na fragmentação do próprio protagonista, que desliza por esse mundo caótico de objetos e histórias numa constante busca que não tem outro fim senão ela própria. Nela reflete-se a própria crise da individualidade do sujeito contemporâneo que, impossibilitado de acessar sua face verdadeira (ou porque esta há muito deixara de existir) constantemente recorre à máscara de fragmentos que o consumismo frenético oferece. O buscar então constitui verdadeira jornada, fadada, contudo, a dobrar-se sobre si mesma, posto que os caminhos pelos quais o protagonista avança, arrastando consigo o leitor, são aqueles do labirinto de canos e sentidos, entremeados indissolivelmente.

Contudo, seria por demais redutor tomar o sentido das expressões grotescas da obra tão somente por esse viés crítico de um estado de fragilidade identitária contemporânea, uma vez que, ao passo que claramente a narrativa conduz a uma denúncia do esvaziamento reificante do consumismo moderno, também nos revela a possibilidade da infinita recriação

que se propaga a partir desse material amorfo e desfeito. Como pudemos demonstrar, a visão grotesca do mundo desenvolvida a partir do subjetivismo do protagonista lhe oferece um escape à clausura fastidiosa das convenções e da normalidade, conferindo-lhe poder sobre o mundo na medida em que, desfeito seu arranjo opressor de sentidos unilaterais, abre-se a infinita possibilidade de criação sobre a matéria de signos e símbolos liberados de suas cadeias. Em um mundo artificial, a mentira é só mais uma forma de se criar a verdade.

O protagonista, contudo, vai ainda além e, rompendo a limitação da categorização, desenvolve sobre si mesmo um olhar sincero, que comunga dos próprios vícios, encontrando neles fonte de força. É curioso que, simbolizando a sombra do narrador, a erupção grotesca do ralo e sua aceitação não só colocam um fim à necessidade de encobrimento dessa interioridade monstruosa (“só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu”), mas constituam o recurso a um poder maior, legítimo, que se encontra precisamente nessa matéria escura de seu próprio individualismo. Não por acaso, na disposição da narrativa, a aceitação do cheiro do ralo e sua reabertura vem acompanhados de um agravamento do ilogismo do protagonista e de uma radicalização de suas atitudes na resistência ao mundo engrenagem (refletidos na intensificação da própria fragmentação discursiva do texto): o abandono da medicação, a expulsão da mulher casada e o fim de seu relacionamento com ela (que ao final não se confirma ser um amor verdadeiro ou somente oportunismo de sua parte – “talvez seja o amor. Ou os remédios”), culminando, finalmente, na aquisição da bunda e na aceitação da busca enquanto fim em si mesma.

Não se pode, por isso, compreender estritamente a questão em torno da perversidade como meramente uma busca megalomaniaca por poder, nem tampouco enquanto uma forma torpe de afrodisíaco ou de hedonismo. Não que dela não participem todas essas categorias que, ademais, já foram muito apontadas pela crítica dentro da obra, mas o estudo da dinâmica das figurações grotescas não permite que a perversidade seja tomada na narrativa como um fim em si mesma. Face ao ilogismo que o protagonista busca estabelecer sobre o mundo a partir de sua dominação e pelo exercício de seu poder, notamos que a perversidade se mostra enquanto meio para que esse poder abra caminho para que o protagonista fuja ao *todo*, desvencilhando-se do ritmo cotidiano do “mundo engrenagem”.

Na busca para preservar sua individualidade e escapar à gravidade da vida corriqueira, que aliena tudo de um sentido maior que não seja a reprodução do normal, a perversão do

mundo pelo ilogismo grotesco aboliu toda regra. As leis do mundo são aqui rebaixadas pela configuração grotesca que o protagonista imprime à sua realidade. Não por acaso, ele põe ao avesso o ralo, inundando o mundo com esses rejeitos que nada mais são além de um reflexo de sua própria sombra monstruosa, subversiva e satânica. O cheiro é um eco dessa autenticidade infernal que se levanta contra a alienação do senso comum, contra a limitação da convenção, da repetição da ilusão da normalidade da vida, castradora de qualquer criatividade verdadeiramente autêntica. Como destacara Joaquim Oliveira,

diferentemente do que acontece com as personagens platônicas, o sujeito mutarelliano age sobre a sua realidade; as sombras que distorcem o seu mundo, é ele quem fabrica; os ecos que reverberam suas ideias, é ele quem gera; os erros que ele assume como verdade, a ilogicidade que ele aplica a seu discurso, tudo isso é fruto de ações deliberadas. Não se trata simplesmente de um homem alienado pela condição em que é colocado, mas de um sujeito que, embora reproduza a lógica da alienação, a mecânica do engano, o faz conscientemente, subvertendo a razão segundo a sua própria vontade. É como se ele dissesse: a verdade não existe; a verdade é aquilo que eu construo. Se o homem do subterrâneo platônico era fruto do seu meio, o homem subterrâneo mutarelliano é senhor e criador do seu (OLIVEIRA, J., 2018, p. 100-101).

Desse modo, o grotesco desempenha um papel muito maior na narrativa do que meramente a crítica às relações reificantes do capitalismo ou aos vícios do poder perverso: o grotesco é de fato, assim como a imagem do ralo tão bem condensou, um portal para a verdadeira identidade do sujeito, sua verdadeira e autêntica fonte de poder e que não se deixa de modo algum domesticar pela gravidade do cotidiano e do mundo engrenagem. Nesse plano inferior e íntimo, no reflexo dessas águas enlameadas e escuras, que muitas vezes buscamos esconder de nós mesmos, é que o narrador encontra-se verdadeiramente. Encontra sua potência, que desliza por entre os cantos escuros desse submundo, para além do alcance de qualquer ordem ou limite. Como destacou Guilherme Martins da Silva,

no caso de Mutarelli, o reflexo, contudo, não é o da face, o do elemento ideal refletido na água, mas é o reflexo de sua face oculta, o reflexo de sua materialidade corpórea e este reflexo que encanta o protagonista pelo ralo provoca o desejo de se afogar como Narciso, pois seduz como o sol seduziu Ícaro, convidando-o à queda. Assim como o sol, é vida-morte, o ralo de dejetos é morte-vida e, por consequência, ambos causam dor aos sentidos pela sua materialidade e provocam a tentação e o afastamento, desse modo, o protagonista de *O cheiro do ralo*, cai como Ícaro, ao olhar ao sol e afoga-se em seu próprio reflexo no fundo do ralo” (SILVA, G., 2015, p. 170).

Esse grotesco Narciso, apaixonado pelo reflexo invertido de si mesmo, das sombras que dele se projetam, cai, como o outro, nessa mesma tentação. A aproximação que o próprio protagonista realiza é, por si mesma, bastante curiosa:

Caminho até o banheirinho e descubro o ralo.
 Ontem até esqueci.
 Deitado de bruços, inalo.
 Trago.
 Para ele o ralo sou eu.
 Observo, atento o buraco.
 Nesta pose, relembro Narciso que Caravaggio pintou.
 Só que não há reflexo.
 Só há o escuro que sou.
 E isso, é tudo o que me resta para amar (MUTARELLI, 2006, p. 138).

Em primeiro lugar, ainda que a aproximação se dê imagetivamente, dada a posição em que o narrador se encontra sobre as águas nauseabundas do ralo, a egolatria comum a ambos os personagens parece constituir, de fato, o elo forte dessa comparação. Tanto um como o outro, em um egocentrismo exacerbado, centralizam o mundo sobre si mesmos, numa atração autodestrutiva. Contudo, em Mutarelli, em lugar do castigo divino pelo excesso orgulhoso e arrogante, encontramos a redenção do homem pela própria sombra. No tortuoso caminho tomado pelo protagonista, não resta, portanto, ninguém e nada para amar além desse torpe reflexo. Face a ele, todo o mundo desabara, todo sentido findara ao romper-se o giro perpétuo das ilusões.

Contudo, é grotesco, sobretudo, a aproximação do decadente estado escatológico do protagonista, curvado sobre as próprias fezes, à ideia de perfeição e beleza absoluta que Narciso representa, tão acentuada que beira o condenável. Mais uma vez, Mutarelli opera a alquimia de suas imagens, capazes de dobrar o mundo e fazerem coincidir seus extremos opostos.

Curiosamente, são também negras as águas que Caravaggio pintara sob seu Narciso (Figura 23), num apagamento absoluto do mundo exterior em vista do ensimesmamento incondicional de Narciso sobre sua própria imagem. Para o protagonista de *O cheiro do ralo*, igualmente o mundo se apaga em torno do epicentro de sua própria imagem, mas contrariamente à figuração expressada no pintor italiano, não há luz alguma a cintilar a partir dela, há somente a escuridão em que os contornos se apagam, as formas se confundem e as categorias do mundo deixam de existir.



Figura 23 – *Narciso*. de Michelangelo Merisi (da Caravaggio), 1594-1596.⁷³
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Inv: 1569.



Figura 24 – Cena da adaptação cinematográfica homônima de Heitor Dhalia, 01:02:46⁷⁴

⁷³ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_065.jpg. Acesso em: 17/06/2021.

⁷⁴ O Cheiro do Ralo. Direção: Heitor Dhalia. Produção de Heitor Dhalia; Joana Mariani; Matias Mariani; Marcelo Doria; Rodrigo Teixeira. Brasil: Filmes do Estação, 2007. DVD.

6. A CATÁBASE DA MONSTRUOSIDADE: MIGUEL E OS DEMÔNIOS

Dentro das produções de Lourenço Mutarelli, *Miguel e os demônios ou Nas delícias da desgraça* (2009) é, a bem dizer, o livro maldito por excelência. Curiosamente ausente de estudos mais detalhados, com exceção dos artigos de Benatti e Cambiaghi (2019), Marília de Oliveira (2018) e Bertin e Zanelatto Santos (2015), a obra toca de forma particularmente perturbadora os recantos mais infernais da interioridade humana. Perseguido pelas desgraças da culpa, tal qual as Fúrias, que aqui se encarnam nas moscas que figuram por toda a narrativa, Miguel caminha através da torpeza da realidade mais crua de um mundo esfacelado entre a maldade e a artificialidade. Policial civil, Miguel constantemente se vê diante da violência e da dor do mundo, atuando por vezes diretamente como agente dessa violência. Convertida em purgatório, portanto, a realidade se nos abre através de seus olhos no mais grave desencanto e na inescapável solidão que há em meio a uma humanidade condenada a esse inferno na terra.

Também neste romance, encontraremos temáticas comuns ao que se pode observar em *O cheiro do ralo*, sobretudo em sua leitura da artificialidade da vida comum, da incidência de uma lógica mercantil na existência e do sentido absurdo que se confere então à vida, mas, principalmente, da violência enquanto signo do real e do caráter infernal e sombrio que habita a alma humana.

6.1 Um olhar desencantado

Semelhante aos procedimentos observados em *O cheiro do ralo*, Mutarelli investe com primazia em uma economia descritiva minimalista, capaz de subentender uma carga semântica imensa graças, precisamente, ao não-dito. Isso porque a ausência de reflexões mais aprofundadas, tanto por parte do narrador quanto do protagonista, a aguda impessoalidade na narração, a limitação da contextualização das cenas, além das constantes quebras na diegese abrem uma série de lacunas cujo preenchimento é somente suposto pela narração, isso é, uma série de informações não explicitadas são deixadas subentendidas pelo texto. Tais lacunas abrem espaço e demandam ativamente do leitor o seu preenchimento, dando margem a uma

configuração polissêmica e ambivalente do texto. Além do mais, as limitações discursivas aliadas à voz impessoal do narrador, que em muito parecem moldar-se precisamente à própria introversão do protagonista, corroboram para uma expressividade irônica ainda mais carregada e de uma tonalidade grave mais intensa, o que necessariamente confere ao texto muito de seu tom grotesco sarcástico e de humor destrutivo.

O tom indiferente assumido pela narração é fundamental aos efeitos de sentido do texto, precisamente porque impõe à narrativa a tensão entre o discurso do narrador e seu foco narrativo interno fixo. Em outras palavras, a frivolidade sarcástica da obra, revogativa de toda a expressividade emotiva da ação, contrasta fundamentalmente com a proximidade exclusiva que o narrador mantém do protagonista e, conseqüentemente, da violência extrema que o rodeia. Tem-se, fatalmente, como sintoma mais óbvio a banalização da violência, mas com ela também toda a ressignificação afetiva e valorativa do mundo:

Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à marginal Tietê. Viatura da polícia civil ao fundo.
Miguel e Pedro caminham pelo terreno. Seguem uns garotos. Local. Moscas. Miguel e Pedro chegam ao local.
Crime de autoria desconhecida.
Homem caucasiano. Corpo de bruços. A cabeça e as mãos foram enroladas em saco plástico e depois incendiadas. Coisas para dificultar o reconhecimento da vítima.
Moscas sobre o corpo. [...]
Miguel examina o local.
Agacha-se.
Com um graveto revira o mato.
- Pelo cheiro, o presunto está aí há uns três dias – diz Pedro.
Miguel concorda, com a cabeça. Examina o cadáver. Parece em transe. [...]
(MUTARELLI, 2009, p. 8).

No trecho em questão, é apresentado o episódio do corpo encontrado num terreno, enrolado em plástico queimado. A forma como ele se introduz na linha narrativa parece completamente gratuita, dando a entender que o episódio não passa de mais um caso na rotina de Miguel e Pedro. Tal impressão é reforçada pelo fato de que, para além da pobre e tecnicizada descrição da cena e da situação do cadáver, nenhuma outra informação é dada a seu respeito e tampouco a narrativa retomará esse caso em particular. O único detalhe do episódio que parece justificá-lo em relação ao restante da narrativa é precisamente o *insight* que ele oferece a Miguel e que, num movimento analéptico, retoma a lembrança de um cachorro putrefato encontrado por ele em condições similares ainda na infância. O cachorro,

este sim, será rememorado ao longo de toda a narrativa, fazendo progredir o avanço de seu apodrecimento paralelamente à evolução das desgraças de Miguel. Quanto ao homem assassinado, este surge e desaparece sem qualquer identidade.

A temporalidade neste romance também difere sensivelmente daquela empregada no que analisáramos há pouco. Em *Miguel e os demônios*, o tempo da narrativa sofre sucessivas quebras, que por sua vez criam diferentes qualidades de tensão: as analepses, suspendendo a ação, inserem através do tom indiferente do narrador, dados fragmentados de acontecimentos passados que, ora corroboram para uma maior compreensão da história, ora deixam em suspenso informações fundamentais, somente sugerindo determinados acontecimentos; já as prolepses, presentes em um único episódio, que constitui o próprio clímax do romance, também trazem lampejos de uma situação futura, cujo desespero angustiado provê a tensão ao episódio que entremeia e que desembocará, ao final, naquela cena futura, adiantando a apreensão e o desconsolo que a ele se seguirão; por fim, do mesmo modo que fora observado anteriormente, as paralipses corroboram para a fragmentação do discurso, deixando em suspenso determinadas informações e detalhes, sobre as quais o leitor pode somente pressupor a partir do que fica subentendido e sugerido. Isso posto, será necessário ainda aprofundarmos as implicações da temporalidade na leitura dos episódios específicos, mas cabe destacá-la para que se pontue desde já que a construção das figuras grotescas neste romance, ainda que condizentes a essa “gramática” do grotesco mutarelliano, realiza-se aqui através de recursos narrativos diversos daqueles utilizados em *O cheiro do ralo*.

À narração objetiva, portanto, carente de qualquer subjetividade ou lirismo, soma-se ainda o aspecto técnico que o texto busca adotar ao apelar diretamente para a forma do gênero do roteiro cinematográfico. Contudo, chama atenção, nesse trecho em especial, o cruzamento desse gênero já bastante objetivo com outro, igualmente distanciado, dos relatórios policiais. A invasão da forma do relatório no discurso narrativo poderia, contudo, passar despercebida, sobretudo porque em se tratando de uma narrativa que tem como personagem principal um policial e que, por isso, se passa em grande parte dentro de seu contexto de trabalho, não seria de se estranhar. O próprio foco narrativo interno em relação ao protagonista Miguel seria o bastante para justificá-lo. Contudo, atentamos para o fato de que o gênero do relatório, aqui, contamina o próprio ritmo da narração, como se o discurso narrativo buscasse emular a visão de mundo do protagonista pela adoção de um gênero que lhe é familiar e, nesse caso,

definidor de sua relação com as questões sombrias envolvidas em seu trabalho. Mas o rigor e o distanciamento que seriam de se esperar do gênero em questão parecem desvirtuar-se ao serem postos em contraste à fala de Pedro, uma das poucas da cena, atentando para o cheiro do “presunto”.

A soma de todos esses pequenos detalhes, acrescidos da jocosidade bastante sutil com a qual Pedro se refere ao cadáver, corroboram para a composição de um quadro ímpar, em que o impasse entre a indiferença fria e técnica e a comicidade fúnebre estabeleçam um estranho contraste. Como não bastasse a desumanização do cadáver pelo discurso narrativo, soma-se ainda a figuração explícita de sua corporalidade e, principalmente, de sua putrefação: apesar de bastante rasa, a narração não se furta a oferecer detalhes bastante visíveis da condição do corpo: fedorento (e inchado, pelo que se pressupõe a partir das informações), coberto de moscas (e servindo às suas larvas de alimento, portanto) e desfigurado pelo amontoado de plástico queimado sobre o rosto e as mãos – precisamente os membros do corpo marcadamente identitários. É, em resumo, um corpo que se desfaz, uma grotesca ruína humana, cujo dismantelamento só se faz agravar pela reificação do discurso.

Desse modo, o distanciamento, perpetrado de variadas formas, será constante na narrativa de *Miguel e os demônios*, mantendo ao longo de todo o texto a permanente tensão do estranhamento, na medida em que um tal distanciamento é aqui compreendido enquanto indiferença, mais do que propriamente neutralidade, rigor ou metodologismo. Contudo, também outros recursos participam ativamente do funcionamento desta visada grotesca na obra: se o inacabamento do texto mutarelliano mostra-se particularmente profícuo à manifestação do grotesco, sobretudo porque a indefinição da narração abre o campo semântico à ambivalência dos sentidos, fundamental para a heterogeneidade das figurações grotescas, também a composição monstruosa das personagens (muito em função do próprio enfoque desumanizador da narração) e a transtextualidade corroboram para tais efeitos. No caso da monstruosidade, é certo que dela participa a caracterização descompensada e hiperbólica intrínseca ao traço desviante do monstro, mas muito contribui para tais construções também o enfoque exagerado e minimalista de determinados aspectos físicos ou morais dessas “criaturas”. Nesse sentido, a constante referência a textos, episódios históricos ou dados contribui ativamente para o cruzamento de sentidos, acumulando características malditas sobre essas personagens e corroborando para seu estado grotesco, sobretudo no caso

de Cibele, amante de Miguel.

Outrossim, o caráter marcadamente imagético do texto, em função do apelo ao cinema e de seu diálogo com o gênero do roteiro corroboram inevitavelmente para a sua potencialização, posto que, como delineou Astruc (2010), o grotesco, mesmo literário, preserva em si um traço altamente visual, herança de sua origem pictórica e de seu transplante, um tanto ousado, para as letras. O grotesco, inevitavelmente, apela para a visualidade, sobretudo em função da sua constituição paradoxal, que muitas vezes inviabiliza qualquer esforço racionalizante, mas que encontra expressividade nas composições imagéticas. Não por acaso, a descrição se faz um recurso vital à manifestação literária do grotesco e, no caso particular de Mutarelli, é precisamente no potencial ambíguo que as lacunas consequentes ao seu minimalismo descritivo criam no texto o solo fértil no qual o grotesco deitará fortes raízes na obra. Assim sendo, o apelo formal ao cinema e ao hibridismo do romance com o gênero do roteiro criam uma configuração formal que estimula o caráter imagético do texto e potencializa as figurações do grotesco. Como destacara Marília Corrêa Parecis de Oliveira, as lacunas abertas pelo minimalismo na obra são “um aspecto em que um procedimento cinematográfico produz efeito neste texto literário: as repetições e elipses funcionam como os elos que dão progressão a essa narrativa sincopada” (2018, p. 271):

[...]

- Você não parece bem Mi, aconteceu alguma coisa?

- Não, não é nada.

- Eu te conheço, você não consegue mentir para mim. Fala pra mim, o que foi?

- Nada demais, foi só uma lembrança.

- Conta pra mim.

- Eu lembrei de um cachorro que encontrei num campinho quando era garoto.

- O cachorro te mordeu?

- Não, ele estava morto.

- Credo, Miguel.

Afresco.

- O que você achou do vestido? É lindo, não é? Será que Papei Noel vai trazer para mim?

Sueli sempre usou decote. Um dia, um dia sépia, enquanto fazia as unhas de Miguel, Sueli o surpreendeu mergulhado em seu decote. Os olhos vidrados, como um menino.

- Você mamou no peito?

Foi a primeira coisa que lhe perguntou o psiquiatra. Miguel teve que passar no médico.

Ninguém sabe disso. No meio policial, psiquiatra é coisa de veado. Coisa de homem que não é homem. Fraqueza. Miguel teve uns probleminhas. [...] (MUTARELLI, 2009, p. 12-13).

O trecho que parte de uma cena em que o casal se encontra em um motel barato impressiona pelos constantes cortes e enredos postos em paralelo ao longo da narração. Num primeiro momento, poderia parecer uma espécie de fluxo de consciência, mas nada indica que sejam estes os pensamentos de Miguel. Pelo que o texto deixa entrever, o que se mostra parece ser o próprio narrador divagando, saltando de imagem em imagem, entre os trechos da história pregressa de Miguel, pelo enlace das temáticas peculiares que surgem. Longe, contudo, de criar uma narração caótica, os cortes bruscos que o narrador confere ao fluxo da narração encadeiam, cirurgicamente, episódios-chave da vida de Miguel, oferecendo um panorama claro (ainda que fragmentado) das origens e motivações do estado atual de seu relacionamento com Sueli. A própria presença da lembrança do cachorro morto, chocante dentro do contexto da cena como um todo, não parece de todo deslocada se atentamos para o fato de que a única lembrança da infância de Miguel evocada pela narrativa é precisamente esta, o que a liga, de certo modo, às razões infantis da sua paixão por Sueli. As quebras no percurso narrativo, por isso, parecem compensadas pela forma como os fatos e acontecimentos são dispostos pelo narrador, que estabelece entre eles uma outra ordem de relação e significação. Nessa grotesca teia cronológica, o apelo imagético é, inegavelmente, um recurso valioso para a cadência e para a (re)construção do sentido. Duas forças, portanto, parecem atuar predominantemente na expressividade grotesca da obra: a sensorialidade imagética, que dispensa o amortecimento racionalizante da lógica discursiva e o humor irônico e sarcástico, que desestabiliza a rede de valores e referências que compõe o traço realista da narrativa.

6.2 O brilho fosco da realidade

Temos, portanto, o riso enquanto importante ferramenta do grotesco em *Miguel e os demônios*. De uma forma talvez mais sutil do que aquilo que se vê em *O cheiro do ralo*, o riso em *Miguel* parece tecer sua significação a partir da própria tensão com a gravidade do real representado e que se reflete na interdição do próprio protagonista em rir. Miguel é um homem que não ri, não porque seja sério, mas porque a vida parece se lhe mostrar de modo particularmente desesperador. A ausência de riso de Miguel, portanto, contrasta com as

ocorrências de risos desenfreados, incontroláveis ou sarcásticos, havendo um único episódio em que Miguel de fato ri com importância, coincidente com a solução de sua crise e cujo sentido será debatido à frente. Por hora, é essencial destacar que o riso grotesco permeia a obra enquanto ângulo essencial de apreensão do real na narrativa, como a pontuar um universo descompassado, uma normalidade anômala em si mesma e insustentável em seu próprio absurdo, cujo traço grotesco, definitivamente inevitável, estoura de um grito surdo para a risada sonora a dismantelar uma ordem de coisas já insustentável:

Miguel destranca a porta do apartamento. Prédio velho, decadente. Uma erva empalhada decora o hall. Decora? Depois da porta ser aberta, ouve-se um estrondosa gargalhada.
 Gargalhada rouca.
 O velho está sentado diante da TV, gargalhando.
 Joaquim é o velho. Pai de Miguel. [...]
 Joaquim.
 Joaquim gargalha assistindo ao programa de televentas.
 Miguel permanece de pé.
 A porta entreaberta. Uma pequenina árvore de plástico sobre uma velha peça do mobiliário imita um pinheiro. Pisca, pisca.
 Joaquim percebe Miguel.
 - Venha ver, Miguel, venha ver...
 Gargalha.
 [...]
 - Puta que o pariu, Miguel! Eles estão fazendo flores de cenoura com essa porra de ralador!
 Gargalha.
 - Flores de cenoura! Puta que o pariu! Sabe o que é isso, Miguel?
 Miguel diz não saber, com a cabeça.
 - Isso é o fim do mundo! Isso é o fim dos tempos!
 Miguel dá de ombros, tenta um sorriso simpático.
 Não consegue.
 - Essa porra tá na Bíblia, Miguel!... É a porra do Apocalipse, Miguel! Só pode ser o Apocalipse! (MUTARELLI, 2009, p. 7-8).

A gargalhada de Joaquim irrompe no texto justamente em função de sua constatação do absurdo. Não por acaso, sua percepção se dá em face de um programa de televentas. Fazendo ressoar muito da temática do *Cheiro do ralo*, a narrativa aqui retoma a questão do consumismo pelo prisma do estranhamento, que se dá na medida em que a futilidade da ferramenta é avultada ao extremo da inutilidade de se prestar a fazer “flores de cenoura”. O adorno, que num outro contexto de certo pareceria elegante, se torna (ou, antes, se mostra), na fala de Joaquim, despropositada e desviante: não cumpre uma funcionalidade necessária, mas transforma em mero enfeite o alimento e mais, é vendido, promovido e propagandeado.

Tampouco, entretanto, expresa um sentido ou significado maior, fosse ele cultural, religioso, pessoal etc. Recebe, por isso, uma atenção desmesurada, ganhando protagonismo através de uma rede midiática imensa e complexa, que se resume aqui a promover o supérfluo. O riso de Joaquim, por isso, se propaga para além do caso individual que lhe dá início e se estende para o próprio despropósito do consumo, a degradação da cultura nas mídias televisivas, a futilidade contemporânea etc. O sentido do absurdo, inclusive, é constantemente retomado na obra através desse mesmo mecanismo de contrastes grotescos que, sob a indiferença da voz narrativa, fazem confluír perturbadoramente o riso, a banalização e o aspecto maldito da violência física e psicológica, facilmente observáveis na continuação desse mesmo trecho:

Miguel sente uma fisgada no peito. Lembra da mãe. Lembra dos três, intermináveis, anos que lutou contra um câncer de intestino. Lá. Naquele mesmo apartamento. Lembra de todo aquele tempo em que seu pai nunca riu. Chorava escondido. Fingia ser forte. Miguel dirige a mão para a cabeça do pai. Tenta fazer um carinho. Não consegue. Miguel procura dizer que o compreende, mas não consegue. Miguel continua direcionando sua mão. Esforça-se, procura tocá-lo, mas há uma barreira que ele não consegue vencer. Quer beijar o pai. Quer dizer tantas coisas. Miguel luta contra seus sentimentos. Como uma mosca contra um para-brisa (MUTARELLI, 2009, p. 8).

É bastante significativo, portanto, que, num tom que beira o desespero, talvez, o pai de Miguel se refira diretamente ao Apocalipse e à propaganda da televisão como um sinal inegável e irredutível do fim dos tempos. Nesse mundo de coisas, reificado e rendido ao valor financeiro que a tudo permeia, não parece haver salvação possível para o humano. A bem dizer, o estado de humanidade é traçado por Mutarelli, na obra como um todo, mas sobretudo nessa passagem em particular, como inviável – e tal inexequibilidade é patentemente representada na frustração das tentativas de aproximação de Miguel e seu pai. Sem que o velho sequer suspeite, Miguel busca agonicamente tocar-lhe, aproximar-se de modo que possa lhe comunicar o simples sentimento da empatia e do companheirismo, mas não consegue. Não pode vencer essa barreira invisível, embora bastante sólida, que lhe afasta do pai. Este, por sua vez, sequer nota a sua intenção, justamente porque tem sua atenção absolutamente voltada para a programação da televisão.

Mais uma vez, Mutarelli delinea crises profundas de nossa época de um modo incrivelmente condensado, o que só lhes confere ainda mais peso, uma vez que sua expressão, compactada ao extremo do inacessível, condensa e comunica tal crise de um modo

perturbadoramente sensível. Vemos, por isso, que as figurações desse real apocalíptico de Mutarelli se dão pela via do grotesco não somente por seu impacto e por sua expressão de um conflito ontológico inerente à falência de valores básicos, acarretada pela reificação extrema do capitalismo contemporâneo, mas principalmente por essa capacidade inerente à comunicação do grotesco de transmitir ideários sensualmente, em outras palavras, de comunicar os termos conflitantes dessa crise diretamente pela dor sensível de seus efeitos nefastos e da consciência aguda desse impasse.

O gesto falho de Miguel estende-se ainda para além, precisamente por conta do paralelismo bizarro que a metáfora da mosca assume na representação de seu desconforto: através de um mecanismo semântico que não poderíamos nomear senão por grotesco, essa figura de linguagem alarga o sentido de seu confronto interno a todas as outras construções metafóricas da alegoria da mosca e que se espalham, tal qual um enxame, através de toda a obra. Desse modo, a passagem resgata aquela da abertura do livro, em que se estabelece o sutil paralelo entre o desconforto do protagonista e o aprisionamento da mosca:

Tela branca.
 Gargalhada.
 - No começo era eu, minha mulher e minha filha...
 Gargalhada.
 A risada sendo abafada por um zunido.
 Uma mosca.
 Uma enorme mosca. Gorda. *Big close-up*.
 A câmera se afasta, revelando que a mosca se debate contra o para-brisa.
 Dezembro.
 Calor.
 Miguel está ao volante. Sêrio. Suando.
 São Paulo.
 A mosca se debate contra o vidro.
 A mosca parece não perceber o que a detém.
 Persiste.
 Zunido.
 Pedro repete o final da piada e ri:
 - No começo era eu, minha mulher e minha filha...
 Pedro ri enquanto come Fandangos.
 Mete a mão no pacote de salgadinhos.
 O farfalhar do saco plástico.
 O farfalhar e a mosca zunindo.
 Ensurdecador. Amplificado.
 [...]
 Miguel, suando, tenta dar partida. O carro não pega.
 - Merda!
 Pedro desce e começa a empurrar o carro.
 Quando ele desce, a mosca voa para fora.
 Miguel também desce e ajuda a empurrar enquanto maneja o volante.

Um mendigo desdentado aponta para a cena e começa a gargalhar.
Gargalhada amplificada. Ensurdecedora.
Close na face do mendigo alucinado.
Vê-se a mosca pousar na cara do mendigo (MUTARELLI, 2009, p. 5-6).

Associada diretamente a esse conjunto metafórico, o riso acaba por disparar diretamente em direção à gravidade das culpas simbolizadas nas moscas, desestabilizando completamente a seriedade trágica que as compõe e abrindo um espaço completamente novo para a sua abordagem. Tal perspectiva só é possível graças às infinitas possibilidades que a estética do grotesco é capaz de conferir à significação da obra e, como buscaremos demonstrar, parece ser precisamente a força contra a qual Miguel se debate ao longo de toda a narrativa em seu processo de crise diante da falência de sua própria moralidade e dos valores do mundo.

Desse modo, é inegável que haja relação entre sua interdição ao riso e as culpas que lhe perseguem durante toda a narrativa: o divórcio, a ausência do filho, as agressões ao filho pequeno, o assassinato dos meninos de rua, o desejo de vingança contra os abusos do ex-marido de Sueli, a distância recalcitrante do pai e sua posterior doença, a paixão por Cibele, que coincide com sua traição da namorada Sueli e seu consequente suicídio, além de todo o complexo homofóbico implicado naquela relação... são diversas as desgraças que se materializam em todos esses demônios da vida do protagonista e que são simbolizados magistralmente na obra pela presença constante das moscas, por vezes aos enxames. Por isso, o paralelismo que se coloca entre as gargalhadas “ensurdecedoras” do mendigo e de Pedro parece apontar diretamente para o desconforto com o real, para o próprio absurdo que permeia essa realidade e, de modo análogo, também aquela gargalhada apocalíptica de Joaquim, que acaba por dismantelar totalmente os sentidos do mundo.

O caráter anômalo do riso na obra, que, aliás, ressoa com precisão na própria incapacidade do protagonista de rir, seja do que for, reforça-se no fato de que, predominantemente, o riso e a comicidade se manifestam no discurso das personagens, seja ele direto ou indireto, restando ao narrador uma posição mais marcadamente indiferente, pontuada pela ironia e pelo sarcasmo. O descompasso que então se cria gera o deslocamento da comicidade e seu estranhamento na narrativa, conferindo ao riso esse aspecto impróprio e crítico. O afastamento do narrador que, contudo, mantém o foco narrativo predominantemente em Miguel, gera o efeito de frivolidade da narração, mas corrobora igualmente também para o

tom de fatalidade que a representação do real assume na obra. Miguel vive esmagado pelas culpas, perseguido por elas ao longo de toda a narrativa, peso que se traduz na atmosfera sufocante, cuja tensão surda e constante só é possível em função da configuração peculiar da narração. Ao revelar o mundo pelos olhos de Miguel, revela-se ao leitor igualmente toda a dor que ele carrega em si mesmo, sem que a narração, apesar disso, assuma um tom subjetivo. Logo, a objetividade do narrador em face de uma matéria extremamente sensível e dolorosa, cria esse olhar grotesco para o mundo, que não é filtrado, abrindo uma via de impacto direta e livre até o leitor:

Ri, lendo as tirinhas. Compra cigarros e volta a rodar. Entra na barbearia, cumprimenta o sr. Pierino e seu filho Sílvio. Barba e cabelo. [...] Miguel volta para casa. Cruza as palavras. Termina o jornal. Usa o banheiro e toma banho para eliminar os vestígios de cabelo que grudam no suor do rosto. Chora em silêncio pela surra que deu há muito tempo no filho. Foi um acidente. Ele sabe que no fundo isso talvez tenha pesado mais do que o coração que brotou do vapor (MUTARELLI, 2009, p. 40).

A passagem em questão, alusiva ao término do casamento e da descoberta do coração com os nomes de Miguel e da amante desenhado no para-brisa do carro (MUTARELLI, 2009, p. 13), expressa a dor e a culpa profundas de Miguel em face do distanciamento do filho, mas numa amálgama de fatos que não mantêm relação, senão a mera sequência de atos e pensamentos em seu dia. A aproximação indiferenciada das atividades corriqueiras do cotidiano e a gravidade do remorso e da agressão contra o próprio filho pequeno geram o choque grotesco do episódio. Além do mais, as paralipses emudecem o texto acerca de dados fundamentais que colaboram para o aumento da tensão: podemos só pressupor a situação de seu relacionamento anterior, assim como o que pensa Miguel a respeito, em que consistira a agressão a seu filho, quais os motivos que o levaram a buscar ajuda psicológica etc. Ademais, na composição da representação, ausenta-se do discurso do narrador elementos que poderiam contribuir para o preenchimento das lacunas e do sentido: a ausência de uma mediação afetiva, que fosse capaz de conferir significado e lugar a cada um dos fatos narrados, deixa o leitor à deriva, devendo lidar diretamente com a realidade representada, tornando o mundo um lugar imprevisível e estranho. Desse modo, o choque, livre de qualquer amortecimento subjetivo, desfaz a firmeza do mundo e aliena-nos, assim como ao protagonista, de qualquer referencial onde nos apoiarmos para conservar-lhe qualquer sentido que seja.

A bem dizer, Miguel é alguém que caminha entre os escombros desse universo desfeito e, diríamos, sofre precisamente em razão de sua dificuldade em aceitar essa completa queda das fundações de seu mundo. O percurso do protagonista na obra, desse modo, colabora imensamente para a representação desencantada (e por isso crítica) da realidade, posto que ela é figurada precisamente pelo olhar de Miguel e, conseqüentemente, da consciência aguda desse enorme descompasso. Há na narração, por isso, uma visão peculiar para o detalhe, que atenta precisamente para a descontinuidade de seus elementos, que se mostram deslocados de seus lugares habituais e revelam, pela fria constatação do narrador, a própria desconjuntura da realidade e o absurdo dos despropósitos que lhe compõe:

Noite. 18 de Dezembro.
 Miguel buzina duas vezes.
 Miguel veste a sua melhor camisa.
 Sueli entra no carro com seu melhor vestido.
 Longo beijo.
 [...]
 Arranca. Shopping Paulista. Hoje não é praça de alimentação. Viena. Embora fique na praça, é um restaurante à parte. 18 de Dezembro. Aniversário de namoro. Bufê. Minissalgados com estrogonofe e saladas.
 - E as meninas?
 - Mi! Não fala e boa cheia. E tira os *cotovelo* da mesa.
 - Cotovelos.
 - Engole antes de falar, poxa!
 Miguel engole.
 - Miguel, o guardanapo.
 - O que tem?
 - Põe no colo.
 Miguel põe o guardanapo no colo. Tema natalino embala o estrogonofe.
 - Já pensou?
 - Hã?
 - Decidiu?
 - O quê?
 - Aonde nós vamos hoje.
 - O Pedro me falou de um bacana.
 - Tem cachoeira no quarto?
 - Ele falou que sim, mas eu não gosto disso.
 - Como não gosta? Já foi? Foi com quem?
 - Não, nunca fui. Não gosto do barulho da água, me dá vontade de mijar.
 - Miguel!
 Miguel movimentava a língua dentro da boca.
 - Miguel, que é isso?
 - Tem um cabelo.
 - Tira a mão da boca! E não fala de boca cheia!
 - Mas tem um cabelo, eu estou sentindo.
 - Engole! Deve ser seu.
 Miguel engole (MUTARELLI, 2009, p. 18-19).

Bastante exemplar, essa cena se constrói pelo deslocamento dos personagens do contexto em que se acham. Seres toscos, desprovidos de qualquer fundamento que lhes garanta o mínimo do refinamento e da educação, contrastam comicamente com o local em que se encontram. Contudo, a passagem não se limita a esse humor clichê, construído simplesmente sobre a tensão provinda da inadequação do mais simples a uma situação que lhe excede a capacidade, mas na decadência da cena como um todo e que tinge o humor da passagem (a exemplo do que ocorre generalizadamente na obra) com um tom lúgubre e grave. O espaço da cena não se distancia dos lugares por onde tradicionalmente o casal circula. O Viena, embora seja “um restaurante à parte”, ainda assim está na praça de alimentação do shopping, algo que apela ao mesmo tempo para um requinte artificial e meramente decorativo e faz ecoar, por sua vez, a própria artificialidade de um ambiente altamente controlado, além da lógica consumista e redutora das experiências que delineiam o funcionamento dessa classe de estabelecimento. Longe de ser um lugar de requinte, a própria dinâmica da praça de alimentação evoca os hábitos de uma classe média urbana popularesca e desprovida de autenticidade: o bufê são salgadinhos e estrogonofe, embalados pelo tema natalino. Sutilmente, portanto, a espacialidade da narrativa compõe uma atmosfera ridícula.

Desse modo, o deslocamento do casal deixa de ser meramente representativo de uma humildade singela e toma tons de inadequação mais grave, já que o próprio contexto, apresentado dessa maneira, desestabiliza o referencial da normalidade. Sueli almeja se comportar com um requinte que lhe falta, mas que está ausente também no mundo em que vive. Encenam, por isso, uma miração de mau gosto, uma simulação de luxo, cuja tosca artificialidade não se pode ocultar, seja nas atitudes despropositadas de Miguel ou na simulação limitada de Sueli. Logo, a universalização da artificialidade que perpassa a cena como um todo frustra a comicidade simplória do desajuste, tornando esse riso grotesco profundamente mais existencial, o que faz com que ele não se volte para o deslocamento do indivíduo, mas para a absoluta ausência de propósito e de sentido legítimo para as ações humanas.

O mundo de Mutarelli é aquele de um teatro em que são encenados os sentidos artificiais da vida humana, aqueles propósitos que podem ser construídos e atestados pela aparência e pelo cumprimento de uma torpe coreografia. Atores de si mesmos, suas personagens, no geral, parecem mergulhar em seu papel menos por predileção do que pela

mais absoluta ausência de autenticidade. São prodígios a mimetizar algum sentido.

Assim sendo, *Miguel e os demônios* impacta pela frivolidade com que trata a torpeza humana, é certo, mas o faz também e principalmente por sua redução quase absoluta a um estado inanido de vontade verdadeira. O próprio tom indiferente da narração, a um só tempo, desumaniza, reifica e desmistifica todo valor de humanidade das personagens, porque lhes coloca a nu diante do leitor, em uma inescapável sinceridade. Resta-lhes, contudo, certa torpeza como único traço que ainda conservam de alguma sombra humana, assumindo feições monstruosas e grotescas. Essa sombra de sentimento, contudo, permanece paradoxalmente, impulsionando o choque do leitor contra a realidade desnudada que o narrador aos poucos desvela. Logo, ainda que a narração não se dê autodiegeticamente, a oclusão do foco narrativo no protagonista persevera na narrativa as nuances do subjetivismo de Miguel sobre o mundo, fundamental para os efeitos de sentido que as figurações infernais acarretam a ela, precisamente por ser essa proximidade contra o fundo frívolo da narração, o fator responsável pelo efeito chocante do texto. O contraste grotesco e conflitivo entre narração e foco narrativo criam a representação explícita do real, que faz o leitor vislumbrar sem filtros a feiura do mundo.

Nesse sentido, mais uma vez reafirmamos que o destaque da narração ao detalhe é fundamental na composição do grotesco mutarelliano. Concentrado no protagonista, o foco narrativo parece se ater na maior parte do tempo estritamente ao que desperta alguma atenção por parte de Miguel. A fixação do foco esvazia a descrição de elementos que lhe garantiriam uma amplitude maior de alcance, fragmentando o discurso do narrador. Inanida, a narração fatalmente descompensa o valor semântico do discurso, sobrecarregando os fragmentos que são comunicados ao leitor. Essa dinâmica cria então um desequilíbrio entre a importância discursiva dos elementos descritivos e sua natureza muitas vezes baixa e corriqueira. Logo, essa espécie de “rebaixamento” discursivo é constitutivo da expressividade grotesca e deslocante da obra, ferramenta poderosa do aspecto desmistificador do texto, bem como do desnudamento das personagens, exauridas de qualquer potencial dignificante:

Noite. Rua das Palmeiras. Santa Cecília. Miguel estaciona o Uno e buzina duas vezes. Um travesti que anda pela calçada olha para Miguel e sorri. Miguel desvia o olhar. Mais duas buzinas. Sueli sai do prédio. Entra no carro, parece feliz. Beija Miguel.

[...]

Sueli tem os cabelos armados, encaracolados, pintados. Já foi ruiva, morena, loira.

Atualmente a cor é essa mistura, camada sobre camada. Híbrida. Os cabelos são emaranhados de forma antinatural. Lembram uma porção de Miojo Lamén. Miguel é quase um *expert* em Miojo. Consegue identificar na tintura os temperos de galinha caipira, carne e bacon. O rosto de Sueli apresenta mais de trinta anos difíceis. Longos, sofridos, emaranhados como seus cabelos. [...]

Sueli adora shopping center.

Temas natalinos em ritmo de música de videogame. Som ambiente. Sueli emperra diante de uma vitrine. Seu olhar é laçado por um vestido. Miguel procura ler a diminuta etiqueta presa ao vestido (MUTARELLI, 2009, p. 9-10).

O grotesco atua poderosamente no desnudamento das personagens, mas sempre de forma muito sutil. Ao descrever Sueli, o narrador atém-se aos elementos superficiais de sua aparência, que por si só poderiam ser denotativos de uma série de valores, mas que aqui são comunicados de modo risível pelo rebaixamento que o símile provoca ao equiparar o cabelo de Sueli ao macarrão instantâneo. Contudo, o que de fato coroa o grotesco risível nessa passagem é o recurso ao hiperbólico, que revela de forma quase absurda, pelo olhar de Miguel, os sabores de Miojo possíveis de se identificar nas cores desbotadas dos seus cabelos.



Figura 25 – Ilustração do capítulo 4 de *Miguel e os demônios*, p. 50.

A estranha característica desestabiliza a figuração da beleza que seria esperada pelo olhar do protagonista em sua namorada, mas além disso a liga inevitavelmente aos valores que o outro termo da comparação comunica: macarrão instantâneo, comida barata, pouco nutritiva, industrializada, por isso, bastante artificial e, por fim, um prato muito corriqueiro. Desse modo, a comparação torna impossível ao leitor não conceber Sueli como uma pessoa

ela mesma corriqueira, sem nada de especial e de uma aparência bastante artificial. O fato de o narrador (e, portanto, o próprio Miguel), não lhe destacarem elemento algum de seu caráter ou mesmo detalhes de sua história pessoal, corrobora para a caracterização chã e superficial de sua personalidade, fato que vem a ser endossado pelo consumismo que a própria Sueli manifesta em seu desejo pelo vestido, frente ao qual “emperra” tal qual máquina e no qual ecoa a artificialidade seriada de sua comparação ao macarrão Miojo.

Por si mesma tal comparação já seria bastante expressiva da personagem, mas ganha singular importância em sua definição quando, metaforicamente, o emaranhado dos cachos é estendido para o emaranhado da vida de Sueli: “trinta anos difíceis”, mas dos quais não se tem outros detalhes para além da metáfora. As dificuldades da vida de Sueli são, desse modo, somente sugeridas ao leitor, mas, partindo dos poucos elementos que lhe compõe, essa sugestão dá a entender perfeitamente a instabilidade da vida, a pobreza crônica, a educação precária, a alienação face ao mundo. Logo, a inanição da descrição, aliada ao potencial semântico expansivo da ambiguidade do grotesco, garante ao texto uma expressividade infinitamente mais significativa do que talvez se teria em um texto que conduzisse essa caracterização pormenorizadamente, sobretudo porque a brevidade da narrativa de Mutarelli lhe confere uma característica essencial à sua expressividade e que, por sua vez, é impossível de ser atingida num discurso alongado: o impacto que o choque heterogêneo das figuras de linguagem grotescas são capazes de suscitar:

Miguel entra na pequena garagem do Hotel Snoopy. Rua Rodrigues Alvez. Um Snoopy meia-boca desenhado ao lado do neon que pisca, Snoopy... Snoopy... Snoopy...

Miguel está por baixo na cama redonda com lençóis cor-de-rosa esgarçados. Sueli cavalga Miguel e geme de forma ritmada. Coreografia.

Miguel exala um som abafado pela narina. Sueli finge gozar e se atira ao lado de Miguel.

O casal refletido no espelho do teto. Um triste afresco pagão.

- Gozou gostoso?

- Hum-hum – diz Miguel pela narina.

- Eu fui uma boa menina?

- Hum-hum.

- Sem creminho, hein? Entrou facinho...

Para Miguel isso já não faz diferença. De tanto uso, todo o corpo de Sueli lasseou (MUTARELLI, 2009, p. 11-12).

Como nos demais exemplos, a neutralidade da narração contrasta com o tom daquilo que é narrado e a sexualidade do casal se expressa de modo decadente e desencantado, como

um ato rotineiro, ausente de paixão ou excitação, e, por isso, mecânico. O sentido grotesco do automatismo é construído através da cena como um todo, permeando toda a expressão do episódio, a começar pelo tom da narração, cuja neutralidade é por si só banalizadora, mas também pela ideia de repetição, evocada em diversos momentos do texto. Desde o letreiro, que fastidiosamente repete a mesma mensagem – e que o texto torna palpável ao evocar seu ritmo diretamente na estrutura frasal – até a performance “ritmada” e “coreografada” de Sueli, tem-se o ato sexual apresentado como o cumprimento de um protocolo preestabelecido pelo hábito. Qualquer sentimentalismo finda na ausência de profundidade do intercuro que se realiza como formalidade e quaisquer valores mais significativos da experiência emocional e do contato e convívio humanos são anulados. Resta somente a repetição e o isolamento dos sujeitos, a quem é negada a vivência da outridade.

Contudo, o sentido poderosamente grotesco da cena vem na associação do automatismo ao desencanto cru que a evocação do corpo acarreta ao texto, isso porque o corpo de Sueli é apresentado como “lasseado”, como um objeto que, por tanto uso, perdeu a firmeza ou a proporção original e que remete imediatamente aos próprios lençóis da cama, também eles “esgarçados”. Assim, a figuração de “uso excessivo” acarreta um valor negativo ao corpo de Sueli e ao ato como um todo: corriqueiro, comum, usado constantemente e, por isso, sem qualquer traço especial. Esses sentidos, por sua vez, reforçam retroativamente o próprio automatismo do gemido ritmado (lógico e mecânico) e da performance dita “coreografada”. Desse modo, a decadência da cena se sustenta por esses pequenos pontos inseridos pelo narrador na descrição e que, cruzando-se com a figuração grotesca do corpo de Sueli, produzem o efeito de desencanto.

A negatividade da cena, por fim, vem coroada ironicamente na descrição do reflexo do casal no espelho superior à cama: “triste afresco pagão” – imagem que apela aos pressupostos estéticos antropocêntricos classicistas, marcadamente da nudez expressiva da perfeição e da beleza do corpo humano. Entretanto, no todo de sua representação, esse triste painel refletido termina contrastando sarcasticamente com os afrescos clássicos, muitos dos quais tradicionalmente contêm temas religiosos e são orientados pelos pressupostos da beleza, da proporcionalidade e da razão. Logo, a introdução desse referencial na obra, mesmo que sutilmente, implica ao episódio um sentido antagônico, expressando um quadro grotesco provindo da desrazão e do despropósito. Negativamente, portanto, esse triste afresco não

expressa, senão, a imperfeição humana. Verdadeiro ornamento grotesco, vislumbramos nele esses corpos disruptivos e que parecem anunciar, longe de qualquer universalismo, a descabida existência humana, deslocada da ordem cósmica e terminantemente efêmera: desgastada e arruinada. Essa toada de finitude, aliás, é tenaz em toda a obra: Miguel vive sob o signo de uma permanente decomposição, vergado abaixo o peso de uma degradação constante.



Figura 26 – *Marte e Vênus*. Lavinia Fontana, ca. 1559.⁷⁵
Madri, Casa de Alba.

De todo modo, há que se destacar por ora o ínfimo apoio sobre o qual se erige toda a imagem que se expande na narrativa desse episódio. A partir da radical contenção da descrição, o minimalismo de *Miguel e os demônios* amplifica o impacto das figurações

⁷⁵ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mars-and-Venus-Lavinia-Fontana.webp>. Acesso em: 11/02/2022.

grotescas, precisamente em função de seu isolamento dentro do discurso, em que rareiam quaisquer outros detalhes, o que conseqüentemente hipertrofia seu potencial semântico. Tal configuração compete para a construção do que poderíamos denominar “realismo cru”, capaz de alcançar a representação perturbadoramente intensa da narrativa. A seleção dos fragmentos, nessa estrutura, portanto, destacando-os, lhes confere uma intensidade imagética maior, dada a escassez da descrição. Logo, cada elemento dos quadros colocados volatiliza-se para além do simples detalhe e expandem sua expressividade na medida em que se respaldam mutuamente, o que lhes permite sua expressividade tão impactante, apesar da lacônica descrição, espelhando o baixo mundo que compõe a realidade violenta de Miguel.

A estética do grotesco contribui, desse modo, diretamente no processo de ampliação semântica precisamente em razão de seu caráter ambivalente. Contudo, ela atua para a expressão desse estado de coisas desencantado na medida em que, dentro da economia reduzida da descrição narrativa, termina por inserir elementos impactantes e controversos violentamente no texto, gerando tensão e choque no discurso, procedimento perceptível na passagem supracitada, mas que pode ser mais claramente observada na cena da ceia de Natal:

Sueli abre a porta. Está toda arrumada. Vestido estampado, cabelo em coque. As meninas correm para recepcionar seus presentes. Da cozinha vem Isabel, irmã mais velha de Sueli. Balzaquiana de intenso furor uterino, diria seu Joaquim. Farta de carnes, Vênus de Willendorf, diria Osvaldo. É a primeira a beijar Miguel, próximo à boca. Depois abraça Joaquim.

- Nossa, como estamos elegantes! [...]

Isabel usa vermelho, o decote é generoso. Joaquim é o primeiro a entrar, seguido por Miguel. Joaquim, quando senta, tosse para abafar os gases.

[...]

Isabel entra na cozinha.

- Quer ajuda mana?

- Dá cerveja para o Miguel e para o seu Joaquim.

Isabel olha Miguel de forma profana. Miguel faz que não vê. Sueli está muito atrapalhada.

A mosca retorna à salada. Miguel pega a cerveja e foge para a sala. É hora do jornal. O noticiário anuncia para o próximo bloco o encontro dos corpos carbonizados de quatro rapazes na Estrada Velha de Santos.

Miguel senta ao lado do pai. Transpira.

Isabel, com uma lata de cerveja na mão, senta ao lado de Miguel. Transpira.

Luana rói o canto da parede que dá passagem ao pequeno corredor.

Ingrid, que agora assiste ao teto, enfia o dedo no nariz e depois na boca.

Joaquim finge que tosse.

Sueli grita por Miguel.

Miguel grita de volta:

- Só um minuto, quero ver uma matéria.

Isabel apoia a mão na coxa de Miguel, olha em seus olhos fixamente e diz:

- Deixa que eu vou.

O olhar inflama Miguel. Miguel observa o seu rabo quando ela se levanta do sofá. As carnes de Isabel em seu minivestido vermelho, transparente o bastante para revelar a tanguinha. Negra.

[...]

- Vamos meninos, tá na mesa.

- Joaquim se levanta e tosse três vezes. Sincronizado.

- Anda, Mi, vem.

- Estou indo.

Arroz com passas, peru com farofa e pino. Salada de maionese com batata e mosca.

Miguel se junta à festa e brinda, acomodado, mas sem conforto, em seu lugar predefinido.

Perde a matéria. O jornal sempre termina em zoológico. Anunciando a girafa que pariu.

Serve-se daquele peru de pino em velho óleo ungido. Solenizando.

As crianças comem rápido. Não gostam de nada que está na mesa.

Começam a pular e emitir frases em pura esquizofasia.

- Papapapa-iii Nono-elelelele...piiiiii...!!!

- LéLéLéLéLéLé...!!!

Joaquim baba no decote da irmã de sua futura nora.

Abre e fecha as pernas em frenesi. O movimento bombeia um restinho de sangue para o seu pinto murcho.

- LéLéLéLéLéLé...!!!

- Nonono-elelelelelll...!!! (MUTARELLI, 2009, p. 26-29)

Nesse ponto a narrativa se quebra subitamente e, entre espaços, vem uma única frase isolada: “Anderson, Neguinho, cai de boa no asfalto” (ibid., p. 27), como a representar uma imagem que assalta a memória de Miguel em meio a seu desconforto, remetendo imediatamente ao assassinato praticado por ele e seu parceiro contra quatro meninos de rua no dia anterior, sobre o qual tratava a matéria do jornal. Todo o episódio da ceia de natal estende-se, ainda, por outros capítulos, sendo entremeado pelos primeiros encontros de Miguel com Cibele e pelo planejamento da vingança contra Augusto, pai pedófilo das filhas de Sueli. Desse modo, desde a estrutura, é possível entrever que a fragmentação e a mescla dos diversos episódios provocadas pelas elipses e analepses na diegese provocam o deslocamento do sentido tradicional daquilo que se narra. Cruzam-se, dessa maneira, ações do presente e do passado da história, que se contaminam mutuamente: o desconforto de Miguel associa-se, diretamente, aos fatos da noite anterior. Estes, por sua vez, ecoam, através de sua memória, nos acontecimentos presentes, amplificando e desenvolvendo seu sentido na narrativa, o que contribui diretamente para o aumento da densidade da tensão que vem sendo construída. Há que se notar, igualmente, que após esse episódio, perde-se a indicação de tempo que vinha

sendo feita pelo narrador no início de cada capítulo. O que se vê daqui em diante é, não por acaso, a degradação crônica da situação de Miguel, acompanhado pela presença mais intensa de uma imagética ligada à morte. Ao que parece, as quebras temporais parecem criar uma espécie de acúmulo das desgraças, que será levado ao extremo até o clímax da narrativa.

A desagregação estrutural da narrativa, por conseguinte, é consoante à própria desagregação dos sentidos tradicionais que se desencadeiam em torno do protagonista e, não por acaso, se intensifica precisamente nesse momento da história a partir do qual a situação de Miguel se tornará insustentável. Seria possível, analisando o trecho em questão, afirmar que o sentido de desencanto construído na narrativa realiza-se através do potencial profanador do grotesco, uma vez que, de modo análogo ao que ocorre diegeticamente através da inserção anacrônica de episódios no relato, a celebração narrada se vê assaltada por diversos elementos que lhe subvertem o sentido tradicional. Há que se notar ainda que é fundamental para tanto a forma como se constrói o discurso narrativo, posto que é pelo viés da narração que esses diversos elementos são destacados e elencados na descrição do acontecimento. Assim, coincidente ao deslocamento e desconforto do protagonista, o olhar do narrador se desloca dos sentidos idealizados em torno dos valores cristãos ocidentais da ceia de Natal para a série de pequenos dados e ações descabidos que permeiam a experiência dos personagens. De um modo geral, nada há no desenrolar da celebração em si que fuja ao roteiro social: reunião, conversas, presentes, comilança etc. O que promove, desse modo, o deslocamento é, antes, a consciência do despropósito que parece atravessar todo o relato e que parte do viés específico que o narrador constrói a partir do próprio desconforto que Miguel aparenta em face de toda uma situação que lhe surge descabidamente.

Assim sendo, como dizíamos, o grotesco exerce uma função profanadora, porquanto figura a celebração do nascimento do Cristo em meio a diversos elementos que contrariam fundamentalmente seu valor de sacralidade. Desse modo, voltamo-nos novamente para a carnavalização de Bakhtin para compreender de que modo o imaginário baixo e escatológico do corpo assalta e rebaixa os sentidos tradicionalmente austeros e sagrados pelos quais se compõe essa celebração. No trecho em questão, portanto, surge todo um conjunto de imagens que se centralizam em torno do corpo e, especialmente, de sua sexualidade e escatologia: o pai de Miguel, que não consegue conter a flatulência, busca disfarçá-la com tosses, o que, no restante da cena, fica subentendido pela sutileza do narrador em pontuar tão somente as

tosses; uma das crianças se distrai comendo a meleca do nariz; além da própria descrição feita da comida que, se já pressupõe uma glotonaria comum à ocasião, toma tons abjetos pela mistura de elementos impróprios como o pino, o óleo excessivo do peru e a mosca na salada.

Quanto ao polo sexual, este talvez seja o que mais fortemente se expressa na cena, a começar pela própria cunhada de Miguel: Isabel ostenta sensualidade na aparência e nos modos, em posturas provocantes totalmente destoantes da celebração. Destaque-se que a própria descrição de seu corpo, excepcionalmente mais detalhada, é feita em grande parte por



Figura 27 – Vênus de Willendorf (25.000 AC)⁷⁶
Viena, Naturhistorisches Museum

metáforas que lhe salientam as protuberâncias fartas do corpo: “Balzaquiana de intenso furor uterino” e “farta de carnes, Vênus de Willendorf”, referência direta à estatueta austríaca do

⁷⁶ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_of_Willendorf,_20210730_1214_1255.jpg. Acesso em:: 26/11/2021.

paleolítico (Figura 27) que exhibe os seios e as nádegas, assim como o ventre, extremamente projetados para fora do corpo, num claro sinal de culto ou louvor às propriedades reprodutivas do corpo.

Essa mesma hipertrofia fora destaca por Bakhtin (2010) enquanto uma das heranças que o carnaval preservava dos cultos arcaicos sazonais da fertilidade e foi por ele lida enquanto representativa das potências telúricas absolutas da morte e do renascimento, componentes essenciais, portanto, do conjunto imagético do realismo grotesco. Ademais, há que se frisar que o exagero dessas formas é também o agigantamento dos valores a elas agregados concernentes ao prazer carnal e à alegria da satisfação das necessidades, ações que deslocam o sujeito para fora das continências da seriedade e, por isso, rompem com as categorias preestabelecidas pela ordem. Daí serem formas evasivas, que se projetam para fora e para além da unidade do corpo, destacando-se com tamanha força, que beiram a autonomia em relação ao todo. Logo, a associação de Isabel à Vênus paleolítica lhe confere automaticamente o valor carnavalesco do riso do prazer e do excesso.

O corpo de Isabel é portanto, no contexto da cena, desviante e subversivo: em seu rompimento da contenção formal, ela termina por representar um perigo de rompimento também para a contrição que a ocasião suscita – exigência dogmática da tradição cristã, ainda que se trate da celebração de um banquete –, o que põe em risco todo um estatuto de valores sociais basilares da cosmovisão comum de nosso contexto social. Assim sendo, o corpo de Isabel é grotesco não somente pelo contraste que sua performance estabelece contra a convenção, mas principalmente por se tratar de um corpo exorbitante, no qual afloram as zonas baixas para além das linhas de sua contenção e, sobrexcedendo-as, impõem-lhe um regime de sentidos insustentável em sua lógica. Em outras palavras, a gestualística anômala transgride a harmonia dos sentidos, invalidando os pressupostos em que se apoiam.

É precisamente este o caso da ordenação em que se calca a estrutura familiar tradicional: o Natal é uma data em que a reunião da família é o ato central do acontecimento e que, por isso, se configura enquanto a realização maior da instituição social da família, especialmente relevante no contexto cultural brasileiro. Subversivamente, contudo, o corpo excedente de Isabel confronta e nega as interdições básicas que fundamentam a identidade nessa pequena coletividade, rompendo ativamente com o tabu da monogamia, assim como a inibição de relações intrafamiliares. Isabel seduz propositadamente o companheiro da própria

irmã e, similarmente, Joaquim se excita com a irmã da própria nora. Desse modo, as atitudes de Isabel rompem completamente com o culto à Sagrada Família, levando à falência as contrições hieráticas da ocasião.

Não são exclusividade de Isabel, contudo, os traços desviantes da corporalidade. De modo geral, todas as personagens parecem acumular elementos exorbitantes, tecida através da pontuação de detalhes bizarros, reduzindo as próprias personagens a um estado bestial. Todo o conjunto de gestos que compõe as performances desses corpos na ocasião são de algum modo transgressivos da razão e rebaixadores de toda a sua estrutura ordenadora: para além da sexualidade de Isabel, há todo o movimento excrementício do corpo de Joaquim e o comportamento irracional das crianças, que se manifesta tanto nos atos, como na esquizofasia de seu discurso. Performance excêntrica, os gestos dos corpos demarcam o rompimento dos limites do sentido, rebaixando-o pela inserção de valores que lhe são opositivos e incompatíveis. Logo, não é ao acaso que boa parte dessa carga opositiva venha precisamente de gestos transgressivos da corporalidade, visto que, como restou bastante claro nas discussões de Bakhtin (2010), a vida corporal é inerentemente telúrica e cíclica, agrilhoando inescapavelmente o homem à relatividade móvel dos sentidos da realidade grotesca da natureza humana animalesca.

Há que se destacar igualmente que a fragmentação da cena inevitavelmente participa da degradação dos sentidos, porquanto concorre para inviabilizar qualquer totalidade significativa, a partir da impossibilidade em se estabelecer de antemão uma unidade estrutural que fosse consoante à expressão de um sentido absoluto. Assim sendo, toda a cena é narrada na obra de modo fragmentado, isso é, interposta por outros episódios que parecem corresponder a eventos ocorridos contemporaneamente à ceia de natal. Desse modo, ao fracionar o tempo da narrativa, as anacronias não se isolam do episódio que entrecortam (não se separam em novas sessões ou capítulos, como de praxe na obra, mas somente por um espaço em branco simples), interferindo diretamente em sua expressão na medida em que introduzem na narrativa dados que vêm a agravar e aumentar ainda mais a tensão que o próprio episódio já vinha acumulando. Desse modo, a fragmentação do tempo narrativo acaba por gerar um espécie de paralelismo entre esses diversos episódios, criando em razão disso um efeito artificial de correlação, de modo que os acontecimentos problemáticos que começam a se desenrolar a partir de então estabelecem para além (e a partir) da sua

sincronicidade uma ilusão de correspondência – não necessariamente dos fatos em si, mas das motivações que os levaram a ocorrer, como se uma espécie de maldição comesse a se abater sobre o protagonista. Isso faz, como afirmamos há pouco, com que se cruzem também os sentidos desses episódios, de modo que, à semelhança do que ocorre em *O cheiro do ralo*, cria-se também nesta obra uma espécie de ilogismo ou de “lógica paralela”.

Em vista disso, seria errôneo afirmar que na cena em questão estamos diante simplesmente da perversão de um princípio moral e cultural, uma vez que, do modo como a obra lê as tradições, é possível notar um sentido profundamente decrépito e que insiste tão somente enquanto sombra projetada sobre esses restos teatrais da tradição que se convertera em hábito. Quando o narrador afirma que Miguel se acomoda, mas desconfortável, em seu lugar predefinido, é inegável a leitura de todo o desconforto suscitado no episódio enquanto expressão do próprio desajuste de Miguel ao papel social que lhe cabe ou, em outras palavras, ao teatro de sua própria existência que se vê obrigado a representar.

Desse modo, o estranhamento que a óptica peculiar à narração do romance provoca corrobora com a perversão dos sentidos a partir do deslocamento de seus referências tradicionais, criando a impropriedade sobre o habitual que serve de base à crítica mutarelliana acerca da contemporaneidade. Assim sendo, o desconforto de Miguel é sensualmente expressado pela própria estrutura do discurso narrativo e cujo valor estético e literário está precisamente em expressar o desajuste do mundo e o absurdo do hábito por essa via indireta, mas infinitamente mais incisiva, da afetividade e da sensualidade.

Miguel é um desajustado em sua própria vida e é precisamente esse deslocamento que impele o tom extremamente desconfortável da narrativa. O grotesco, aqui, cumpre também esse papel de comunicar o descompasso de Miguel com seu próprio mundo, refletido na obra nas próprias discontinuidades que ela apresenta, tanto semânticas, quanto sintáticas. Por isso, toda a figuração de deterioração que percorre a obra completamente não cumpre meramente o papel de ambientar uma realidade dura, sendo mais propriamente significativo do estado insustentável a que chega o protagonista diante do hábito: [...] Miguel é tímido. Miguel nunca se sente confortável. Para Miguel, o mundo é como um festa para a qual ele não foi convidado. Entrou pelos fundos (MUTARELLI, 2009, p. 12).

O grotesco proporciona, desse modo, um vislumbre agudamente lúcido do mundo, agora desmantelado de todo o aparato simbólico que lhe sustém o sentido. Ademais, há

também a redução dos valores através da imposição reificante do costume consumista da troca de presentes, que é representado na obra completamente desligado de qualquer sentido afetivo, apoiada pela simples aquisição de bens. É o que vemos no desejo de Sueli pelo vestido, que Miguel compra no mero cumprimento de uma obrigação, bem como na postura das meninas que, na chegada dos convidados, “correm para recepcionar seus presentes”. É perceptível, contudo, que apesar da relevância dos demais elementos, é através do conjunto imagético corporal que o grotesco mais fortemente se manifesta nessa cena, constituindo o centro por excelência da transgressão dos sentidos originais no texto.

Compete não menos para esse efeito de degradação, a interposição constante da chacina de que tomou parte Miguel dias antes e que contraria irremissivelmente todo o conjunto de valores religiosos e culturais de que tradicionalmente se impregna a celebração do Natal, cena essa fundamental para compreender o emprego da estética do grotesco na expressão da violência extrema e da desagregação dos sentidos perpetrada pela obra.

Pelas indicações temporais que a narrativa fornece, Pedro e Miguel assassinam os garotos no dia anterior à ceia de Natal. Encomendada pelos comerciantes da região, a “limpeza social” se justifica, não por acaso, pela emergência consumista das festas de fim de ano, visto que, afinal “é época de limpar as ruas, as pessoas querem gastar o que não têm” (MUTARELLI, 2009, p. 15). Como resposta, o próprio Miguel destaca a sua necessidade de comprar o vestido que Sueli deseja. Essa cena marca, por isso, o limite do inumano, que estigmatiza a horda de seres noturnos, híbridos dos dejetos e da sujeira do mundo:

A madrugada nessa região apresenta uma legião de criaturas. Seres que parecem terem perdido a humanidade. Travestis, viciados, mendigos. Na entrada de um botequim estão os meninos. Os alvos. Dividem um cachimbo de crack (ibid., p. 23).

Contudo, essa estigmatização não se dá somente ao nível mórfico, por assim dizer, mas afeta diretamente o próprio estado de “ser” dos meninos cuja morte se torna, para Miguel, somente um serviço, uma moeda de troca que lhe possibilita solucionar seus pequenos problemas cotidianos.

A perseguição é rápida, tanto quanto a própria abordagem. Novamente, alguns detalhes se avultam e tingem a cena com o tom grave que ela expressa. Na perseguição, “os pneus do carro guincham feito rato ao atravessarem a pista”. Rendidos, por fim, os meninos paralisam e no raso diálogo que têm com os policiais, Clévisson “ri porque achou engraçado

rir do que não tem saída”. Aliás, a própria trajetória dos garotos parece cingida e fadada à finitude breve. Sem maiores detalhes ou alguma forma de contextualização, a própria brevidade do relato parece de alguma forma espelhar esse remate, sendo que somente na hora da morte parecem se revelar os pequenos fragmentos de identidade que esses seres já dismórficos possuíam:

Fumaça, chapado, tenta correr.
 Pedro dispara à queima-roupa.
 Na cabeça descoberta de um dos meninos.
 Bate os joelhos e depois a boca no chão.
 Clévisson, vulgo Diabo Loiro, já era.
 Os outros correm.
 Miguel dispara duas vezes seguidas. Dessa vez é Anderson, vulgo Neguinho, quem cai.
 Os dois disparam simultaneamente. Valdisnei, vulgo Fumaça, grita “Mãe” antes de cair.
 O outro escapa. O outro é Jonas, vulgo Palito.
 - Maloca os presuntos que eu vou atrás dele.
 Pedro corre. [...]
 Miguel retira a chave do contato e abre o porta-malas. Empilha os corpos e bate forte o capô. O ombro de um deles impede o fechamento. Miguel os acomoda batendo cada vez mais forte o capô contra os corpos, até fechar.
 Acende um cigarro e assume o volante. Avista Pedro trazendo no colo o quarto garoto.
 Ao guardar a última vítima, Pedro percebe que Clévisson e Neguinho ainda respiram (MUTARELLI, 2009, p. 25).

As resumidas biografias dos meninos, destacando-os nesse único momento da massa informe dos indigentes da noite paulistana, contrasta pesadamente com o vácuo desumanizador que a própria narração confere ao episódio como um todo. Ironicamente, portanto, é somente no momento de seu abate, visto que morrem como animais, como pragas que se elimina para a manutenção da “saúde pública”, é que lhes é conferido algum traço mínimo de humanidade. A rasa evocação de suas histórias pregressas denuncia, por sua própria brevidade, é certo, a irrelevância de suas existências nesse mundo cão, ao mesmo tempo em que expressa grotescamente esses lampejos de sentimento e de identidade, devorados pelo gigantismo da violência. O contraste chocante provoca o mal-estar expresso na narrativa do episódio e abre a prerrogativa da crítica realizada paradoxalmente pela indiferença do próprio narrador ao pontuar-lhes os nomes e apelidos, refletindo a mesma crueldade com que são abordados por Miguel e Pedro. Marília Corrêa Parecis de Oliveira pontua justamente como

[...] a narração imparcial, objetiva – como o faria uma câmera cinematográfica – cria o efeito de potencializar a intensidade dramática daquilo que é narrado pelo tratamento da violência como corriqueira e banal. Outro aspecto importante da passagem é o fato de que a narrativa em terceira pessoa distancia o leitor dos sentimentos das personagens envolvidas nas situações narradas. Nesse sentido, o recurso do *showing*, faz com que, a partir da escolha desse ponto de vista, o enfoque dado pelo texto não recaia nos efeitos provocados pela violência, mas na sua descrição como, parece-nos, fim em si. Além disso, a condição humana que se encontra sob os efeitos da violência é coisificada, uma vez que descrever/mostrar é recusar uma proximidade com o objeto – o que poderia ser feito a partir do narrar/contar. Assim, coisifica-se o sujeito ao naturalizar a sua condição sob a violência como parte normal de um cotidiano urbano violento (OLIVEIRA, M., 2018, p. 275).

Desse modo, também em *Miguel e os demônios* é notável o recurso reificante que o grotesco mutarelliano exerce dentro da narrativa. Tanto pela bestialização provocada pelo avultamento do corpo sexualizado grotesco, como pela objetificação dos indivíduos e valores, a narrativa de Mutarelli mina toda a mitologia moderna construída em torno da noção de bem-estar, bem como da identidade do indivíduo. Contudo, ainda mais fundamental, é notar de que maneira esse recurso ao grotesco, na obra em questão, consegue a um só tempo criar o quadro crítico da representação do real e sugerir a crise profunda e o irremediável descolamento que há entre o protagonista e esse mundo.

Tal descolamento não se dá, como restou bastante claro, por conta de uma crise qualquer de Miguel quanto à violência de seu entorno – ele participa dela ativamente, lhe compondo inclusive como braço ativo. A incompatibilidade do protagonista se dá, antes, por uma crise mais profunda, e ainda que dela faça parte também certo conflito com o mar de violência em que se vê imerso, o que verdadeiramente parece lhe assolar diretamente são impasses mais profundos, ligados diretamente à identidade: crises as quais (se retomamos o pensamento de Rémi Astruc) encontram no grotesco uma linguagem de acesso capaz de expressá-las verdadeiramente em seus impasses e contradições.

Nos trechos em destaque, desse modo, é patente como as anacronias no tempo da narrativa, bem como nos detalhes elencados pela atrofiada descrição, refletem de modo peculiarmente significativo o estado de disjunção em que se encontra Miguel. Indo mais além, a crise do protagonista encontra em determinados elementos um suporte simbólico particular, que se insufla de sentidos representativos desses processos disruptivos a partir de um mecanismo de paralelismos semânticos muito próximo (ainda que não tão desenvolvido)

daquele que pudemos descrever em *O cheiro do ralo*.

6.3 Os signos da culpa: o paralelismo semântico grotesco

A culpa é, dessa forma, um dos elementos centrais da narrativa e do processo de metamorfose (BAKHTIN, 1981) pelo qual passa o protagonista, posto que os remorsos que flagelam Miguel constituem a encruzilhada na qual ele se encontra: diante do horror do mundo, deslocado e inadequado, Miguel luta interiormente entre os pressupostos morais que parece possuir e a realidade de sua vida e de suas ações. Resvalando constantemente o abjeto, o tabu, o proibido e o diabólico, Miguel se vê diante da borda de seu próprio mundo. Assiste, paralisado, todo o além-linde que tem diante de si, ao passo que também ele, em toda a sua identidade, parece desmoronar. Nesse sentido, duas imagens em particular são centrais para a expressão do processo grotesco de transcendência de Miguel: as moscas, representativas da culpa e o cão, cuja putrefação simboliza a própria degradação do protagonista.

Ambos constituem na obra campos semânticos bastante alargados, resultado do processo de acumulação de sentidos dos paralelismos narrativos. Tal procedimento, análogo ao que discutimos no capítulo anterior, é generalizado na obra, participando de modo fundamental, inclusive, na construção da personagem Cibeles enquanto elemento central da “perdição” de Miguel, bem como sua demonização. Contudo, interessa especialmente discutir tal procedimento com olhos à construção dessas duas figuras em particular, dado a carga metafórica que assumem. De todo modo, há que se ressaltar também que na obra em questão, as livre-associações de sentidos são consideravelmente mais raras do que se pode observar em *O cheiro do ralo*, contudo não se fazem, por isso, menos fundamentais na construção do discurso narrativo e na expressão crítica do real que a obra alcança. Aqui, entretanto, a extrapolação dos campos semânticos das palavras parece se dar muito mais por um processo de acumulação e recorrência do que propriamente por um processo livre associativo como ocorre com o conjunto de imagens do ralo-olho-ânus.

Assim sendo, as moscas e o cão são figuras que frequentemente assomam à narrativa, mas são edificadas por procedimentos diversos: aquelas integram diretamente o enredo, surgindo constantemente nas cenas e intensificando sua presença conforme se agrava a

desagregação dos valores do mundo de Miguel, além das diversas ilustrações de moscas que se espalham por todo o livro, desde a capa até a folha de rosto e ao texto (Figuras 29 e 30); o cão, por sua vez, é evocado sempre por analepses, cujos fragmentos, mesmo pulverizados ao longo da narrativa, ordenam-se e sucedem-se cronologicamente, retomando um episódio da infância do protagonista. Ainda assim, ambas as imagens se relacionam intrinsecamente, sobretudo dado o seu referencial nefasto: ambos são representativos da putrefação (consequentemente também de todo o campo semântico a ela associado) e, portanto, metafóricas da própria degradação identitária de Miguel. Além disso, dentro do conjunto referencial medieval a que a obra recorre constantemente, ambas as figuras fazem alusão também ao demoníaco, o que termina por estabelecer relações entre os dois conjuntos semânticos.

Assim, a figura da mosca surge no livro desde as gravuras que estampam a capa e as páginas, mas principalmente desde as primeiras linhas da narrativa: a mosca que se debate contra o para-brisa do Uno branco e que, ao fim, pousa sobre o rosto do mendigo enlouquecido que ri de Miguel. Em uma obra densa e compacta como *Miguel e os demônios*, não é surpreendente que haja uma sobrecompensação semântica do discurso. Assim, é bastante significativo que a obra se inicie através dessa sequência em que a mosca, enclausurada, como Miguel dentro do carro, desconfortável sob o calor de Dezembro, pouse em seguida no rosto do mendigo que ri, representativo da própria loucura marginal que ressalta o absurdo dessa existência deslocada. A mosca é colocada desde o início, desse modo, enquanto simbólica de um estado de desordenação, remetendo diretamente à transição para além da contenção racional de uma visão de mundo ordenada e que na narrativa constitui a deflagração dos processos de crise dos valores e sentidos do mundo do protagonista.

A rede metafórica que se cria em torno da figura da mosca, por sua vez, vai se construindo ao longo do percurso narrativo, através da acumulação de sentidos que os paralelismos linguísticos criam a partir de seus cruzamentos. É o caso, por exemplo, da passagem pouco adiante do início em que o narrador compara a paralisia emocional de Miguel, incapaz de tocar o pai e demonstrar-lhe seus sentimentos, à mosca que estava presa no para-brisa do carro: “Miguel luta contra seus sentimentos. Como uma mosca contra um para-brisa” (MUTARELLI, 2009, p. 8).

Desse modo, a própria estruturação da narrativa, extremamente fragmentária,

corroborar ativamente para o estabelecimento dessas redes de sentidos paralelas, em função sobretudo das constantes digressões provocadas pelo narrador, sejam elas anacronias que inserem analepses e prolepses na narração, seja pela metalepse de sua própria intrusão na narrativa, ainda que de modo rarefeito e bastante sutil. Logo, a narração acidentada acaba criando uma rede não-linear de sentidos, aproximando e fazendo comunicarem-se esses diversos elementos que compõe o enredo, especialmente essas figuras singulares, cujo resgate constante vai lhes imprimindo um sentido cada vez mais abrangente e complexo. Assumindo, por fim, certa autonomia significativa, essas figuras-símbolo extrapolam seu referencial tradicional e passam a expressar metaforicamente sentidos fundamentais à narrativa.

No caso das moscas, entretanto, o próprio enredo se encarrega de estruturar o sentido metafórico dessa figura, embora tal fato não anule a importância dos cruzamentos no hipertrofiamento semântico. Em um dos diálogos com Osvaldo, o jornalista, Miguel se queixa da quantidade de moscas na cidade, ao que o colega responde com uma citação de Sartre:

[...] Você já reparou na quantidade de moscas que estão infestando a cidade?

- Moscas?

- Sempre houve milhares delas. Por falar nisso, você sabe o que elas simbolizam?

- Não.

- Nunca ouviu falar na mosca sartriana?

- Nunca.

- Sartre escreveu na época da guerra uma peça com esse nome: *As moscas*. Ele resgata o mito grego das Eríneas. As Eríneas, para os romanos, Fúrias, nascem do sangue derramado de Urano. Geia, a patroa de Urano, pede ajuda aos filhos para que a libertem do depravado e insaciável marido. O cara gostava de foder. Era um dos nossos! O filho caçula de Urano, Cronos, resolve ajudar a mãe e, quando seu pai está comendo ela, ele chega de mansinho e corta o saco do velho. Entendeu?

- Acho que sim.

- Então, como o deus estava na clássica posição papai e mamãe, quando cronos decepa o saco do velho o sangue que escorre entra na vagina da mamãe e depois de nove meses surgem as Eríneas, as vingadoras dos crimes de sangue. De sangue consanguíneo. E Sartre as relaciona com as moscas. Para Sartre as moscas são símbolo do remorso (MUTARELLI, 2009, p. 36-37).

Bastante crucial no estabelecimento dos paralelismos na obra, a personagem Osvaldo constitui-se num recurso narrativo bastante conveniente: tem largo conhecimento de variedades e curiosidades, criando oportunidades para a inserção de informações mais elaboradas e aprofundadas cuja citação, dada a forma que a diegese assume na obra, talvez não fosse tão simples. Em *O cheiro do ralo*, por exemplo, a conveniência da narração



Figura 28 – Detalhe de *O remorso de Orestes*, William-Adolphe Bouguereau, 1862⁷⁷.
Norfolk, Chrysler Museum of Art, 71.623.

⁷⁷ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Orestes_Pursued_by_the_Furies_by_William-Adolphe_Bouguereau_\(1862\)_-Google_Art_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Orestes_Pursued_by_the_Furies_by_William-Adolphe_Bouguereau_(1862)_-Google_Art_Project.jpg). Acesso em: 15/12/2021.

autodiegética facilita a colocação das diversas citações e da transtextualidade marcante da obra, configuração que não seria possível em *Miguel e os demônios*.

Assim sendo, Mutarelli acarreta para seu texto uma dupla hipertextualidade, posto que, a um só tempo, liga a figura da mosca à simbologia desenvolvida por Sartre ao mesmo tempo em que resgata o referencial mítico no qual se calcou o próprio filósofo francês. Essa dupla referencialidade é particularmente fértil, portanto, não só porque remete diretamente a um arcabouço mitológico clássico, que dispõe para a obra toda uma fundamentação cosmológica acerca da noção de remorso, mas sobretudo porque o faz através da modernização mítica que o próprio Sartre já havia iniciado, inserindo *Miguel e os demônios* diretamente nessa linha evolutiva do mito das Fúrias (Figura 28) e da atualização do conceito de culpa e de liberdade, tão caro para Sartre.

Caio Soares (2005), em seu estudo acerca da mitologia em *As moscas*, destaca que a temática do remorso pela transgressão da ordenação cósmica é fundamental (senão fundante) para a cultura grega como um todo, fornecendo a matéria essencial do teatro trágico. Tal importância só é plenamente compreensível, entretanto, quando se lança o olhar para a própria constituição da identidade individual dentro do mundo helênico, quando então o sujeito não tinha sua existência interior isolada dos demais, mas integrava um complexo comunitário de identidades que se refletiam e que lhe complementavam absolutamente. Sendo assim, um crime ou transgressão ameaçava a ordem, pois sua execução pelas mãos do indivíduo acarretava inevitavelmente a identificação de toda a sua família, e a consequente condenação se dava antes de tudo mais por uma necessidade coletiva de reestabelecimento da ordem cósmica do que propriamente enquanto vingança ou punição,

por isso uma ação que configurasse *hamartía* – ou “erro”, equívoco decorrente de algum excesso, mas que não se pode considerar idêntico ao conceito judaico-cristão de “pecado” – passível de castigo divino não era tida como algo de significado puramente pessoal, tendo, ao contrário, efeitos sobre o destino da sua parentela [...]. “Nas antigas comunidades (...) ninguém pode permanecer manchado por um erro sem atingir a si mesmo e a toda comunidade, independentemente de qualquer sentimento de interioridade, tão conhecido pela época moderna. Sua identidade não lhe é específica nem a expiação comunitária é vingança contra ele, mas é purgação para si mesma. (...) Dirimir um erro é salvar a comunidade e nunca somente a si mesmo, questão de difícil compreensão para nossa época (GAZOLLA, 2001, p. 28 apud SOARES, 2005, p. 18).

Desse modo, as Eríneas surgem, enquanto forças primitivas (nascidas da violência

primordial), como as entidades responsáveis pela manutenção da ordem através da supressão de qualquer força desviante das grandezas cósmicas. Há em sua potência de ação a ideia da fatalidade enquanto forma de ciclicidade, pois, como observa Leandro Neves Marim (2017), a partir da versão de Ésquilo, o sangue parece atrair o sangue, gerando um ciclo de vinganças que não cessa. Daí que, mesmo obedecendo aos deuses em sua determinação oracular, Orestes hesita contra esse destino, mas, cumprindo-o, se vê ainda assim perseguido pelas Fúrias e obrigado a buscar abrigo em Delfos. As Eríneas são, por isso, de certo modo, uma força de resistência e conservação, mais do que propriamente de vingança, visto que se voltam, principalmente, contra os crimes de sangue, cometidos no seio de uma mesma família: núcleo básico da identidade do próprio sujeito. Logo, nesse sentido, seriam as responsáveis pela conservação da identidade do mundo, guardando as razões de suas ordenações e preservando-lhe os limites definidores, bem delineados pelo tabu:

Conhecidas, em algumas versões do mito, como filhas da Noite (Nyx), das Eríneas dizia-se também terem nascido do sangue de Urano que respingou sobre Gaia (Terra), quando o deus celeste foi castrado pelo filho Cronos. Brotaram, pois, de uma violência primordial, e se associariam para sempre ao expediente da violência reparadora da violência: eram deusas encarregadas do duro castigo aos homicidas - sobretudo se o crime fosse contra alguém do mesmo géno (ibid., p. 139-140) -, sob a forma da loucura, ainda em vida, ou das torturas eternas contra os condenados do Tártaro, região infernal onde elas moravam. [...] Mais amplamente, as Eríneas eram potências de sustentação das leis cósmicas - das quais os sacrossantos vínculos de parentesco eram uma das facetas -, tanto que há a passagem famosa em que Heráclito diz que, se o Sol quisesse se desviar de seu curso habitual, seria por elas impedido (SOARES, 2005, p. 22).

As Eríneas de Sartre, contudo, conduzem a uma visão outra acerca da fatalidade da transgressão. Em Sartre, ainda que se veja, como bem delineia Soares (2005), o retorno ao mito enquanto força pedagógica preparatória e participante da vida, há em seu revisionismo uma visão outra acerca da culpa e do julgamento e, sobretudo, da liberdade humana enquanto elemento intrínseco e independente. Isso porque *As moscas* coloca-se contra um pano de fundo poderosamente presente no contexto de sua escrita e encenação: a ocupação alemã da França durante a Segunda Guerra e o regime colaborativo que se estabelecera então por essa ocasião. Para Leandro Neves Cardim (2017), é precisamente o remorso dos franceses e a aceitação da culpa pela derrota que se vê encarnado no julgo representado pelos insetos na peça. Segundo o autor, para Sartre era muito claro que se devia convocar o povo francês a olhar para o futuro não como condenação do passado, mas como potencialidade que cabia tão

somente à liberdade humana ser forjada.

Desse modo, em Sartre, a afirmação do crime é também uma afirmação da liberdade, na medida em que seu Orestes, livre para decidir seu caminho, foi capaz de colocar-se contrariamente às leis cósmicas, decidindo a favor da liberdade de seu próprio povo. Ao final da peça de Sartre, é sobre Orestes que as moscas se voltam, abandonando seus conterrâneos, agora libertos para acompanhar furiosamente o herói em retirada. Desse modo, o Orestes sartriano demarca essa liberdade extrema, capaz de romper a força tragante do passado, que se presentifica pelo remorso, de modo que um futuro de fato novo possa nascer à frente do sujeito. Por isso, o autor afirma que

Sartre combaterá pela raiz a “religião do remorso” de Vichy e o cultivo da ideia de uma “fatalidade” histórico-moral, ao mostrar que a liberdade é a verdadeira “condenação” absoluta que pesa sobre os homens e povos. E uma liberdade radical implica uma responsabilidade integral por nossos atos. A responsabilidade, sob este aspecto, é uma dada forma de relacionamento subjetivo com o passado – ou seja, com a liberdade já “atuada” (por nós e por outrem) e cristalizada em “background” incontornável de nossa trajetória biográfica e histórica- , e se põe nas antípodas da conduta pautada pelo remorso, já que assinala a soberania do homem sobre seus atos, e do seu presente (ou melhor, do seu futuro, já que todo homem é um projeto de ser, uma escolha que se abre para o devir) sobre o seu passado, ao contrário do que sugere a moral do arrependimento compulsivo, que bloqueia o futuro em nome da eterna reiteração da lembrança culposa (SOARES, 2005, p. 9).

De certo modo, portanto, Sartre altera consideravelmente a localização do indivíduo dentro do cosmos, na medida em que, mantendo a presença de uma coletividade, estabelece em relação a ela uma outra noção de individualidade, bem como dos traços identitários que irão compô-la. De todo modo, a ação humana que se tem em Sartre extrapola aquela do mundo clássico, de modo que os atos do homem não só passam a ser de sua escolha, independente da força com a qual o destino lhe conduza para tanto (e que, não à toa, lhe imputa de igual maneira a responsabilidade por esses mesmos atos), como também estes atos, ou seja, essa capacidade de escolha, consegue afrontar a ordem das grandezas cósmicas. Por isso, o Orestes sartriano parece não hesitar diante daquilo que se lhe coloca à sua frente e o executa com profunda paz de espírito, já que vive somente por sua lei e, em vista disso, não pode expiar um remorso que não se consiga identificar como seu. De todo modo, como dissemos, a obra de Sartre não perde de vista a ideia de uma coletividade bem delineada, posto que, como destaca Soares,

[...] a liberdade é um destino coletivo que torna possível aproximar o mitologismo tradicional, tal como presente na lenda dos Tantálidas, ao mitologismo existencialista de *As Moscas*. Não se trata, é claro, de uma “fatalidade” divina que desaba sobre os orgulhosos e seus parentes. Mas a fatalidade existe, aliás, é a fatalidade da própria “existência”, a fatalidade da liberdade: o homem está condenado a ser livre, dirá o filósofo: “Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre, porque uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer” (Sartre, J.-P., 1978, p. 9). Simbolicamente, *As Moscas* é narrativa arquetípica deste “acontecimento” cosmogônico monstruoso, a irrupção da liberdade (do Para-si ou consciência) no seio do Em-si, um deicídio antecipado pelo “tantálida” Orestes, mas que as sucessivas gerações haverão de repetir se quiserem fazer jus à condição humana (SOARES, 2005, p. 26).

Além do mais, Marim (2017) ressalta ainda que a escolha individual em Sartre, que surge das “situações” que se colocam diante do homem, demarcam por si mesmas o limite futuro do desconhecido: a liberdade está, também, em não saber se a atitude tomada diante da demanda que se coloca se reverterá em solução; contudo, impelido a agir, o homem se põe a escolher, ainda que ignore o futuro que ele mesmo cria e que tal futuro não possua em si mesmo nenhum traço de predestinação, o que justifica recair sobre ele a responsabilidade por essa liberdade. Desse modo, Sartre inverte a lógica do teatro clássico e enraíza o drama de Orestes não na fatalidade de seu destino, mas na fatalidade de sua liberdade absoluta. Por isso,

Orestes não é um personagem real: o teatro não se ocupa com a realidade no sentido próprio da palavra. Não é a particularidade de Orestes que interessa a Sartre, mas seu drama. [...] Para entender a especificidade da tragédia sartriana, é preciso dizer que ela é uma tragédia da liberdade, em oposição a uma tragédia da fatalidade. Não se trata, porém, de dizer que a tragédia de Ésquilo não seja uma tragédia da libertação ou da liberdade; aliás, precisamente por aí seria possível retrair a convergência. Entretanto, a distância entre Orestes concebido à maneira grega e à maneira sartriana pode ser percebida através daquilo que caracteriza o sentido do drama, da ação e da conduta do personagem em relação ao destino. Com uma pergunta, Sartre resume o que está sendo discutido ali: “Como se comporta um homem em face de um ato que ele cometeu, do qual ele assume todas as consequências e as responsabilidades, mesmo se, aliás, este ato lhe horroriza? (SARTRE, 1992, p. 268 apud MARIM, 2017, p. 178).

Orestes, em Sartre, se vê solitário diante do mundo e seu estado de coisas que lhe antecede e, precisamente em função dessa independência existencial em face do mundo é que lhe é possível (e necessária) a escolha. Em *As moscas*, portanto, não é o mundo, na forma do destino, da vontade divina de deuses e reis, que atua sobre o protagonista, mas, antes, o protagonista que atua sobre o mundo, uma vez que se vê livre para tanto. Logo, o aspecto “irreal” de Orestes, a que Marim chama a atenção, se dá na medida em que ele age

miticamente perante um público: enquanto indivíduo, a liberdade que Orestes expressa e ecoa na liberdade essencial de todos os homens e, por isso, seu drama e os problemas que se impõe à sua frente fazem ressoar as demandas que todos eles têm diante de si. Logo, Orestes age na medida de sua liberdade individual, mas enquanto protagonista, abarca toda uma vivência humana comum. Não por acaso, Sartre destaca que seu teatro não trata da realidade, mas da verdade, uma vez que não trata das vicissitudes da individualidade psicológica de seu protagonista, mas de sua demanda universal. Sendo assim,

Orestes, segundo Sartre, deve assumir e transformar seu destino através de uma ação mediada pelos outros homens. Sua ação é livre na exata medida em que ela é limitada por sua situação. Esse mito é um mito da liberdade e da libertação, ele é a invenção de um homem que se libertou e libertou seus concidadãos dos caprichos do destino cego, da falsa concepção de liberdade e do peso do passado morto. [...] A força do teatro sartriano nasce do interior da própria situação, ela nos faz ver a reinvenção do mito de Orestes. Se Orestes não se curva nem à superioridade dos deuses, nem à imobilidade dos valores do passado, é porque ele mesmo constrói seu próprio caminho, ele atribui essa responsabilidade apenas a si mesmo (MARIM, 2017, p. 182-183).

Isso posto, a hipertextualidade que Mutarelli estabelece através do discurso de Osvaldo deixa-se entrever mais claramente, sobretudo porque Miguel tem diante de si precisamente o drama do remorso e da culpa por suas ações e é contra esse tecido moral e ético de nossa atualidade que ele se debate constantemente. Assim, do mesmo modo que, na peça de Sartre, as moscas perseguem os habitantes de Argos, que vivem no remorso (e em sua consequente inércia) por sua inação quando do assassinato de seu rei, também sobre Miguel se abatem essas moscas, demarcando uma espécie de expiação por seus erros e que se reflete explicitamente em sua impotência face à realidade.

Ao longo de nossa discussão, buscaremos demonstrar que, analogamente ao futuro inovador que a liberdade sartriana abre para Orestes e sua gente a partir de sua aceitação, também para Miguel uma espécie de novo irá se abrir. Em seu caso, contudo, o novo que se coloca é, antes, aquele do rompimento com a normatividade preestabelecida pelos códigos sociais, demarcado pela consciência do que denominamos “visão grotesca” sobre a realidade: uma visão do mundo que se expande para além do sentido dado do mundo, isso é, para além de sua preconcepção imprimida na cultura e reproduzida amiúde pelo hábito. Assim, como Orestes que é separado de sua gente e de sua cidade, retornando como estranho para ela depois de seu exílio, Miguel, deslocado e marginalizado dentro de seu mundo, cumpre

similarmente o rito do degredo. Apartado dos sentidos do mundo, Miguel tem diante de si a possibilidade primeva para a libertação, que reside na recusa ao que foi preestabelecido e à possibilidade de tomar os acontecimentos autonomamente, isso é, desligados de toda prenoção. A tragicidade que é perceptível na obra se calca justamente no impasse moral face ao qual Miguel se coloca, impelido por sua situação entre a aparente perdição e a retidão estrita da moralidade.

As moscas que tombam sobre Miguel localizam esse ponto temporal anterior, que se manifesta na obra pelo remorso das atitudes passadas postas sob o pesado julgo da moralidade. A culpa de Miguel configura-se, assim, como uma forma de deslocamento temporal, que impõe o passado sobre o presente, eclipsando-o e, conseqüentemente, afastando a possibilidade de um futuro, estagnado pelo pesar que o choque entre a transgressão e a norma provoca. E o grotesco, água-forte que delineia os traços da pintura que Mutarelli elabora desse mundo, fazem ressaltar que tampouco o seu descompasso e o pluralismo antipurista são cabíveis à estreiteza idealizadora da normatividade ética. Em *Miguel e os demônios*, diríamos, não é o cadáver do pai, simbolizador da transgressão, que faz com seu miasma atrair essas moscas, mas a morte da própria ordem em si, caduca e insensata. Logo, as moscas de Mutarelli surgem aqui quase como presságio, uma estranha praga que vem perturbar para lembrar que a ordem estagnada do mundo findou-se e que seu sentido se tornara vazio.

Em *Miguel e os demônios*, portanto, a figura da mosca é relacionada direta e claramente à ideia da culpa e do remorso. Enquanto Eríneas modernas, as moscas cumprem no enredo o papel de demarcar sobre Miguel o signo da culpa, materializando, como dissemos, os atos que pesam sobre sua consciência, porque conflitam ou confundem aquilo que o protagonista parece ter para si enquanto referencial moral. É o caso, por exemplo, da mosca a se debater na salada de batatas do Natal, que perturba particularmente Miguel, no mesmo momento em que este, absolutamente desconfortável, se debate igualmente contra a lembrança da chacina praticada no dia anterior e que é evocada no texto tanto pelo noticiário da televisão presente na cena, como pela digressão aguda das imagens da matança que surgem como flashes nas analepses da narração.

Igualmente, quando tomado de remorso por sua relação com a travesti Cibele e pelo

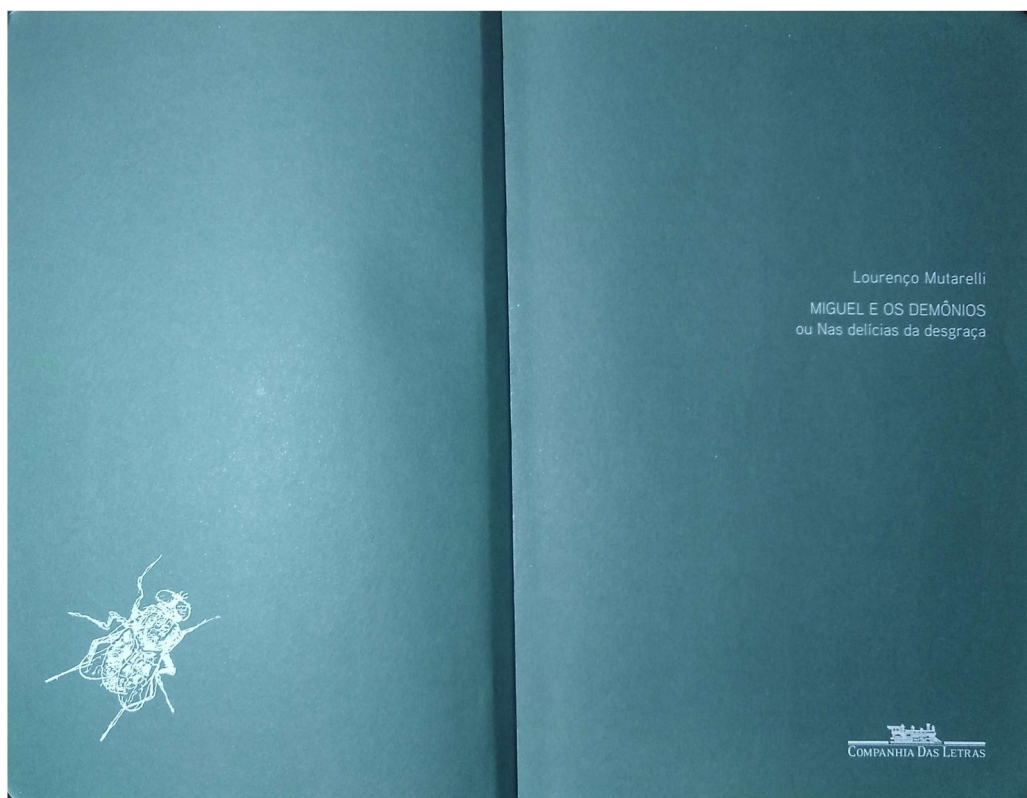


Figura 29 – Folha de rosto de *Miguel e os demônios*.

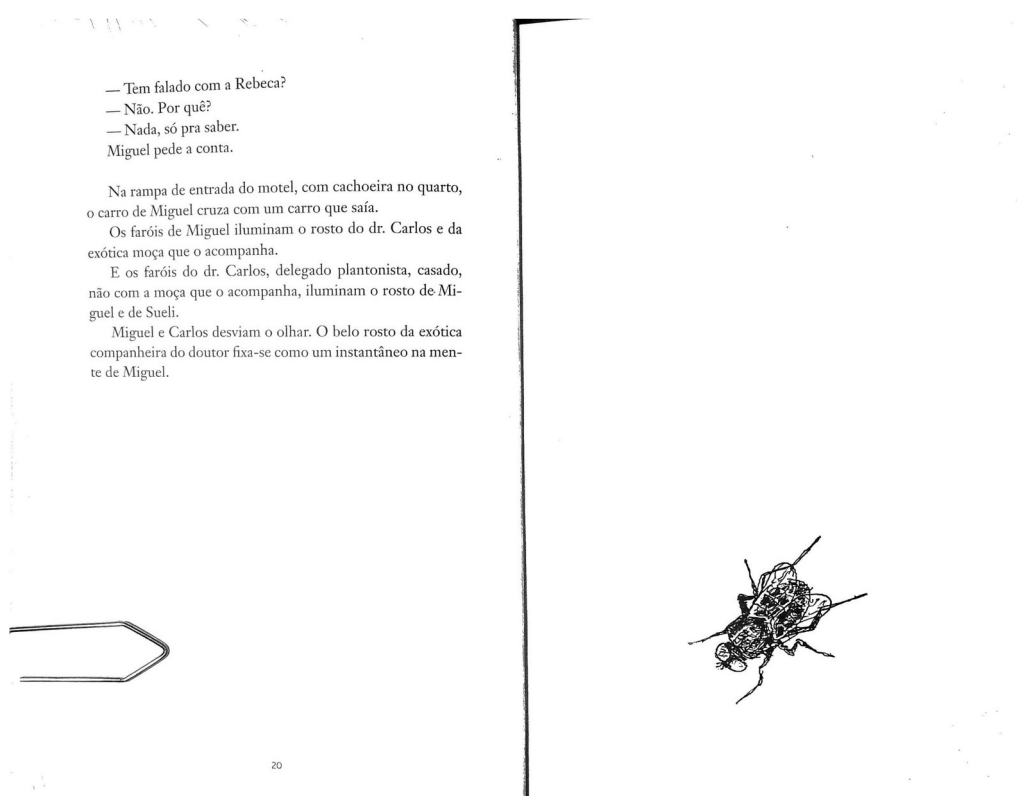


Figura 30 – Detalhe da página 30 de *Miguel e os demônios*.

distanciamento de seu relacionamento com Sueli, Miguel é surpreendido pelo pai com um enxame de moscas pousadas no teto do quarto, sobre seu corpo adormecido – mesmo momento em que o pai desfalece por conta do AVC que irá paralisá-lo permanentemente:

[...] Miguel puxa Cibebe pelo braço. Arrastando-a de volta para o quarto.
 Tranca a porta.
 - Eu quero você.
 - De novo?
 Miguel não responde. Avança. Bota Cibebe de quatro e enfia sem dó.
 - Isso tesão! Me fode!
 Miguel fode (MUTARELLI, 2009, p. 71).

Nesse momento encerra-se o capítulo 5 e tem-se então, na abertura do capítulo seguinte:

O velho Joaquim abre suavemente a porta do quarto. Na penumbra procura identificar as formas do que repousa na cama. Julgando ser Miguel, ele se aproxima lentamente e cutuca seu ombro.
 - Miguel.
 - Miguel?
 Um calafrio percorre a espinha do velho. O velho vira os olhos e cai. Miguel entreabre os olhos. Procura acordar. Sente ter ouvido a voz do pai chamando-o. Não tem certeza se sonhava. Olha ao redor, mas não vê ninguém. Miguel volta a dormir.
 [...] Miguel percebe o corpo do pai. Levanta bruscamente e acende a luz.
 Confere que o pai respira.
 - Pai? Pode me ouvir?
 O velho recobra a consciência. Aponta para o teto sem nada dizer. Miguel levanta a cabeça e vê dezenas de moscas no teto. Estáticas sobre a cama (ibid., p. 73-74).

É importante ressaltar nessa passagem que a narração não pontua a relação entre as diversas ações senão por seu sequenciamento no texto. Não há qualquer colocação assertiva de que as moscas estavam ali por conta do que fora narrado no capítulo anterior, assim como não há qualquer afirmação quanto a um possível caráter sobrenatural no mal-estar de Joaquim. Entretanto, e isso é fundamental, tampouco há qualquer explicação para os fatos estranhos que são colocados, qualquer apreciação por parte do narrador ou esforço em racionalizar a sequência de acontecimentos que, ademais, sequer possuem uma ordenação cronológica clara. Assim, uma série de dados essenciais para a compreensão lógica dos acontecimentos se perde na narração, autorizando inúmeros sentidos que se avolumam a partir do campo de possibilidades que se deixa em aberto. Desse modo, as elipses e paralipses do

texto impõem sobre o esforço racional de compreensão do leitor toda uma série fragmentada de elementos, que não permitem um entendimento assertivo, resultando nessa associação absurda e estranha de elementos, mas que, apesar disso, de forma alguma subentende um acaso.

O enxame assustador de moscas concentra a um só tempo, como centro figurativo da cena, a paixão de Miguel por Cibele (tratada como maldição e perdição), a doença do pai, a crise de Sueli (que desembocará em seu suicídio) e a própria degradação identitária de Miguel, posto que seu pai “na penumbra procura identificar as formas do que repousa na cama, julgando ser Miguel”. Através das constantes coincidências que se cruzam na obra, a imagem das moscas termina por constituir uma espécie de signo, que remete diretamente, ainda que de forma abstrata, à tragicidade e à fatalidade da maldição. Consequentemente, sua ocorrência, a essa altura da narrativa, próxima da fatalidade do clímax, faz ressoar simultaneamente todos esses sentidos. Contudo, só se atinge este ponto específico de intensidade graças ao hiperbolismo com o qual a imagem é expressada, reforçada pela evolução da tensão na narração.

Logo, a quantidade anormal, o acúmulo e a peculiaridade com que as moscas são postas na cena corrobora para o grotesco que se ressalta, demarcando o rompimento da normalidade e reforçando a aura fantástica, nos termos de Todorov (1992), que o episódio suscita. Desse modo, a presença das moscas nessa passagem, sua quantidade abundante, a estranheza de sua paralisia sobre Miguel fazem ecoar e transmitir a todos os acontecimentos que se entrecruzam aqui o acúmulo de sentidos que vinha sendo desenvolvido ao longo de toda a narrativa até então, ao mesmo tempo em que insere esses mesmos acontecimentos dentro dessa sequência semântica da figura da mosca. É o caso da crise no relacionamento com Sueli, que fora anteriormente representada com a presença simbólica da mosca:

Pedro se aproxima.
 - E aí, meu velho?
 Miguel balança a cabeça quase afirmativamente.
 - A Sueli ligou te procurando.
 - Depois eu retorno.
 [...]
 O celular de Miguel toca sobre a bancada ao lado da paciência interrompida.
 Uma mosca passeia na frente do monitor (MUTARELLI, 2009, p. 42-43).

De forma análoga, também nessa passagem a relação entre os fatos narrados é

estabelecida pelas suposições que a sequenciação da narração parece sugerir. Sabe-se que Sueli busca por Miguel já há alguns dias, fato novamente trazido na fala da personagem Pedro, mas somente podemos supor que seja Sueli que liga para seu celular nesse momento. O que parece reforçar tal conjectura é precisamente o detalhe da mosca na tela, coincidente à chamada telefônica, dado que, ao longo da narrativa, a representação de sua obsessão por Cibele e o consequente afastamento de Sueli é constantemente retratado concomitantemente à evocação da figura da mosca. Assim, ao mesmo tempo que o sentido da cena é reforçado pela retomada da sequência semântica dessa figura, ela também passa a endossar e reforçar todo o seu campo simbólico.

Finalmente, ao final do capítulo em questão, nas seções III e IV, novamente esses acontecimentos são entrecruzados, quando do término da relação entre Miguel e Sueli e a internação de seu pai:

III

Joaquim foi levado para o quarto. O diagnóstico foi confirmado.
 Miguel cochicha com um homem mais velho e uma moça mais jovem. Gabriel e Justina, seus irmãos.
 [...]

Miguel toma um táxi até a casa de Cibele.
 É ela quem abre.
 - Oi. - Cibele oferece o rosto para ser beijado.
 - Oi. Miguel beija o rosto.
 Cibele conduz Miguel para o quarto segurando sua mão. [...]

Cibele apanha [o dinheiro], sorrindo.
 Põe as notas sobre o criado-mudo.
 Lança um olhar de desafio
 Miguel avança sobre sua boca.
 Beijam-se.
Fade.

Som da respiração de Miguel
 O menino em sépia aspira profundamente o cão que putrefaz.

IV

Miguel acorda com o som da mosca que sobrevoa seu rosto.
 Um rápido calafrio percorre seu corpo.
 Cessa assim que ele identifica onde está
 Na cama de Cibele.
 No quarto de Cibele.
 Na casa da múmia.
 Cibele dorme ao seu lado.
 Miguel retira o lençol que cobre seu corpo.
 Observa Cibele nua. [...]

Miguel está em casa. Pragueja enquanto esfrega seguidamente o corpo. Maldiz a si mesmo.

Não consegue limpar a mancha que sente. A mistura de nojo e prazer por amar a semelhança. Ao sair do chuveiro, se esfrega na toalha como se o corpo não fosse o seu. [...]

A noite avança. Em fusão de planos vemos Sueli com seu penhoar esgarçado que um dia foi rosa. Solitária na pequena cozinha. Bebendo o resto de um espumante que sobrou do Natal. Sobre a mesa um pedaço de panetone ressequido.

Os outros dormem na madrugada da casa.

Sueli se levanta lentamente. Seu rosto está marcado. Parece ter chorado muito, mas agora revela serenidade. Sueli abre todas as bocas do fogão.

Mas não risca o fósforo.

Vai se deitar (MUTARELLI, 2009, p. 77-80).

Toda essa passagem culmina precisamente no suicídio de Sueli. Ao final da cena, o capítulo se encerra e, na folha seguinte, em branco, vê-se somente a ilustração grotescamente detalhada de uma grande mosca. Fica claro, portanto, que existe um esforço na escrita de Mutarelli por fazer ressoar uma relação significativa entre todos os acontecimentos que permeiam a narrativa, mas a riqueza de sua construção reside, precisamente, no fato de que essa relação é somente pressuposta pelo leitor a partir de seu próprio esforço conjectural de entendimento. A organização do discurso, as coincidências e paralelos estabelecidos entre os fatos representados sustentam a relação entre os acontecimentos, mas a rigor essa relação não é firmada pelo narrador e se constrói somente pela sucessão das cenas. Assim, a ausência das assertivas garante ao texto seu inacabamento e, conseqüentemente, seu caráter ambíguo e polissêmico e abre espaço para que a coincidência dessas figuras se estabeleça enquanto recurso ordenador e significativo dentro da obra. A figuração grotesca que o mundo degradado de Miguel assume na narrativa preserva-se estruturalmente, desse modo, pelo discurso narrativo, que consegue imprimir-lhe um simbolismo específico, comunicando simultaneamente uma variedade de possíveis sentidos, sem, com isso, prejudicar a própria representação do caos desagregador da realidade, que se faz sentir, na obra, desde a linguagem.

Além do mais, a escolha dessa figura em particular, indo além da agregação de valor da própria hipertextualidade que estabelece com o texto de Sartre, é particularmente profícua na medida em que as moscas são animais detritívoros, que vivem dos restos de matéria orgânica morta e putrefata. Em vista disto, tem-se que as culpas de Miguel parecem, tal qual as larvas das moscas, devorá-lo, decompô-lo, uma vez que seu senso de moral, posto sob

suspeita em face da complexidade da dor do mundo e do paradoxo da justiça, revela-se na narrativa verdadeiramente putrefato: cadáver ao qual Miguel ainda se agarra em face do horizonte escuro que a decomposição dessas toscas noções éticas norteadoras abre irrevogavelmente sobre ele, como o enxame que lhe vela o sono.

Rodeado por essas moscas, o próprio Miguel parece devorado, porque conflita com sua própria identidade em face de seus atos controversos. Seus impulsos e desejos, longe de configurarem um contraponto que vai ao encontro de uma moralidade combativa, surgem diluídos nessa visão grotesca do real que se constrói. Grotesca, de fato, porque abarca em seu foco toda a dimensão e impacto desse conflito. Precisamente por conta dessa configuração é que a evocação das culpas pela imagética das moscas é tão significativa e rica: a narrativa de *Miguel e os demônios*, indo além de uma mera dualidade, expressa a tragédia desencantadora do conflito, isso porque, assim como bem simbolizam as moscas, não se estabelece o combate, senão esse velório de uma inumada e obsoleta carcaça de valores. As moscas, em sua frenética presença, são demonstrativas da podridão, mas podridão esta que brota e cinde, principalmente, a própria identidade do protagonista, desfazendo-a em consonância ao próprio mundo cujas fronteiras se rompem, expondo suas vísceras e perdendo suas formas.

O mesmo se diga quanto à imagem do cão inumado, recordação sépia que o protagonista revive constantemente ao longo da narrativa e que no trecho citado acima exerce um papel fundamental na figuração da degradação da situação de Miguel, quando este, inalando o cheiro da carniça do animal, parece mergulhar, metaforicamente, no próprio processo degradante que então atravessa. Tal leitura sustenta-se no fato de que, no início da obra, a contemplação de um cadáver na cena de um crime remete Miguel, por similitude, a um dado momento em sua infância quando encontrou um cachorro morto em um terreno baldio. Na ocasião, o cachorro parecia estar morto há pouco tempo e o garoto passa, então a acompanhar a sua decomposição:

Sépia.

Terreno baldio. Imagem borrada, luz difusa. Lembrança.

Um menino solitário brinca com um graveto. Miguel, menino. Detalhe da mão do menino erguendo o graveto para o céu. O graveto acompanha o percurso de aviões que passam. Esquadrilha da Fumaça. O menino tropeça em algo e cai. Percebe um cão vira-lata morto a seus pés. O menino se levanta e com o graveto cutuca, levemente, o cão (MUTARELLI, 2009, p. 9).

Sépia.

O menino cutuca com um graveto o cão morto. Os olhos do cão estão abertos. Como se pode morrer de olhos abertos? O menino não entende. Agora, o menino toca o cão com a ponta do dedo. O cão é frio. Era a vida que fazia o cachorro quente. O menino percebe o trocadilho e ri. Não do cachorro. Nem da morte, mas da vida (MUTARELLI, 2009, p. 23).

Sépia.
O menino volta a cada dia.
Acompanha
o cachorro
se putrefazer (ibid., p. 32).

Desse modo, a narrativa do cão putrefato corre em paralelo ao tempo da história de Miguel, mas seus sentidos parecem cruzar-se na medida em que, com o avanço da deterioração da vida de Miguel, avança igualmente a decomposição do cachorro. Ao longo do percurso de sua representação na obra, o clímax de sua podridão coincide precisamente com o ponto alto das desgraças de Miguel: o suicídio de Sueli e a doença do pai. Daí em diante, temos o desenrolar quase letárgico da narrativa, que se conclui com a vingança de Miguel contra o ex-marido de Sueli, momento em que o protagonista retoma a lembrança do cão, mas desta vez em discurso direto:

- Quando eu era menino, eu vi um cachorro morto num campinho perto de casa. Todos os dias eu ia lá e acompanhava a sua decomposição. Até ficar só o osso. Até hoje eu não me perdoo por não ter enterrado o pobre animal (ibid., p. 114).

A associação metafórica da putrefação do cão à degradação da situação de Miguel é reforçada pelo cruzamento dessa imagética com todo um repertório mórbido que atravessa a obra e sobre o qual trataremos à frente. Cumpre dizer, nesse momento, que seu valor simbólico na narrativa age analogamente à figura das moscas, dialogando com os acontecimentos da vida do protagonista, que tem na abjeção desse corpo grotesco e desconjuntado um forte paralelo com o próprio desmantelamento do mundo na obra, também ele decomposto em seus limites definidores.

Assim sendo, as figurações da putrefação geram um campo imagético extremamente rico para o estabelecimento de uma relação metafórica com aquilo que se narra no enredo da obra. A riqueza semântica dos jogos imagéticos que a obra cria se calcam, justamente, na propriedade grotesca inerente ao cadáver e que coincide, como já destacamos, com essa que é a forma tida por Kristeva (1980) como a manifestação mais clara e extrema da abjeção: o

cadáver é um não-ser, um signo claro da não existência e da própria finitude da vida e da identidade humana. Contudo, simultaneamente a seu estado negativo, ele ainda acumula em si os demais signos que ligavam esse corpo à identidade à qual estava associado. Os traços do rosto, o cabelo, as roupas, as digitais, o cheiro... enfim, tudo quanto compunha esse invólucro do ser que é o corpo se mantém ainda por um tempo perfeitamente reconhecível e, por isso, associável ao ser que não mais habita essa “roupagem”. Contudo, e eis seu traço grotesco, o cadáver é também a própria manifestação da degradação desses elementos definidores; é o corpo desconjuntado, que se desfaz; é a carne podre, que abriga uma infinidade de seres terrenos e cuja digestão reinsere esse ser na inexorável ciclicidade telúrica da vida; é, por fim, um corpo que agora se espalha por entre tantos outros, que irá compor outras tantas formas de vida, testemunho inegável de que a vida e a existência não se compartimentam na ingênua divisão dos reinos com a qual nossa racionalidade busca ordenar o caos que nos rodeia e permeia.

Assim sendo, a figuração do cadavérico é responsável aqui pela expressão inacabada da visão de mundo que a obra evoca, tendo seu centro de gravidade no conflito básico da abjeção, que nada mais é, de fato, do que a desagregação da identidade pela ruína de seus referenciais externos relativos, responsáveis pela contenção recognoscente. Ao estabelecer a representação desse sistema de valores através de uma matriz figurativa cadavérica, o que a obra faz é evocar diretamente sobre esse sistema de reconhecimento a visão grotesca do rompimento dos limites que a tornavam reconhecível, em um mecanismo de ação que se dá precisamente como a abjeção do ser diante da matéria inerte que deixou de ser, mas que guarda, nesse processo de desagregação, o risco de uma reidentificação perigosa para o delicado sistema de afirmações que sustentam a identidade. A reação resistente do ser se justifica, portanto, pelo risco em que se coloca a sua própria identificação enquanto ser, ou seja, o risco grotesco de que, de alguma forma, sua identidade vaze para além de seus limites, se contamine e se confunda com aquilo que nega e objetifica como negativo a si mesma, conflito que, vale lembrar, está na raiz da própria constituição do grotesco enquanto estética.

Entretanto, essa desagregação identitária do ser representa-se ainda por outra face largamente explorada ao longo da obra e que corrobora na expressividade negativa que o grotesco toma na obra de Mutarelli. Tem-se, em *Miguel em os demônios*, desde o título, a figuração infernal do demoníaco. Desse modo, ambos os conjuntos figurativos a que

chamamos a atenção nessa seção remetem, ainda que de forma mais sutil, a todo o sentido infernal que se constrói ao longo da narrativa. Novamente o que se tem em ação aqui é o mecanismo de paralelismos semânticos que observamos anteriormente, gerador de sentidos mais abrangentes através do acúmulo de toda uma rede de fragmentos.

6.4 A maldição e os horrores do inferno

Dentro da cosmovisão cristã ocidental, é impossível separar a ideia de culpa da noção de expiação, isso porque, segundo a cosmogênese judaico-cristã, a própria existência da humanidade como tal surge em decorrência de uma falta original, cuja culpa torna-se um fardo fundamental a ser carregado pelos homens e transmitido de geração em geração. Logo, nesse sentido, a própria natalidade humana liga-se a essa falta primordial e torna essencial da existência humana no mundo sua condição de pecado. O remorso persegue o homem no decorrer de toda a sua existência, a qual não sendo dedicada piamente ao esforço de sua salvação, fatalmente o conduzirá à expiação eterna da danação infernal. A culpa e a figura do inferno são, no imaginário ocidental, elementos consonantes e, não por acaso, confundem-se na obra em questão nos conceitos da desgraça e da maldição que se colocam em diversos momentos.

Através de toda uma rede de hipertextualidades e referências que Mutarelli tece no romance, tal arcabouço é trazido para dentro da narrativa, mas, do mesmo modo que Sartre revisita e atualiza o conceito de destino e fatalidade em *As moscas*, também Mutarelli, resgatando esses que são pilares de nossa estrutura social, desenvolve uma releitura de seus valores. Desse modo, o resgate desses pressupostos serve para o romance precisamente como ponto de partida para a crise que se desenvolve sobre o protagonista. Seria possível afirmar, por isso, que muito da inovação que Mutarelli propõe a partir de seu texto não esteja, a princípio, numa compreensão ou interpretação diversa dos valores em si, mas no vislumbamento de que o sujeito, em sua liberdade, pode transcender as barreiras que a cultura lhe impõe pelo hábito e pela tradição. Disso toma-se partido, primeiramente, pelo que já se observou em *O cheiro do ralo*, no que tange à recriação cósmica perpetrada pelo protagonista, cuja potência se expressa, na obra, pelo traço negativo e transgressor das

figurações infernais. Em *Miguel e os demônios*, de forma análoga, temos igualmente essas figuras sendo evocadas muito além de um polo opositor dentro de uma visão maniqueísta, mas tangendo, por sua vez, a própria ideia de transgressão enquanto potencial renovador.

Assim sendo, a relação semântica que se estabelece entre as figuras fundamentais sobre as quais vínhamos discutindo e o complexo da culpa/remorso estende-se também para as expressões transgressivas das imagens grotescas e infernais que permeiam a obra. Tanto as figuras da mosca, como do cão participam dessa construção conceitual na medida em que remetem e associam os eventos aos quais estão relacionadas à ideia da fatalidade da expiação. Essa inserção, contudo, não se dá somente pelo fio condutor da fatalidade/maldição/expiação, mas também e sobretudo pela imagética infernal a que tais figuras apelam e integram dentro da obra.

Desse modo, a representação do complexo da culpa em *Miguel e os demônios* se dá também por todo o referencial cristão medieval da expiação infernal, o que, grotescamente, insere o referencial infernal enquanto polo de força transgressiva na obra. De forma muito semelhante ao que Sartre trouxe em sua peça, no *Miguel*, existe a construção de uma consciência e de uma aceitação sobre o estigma do maldito, o que permite ao protagonista acessar a passagem que transcende o remorso do erro pela consequência do ato livre. Por isso, é bastante significativo que as mesmas figuras que fazem metaforicamente uma alusão ao remorso e à culpa serem referenciais também da danação infernal e da maldição. Tomando por base o *Dicionário Infernal*, de J.C. de Plancy (publicado primeiramente em 1818), a associação de ambas as figuras ao demoníaco é patente:

O diabo as vezes aparece em forma de mosca ou de borboleta. [...] Os demonômanos chamam Belzebu o *senhor das moscas*; os habitantes do Ceilão dão ao diabo o nome de *Anchor*, que em sua língua significa deus das moscas ou espanta-moscas; oferecem-lhe sacrifícios para se verem livres desses insetos [...] (DE PLANCY, 2019, p. 636).

Originando-se na divindade filisteia de Baal e Zebub, de Plancy destaca que Belzebu (Figura 31) era uma das maiores potências infernais. Sua associação com as moscas, ao que tudo indica, parte tanto da ligação das divindades originais à pestilência, quanto à presença das moscas em seus cultos, que vojavam sobre o sangue em que sua imagem era embebida. Dentro da tradição cristã, foi por vezes confundido com o próprio Lúcifer e, posteriormente, com a figura generalizante do Diabo, além dos textos apócrifos, como *O Testamento de*

Salomão, cuja data de escrita é ainda incerta (SCHIAVO, 2007), em que ele figura como responsável pela tentação dos sacerdotes através da luxúria e dos pecados da inveja, da guerra e do assassinato.

O mesmo se diga da figura do cão, animal impuro para o judaísmo, também ligado à violência e que muitas vezes figurava nas crenças e mitos populares em torno da magia, o que tornou cão surge no imaginário ocidental antigo como um animal suspeito. No Medievo tardio, uma das formas mais comuns que o diabo tomava para si era, precisamente, a de um cão negro (ALMOND, 2021), dado esse que é também destacado por de Plancy:

Leon de Chipre escreve que o diabo certa vez saiu de um possuído sob a aparência de um cão negro. É sobretudo a cor negra que o diabo adota sob a pele de cão. A gente do povo se afoga com muita frequência em Quimper. As velhas e as crianças juram ser é o diabo, em forma de um grande cachorro negro, que precipita os passantes no rio. [...] Mas tais episódios permitem-nos saber que ideia tinham dos cães os povos ainda incultos: entre os antigos chamavam-se fúrias às cadelas do inferno; sacrificavam-se cães negros às divindades infernais. [...] Na Bretanha, principalmente, os latidos de um cachorro louco anunciam a morte. O cão da morte deve ter a cor negra; quando uiva tristemente à meia-noite, anuncia àquele que o escuta a morte inevitável de alguém de sua família (DE PLANCY, 2019, p. 197-198).

Não por acaso, na Língua Portuguesa ao menos, um dos vocativos de uso mais comum na designação do diabo é Cão. Desse modo, na narrativa, além do cão putrefato da infância, há outra recorrência à sua figura, representada nos dois cães negros que surgem para Miguel ao viajar até Moji onde, supostamente, estariam os filhos gerados a partir de sua relação com Cibeles. Nesse ponto, encerrando o clímax que coincidia com a putrefação do cão, a tensão fantástica da cena é quebrada (ainda que não seja propriamente solucionada) pela revelação do que ocorrera a Sueli e o leitor fica sem testemunhar o que haveria de fato na chácara em que o delegado doutor Carlos afirmara estarem os filhos de Cibeles. Entretanto, em face da ausência de uma confirmação do que haveria ali ou se se tratava tão somente de um acesso alucinatório do delegado, a tensão do estranhamento se mantém:

Miguel paralisa.
Osvaldo o abraça.
A câmera se afasta.
Osvaldo conduz Miguel até o carro.
Ao sair, bate a porteira.
Surgem dois enormes cães negros (MUTARELLI, 2009, p. 101-102).

Ao surgirem os dois cães negros em meio à narrativa acidentada do episódio (que entremeia a fala esquizoide do delegado às prolepses da viagem de Miguel até a dita chácara) é inevitável que a insuficiência do discurso narrativo abra espaço para a livre associação, que faz o leitor pressupor que talvez a dupla de cães negros possam, de certo modo, simbolizar os filhos de Cibele, como muito bem poderiam se tratar somente dos cães de guarda do lugar. Contudo, o destaque da cor dos cães, precisamente no espaço em que supostamente estariam os demônios filhos de Cibele, abre a prerrogativa para a leitura absurda e simbólica dessas duas figuras, processo análogo ao que ocorre com as moscas, posto que, quando evocadas concomitantemente às desgraças do protagonista, cruzam seus sentidos com essas ocorrências e passam a expressar simbolicamente na narrativa a própria ideia de maldição e perdição, indo ao encontro de todo um arcabouço histórico folclórico da pestilência e tentação pelas potências infernais.

Logo, ainda que a associação da figura das moscas com o demoníaco remonte a longa data, tal acepção é subentendida dentro do corpo da narrativa de Mutarelli indiretamente, pelo recurso à hipertextualidade, mas mais propriamente pelo continuo cruzamento da figura da mosca, seu sentido de remorso e culpa, e das figurações infernais da maldição e da perdição que se erguem em torno do protagonista ao longo da narrativa. Além disso, as referências à noções de Bem e Mal, à figura do diabo, à iluminura de São Miguel sob o leito de Cibele, bem como à Santa Inquisição presentificam na obra toda uma referencialidade com a cultura medieval que, inevitavelmente, tinge também essas duas figuras, ainda que indiretamente. Assim sendo, a figuração grotesca de tais imagens, ao romper com as contenções categoriais, impele o texto a uma expressividade polissêmica, donde se cruzam esses diversos sentidos, que passam a se complementar e, como em uma reação em cadeia, multiplicam-se sobejamente por toda a extensão do texto.

Contudo, como já pudemos testemunhar ao longo da leitura de *O cheiro do ralo*, o sentido do inferno e o valor do polo demoníaco parecem, em Mutarelli, gozar de uma outra configuração de forças e, em *Miguel e os demônios*, apelar antes a um sentido transgressor e opositivo do que propriamente à negatividade da punição que, ademais, se calca no referencial estrito da norma e no maniqueísmo. Enquanto elemento transgressor, a presença do infernal na obra se coloca como uma força desagregadora da ordem, ou seja, como uma visão estrangeira sobre o mundo, deslocada das linhas que delineiam o ordinário, uma vez que o

mundo é avistado pelo outro. As manifestações do infernal na obra, desse modo, pontuam a presença do anômalo dentro da ordem, aparição essa que lhe é insustentável, pois coloca

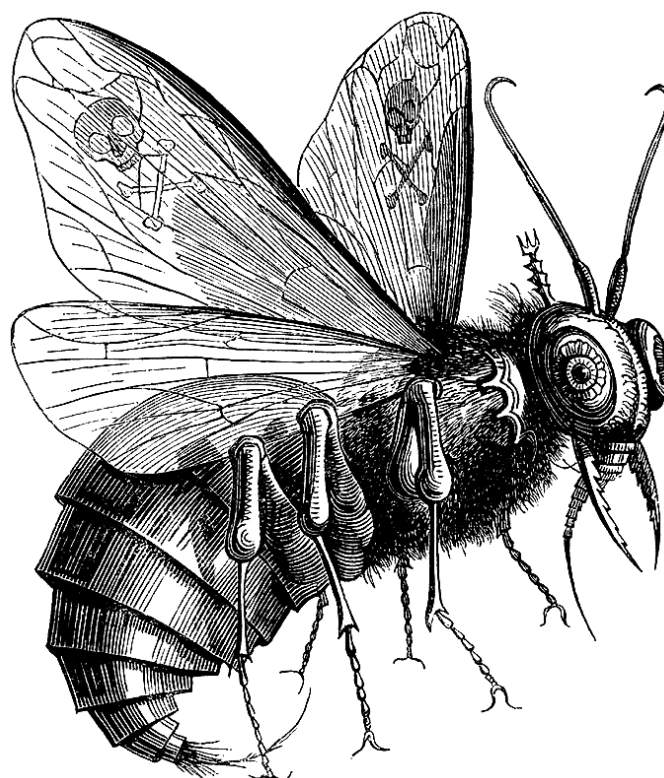


Figura 31 – Gravura de Belzebu que consta no *Dicionário Infernal*⁷⁸

em xeque as fundamentações racionais sobre as quais se traça essa ordem. Desse modo, a tensão do fantástico grotesco que o elemento infernal agrega à obra corrobora para o enfraquecimento da noção ordenadora do real que ali é representado e que irá influir, ao longo da crise identitária do protagonista, na falência dos sistemas de valores tradicionais.

Tal configuração transgressora de forças não é tão clara, a princípio, nas imagens do cão e das moscas (ainda que seu sentido de decomposição ressoe fortemente no aspecto de inacabamento e ciclicidade/renovação da obra), sendo mais poderosamente delineada em Cibele e nos processos conflitivos que sua relação com Miguel deflagram ao longo da narrativa. Em outras palavras, a presença do elemento negativo demoníaco, que se concentra e

⁷⁸ DE PLANCY, 2019, p. 137.

gravita predominantemente em torno de Cibele, estabelece um ponto de acesso a essa visão do mundo livre de pressupostos, que o vislumbra no inacabamento e na impermanência caótica de todas as coisas. Na obra, desse modo, mais uma vez testemunhamos o traço diabólico de Mutarelli que, do mesmo modo que em *O cheiro do ralo*, é expressivo das potências desagregadoras do mundo, da corrupção inevitável, da impermanência e da inviabilidade de valores monovocais em meio à diversidade fragmentária da contemporaneidade.

A compreensão do sentido mais profundo de Cibele na narrativa, contudo, deriva diretamente da compreensão dos estigmas que Mutarelli imprimiu diretamente sobre a personagem. Isso porque Cibele, além de prostituta, é também uma travesti, dado que apela diretamente a toda uma cultura de marginalização e demonização bastante enraizada na sociedade brasileira. Mutarelli, desse modo, explora de forma bastante profícua o estigma cultural, fazendo-o ecoar dentro da rede de paralelismos da obra. Há que se atentar, portanto, para toda uma sequência de elementos que se entrecruzam em Cibele e no estigma demoníaco que se coloca sobre ela, a começar pela ambiguidade expressada pelo seu corpo e finalmente sua feminilidade (sobretudo em face da prostituição).

Logo, o estado desviante assinalado pela demonização é uma extensão da própria marginalidade à qual tais corpos são condenados pela ideologia dominante. A discriminação dos corpos não normativos, por sua vez, é consequência direta do desenvolvimento da própria noção de padrão e normalidade inerente à escalada do racionalismo positivista no Ocidente desde os fins da Idade Média. Em sua origem, a discriminação se liga à própria trajetória evolutiva da figura do monstro, que concentra em si essencialmente a ideia de desvio. Desse modo, tudo quanto esteja fora do limite da convenção, do conhecido, do aceitável para determinada cultura, foi sempre posto nesse lugar de exceção, seja ele base para a curiosidade, louvor ou medo e, por isso, expressivo de forças incompreensíveis e capacidades sobrenaturais. Assim sendo, não é gratuito que Cibele seja, precisamente, a portadora da “maldição” e figura central das forças desviantes que se expressam na obra.

Análogo, portanto, à construção narrativa de ambas as figuras, também Cibele, elemento central na obra, tem sua caracterização edificada através desse processo de associação de valores. Contudo, em Cibele, o valor do diabólico irá se concentrar em seu corpo e que, por sua vez, faz ecoar na narrativa todo um arcabouço referencial da figura do monstro e da bruxa a partir precisamente dessa rede de paralelismos em que a narração a

insere. Desse modo, para compreender o valor transcendente que Cibeles imprime à crise do protagonista, é necessário voltar-se sobre a própria rede de sentidos que se estende a partir dela, a começar pelo estigma da outridade que se marca nela a partir de seu corpo.

Na narrativa, Cibeles se constrói contra o pano de fundo das perturbações bizarras de que viemos tratando, simbioticamente ligada à espacialidade em que se coloca: o apartamento em que habita e onde se dão seus encontros com Miguel e que se constitui através da narração como uma espécie de gruta tumular. Contudo, a partir da crise psicótica do delegado responsável pela repartição em que Miguel trabalha e que também fazia programas com Cibeles, ela é alçada a uma posição central dentro das linhas de força desagregadoras da obra. Desse modo, a um só tempo, Cibeles é construída narrativamente através do caráter tumular da espacialidade a que se liga; pela marginalização de seu gênero e de seu corpo, bem como da prostituição da qual vive; mas, sobretudo, pela caracterização discursiva que é sobre ela construída enquanto gerativa de demônios e maldições: dr. Carlos a define como “criatura”, “pederasta do capeta” (MUTARELLI, 2009, p. 90-93), além de afirmar, por fim, que Cibeles gera espíritos a partir do sexo, precisamente em razão da natureza de seu corpo:

- Imbecil! Será que você não entende?! Ela gera vida! Ela gera espíritos! Ela é mais uma de suas ilusões! Ela é Cibeles, porra! Acorda, caralho! Quando você engravida uma mulher, você gera vida. Quando copula e não gera vida, você gera incubos e súcubos (MUTARELLI, 2009, p. 106-107).

A partir da acusação do delegado (que analisaremos pormenorizadamente mais à frente), portanto, as linhas de sentidos que se constroem através do jogo de paralelismos da obra irá se centralizar e se galvanizar em Cibeles, declarada então como a própria matriz diabólica das desgraças de Miguel. Desse modo, o traço monstruoso que se constrói sobre Cibeles é fundamental na dinâmica polissêmica que a obra cria, mas para compreendê-la corretamente, como dissemos, é necessário compreender a forma como seu corpo e sua sexualidade são socialmente tomados e porque precisamente essa personagem centraliza a um só tempo toda a figuração infernal da obra, como também, a partir de sua extraordinariedade, todo o sentido transcendente e transgressor que a estética grotesca da obra comunica.

Ademais, um olhar mais acurado para a construção narrativa de Cibeles é revelador também do próprio movimento de subversão do ideário tradicional que Mutarelli opera em seu romance, fato que se afirma pela releitura que a obra faz de todo o conjunto de valores e

imagens que expressa os ideários em torno da transgressão demoníaca e da marginalidade monstruosa. Isso porque, ainda que a monstruosidade, na obra, se manifeste diretamente e de modo mais visível sobre Cibele e seu estado marginalizado, a escrita de Mutarelli explora constantemente o “monstro humano”, expressando e dando forma a todo o horror que os homens guardam em si em sua representação da imperfeição e da feiura do mundo.

Indo além de um modelo binário mais ingênuo, como o que se vê, por exemplo, no *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, Mutarelli parece buscar em sua escrita um mergulho mais profundo nos aspectos renegados do ser e da cultura e que, em seu retorno para a superfície, sobreleva consigo a sombra, estendendo-a sobre o mundo, o que desestabiliza valores e categorias de modo que nada se conserve. Nesse movimento, o autor não só parece ressignificar as categorias do real ali representado, mas igualmente todo esse material renegado de que se apropria, recriando as identidades a partir daquilo que delas é abjeto. O estudo da monstruosidade em Mutarelli é revelador da potência expressiva e crítica (mas diríamos também ontológica) que o recurso ao grotesco é capaz de atingir em suas obras. Caminhando pelos limites do abjeto, por essa fronteira de tudo quanto nega o ser, Mutarelli consegue dilucidar outro olhar sobre o mundo que ali se representa, proporcionando-lhe um entendimento e um olhar crítico infinitamente mais incisivos.

6.5 A monstruosidade

Todas as culturas humanas parecem, de certo modo, constituírem em seu bojo os monstros que lhes cabem, ainda que sejam absolutamente variáveis as recepções e compreensões que se tenham deles, e que, aliás, mudam profundamente no interior dessas culturas no decorrer do tempo. Toda mudança social acarreta consigo novos monstros, alterando ou abandonando seus antecessores. No Ocidente, ao menos a partir da Idade Média, a figura do monstro colocou-se enquanto o receptáculo do mundo às avessas e da manifestação do misterioso ininteligível – tido então como o “prodígio” ou “maravilha” –, antes de tornar-se, mais tardiamente, a expressão da malignidade e dos domínios do demoníaco.

Ao buscarmos compreender o espaço que o monstro ocupa entre os que são tidos

como normais, uma conclusão parece sobressair nas configurações que delineiam o conceito e a teorização da monstruosidade: o monstro não é simplesmente aquele que foi alienado e expulso/excluído do contexto comum da normalidade, mas é a própria fronteira que a demarca e a delinea, definindo, dessa maneira, o que é o comum e geral da norma. Ieda Tucherman (2012) procura analisar essa questão a partir do que ela chama de “monstros imaginários” (em oposição aos casos singulares em que o indivíduo nasce com alteridades físicas que o demarcam culturalmente fora das fronteiras do semelhante), seres cuja composição extrapola a divisão entre reinos (humano-animal, humano-divindade).

A partir da discussão da autora, seria possível entrever essas criaturas como portadoras de características diversas e conflitantes, seres que não têm permitida sua inclusão em nenhuma das categorias do conhecido, constituindo-se como manifestações da alteridade à norma. Sua singularidade, por isso, passa a ser expressiva e simbólica do extraordinário, o que incita, a partir de sua representação ou manifestação, visões exteriores a tais espaços de classificação e capazes, conseqüentemente, de tocar o misterioso e o incompreensível. Tal fato, inclusive, foi o que justificava a necessidade dos reis, em diversas regiões da Alemanha medieval, possuírem em suas cortes seres prodigiosos, protoformas dos Tolos e Bufões. Alheios à ordem, esses prodígios eram capazes de uma visão exorbitada, cujo alcance ultrapassava a das pessoas comuns. Tal necessidade se configurava tão premente que, na ausência de prodígios naturais, infligiam-se deformidades a alguns órfãos para que pudessem ocupar tais postos. O monstro, portanto, é aquele que, afastado do comum, pode ver para além do que veem os comuns.

Contudo, segundo Tucherman (2012), a perturbação que o monstro nos comunica não advém, propriamente ou absolutamente, do imbricamento categórico dos reinos, uma vez que o divino e o animal não servem como medida ao humano, pois se lhe opõem absolutamente; os monstros são, desse modo, não seriam propriamente o completamente diverso, ou seja, diferenciável. A perturbação do monstruoso, que se dá também mesmo nos híbridos fantasiosos, vem antes de mais nada do elemento humano ainda identificável neles e que, por sua vez, suscita as questões de diferenciação, mas também de semelhança e identificação. Dessa forma, o monstro,

[...] nas suas mais diferentes formas, não está fora, mas no limite do humano. Um limite “interno”, produtor de figuras estranhas em relação às quais não deixamos de

nos perguntar se são efetivamente humanas, já que nos surgem como “desfiguração” do mesmo no Outro. Como algo com o qual não nos confundimos, mas também não nos diferenciamos totalmente: neste sentido a sua definição é instável e a sua alteridade é móvel (TUCHERMAN, 2012, p. 100).

Em vista disso, a autora não compreende o monstro exatamente como uma diferenciação, mas como o estabelecimento de limites (nem sempre fixos) aquém de onde a noção de humanidade transita. Afinal, “até que grau de deformação (ou de estranheza) permanecemos humanos?” (ibid., p. 101). O monstro coloca-se para nós, dessa maneira, em uma paradoxal proximidade, que nunca se realiza em um toque, mas tampouco se perde na distância da diferenciação. Olhar o monstro é, desse modo, olhar a si mesmo e testemunhar (afirmando e refazendo a certeza tão indispensável à consciência) a própria humanidade pelo contato direto com os seus limites.

Claude Kappler (1994), por sua vez, compartilhando da mesma visão, frisa que a afirmação da própria humanidade não é possível autonomamente, já que esse estado não constitui em si um valor total, ou seja: ser humano não é um valor positivo e não se constitui, a rigor, por um conjunto autossuficiente de valores. Logo, não há como definir-se humano senão negativamente, pela afirmação de tudo quanto não é humano, ato inerente ao contato com esse outro que nos causa abjeção. Não por acaso, era tão comum nos sermões a condenação de hábitos execráveis por sua bestialidade inerente ou por seu cunho inversor e demoníaco, posto que tais atos denotavam em que ponto era ultrapassada o limite da humanidade.

A normalidade é, por excelência, feita de limites: diz respeito, diretamente, ao cumprimento de normas, ou seja, à uma conduta e expressão preestabelecida normativamente. Desse modo, a estreiteza desses paradigmas é guardada precisamente por aquilo que não é identificado a eles, que não possui portanto a forma de tais limites, aquilo que é inconformável. O monstro, na sua marginalidade, suscita, por isso, a infinita liberdade da forma, algo que ecoa diretamente nos dizeres de Victor Hugo: “o belo tem somente uma forma; o feio tem mil” (HUGO, 1988, p. 33). A perturbação que sentimos, portanto, ao nos defrontarmos com o monstruoso é, antes de mais nada, a perturbação das limitações de nossas noções de ordenação cósmica e, conseqüentemente, a ideia fundamental de que para além da ordem conhecida, impera tão somente o caos. Entidade grotesca por excelência, encarna simbolicamente o ser marginal e caótico; arauto a um só tempo da derrocada da ordem como

das infinitas possibilidades que existem para além de seus estreitos limites, o monstro, enquanto entidade que nega a constância da norma, manifesta em si possibilidades infinitas e antes ignoradas. Por isso, possivelmente, a raiz do vocábulo advém do latim *monstrare*: “mostrar com o dedo, ensinar, declarar, manifestar. *Tac.* Acusar, delatar, malsinar, denunciar” (CRETELLA JÚNIOR; CINTRA, 1956, p. 752), o que fatalmente leva o monstro a ser o arauto da desordem cósmica, o aviso enviado pelos deuses de que algum limite fora ultrapassado, de que, rompida a conformação, o mundo se encontra invadido pelo imprevisível. Bruscas mudanças, crises inauditas ou o próprio findar do mundo são sempre, por isso, acompanhadas por uma infinidade de portentosos prodígios.

O monstro, desse modo, é igualmente aquele que mostra e que manifesta em si os sinais do divino, os presságios. Para os filósofos clássicos ou mesmo os grandes teólogos medievais como Santo Agostinho, contudo, antes de mais nada o monstro é também aquele que nos ensina nossa absoluta incapacidade em compreender o infinito poder criativo da natureza, bem como as razões de Deus. Disto adveio propriamente a compreensão do monstro enquanto *maravilha*, denominação que apela diretamente para a fascinação e o deslumbramento que o ser monstruoso provoca. Nesse sentido, seu *mostrar* é também aquele do incomum que revela o desconhecido e que desvela segredos e mistérios do mundo. Nas palavras de Gervásio de Tilbury, nos Prefácios aos *Otia Imperialia*, “chamamos *mirabilia* (maravilhas) aos fenômenos que escapam à nossa compreensão embora sejam naturais”⁷⁹.

Logo, a designação de “maravilhas” e “prodígios” aduz a marca da singularidade, que não só os discriminava da generalidade das coisas, como também ampliava a compreensão que se tinha acerca das fronteiras da natureza e daquilo que ela poderia criar. Não por acaso, a Idade Média localizou suas raças prodigiosas sempre nos limites de seu conhecimento geográfico, fortalecidas sob o peso do exotismo. Os povos que habitavam além das fronteiras conhecidas eram sempre seres monstruosos, a exemplo dos *Blemmyae* (Figura 32), acéfalos cujo rosto estava no peito, havendo relatos de avistamentos inclusive em terras brasileiras nos tempos das navegações; as Mantícoras, seres monstruosos com cabeça humana; ou ainda os cinocéfalos, que tinham cabeça de cachorro. Do mesmo modo que as raças maravilhosas, igualmente outras criaturas que inchavam os bestiários, terríveis e curiosas, eram sempre habitantes de *outras* terras, pintadas pelos relatos dos viajantes. O mesmo dava-se com os

⁷⁹ Apud LE GOFF, 1994 : 54, em que consta o original: “*Mirabilia vero dicimus quae nostrae cognitioni non subjacent etiam cum sint naturalia*”.

mares e as terras além-mar, igualmente misteriosas no desconhecimento de então e, invariavelmente, populadas de criaturas fantásticas (Figuras 10 e 11).



Figura 32 – Blemmyae, iluminura do *Talbot Shrewsbury Book*, ca. 1444.⁸⁰
Londres, British Library, BL Royal MS 15 E vi, f. 21v.

Até meados da baixa Idade Média, portanto, conservou-se predominantemente esse traço de exuberância e de maravilhamento que o desviante expressava, mas sobretudo também uma comicidade inerente, mais do que qualquer temor, visto que o riso tem, em sua gênese, o vislumbamento do caos e o desmantelamento da ordem. Esse traço de curiosa exuberância, que parece expressar o absurdo da própria vida, permeia as marginálias (Figura 33) que tão

⁸⁰ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Royal_15_E_VI_fol-21v_sans_teste.jpg. Acesso em: 26/09/2021.

ricamente adornam os livros de horas e as glosas e que divergem tão fortemente do conteúdo austero de seus textos. Enquanto manifestação dessa imaginação monstruosa, as marginálias fornecem ótimo exemplo da excepcionalidade do monstruoso na cosmovisão de então, bem como a complexidade de sua recepção e de sua compreensão cultural. Nesse sentido, a simples convivência desses elementos na composição dos manuscritos e, principalmente, a naturalidade com que eram recebidas e que se testemunha nos registros historiográficos, denota a aceitação da existência do extraordinário dentro da cosmologia de então.



Figura 33 – Marginalia integrante do Rutland Psalter, ca. 1260.⁸¹
Londres, British Library, Add MS 62925.

Ainda que expulsos para as margens e subjugados às esferas baixas da hierarquia medieval, portanto, os monstros conservavam certa naturalidade; distanciam-se do familiar e da ordenação comum dos seres, mas não deixavam, por isso, de serem produtos da natureza. São, antes de mais nada, manifestações do mistério, das potências, divinas ou naturais, que estão além da compreensão da razão humana, mas que nem por lhe escaparem à apreensão deixam de existir. Tal fato é fundamental para a compreensão da guinada na compreensão que se desenvolveu no Ocidente em torno da alteridade enquanto erro ou falha e que se baliza, antes de mais nada, pela substituição ao longo do tempo do conceito de mistério para o de

⁸¹ Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/the-rutland-psalter>. Acesso em: 20/04/2023.

normalidade enquanto base para a apreciação do mundo.

Maravilha ou aberração, o monstro, enquanto dessemelhante, marca-se pela raridade e pela exceção: ele é sempre um “ser além”, singular, incomum, literalmente encarnando a negação dos limites que ordenam a realidade, mas que o faz através dos elementos que constituem essa mesma realidade. Daí José Gil (2006) mencionar a perturbação da visão monstruosa enquanto reflexo não somente desse alargamento das noções mundanas, mas das possibilidades que ela acarreta para a constituição do humano: o monstro nos aponta também aquilo que poderíamos, de alguma forma, vir a ser.

Graças, então, ao seu “regime de exceção”, apartado às formas e normas da realidade imediata, Kappler (1994) confere ao monstro uma posição singular dentre os processos psíquicos humanos. Segundo o autor, enquanto componente da psique humana, o monstro seria indispensável para a vivência de determinados processos psicológicos, sobretudo quando associadas às pulsões do inconsciente ou do instinto, posto que a figura do monstro permite que sejam exteriorizadas essas potências, assustadoras e impulsivas, mas, sobretudo, incompreensíveis, reunindo-lhes em uma forma acessível e reconhecível ao pensamento. O monstro, entretanto, compõe um leque maior de referências culturais partilhadas e, ainda que sirva de modo singular ao sujeito, não deixa, por isso, de ecoar nas estruturas arquetípicas do meio social em que ele se encontra inserido. Daí o autor destacar tantas vezes que, ainda que as formas dos monstros não se alteram significativamente entre culturas e tempos diversos, as funções a eles conferidas seriam inerentes aos contextos em que estão colocados, o que leva culturas diversas a elegerem determinadas formas com maior predileção. Desse modo,

[...] o monstro, através das formulações diversas, é o produto de funções mentais geralmente compartilhadas, donde sua importância e mesmo sua necessidade no psiquismo humano. Por constituir um terreno que acolhe com extrema tolerância e discrição [...] manifestações psíquicas extremamente variadas, às vezes contraditórias, é uma forma de expressão privilegiada. Contudo seu caráter ambíguo nos impede de dar-lhe uma tradução unívoca, como também obsta que o encerremos num sistema de interpretação em detrimento de outro (KAPPLER, 1994, p. 403).

Desse modo, a visão que o autor traça acerca dos processos psíquicos que envolvem a formulação das figuras monstruosas vai diretamente ao encontro da compreensão que Astruc (2010) traçara acerca das expressões do grotesco: a capacidade de livre associação e de expressão de processos psíquicos profundos e irracionais só é possível porque a forma

monstruosa, precisamente como as demais manifestações do grotesco, encontra-se fora dos limites da forma de pensamento que determinado povo traça sobre o mundo, o que a faz povoar com as mais diversas criaturas as regiões exteriores ao alcance das formas de racionalidade que compõe sua cosmovisão. Como bem ressalta o próprio Kappler (1994) na passagem supracitada, o monstro é uma forma ambígua que resiste ao encerramento dentro de uma categoria definida, o que quer dizer que, mesmo que os seres monstruosos assumam determinada identidade comum a todo um povo, essa partilha cultural não incorre exatamente em uma categoria, mas em um símbolo comum para determinados aspectos do cosmos e da interioridade que são por si mesmos incomunicáveis ou incompreensíveis. Precisamente nesse sentido é que podemos compreender, então, o que dissera Astruc (2010) acerca da capacidade dúbia que as formas do grotescos possuem de expressar, a um só tempo, processos coletivos de ressignificação, como igualmente regular processos inconscientes da própria identidade individual.

Kappler (1994) atenta ainda que, na produção artística de monstros no tratamento de doentes mentais, é possível notar com mais clareza sua composição a partir da aglutinação de elementos diversos do imaginário, através da qual o indivíduo é capaz de vislumbrar e reorganizar a realidade em que está inserido. Segundo o autor, a monstruosidade expressada por dada cultura trabalha de forma semelhante, acumulando traços de modo a compor um conjunto cuja lógica expresse uma totalização do mundo, reunindo mesmo suas partes incompreensíveis e inacessíveis ou, ainda, contraditórias. Novamente nos defrontamos com as razões que levaram o Medievo a povoar de monstros os arredores do desconhecido, bem como atentar, ao menos enquanto forma de curiosidade, para as manifestações prodigiosas que se davam em seu próprio meio.

Dessa forma, “produzir monstros” é recriar a ordem do real, organizando-o em um movimento que confere poder e domínio (no mínimo para buscar negar e afastar os tabus e medos que nele se expressam) a indivíduos sempre dominados pelo terror ou insegurança. O que se coloca, contudo, é sempre um caminho de mão dupla, que oferece a aceitação e compreensão das forças expressadas pelo monstro ou o afastamento que busca exorcizá-lo, inviabilizando qualquer aprendizado ou compreensão que dele poderia advir. A título de exemplificação, poderíamos citar o estudo de Tereza Virgínia Barbosa (2009), que identificou na figura dos sátiros e no drama satírico funções similares operadas pela cultura através

dessas criaturas:

Mas o que há de bom na bebedeira dos sátiros? Ela estimula o riso, a diversão infantil e o sexo. [...] feliz a cultura que, invertendo os valores, dispõe de tais criaturas para representar os monstros que moram em nós e para representá-los, no que diz respeito aos sátiros e silenos, numa mescla de horror com afeto muito particular, a complacência, que permite diluir cores e enfraquecer limites, que autoriza a invasão e o acolhimento de formas inoportunas no ordinário da vida. [...] Pierre Voelke estabelece como principais funções dos sátiros e do drama satírico [...] o estabelecimento de um distanciamento do mundo real, a permanência no espaço mítico amoral, a denúncia, a zombaria e exposição das contradições humanas no plano material, corporal e espiritual (VOELKE, 2000, p. 95-108 apud BARBOSA, 2009, p. 29-30).

Vícios humanos, impulsos sexuais, além de diversas formas de violência, sofriam, através do monstro, uma espécie de catarse. O risível, infiltrando-se nesses campos, lhes confere um sentido carnavalizante, convertendo-os em “fantasmas alegres”. O exorcismo da morte e da tristeza através do riso é lugar comum entre as mais diversas culturas arcaicas, vide, por exemplo, o mito cômico grotesco das deusas Baubo e Deméter: incapacitada pela tristeza, Deméter é arrancada de sua angústia pela gargalhada que lhe provoca a velha deusa ao, subitamente, erguer suas saias e mostrar suas partes íntimas. O traço do baixo corporal cômico é tão forte nessa divindade que ela é representada como um corpo pela metade, com o rosto no ventre (Figura 34). Mesmo os contos populares brasileiros apresentam traços dessa lógica de espantar o mal através da exibição do baixo ventre das velhas (HAURÉLIO, 2016).

Com o declínio da Idade Média, entretanto, as figuras monstruosas passam a ser sistematicamente associadas à malignidade, uma vez que sua forma distancia-se da perfeição representada por Deus em suas obras. Lúcifer e os diabos, que antes do primeiro milênio foram muitas vezes retratados com traços humanos comuns, começam a ganhar variedades de forma e composição cada vez maiores e o feio passa a ser compreendido como sinônimo de imoralidade e pecado. Todavia, com a ascensão do racionalismo, o mistério será reduzido ao patamar daquilo que ainda não se descobriu pelas vias da exploração e compreensão científicas e que marca o nascimento do outro extremo da compreensão do monstruoso, que seria então encarado como desvio da natureza e, portanto, manifestação de uma patologia (física ou psicológica).

Desse modo, quando Cibele é evocada na narrativa sob a égide de forças demoníacas, o que se vê nada mais é do que a monstificação do outro pela exceção e que se justifica,

primeiramente, dada a marginalização cultural que o corpo da travesti sofre ainda hoje. Contudo, mesmo que essa caracterização encontre na corporalidade de Cibele seu fundamento, sua figuração monstruosa vai se construindo também através do rompimento limiar que ela representa para o protagonista. Iniciando-se no tabu da relação e do afeto aos



Figura 34 – Representação em terracota da deusa Baubo (s/d).⁸²
Berlim, Altes Museum.

corpos não-normativos, a quebra de paradigmas que seu vínculo a Miguel representa expande-se, potencializada pelas figurações infernais que lhe confere o jogo de paralelismos, para um rompimento ainda maior, que irá afetar diretamente a própria ordenação de valores e a cosmovisão do protagonista. Logo, a narrativa cria um sentido ambíguo em que, supostamente, manifestam-se na vida do protagonista eventos caóticos e violentos por influência dela, imagética esta sustentada no estado marginalizado (aqui colocado num sentido fronteiro ou limítrofe) de sua sexualidade ambivalente e a situação de prostituição por ela vivenciada, o que torna perceptível que a construção de sua “monstruosidade” na obra se dá por um processo bastante complexo de cruzamento de sentidos.

Em todo caso, para tal processo, é fundamental a concepção da expressão sexual das travestis enquanto uma sexualidade ambivalente e ilimitada, na medida em que foge às

⁸² Disponível em: <https://www.mitologia.pt/o-mito-de-baubo-142658>. Acesso em: 26/09/2021.

restrições do que se impõe atualmente como masculinidade e feminilidade, transitando através de ambos os campos. Não somente por negar-se a adequação à atual bipolaridade de gêneros, mas sobretudo pela subversão de uma série de estatutos socioculturais calcados na divisão sexista entre homens e mulheres, a figura da travesti se mostra enquanto contestadora e desviante da ordem social e, por isso, à margem dessa mesma sociedade. Contudo, como vínhamos discutindo, mais do que ser excluída por uma sociedade que vê nela uma “forma monstruosa”, a travesti expressa em seu corpo não só a resistência às imposições, como a expressão de um alargamento dessas “ordenações limitantes” do mundo. Precisamente por essa razão, a demonização da personagem Cibeles, em sua relação com o protagonista, cria uma espécie de catálise nos processos vivenciados por ele, na medida em que, sendo diretamente associada a esse “mundo às avessas”, Cibeles torna-se representativa na obra de uma passagem para além do comum ordinário em que Miguel se encontra enclausurado.

Vê-se, portanto, que o resgate perpetrado por Mutarelli da figura do monstro diabólico parece retomar todo um repertório cultural arcaico, mas que é evocado na obra de modo que seu aspecto transgressor seja ressignificado. A visão desencantada do mundo e o quadro torpe que o autor pinta do hábito e do comum provocam um deslizamento de valores, fazendo surgir, por esse arranjo grotesco, um panorama de forças diverso, que desloca o campo referencial monstruoso/infernal de uma atuação perversora para outra propriamente transgressora.

O aspecto desviante que estigmatiza Cibeles como ser infernal e monstruoso na obra é expressado de forma particular, posto que, na relação que Miguel estabelece com a misteriosa garota de programa, não há simplesmente o vislumbre do além-mundo que o *outro* monstruoso proporciona, mas a própria transição de Miguel por essas zonas fronteiriças. Ao arriscar-se para além dos limites que a segurança do conhecido e do socialmente aceito representam, Miguel se vê potencialmente diante de uma visão mais alargada do mundo. Nesse sentido, seria possível afirmar que Cibeles manifesta a função mítica do “entre mundos”, o que a liga diretamente a uma das maravilhas mais poderosas do mundo antigo: o andrógino.

6.6 A medida do absoluto: o hermafrodita

Seja qual for o tempo ou a sociedade, é inegável o imenso peso cultural/religioso depositado sobre a sexualidade, fosse para exaltá-la enquanto uma divina capacidade humana de criação e manutenção dos ciclos sazonais, ou para reprimi-la enquanto força tentadora e maligna, capaz de obliterar os indivíduos que por ela se deixassem levar. Em vista do peso cultural da sexualidade, portanto, é compreensível que a figura do andrógino recebesse tamanha carga de sentidos ao longo da história do Ocidente, atravessando mesmo o contexto cientificista do século XIX, em meio ao esforço por estabelecer clinicamente uma fronteira clara que dividisse e preservasse a dualidade dos gêneros então aceitos. Mircea Eliade (1999), por sua vez, destaca em diversas tradições religiosas a compreensão do andrógino enquanto figura representativa de uma unidade absoluta primordial, em que se encontram unificados os princípios opositivos do tempo ordinário. Assim, seja como representação transcendente ou como incógnita clínica, a figura do hermafrodita conservou-se como fonte de curiosidade.

Contudo, há que se notar dois dados importantes: em muitas dessas sociedades a que Eliade (1999) alude, ainda que ritualisticamente o andrógino encarnasse a simbologia da totalidade transcendental, a ocorrência fisiológica do hermafroditismo era tida como aberrante, não hesitando os pais em sacrificar os filhos nascidos sob essa condição. Isso porque, ainda que em um contexto ideal a conjunção das sexualidades fosse interpretada enquanto simbologia de unidade, sua ocorrência real era encarada como uma desordem do cosmos. Eliade propõe reflexões a esse respeito a partir das linhas espiritualistas orientais, afirmando que, ainda que o sujeito compreenda a totalidade nos opostos, sua existência mantém-se implicada a esse mundo de dualidades e, portanto, encontra-se não só sujeito a elas, como ainda parte integrante dessa ordem de coisas. Logo, o hermafrodita, enquanto sustentáculo de elementos heterogêneos, coloca-se como figura desviante da ordem e alheio a ela, estendendo seu aspecto transgressivo, a partir de sua corporalidade, para o macrocosmos em que está inserido.

Se recuarmos, contudo, ao contexto do Ocidente anterior à Renascença, encontraremos uma compreensão da sexualidade fundamentalmente diversa daquela em que nos inserimos atualmente, o que nos leva ao segundo ponto dessa discussão. Como destaca Jorge Leite Júnior (2011), ao contrário da compreensão científica atual da sexualidade enquanto fato

estritamente fisiológico e genital (compreendendo aí dois sexos opostos correspondentes a dois gêneros complementares), o entendimento clássico e medieval acerca da sexualidade compreendia um único sexo que poderia, segundo o desenvolvimento ou subdesenvolvimento do ser, manifestar dois gêneros. Dessa maneira, o deslocamento da fisiologia para um campo secundário fazia com que outros fatores pesassem mais para a definição do gênero, deixando a androginia de implicar estritamente em hermafroditismo, uma vez que

uma genitália ambígua era um sinal de desordem espiritual-social-corporal, como o era uma vestimenta ambígua ou um comportamento ambíguo, e o que variava a periculosidade de tal situação era o grau quantitativo de tal mistura (LEITE JÚNIOR, 2011, p. 33)

Era, em contrapartida, justamente esse mesmo caráter caótico que, segundo Eliade (1999), fundamentava os ritos de travestimento das sociedades arcaicas, em que o xamã, através do caráter desviante da ambiguidade, conseguia transcender as limitações desse mundo e expandir-se sobre outros mundos, atravessando-lhes as fronteiras. Esse mesmo princípio de representação de estados opositivos associados embasou a representação alquímica do *Rebis* (do Latim *res bina*), estado transcendente da *Magnum Opus*, a “Grande Obra”, em que passados os estágios de decomposição, depuração e purificação (*solve et coagula*), inerentes ao trabalho de refinamento da matéria bruta, atingia-se o estado de equilíbrio e plenitude em que as contrariedades elementares podiam ser superadas em face da conquista de um estado de plenitude (Figura 35). Naturalmente que, no contexto da alquimia, a representação do andrógino da *Rebis* alquímica serve tão somente como parábola, já que, no conjunto imagético representativo de então, essa figura era precisamente a que melhor poderia elaborar a confluência transcendental de elementos opositivos.

Contudo, ainda que esse sentido tenha sido preservado na simbologia alquímica, as figuras hermafroditas passaram a compor, nos fins da Idade Média, representações das hostes infernais. Como é o caso do próprio Satã, que passa a ser representado com seios femininos em seu corpo (Figura 36), sintoma da ascensão da fobia misógina que se constrói na passagem para a modernidade e que insuflará o folclore em torno da figura da bruxa, isso porque, em meio à profunda desestabilização cultural que as mudanças impeliam então, toda a tensão do medo acumulado terminou por irromper precisamente sobre a figura mais vulnerável culturalmente que havia então (KAPPLER, 1994, p. 376).



Figura 35 – Ilustração da Rebis alquímica
Theoria Philosophiae Hermeticae. Heinrich Nollus, 1617⁸³.

De todo modo, restando claro que a figura do monstro, como bem delineou Kappler (1994), é representativa, antes de mais nada, dos processos psicológicos para os quais a abordagem racionalizante é insuficiente, importa olharmos para a figura do andrógino igualmente por esse viés psicológico e, nesse sentido, sua representação expressaria de modo particularmente relevante um aspecto bastante sensível para os ideários de então: as definições da sexualidade. Se os monstros representam potências diversas da psique humana, da mesma forma como sua aceitação pode representar um caminho para a comunhão com tais princípios, pode, igualmente, representar aqueles impulsos, profundos e incontroláveis, dos quais a razão busca desvencilhar-se e desassemblar-se conferindo-lhes formas a que possa se

⁸³ Disponível: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rebis_Theoria_Philosophiae_Hermeticae_1617.jpg. Acesso em: 24/12/2021.

opor com mais clareza:

É daí que partiremos para o “continente negro” da sexualidade, uma das formas de Eros que os monstros se apoderaram. [...] A sexualidade tem relações antiquíssimas com a monstruosidade. [...] As divindades da fecundidade muitas vezes apresentavam elementos monstruosos, tais como as deusas mães frequentemente polimáticas (por exemplo, Diana de Éfeso) ou às vezes dotadas de atributos viris como Mut, deusa egípcia com cabeça de abutre, que reúne características sexuais masculinas e femininas (KAPPLER, 1993, p. 372).

Dessa forma, a Igreja passara a sistematicamente associar toda simbologia referente à sexualidade e fertilidade às representações do demoníaco: os chifres do diabo, símbolo de fertilidade e divindade entre os celtas, seu baixo ventre cuja forma remete aos sátiros (que são abertamente chamados de demônios no *Malleus Maleficarum*, por exemplo), seres que, como Pã, são representativos da potência sexual e da fertilidade da natureza. Assim sendo, o andrógino, expressivo de ambos os polos da sexualidade, fatalmente orienta-se culturalmente enquanto representativo dessas potências criativas e, conseqüentemente, de um perigo particularmente acentuado à ordem e às “grandezas do mundo”.

Com vistas a todo esse complexo repertório simbólico, é inegável que no campo da monstruosidade, as sexualidades desviantes acarretam consigo um profundo e poderoso campo de significações e, no caso particular do hermafrodita, a própria marca da inconformidade. Não é gratuito, portanto, que, no romance o que sustenta toda a caracterização demoníaco monstruosa que se constrói sobre Cibele e que, por sua vez, irradia para o restante da obra, é o fato de ser ela uma travesti e, marcadamente, expressar elementos corporais culturalmente identificadores de ambos os gêneros sexuais socialmente tomados enquanto normalizadores. Jorge Leite (2006; 2011) destaca precisamente o fato de serem as travestis parte de um gênero particularmente fluido, posto que, como demonstraram suas pesquisas, em sua autoidentificação, as travestis por ele entrevistadas transitam constantemente entre a transsexualidade e a homossexualidade.

Tamanha fluidez faz com que, obviamente, sua identidade de gênero não só escape da categorização socialmente construída em torno das noções de heterossexualidade e



Figura 36 – Satã com seios femininos e pernas de bode
Gravura de Jan Saenredam, Holanda (1595)⁸⁴.

⁸⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/130534089172106315/>. Acesso em: 24/12/2021.

homossexualidade, mas se mova entre tais categorias, sempre de forma ambivalente, o que em grande parte tem sido colocado enquanto fator responsável pela forte exclusão social de que são vítimas, bem como a baixa expectativa de vida dessa minoria⁸⁵. A fuga às categorias fatalmente insere as travestis em um contexto de marginalização, sendo que boa parte daquelas que se identificam como tal têm seu sustento financeiro na prática da prostituição⁸⁶, além da baixa inserção no mercado de trabalho formal e mesmo no ensino superior⁸⁷. Além do mais, movimentos feministas radicais vem apresentando a tendência clara de negar a travestis e transsexuais o reconhecimento de sua feminilidade (BENEVIDES, 2021).

Desse modo, ao sustentar sobre Cibele a centralidade das figurações demoníacas e monstruosas, Mutarelli inevitavelmente faz ressoar na obra a marginalidade de que são vítimas as travestis na atualidade, ao mesmo tempo em que, dada a referencialidade histórico cultural a que a obra apela, cria uma ponte que resgata as representações arcaicas da ambivalência sexual e, sobretudo, os aspectos da indefinição e do livre trânsito categorial. Esse mesmo aspecto desviante localiza a figura da travesti para além das limitações das categorias com as quais a sociedade contemporânea se baliza e, se por um lado, tal fato abre a prerrogativa marginalizante próxima àquela que se reserva ao prodígio, consequentemente relegando-a às zonas interditas da psique e ao tabu, como ressalta Kappler (1994), também a aproxima do aspecto transcendental do andrógino alquímico e mesmo da capacidade transgressora e expansora de que o prodígio é capaz. A riqueza de Cibele em *Miguel e os demônios* se calca, portanto, na superação da negatividade marginalizante através da transcendência transgressiva que a dinâmica de paralelismos consegue construir no texto. Isso posto, todos os aspectos que envolvem a caracterização dessa personagem na obra corroboram para a geração de sua expansão semântica.

Logo, desde a cena do primeiro encontro, é narrada uma série de elementos que funcionará como catalisadora da imagética demoníaca de Cibele. Nesse sentido, é fundamental a própria estruturação da narrativa, na medida em que esses elementos vão sendo

⁸⁵ Uma média de 35 anos, sendo que somente em 2020 se contabilizaram 175 assassinatos de “pessoas que expressavam o gênero feminino em contraposição ao gênero designado no nascimento” (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021, p. 7), segundo dados do dossiê publicado pela Associação Nacional de Travestis e Transsexuais (ANTRA).

⁸⁶ Uma estimativa de que 90% tenham sua renda primária ou secundária enquanto profissionais do sexo (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021, p. 44).

⁸⁷ Segundo as estimativas, somente 0,02% têm acesso ao ensino superior, enquanto 72% não possuem sequer o ensino médio completo. Já no que diz respeito à inserção no mercado de trabalho, as estimativas do ANTRA apontam que somente 6% estariam empregadas formalmente (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021, p. 43-45).

encadeados anteriormente à revelação da suposta “verdade” pelo delegado plantonista. A restrição do foco narrativo ao protagonista, que por sua vez ignora completamente as implicações místicas e ocultas da figura de Cibebe, corrobora para manter um véu de “ignorância” acerca dos fatos, negando a possibilidade de um discernimento acertado por parte do leitor e impedindo que se defina o caráter das influências de Cibebe sobre Miguel. Consequentemente, no momento da “revelação” (cap. 7), cria-se um estranhamento⁸⁸ alienante e, nos termos discutidos por Kayser (2003), desabam as ordenações mundanas. A realidade de Miguel parece alienar-se face a poderes incompreensíveis, volatilizando sua percepção do real e investindo não só os eventos até então narrados, como também os que se seguirão, de um véu que beira o sobrenatural e que ecoará nas demais figuras que são evocados ao longo da narrativa (as moscas, os cães negros, o cachorro putrefato da infância, entre outros) como signos atuantes de forças inversoras do real.

6.7 A gruta, túmulo e morada das sombras

Muito da demonização de Cibebe é construída na narrativa simbioticamente à espacialidade à qual se liga, ou seja, o pequeno apartamento, que funciona também como prostíbulo, em um prédio velho e decadente de São Paulo, de modo que o espaço íntimo da morada, mais do que mero pano de fundo, opera na narrativa simbolicamente ao estabelecer uma correspondência significativa com a própria interioridade da personagem (BACHELARD, 1978), alheia ao conhecimento do leitor por estar fora do alcance do foco narrativo. Semelhante a uma espécie de cortiço, habitado por seres marginalizados, o apartamento em questão localiza-se no subsolo de um prédio decadente do centro, local onde se encontra uma múmia escondida, fato que leva Miguel e Pedro até o local. Desse modo, o aspecto inversor conferido à espacialidade cumpre na narrativa um papel fundamental, não somente porque, como dissemos, opera enquanto elemento definidor da personagem em si, mas porque, em sua tipificação, comporta-se como contraponto infernal e subterrâneo onde Miguel cumpre sua catábase. Desse modo, o apartamento de Cibebe opera centralmente na narrativa, uma vez que, sendo o mais “profundo” de todos os espaços do enredo, localiza em

⁸⁸ Entendido aqui no sentido em que Freud o discute em seu artigo “O Infamiliar” (2019).

si metaforicamente a fronteira limiar da superação do real ordinário alcançada pelo protagonista ao final da obra, constituindo-se como uma espécie de “gruta”, epicentro em que confluem todos os traços grotescos da narrativa, bem como limiar da trajetória de Miguel.

Temos, entre os estudiosos da espacialidade narrativa, quase um consenso de que, em literatura, os elementos que compõe o espaço, bem como a movimentação das personagens, o trânsito entre espaços diversos, a viagem, a caminhada, refletem de forma dinâmica os estados interiores e as metamorfoses sofridas por elas. O inventário dos locais através dos quais se compõe uma narrativa são significativos tanto em descrições minuciosas que forneçam dados acerca de uma atmosfera específica e cuja influência sente-se diretamente nas ações e estados das personagens; quanto em descrições rarefeitas, nebulosas, em que os locais, não se definindo completamente, parecem lançar o leitor no mistério ou na incerteza, podendo gerar ambientes (e situações) estranhas ou fantásticas. Não por acaso,

se procurarmos a frequência, o ritmo, a ordem e sobretudo a razão das mudanças de lugares num romance, descobrimos a que ponto eles são importantes para a assegurar à narrativa simultaneamente a sua unidade e o seu movimento e quanto o espaço é solidário dos outros elementos constitutivos (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 135)

Nesse sentido, os estudos sociológicos e geográficos acerca do espaço têm oferecido grandes ferramentas para a reflexão do papel da espacialidade na tecitura narrativa. Palco das ações humanas, o espaço registra em si o correr do tempo, acumulando sucessivas camadas históricas, que se mesclam num presente contínuo. Da mesma forma, reflete em sua organização a própria estrutura sociocultural que sobre ele se desenvolve, sendo por ela transformado na medida em que também influencia a transformação dessa mesma sociedade. Daí ser tão rico esse espaço ativo, dinâmico e de constante circulação dentro das expressões literárias e, igualmente, ainda mais curiosa a recusa quase sistemática que a obra de Lourenço Mutarelli tem pelos espaços abertos.

Pascoal Farinaccio (2013) associa essa clausura sistemática a uma linha temática comum às personagens de Mutarelli: a depressão e a angústia, que se refletem na necessidade de isolamento que tanto expressam. Logo,

é notório que em Mutarelli esses espaços fechados, pequenos, apertados e muitas vezes claustrofóbicos – sejam eles um apartamento ou uma caixa – estão intimamente relacionados ao caráter fechado de suas personagens, à timidez, ao

sentimento de fracasso, ao ensimesmamento doentio, ao remoer contínuo das pequenas tragédias cotidianas. Suas personagens buscam proteger-se nesse ambientes reclusos, mas acabam sempre frustradas em suas intenções (FARINACCIO, 2013, p. 247).

Ora, se, como afirmam Bourneuf e Ouellet (1976), o câmbio e a movimentação são extremamente significativas dos processos metamórficos sofridos pelas personagens ao longo de uma narrativa, a ausência dessa movimentação e, mais ainda, o isolamento deliberado o seriam, portanto, na mesma medida. Gaston Bachelard (1978), em seus estudos acerca das relações entre espaços fechados e subjetividade, já delineava o quão significativos são os elementos constituintes dessa interioridade espacial enquanto correlativos simbólicos dos processos imaginativos e dos próprios elementos que por sua vez compõe a identidade subjetiva da personagem e do eu-poético. Nesse sentido, Farinaccio aponta de forma bastante acertada o diálogo entre as fraquezas e anormalidades do anti-herói mutarelliano e seu consequente enclausuramento claustrofóbico, que o isola dessa sociedade à qual não se adapta. Assim,

dada a sua recorrência nos romances de Mutarelli, pode-se afirmar que o agenciamento de espaços fechados é *parte estrutural* de suas histórias. Esses locais compõem um cenário deprimente que se ajusta perfeitamente às personagens que encerram, muitas delas esmagadas pelo peso do fracasso profissional e afetivo, desajustadas em relação ao meio social em que vivem e, via de regra, em demanda de algum tipo de proteção – de uma caixa-útero que lhes possa servir de abrigo (FARINACCIO, 2013, p. 248, *itálicos do original*).

O que parece se colocar diante de nós seria, portanto, algo como uma problemática da relação do sujeito com o “outro” na obra de Mutarelli, na qual o sentimento de fracasso e de derrota, a depressão, a loucura e o egoísmo ressaltam de suas personagens enquanto marcas de um processo de afastamento do outro, de não-identificação ou de recusa a esse intercâmbio. Tal fato é muito claro em um romance como *O cheiro do ralo*, no qual todas as relações do protagonista se objetificam e mercantilizam, ou como em *A arte de produzir efeito sem causa* (2010) e *Nada me faltará* (2010), nos quais a deterioração da saúde mental dos protagonistas sulca fronteiras cada vez mais largas entre eles e as demais pessoas que os cercam, em uma realidade que parecem não reconhecer jamais como sua.

Em *Miguel e os demônios*, por sua vez, os espaços internos parecem corresponder fortemente aos estados interiores do protagonista. A sensação constante de sufocamento que

se avulta a partir do fechamento sistemático de Miguel nesses ambientes corrobora, parecidos, para um quadro de latente impotência diante da vida, do esmagamento da personagem sob uma realidade com a qual não consegue lidar: haja vista, por exemplo, que as cenas ocorridas em espaços internos não tem menção a janelas, nem sequer fechadas; a luz do sol parece não adentrar jamais esses espaços e o confinamento se faz completo. Nos deslocamentos que o protagonista faz pelas ruas de São Paulo, a narração menciona nomes de ruas e detalhes geográficos básicos para a compreensão da movimentação, mas pouco ou quase nada desses ambientes parece despertar a atenção de Miguel e que, consequentemente, terminam por se neutralizarem em face dos estados interiores do protagonista. Em compensação, nos ambientes internos, avulta-se na narração determinados detalhes que parecem ganhar sentido especial, como na cena da ceia de natal, por exemplo, a composição do apartamento que divide com o pai ou os diversos detalhes que compõe o apartamento de Cibele, particularmente sensíveis para Miguel.

Desse modo, os aposentos de Cibele acumulam em sua caracterização uma série de elementos metaforicamente significativos e expressivos dos sentidos comunicados pela obra, desde sua constituição espacial propriamente dita até às ações que nele se desenrolam. Assim, ao se dirigem até o cortiço em que mora Cibele para atender uma suspeita de homicídio, Pedro e Miguel descobrem que o chamado se tratava, na verdade, da descoberta de uma múmia por ocasião de uma reforma. Esse dado, absolutamente surreal em face do tom realista com que se tece a mimese no romance, insere na narrativa um ponto de desestabilização fundamental à degradação dos sentidos tradicionais que opera nela o grotesco. Logo, a desestabilização da narrativa irá se refletir na desestabilização do próprio protagonista, que sucumbe a um forte mal-estar nesse mesmo momento, quando, ao se deparar com a múmia, Miguel “desmaia aos cuidados daquela Afrodite [Cibele]” (MUTARELLI, 2009, p. 35).

Essa curta passagem contém em si uma série de elementos extremamente significativos para a construção heterotópica do local: único local em que se darão os encontros de Miguel e Cibele, o espaço coloca-se intrinsecamente relacionado aos sentidos construídos na narrativa sobre o relacionamento das duas personagens. O prédio é “descrito” (em traços mínimos) como uma pensão ou cortiço, velho e degradado. Nele destacam-se características de uma ruína e o tempo é integrado ao espaço em uma expressividade decadente, de ciclos contínuos, inexoráveis, de modo que o local, assim como os moradores

parecem, em meio a esse acúmulo de antiguidade, em uma espécie de tempo suspenso e indefinido:

A textura das paredes cinzas revela camadas sobre camadas de cores desbotadas. Enquanto Miguel, distraído, arranca com a unha lascas da tinta, como se procurasse identificar cada uma das cores de cada demão. Conclui que o tempo não passa de sensação e ciclos. Pedro toca em seu braço, libertando-o do transe. Entram pelo pórtico que é quase uma ruína e param, desanimados, diante da escada imensa. Moradores surgem curiosos dos corredores, que mais parecem labirintos. Miguel e Pedro sobem lances e mais lances, os degraus rangem em advertência.

– Vocês são da polícia?

– Por quê?

– Porque, se forem, o presunto está lá embaixo.

Percebem que o local é um prostíbulo.

– Como pode o número 72 ser embaixo? – Pedro pergunta a uma puta cuja idade é impossível calcular. É jovem e velha ao mesmo tempo.

– Isso eu já não sei – responde a puta.

Descem e encontram o número 72 no subsolo. [...] (MUTARELLI, 2009, p. 33-34).

Cruzando o tempo e o espaço, a narrativa desloca consigo, automaticamente, os demais sentidos que aqui se refletem, gerando impacto ao longo de toda a rede de paralelismos que se constrói na cena. Posto de outra forma, ao associar o aspecto desviante do espaço com a suspensão do tempo, cria-se na narrativa uma zona de exceção, um espaço em que as ordenações tradicionais e, por consequência, os sentidos categoriais tradicionais são postos também em suspenso. Não por acaso, é o local aonde Miguel vai para fruir dos desejos de que se envergonha e que não admite. Assim sendo, enquanto lugar de exceção, o espaço do apartamento coloca-se para Miguel também como força transgressora, fazendo com que o trânsito do protagonista por aqui represente uma forma de abandono da ordem similar ao que se percebe no movimento da catábase. Tal fato impele-nos a considerar a espacialidade do apartamento, mais apropriadamente, enquanto forma de “heterocronia”, que Foucault (1996), em seu celebrado artigo “Outros Espaços”, define enquanto sendo o paralelismo entre espaço e tempo que a heterotopia provoca, posto que:

as heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; *a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional* (FOUCAULT, 1996, p. 418, *itálicos nossos*).

Foucault associa, ainda, essa ocorrência a alguns exemplos, entre eles o do cemitério,

cuja a entrada para essa heterotopia é “a perda da vida, e essa quase-eternidade em que [o indivíduo] não cessa de se dissolver e de se apagar” (FOUCAULT, 1996, p. 419). Tais constatações são, para a nossa análise, extremamente frutíferas, na medida em que nos permitem aprofundar a reflexão acerca do caráter tumular que esse espaço desenvolve ao longo da obra e que marca definitivamente a “morte” de Miguel, a degradação de sua vida ordinária e sua descida aos infernos do subconsciente e que são aqui catalisados precisamente pelas figurações mortuárias através das quais a espacialidade em questão se constrói: fora do tempo e fora da ordem, portanto, o espaço do apartamento cumpre a função clássica da catábase e abre uma prerrogativa de liberdade inerente àquela do reino dos mortos. Bakhtin (1981) ressalta como, nas narrativas que se passam no submundo ou que se relacionam à temática da morte, estabelece-se entre os desencarnados uma liberdade discursiva plena, na medida em que o abandono da vida lhes confere igualmente o abandono das convenções e normas que se viam obrigados a observar então. Assim, de modo semelhante, ao entregar-se a esse inferno tumular, Miguel coloca-se em uma posição na qual suspendem-se as ordenações corriqueiras de sua existência.

A espacialidade do cortiço desloca, dessa forma, sua relação para além do espaço do real ordinário: o apartamento, apesar de ser de número 72, encontra-se no subsolo do prédio; é marcado pela atividade da prostituição e, portanto, marginalizado não só do espaço urbano, mas também em relação aos conceitos sociais de legalidade (dado o estigma da prostituição como atividade intrínseca à ideia de criminalidade, ainda que em si mesma não seja enquadrada como tal), saúde (pelos pressupostos sanitaristas de difusão de DSTs) e civilidade (dado que contraria os pressupostos sociais de monogamia, bem como a complexa, senão hipocondríaca, noção de “qualidade de vida” a ela associada). Logo, a espacialidade aqui não só se inscreve intrinsecamente à heterotopia do reino dos mortos, como também extrapola as noções estabelecidas de normatividade, abrigando em seu seio os marginalizados da sociedade. Todavia, a teoria de Foucault é comumente associada a espaços institucionalizados (prisões, sanatórios, asilos), mas no caso em questão, o cortiço/prostíbulo, ainda que seja abordado na obra de forma intimista, interiorizada e, por isso, subjetiva, há que ser enquadrado nessa designação, justamente pelo fato de tratar-se de um espaço de exclusão, em que as normas vigentes não se fazem presentes diretamente senão enquanto meios de marginalização desses sujeitos que a elas não se adéquam. Os estigmas da prostituição e do

gênero sexual, portanto, se fazem aqui sentir com força máxima.

Desse modo, a heterotopia é construída através de figuras que poderíamos denominar como operadores figurativos, responsáveis por inserir o espaço na cadeia maior de paralelismos que se cria na obra. Esses operadores compõem a descrição do espaço e, graças à estrutura peculiar do discurso narrativo de Mutarelli, são expressados de forma inacabada, isso é, em uma linguagem exaurida de elementos que criem uma definição clara dos mesmos, mantendo um potencial semântico permanentemente aberto. Nas lacunas da descrição mínima de Mutarelli, portanto, é que se encerra a ambivalência de sentido dos vocábulos que os insere na cadeia de paralelismos da obra. Desse modo, a localização subterrânea, a presença da múmia, a gravura medieval de São Miguel, bem como as diversas sensações que assaltam o protagonista, corroboram para retomar e ecoar as figurações guturais/infernais que compõem o grotesco do romance. Esse conjunto de figuras, enquanto representativo da morada íntima de Cibele (sobre a qual até então nenhuma outra informação fora dada pela narração), é formativo da própria personagem, na medida em que lhe agrega automaticamente, graças à relação que ela tem com o espaço em questão, toda a carga de sentidos sombrios que ali está impressa:

– Corre aqui, Miguel! Puta que pariu!

Uma múmia descansa incrustada na parede. A pele parece uma espécie de couro. Os dentes estão expostos. Tufos de cabelo esbranquiçado desalinhados. Por alguma razão, Miguel tem a impressão de que se trata de uma mulher. A múmia está sentada abraçando os joelhos.

Miguel não consegue respirar.

– Caramba! – solta Miguel.

Transpira. Não sente o ar entrar. Agacha-se, temendo desfalecer. A moça de traços exóticos começa a abaná-lo. A moça que estava no banco do passageiro do dr. Carlos.

– Que isso, Miguel? Tá com medo da múmia?

– Eu não estou legal. [...]

Apoiado no ombro da namoradinha do dr. Carlos, Miguel é conduzido a um pequeno quarto também perfumado, por uma fragrância ainda mais barata.

Miguel percebe, pendurada sobre a cama, uma estampa que não condiz com o cômodo. Nem mesmo com a casa. Miguel, o santo, pisando num demônio. A imagem, de aparência medieval, em vez de confortá-lo, o deixa ainda mais perturbado (MUTARELLI, 2009, p. 34-35).

Cibele, portanto, compõe-se grotescamente, mesclada ao espaço que habita. Moradora do subsolo, expressiva de uma sexualidade ambivalente, ela surge na narrativa como uma



Figura 37 – *San Michele e il Drago*. Raffaello Sanzio, 1504.⁸⁹
Paris, Musée du Louvre, INV 608.

⁸⁹ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_Saint_Michael_and_the_Dragon.jpg.
Acesso em: 20/01/2021.

espécie de guardiã da morte, fato que ecoa poderosamente na própria imagem de sacerdotisa que lhe constrói posteriormente o discurso do delegado Carlos. Muitos são os signos, portanto, que deslocam sua figura para fora e para além da ordem, mas enquanto presença dominante no subterrâneo da obra, no qual Miguel desaba vulnerável, Cibele se colocará propriamente como a passagem de entrada para esse submundo, recebendo a identidade moribunda de Miguel nesse espaço que abriga toda a finitude dos sentidos e abre caminho para a liberdade das categorias, das formas e dos significados.

Logo, portanto, tomando a figura da múmia enquanto representativo da morte, o mal-estar de Miguel ganha uma significação mais profunda na passagem. Como que adentrando um túmulo, Miguel parece ser recebido por um representante da morte. Mais do que isso, a múmia pode ser lida em tal contexto como a própria marca daquilo que Foucault definiu como a “quase-eternidade” na qual o sujeito se encontra em um perpétuo esvanecer-se e, logo, como uma espécie de tempo fora do tempo, que marca diretamente no corpo da múmia esse lapso temporal de uma existência que nem a morte não foi capaz de apagar, mas, ao contrário, perpetuou. Toda a caracterização do apartamento, portanto, incita uma espécie de alteridade, estabelecendo um espaço *outro*, onde o correr do tempo é suspenso.

A noção de eternidade que a múmia pode expressar na passagem é bastante diversa, mas tomando-a como espécie de registro do passado que se conserva, é inevitável não nos voltarmos para a perpetuidade da culpa que o referencial sartriano fatalmente agrega ao texto através da figura da mosca. A múmia, nesse sentido, poderia ser tomada metaforicamente como o passado que se conserva presente, inumado. Nesse sentido, descer ao subterrâneo do apartamento seria, de certo modo, descer até essas zonas escuras do subconsciente do protagonista, onde habitam as lembranças dos remorsos dos quais Miguel busca escapar e renegar. Nesse sentido, Cibele se liga diretamente ao processo de superação do remorso pelo qual Miguel passa, sobretudo considerando que sua relação com ela é, em boa parte, o gatilho que leva o mundo de Miguel a desmoronar e sua antiga vida findar-se:

Cibele dá a face a Miguel.
Miguel beija.
E se deixa levar para o quarto
da casa assombrada
por pensamentos
e atos (MUTARELLI, 2009, p. 109).

Cibele, associada portanto a todo esse conjunto de elementos mórbidos e colocada como ponte de acesso a esse mundo inferior, surge novamente enquanto figura fronteira e ambivalente, uma vez que se localiza entre este mundo e o outro mundo, entre a vida e a morte.

Mircea Eliade (1951), quando discute a definição do conceito de xamã, percebe que, universalmente, essa figura é a um só tempo fundamental para a comunidade em que se encontra, mas vive completamente apartado dela e das atividades da vida comum, normalmente residindo, inclusive, mais distanciado do restante do assentamento. Eliade supõe, então, que tal comportamento se dê pelo fato de que o xamã, mesmo vital para os ritmos da sociedade e para a manutenção da ordem, é uma espécie de não-humano. Em função das relações que essa figura tece com o mundo espiritual e que são a fonte de seu poder, ele não poderia ser enquadrado como uma pessoa comum, mas tampouco como um espírito propriamente dito. Sendo assim, o xamã é aquele que transita pelos dois mundos, mas não pertence a nenhum deles. Continuando sua investigação, Eliade percebe que é também universal o fato de que os indivíduos que desempenham a função de xamã passam, no ato da revelação de seu dom, por um terrível adoecimento, que culmina em um processo de morte (por vezes induzido ritualisticamente pelos mais diversos meios como hipotermia, suspensão por ganchos, mutilação etc.). Uma vez morto, o xamã faz sua primeira travessia, se mune dos conhecimentos acerca do outro mundo e do mistério da morte e “ressuscita”, agora detentor de um saber que lhe confere poder. Desse modo, por ser uma espécie de “morto-vivo”, o xamã não pertence mais a esse mundo, que abandonou no momento de sua morte, mas tampouco integra o mundo espiritual, do qual escapou por ocasião de sua ressurreição.

Na obra, assim nos parece, Cibele desempenha um papel similar, na medida em que recebe Miguel nesse espaço heterotópico e atua diretamente nos processos de crise do protagonista, isso porque a maneira como estruturalmente Cibele é posta na narrativa, dentro da rede de paralelismos que a obra cria e em face das próprias características que reúne em si, inevitavelmente a situam enquanto expressiva do limiar das categorias e do rompimento das fronteiras que a constituição grotesca das figuras do romance termina por comunicar. Não por acaso, esse mesmo aspecto limiar irá ecoar novamente nas palavras de Carlos, quando este lhe imputa, por conta de seu gênero, a capacidade de gerar espíritos: não possuindo útero, Cibele não daria a luz a humanos, mas possuindo elementos femininos, seria capaz de outra forma de

gestação. De modo similar, a alteridade de Cibele, por si só, já era expressiva de sua ambivalência, posto que, livre da definição categórica dos gêneros, ela transita por eles e, por conta disso, se localiza na fronteira da normatividade.

Mais uma vez, e novamente não por acaso, é Cibele quem recebe e “guia” Miguel nos labirintos dos corredores dessa morada infernal. O eco com a imagem simbólica do labirinto, que inevitavelmente nos obriga a retomar o que discutíamos acerca de sua figuração em *O cheiro do ralo*, surge novamente na narrativa de *Miguel e os demônios* em um sentido muito próximo daquele outro. Tecendo um verdadeiro fio de Ariadne ao avesso, Cibele simboliza na narrativa a força que traga Miguel para o subterrâneo, cada vez mais a dentro e ao fundo do labirinto de suas desgraças. Assim como no *Cheiro*, também aqui a figura do minotauro fragmenta-se em diversas outras entidades e manifestações, mas contrariamente ao mito original, a única saída possível para o protagonista está, paradoxalmente, no centro escuro a que esses corredores conduzem. Logo, no ilogismo da visão grotesca que se lança sobre o mundo, a salvação só pode ser encontrada na própria perdição.

Dessarte, o aspecto libitinal do espaço intensifica-se com a presença ominosa do ícone medieval que adorna o quarto de Cibele e que traça, por sua vez, um estranho e potente paralelo com o próprio protagonista, que carrega o nome do Arcanjo que ali se representa, tradicionalmente compreendido como psicagogo⁹⁰. Na tradição judaico-cristã, o Arcanjo Miguel desfruta de uma posição elevada nas hostes angelicais, sendo tido por vezes como uma manifestação guerreira do próprio Cristo ou de Deus. Muito se discute acerca da interpretação de seu nome hebraico מִיכָאֵל (Mîkhā'ēl), já que este seria correlativo a algo como “Quem/Alguém como Deus”. Ironicamente, tal atributo o aproxima muito daquele que era conferido ao próprio Lúcifer, anjo mais belo e mais próximo da própria perfeição divina e que, não por acaso, fora expulso do Paraíso por ocasião de sua rebelião, deflagrada justamente pelas milícias celestes que estavam sob o comando do próprio Miguel, segundo o livro do *Apocalipse*. Esse aspecto belicoso do Arcanjo Miguel colocou-o ao longo do tempo como um protetor dos fiéis, o que por vezes é lido como a própria potência combativa do Cristo contra as forças infernais⁹¹.

A relação de Miguel com o inferno, contudo, não se resume a seu papel de refreador

⁹⁰ Psicopompo; aquele que evoca as almas dos mortos ou é responsável por sua condução ao submundo.

⁹¹ Miguel (Arcanjo). *Wikipédia*, 16 de Dez. De 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_\(arcanjo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_(arcanjo)). Acesso em: 27/12/2021.

do caos demoníaco (atributo bem representado na iconografia do santo, que surge sempre pisoteando um demônio ou um dragão, armado de espada, escudo e portando uma armadura), mas também como psicopompo, conduzindo as almas em sua passagem para a morte, pesando-as numa balança e, segundo algumas interpretações, lhes conferindo uma última chance de salvação. Essa figuração associa-se intimamente com o próprio papel de juiz escatológico conferido a Miguel por ocasião do Julgamento Final, quando caberia ao anjo pesar as almas e selecionar aqueles que se salvam e aqueles que se danam (Figura 38).

A inserção dessa referência na obra, contudo, poderia se denominar genuinamente grotesca, visto que o Miguel de Mutarelli, ao contrário do arcanjo, sucumbe às potências infernais, desce aos infernos labirínticos de Cibele, comunga da sombra e perde aos poucos o lastro com a ordem. Não por acaso é com mal-estar que Miguel descobre o santo na parede de Cibele, estranheza que fica patente no deslocamento e na inadequação que a narração delineia: a potência celestial ordenadora que o Arcanjo Miguel representa, desde sua fidelidade a Deus quando da Queda dos Anjos, até seu papel de juiz dos salvos e condenados (papel este que não aceita meios termos em suas categorias), surge no seio da intimidade de Cibele, no subsolo, adornando um prostíbulo.

A subversão simbólica que o deslocamento grotesco dessa figura provoca é bastante vasta, ainda que surja na obra de modo extremamente sutil, comunicando entretanto toda essa série de sentidos sem oferecer à interpretação um caminho claro e bem definido daquilo que poderia expressar. O episódio em questão, antes de mais nada, lega ao leitor um quadro distorcido, em que o deslocamento e a exceção comunicada por seus elementos atuam na narrativa principalmente como força desagregadora, comprometendo a mimese realista e, com isso, aviltando diretamente a noção mais larga e abstrata de verdade e normalidade que conferimos culturalmente ao real. Desse modo, a construção grotesca da espacialidade que envolve Cibele insere na narrativa a dúvida acerca da verdade, fazendo vacilar a firmeza do mundo aos nossos pés, nos dizeres de Kayser (2003). Fá-lo, contudo, agregando simultaneamente uma série de sentidos à ação principal da narrativa, sobretudo através da mesma Cibele. Desse modo, ao mesmo tempo em que a narração introduz uma aura de desconfiança e exceção, constrói sobre Cibele um estado de existência marginal, que por sua vez fundamentará seu sentido transgressor e grotesco.



Figura 38 – *O Julgamento Final*, de Hans Memling, ca. 1473⁹².
 Detalhe do quadro central do tríptico. Gdańsk, Muzeum Narodowe - BNF12463889w.

⁹² Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Das_J%C3%Bcngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Das_J%C3%Bcngste_Gericht_(Memling).jpg).
 Acesso em: 26/12/2021.

Assim, considerando os pressupostos de Bachelard (1978), tais elementos tornam-se extremamente significativos também da descida aos infernos das sombras da psique de Miguel, metaforizando de um modo bastante rico todo o processo de morte-renascimento que ele atravessa. Presente no quarto de Cibele, a representação de São Miguel Arcanjo desloca o sentido de ordenação e proteção que o santo expressa para seu polo oposto, precisamente aquele que tão fortemente é representado pelas potências infernais na obra: a culpa, o remorso e as demais sombras do inconsciente e da alma. Mas a confluência desses elementos dissonantes adianta também aquele que será, a nosso ver, seu sentido final: a superação dos limites categoriais do Bem e do Mal, que se expressa de modo mais prático na superação dos pressupostos da ordem e da interdição. Nesse sentido, também o Miguel de Mutarelli, de certa forma, “pesa” sua própria alma e todos os seus aspectos, por assim dizer, apolíneos e dionisíacos. Nesse julgamento final, Miguel parece justamente buscar o equilíbrio de forças capaz de superar as limitações da culpa e do remorso, tão bem representado no riso final, simbólico da abolição dos limites e da liberdade de ação do sujeito.

Contudo, a construção dos aspectos grotescos e infernais de Cibele não cessa em sua caracterização como psicopompo que a espacialidade lhe confere. Ao discutir com Miguel os perigos de se relacionar com Cibele, o delegado Carlos pontua o perigo espiritual em que Miguel teria se colocado, arriscando perder a sua alma. No decorrer de um longo e mirabolante discurso, com tons conspiratórios e escatológicos, Carlos edifica a imagem de Cibele como mãe de demônios, uma espécie de presença maldita para Miguel. Precisamente esse aspecto é que nos conduz a analisar mais a fundo a agregação, ao estado liminar de Cibele, dos aspectos mais sombrios que se construíram ao longo da história ocidental em torno da feminilidade e que se condensaram, posteriormente, na temida figura da bruxa.

6.8 *Mater daemoniorum*: as figurações infernais da bruxa

A imagem sepulcral que a espacialidade do quarto de Cibele constrói remete-nos, por sua caracterização subterrânea, imediatamente às próprias raízes da categoria do grotesco. A “grotta” humana, esse conjunto de figurações que fascinam e assombram o homem, constitui-se como o próprio receptáculo subconsciente em que repousam as imagens obscuras que, não

obstante acomodarem as raízes que sustentam a altivez do ser humano, são por ele negadas enquanto elementos abjetos, excrecências indignas da luz da consciência⁹³. Desse modo, o grotesco enquanto estética e expressão, traça a comunicação do real com o impossível, evocando e tornando reconhecíveis os prodígios da mente humana cuja razão não pode alcançar. Em vista disso, sua expressão parece eleger ao longo do tempo temáticas e elementos com maior potencial transgressivo da ordem, sintomáticos da limitação da rigidez da forma. Entre tais elementos, o corpo feminino aparece no horizonte da história ocidental como uma morada quase natural das expressões do grotesco.

Mary Russo (2000), em *O grotesco feminino*, discute neste engenhoso estudo a ligação entre a feminilidade e as imagens grotescas, cujo caráter telúrico, a um só tempo, remete diretamente à ligação de sua corporalidade aos arquétipos da terra e, consequentemente, à toda a ciclicidade e inacabamento a que Bakhtin (2010) chamara a atenção por ocasião de seus estudos sobre as manifestações carnavalescas. Esse conjunto transitório e instável de forças, apelando diretamente às próprias raízes do desenvolvimento psíquico humano, representam aspectos que, ainda que vitais e fundamentais para a experiência existencial humana, chocam-se diretamente contra o desenvolvimento racional e apolíneo que se vê surgir ao longo dos séculos nas sociedades patriarcais e que resultaram, por fim, em um largo esforço de domesticação e higienização do corpo feminino. Tal cenário conduz Russo à compreensão de que,

como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso. Essas associações do feminino com o grotesco terreno, material e arcaico sugerem uma representação forte e positiva de cultura e feminilidade [o que] valoriza as imagens tradicionais de uma mãe terra, da bruca, da feiticeira e da vampira e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos “primordiais”, especialmente a terra. [Entretanto,] é fácil e perigoso resvalar destes tropos arcaicos para a misoginia que identifica este espaço interior oculto com o visceral. Sangue, lágrimas, vômito, excremento — todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominantemente, embora não exclusivamente) ao lado do feminino — estão ali embaixo, naquela caverna de abjeção (RUSSO, 2000, p.13-14).

Desse modo, no binômio humano, enquanto o masculino reúne em si os aspectos da racionalidade solar, cujas genitálias apontam para fora do corpo e são, por isso, visíveis, diurnas; o feminino acumula em si as figurações noturnas e viscerais, que encontram sustento

⁹³ Ver a discussão de Eliane Robert Moraes (2010) acerca do artigo de G. Bataille, “*Le gros orteil*”.

não somente no desenho genital voltado para dentro, tão associado nos mais diversos folclores à própria imagem da caverna, mas também (e sobretudo) na gestação e parição, bem como em sua associação direta aos ciclos lunares e, por extensão, à noite e seus mistérios. O corpo feminino, portanto, acumula em si elementos culturalmente associados ao noturno e, conseqüentemente, ao misterioso e incompreensível. A própria Mary Russo destaca como tais aspectos aproximam esse corpo do abjeto e o próprio Santo Agostinho, nas palavras de Bataille, afirmara que “nascemos entre fezes e urina”⁹⁴ (AGOSTINHO, s/d. apud BATAILLE, 1987, p. 38). O corpo feminino, desse modo, mais facilmente transgride a ordem, precisamente porque, expressando o inacabamento da ciclicidade, mais facilmente ele escapa à categorização racional. Daí que seja esse corpo, sobretudo na atualidade, que mais forçosamente necessita adequar-se a um rígido padrão higienista, que veta manifestações excessivamente exteriorizadoras, bem como as marcas dessa ligação telúrica poderosa, como o sangue menstrual, os pelos ou até mesmo o desejo e o orgasmo.

Contudo, não devemos perder de vista o ponto fundamental discutido por Jorge Leite Júnior (2011) acerca da desvinculação (ou, ao menos, descentralização), na construção arcaica dos gêneros, das zonas genitais do corpo, que fazia com que fossem considerados andróginos aqueles indivíduos que carregavam em si características (roupas, comportamentos, linguajar etc.) de ambos os gêneros. Igualmente, a adoção absoluta dos comportamentos de um gênero conferia ao indivíduo seu estatuto, independentemente da correspondência fisiológica. Precisamente nesse sentido, Saéz e Carrascosa (2016), debatendo acerca da fobia hétero masculina à homossexualidade, demonstram como, na Atenas clássica, o perigo da relação entre homens residia precisamente em incorrer, em algum momento, em um comportamento feminino, o que fatalmente acarretaria a negação da masculinidade. Por isso tal relacionamento apesar de normatizado socialmente entre um homem mais velho e um efebo (sujeito que ainda não “amadureceu” por completo sua masculinidade), negava ao homem uma série de atitudes, sendo que algumas dessas interdições incidiam igualmente sobre o efebo, entre as quais, possivelmente tida como mais grave, a da penetração: forma mais clara do adentramento aos interiores do corpo e que, por isso, é radicalmente incompatível à constituição externalizante do corpo masculino.

⁹⁴ No original, “*Inter faeces et urinam nascimur*”. Apesar de citada amiúde por diversos outros autores, entre os quais, além de Bataille, também Delumeau (2009, p. 464) Freud (2010, p. 85). Todavia, em nenhuma das fontes às quais recorreremos, consta a referência bibliográfica ao original. Alguns pesquisadores levantam, inclusive, suspeitas acerca da origem desta máxima (PIAZZA, 2020).

A conclusão a que chegam Saéz e Carrascosa (2016) é precisamente que o ódio e a fobia às formas homossexuais do masculino reside centralmente em sua associação à práticas, comportamentos e símbolos do feminino que, histórica e culturalmente no Ocidente, foi por muito tempo compreendido enquanto inferior (e portanto indigno) ao masculino. Desse modo, mais do que o caráter híbrido que se constrói em torno da figura de Cibele, que a desloca do normativo, é sobre a feminilidade expressada por seu corpo que recai mais fortemente o estigma da demonização, posto que é precisamente o seu traço feminino que a liga às figurações telúricas e grotescas de que trata Mary Russo (2000). Assim, da maneira como é colocado o discurso do dr. Carlos, torna-se inevitável não correlacionar o caráter demoníaco atribuído a Cibele àquele conferido à figura feminina da bruxa por ocasião da inclusão da feitiçaria aos autos do Santo Ofício medieval. Cibele, portanto, se torna um arauto infernal na medida em que seu corpo expressa (assim como a espacialidade na qual ela se insere) o aspecto feminino noturno, sombrio e gutural.

Com vistas à isso, retomemos as falas da personagem Carlos. Em seu delírio esquizoide, o delegado, alarmado, procura explicar a “encrenca” em que se encontra Miguel. Apontando sua ignorância por não ser um iniciado, lhe diz que jamais terá forças para se afastar de Cibele sozinho, recomendando-lhe ajuda da própria Maçonaria, de que Carlos era supostamente integrante, uma vez que ela seria, na verdade, uma espécie de sacerdotisa de um culto arcaico resgatado. Nele, segundo Carlos, os sacerdotes castravam-se por amor à deusa Cibele, ao que ele acrescenta:

— É claro que a nossa Cibele tem esse cognome em respeito à deusa. Se você puxar a ficha de Luís Dias, vai saber quem de fato é esse pederasta do capeta. Miguel, você está se dando conta do tamanho da encrenca em que você se meteu?

— Para ser sincero, estou boiando.

— Miguel, nós estamos em guerra. Neste exato momento existe uma guerra monumental. [...] Eu falo de uma guerra cósmica, Miguel. O que está contido nesses livros que, de tempos em tempos, nós e a Polícia Federal perseguimos são mensagens cifradas [...], o livro onde se pode encontrar a verdade é o famoso “livro de capa preta” que tanto perseguimos (MUTARELLI, 2009, p. 93-94).

A narrativa do delegado vai se tornando fortemente intrincada e confusa, associando esse livro, que ele chama de “Antibíblia” (aparentemente designando o conjunto de publicações popularescas reunidas comumente sob o nome de *São Cipriano Capa Preta*), a um grupo de escravos leprosos do Egito e que, supostamente, revela a verdade sobre Deus

alimentar-se da vida humana, a vinda do Anticristo e a luta de Lúcifer para deter a geração da vida parasitada por Deus (que aqui ele denomina “potência”), em um esforço que, alegadamente, se dá para salvar a humanidade desse parasitismo divino. Cada vez mais o discurso da personagem ganha contornos de esquizofrenia, terminando em uma espécie de surto psicótico quando, aos berros, revela a Miguel a verdade sobre Cibeles:

— Nós estamos sob a regência do verdadeiro herege! Corte o seu pau, não podemos mais alimentar essa víbora! [...]

— Calma, dr. Carlos. Mas, se essa é a questão, então qual o problema em trepar com a Cibeles?

— Imbecil! Será que você não entende?! Ela gera vida! Ela gera espíritos! Ela é mais uma de suas ilusões! Ela é Cibeles, porra! Acorda, caralho! Quando você engravida uma mulher, você gera vida. Quando copula e não gera vida, você gera incubos e súcubos.

Carlos espuma. Os olhos giram. Sua pele adquire um tom esverdeado. [...]

— [...] Miguel! Miguel! Vai até Mogi das Cruzes ver o filho que tu geraste! Vai descobrir onde se funda a Babilônia, Miguel! Vai lá ver com teus próprios olhos! “*Venganza! Sobre el cuerpo muerto de Miguel se extiendan las alas negras de Satanás; sobre su cabeza y sus propiedades reinen los espíritus del mal. Sobre su familia las faltas recaerán!*” Vai, Miguel! Ama o teu Deus, filho da mula, Babel! Babel! Vá beijar o cu de Cibeles! Não é isso que ela sempre te pede? “Beija meu cu! Beija meu cu!” Miguel, tua Maria era a mula! [...] Miguel está preso e atado, e não mais verá a luz do sol nem o baço clarão da lua. Fica, Diabo, Diabo, Diabo! [...] (MUTARELLI, 2009, p.106-107).

Como já vínhamos ressaltando, a estrutura da narrativa é fundamental na sustentação do sentido demoníaco conferido à personagem Cibeles. Desse modo, ainda que toda essa informação seja trazida por uma personagem e não pelo narrador propriamente, além de tratar-se de um discurso que claramente aparenta ser esquizofrênico, a forma como se estrutura a narrativa impele à dúvida. A descrição mínima, todo o referencial trazido pelo texto, a rede de paralelismos que se cria sobre as figuras da mosca e do cão e, por fim, a espacialidade heterotópica dos aposentos de Cibeles, colaboram para enfraquecer a confiabilidade do real representado na obra. A própria disposição temporal dessa passagem, que a fragmenta entre prolepses da busca agoniada de Miguel por seus supostos “filhos” em Mogi e da descoberta da morte de toda a família de sua ex-companheira, Sueli, contribui fortemente para gerar a tensão da descoberta e seu desfecho, bem como o caráter misterioso e maldito dos eventos narrados até então.

O discurso de Carlos, desse modo, cria uma série de correlações entre Cibeles, sua sexualidade, prática da prostituição e dados acerca de todo um conjunto bastante eclético de

referências místico ocultistas. Dr. Carlos caracteriza Cibele como sacerdotisa de um culto ancestral, no qual ela encarnaria ritualisticamente a deidade Cibele (deidade grega da fertilidade, cujos sacerdotes eram, de fato, eunucos); infere-se, apesar da confusa sobreposição de informações desconexas, que ela teria alguma relação com a entidade luciferiana da “Antibíblia” descrita por ele e que parece se referir ao famoso *Livro de São Cipriano*, o Capa Preta, cuja presença no imaginário popular enquanto livro amaldiçoado é, ainda hoje, fortíssima; e, por fim, acusa-a de gerar, a partir do sexo anal, íncubos e súcubos, pedindo para que seus parceiros lhe beijem o ânus. Relações demoníacas, malefícios, geração de demônios sexuais: nota-se, como dizíamos, que a sexualidade é basilar na caracterização de Cibele e que, portanto, a transgressão das convenções socioculturais sustenta essa imagética desviante e demoníaca.

Se tomarmos todo o discurso de Carlos, por mais absurdas e gratuitas que pareçam certas correlações no vasto repertório ao qual ele recorre nas mais de dez páginas de diálogo com Miguel, é possível notar certa correlação entre determinados elementos: Carlos mutila-se para escapar do julgo dessa suposta “potência” ancestral que atua no mundo como um parasita de energia sexual (precisamente a mesma forma de vampirismo conferida aos súcubos e íncubos historicamente):

Dr. Carlos em sépia.

- Você sabe quem é o pai da mentira?

- O Diabo?

- Você quer mesmo vislumbrar o oculto?

- Já disse que quero.

- Então vamos lá! Em 1212 a.C., durante a dinastia do faraó Ramsés II, o Egito possuía uma grande quantidade de escravos [...] nesse período um pequeno grupo de escravos que evocavam suas entidades acabam servindo de intermediários, cavalos, de uma descomunal Potência. [...] A força dessa Potência é tamanha que o grupo de doze escravos apodrece em vida. Os documentos egípcios da época falam de um grupo de escravos leprosos ou doentes que foi expulso do Egito. [...] Diz-se que o grupo, por não ter comida e porque eram raros os oásis, teria se alimentado de um maná que na verdade era o esperma dos machos da tribo dos doze. Note que eles sobrevivem e, assim, a Potência emanou desses hospedeiros para várias partes do mundo. Diz-se também que a possessão que eles sofriam era sempre de caráter sexual, a comunhão extática. Foi esse grupo que redigiu o manuscrito original do famoso “livro de capa preta”. [...] Dessa comunhão com a Potência geravam-se seres a que nós chamamos de espíritos mas que são na verdade criaturas intermediárias. Íncubo infernal! [...] O Deus que a maior parte dos homens adora não é o deus da bondade. Essa coisa que você chama de “energia” nos considera igualmente mera energia. Nós somos a comida de que essa Potência se nutre. Nada mais. O verdadeiro Deus é o que a Bíblia declara como caído. Nós vivemos do lado contrário! Nós amamos o Deus errado. E essa é a sabedoria do “livro de capa preta [...]” (MUTARELLI, 2009, p. 102-105).

Carlos então correlaciona, sem qualquer explicação, toda uma série de referências e citações das mais diversas origens: católicas, judaicas, artísticas, filosóficas, hinduístas, teosóficas etc. A série de citações, verdadeiramente hiperbólica, é desconcertante, na medida em que propõe um quadro por demais abrangente e que reúne recortes os mais diversos por um esforço rasamente analógico. Nesse momento, ele clama a Miguel que se castre também e abandone Cibele, que se estabelece, nesse contexto, como verdadeira intermediária com a suposta Potência de que fala o delegado. Isso porque se, como correlaciona Carlos, a relação com a Potência gera tais espíritos, Cibele, o fazendo, surge como meio de contato com o sobrenatural, o que justificaria, igualmente, seu suposto papel como sacerdotisa. Entretanto, é curioso notar que, dentro dessa bizarra cosmologia que Carlos traça e que encontra em Cibele um ponto central de manifestação, há toda uma teologia inversa, na qual a representante da deusa da fertilidade, não gera vida, mas espíritos; atua, não como doadora de graça, mas como parasitária da força vital; e na qual a “potência” divina é, antes, um parasita e seu opositor, nosso suposto salvador.

Como vínhamos ressaltando, não parece gratuito que essa leitura inversora da ordem recaia precisamente sobre uma personagem que expressa uma condição corporal e sexual marginalizada culturalmente e, menos ainda, que seja precisamente sobre seu traço de feminilidade que recaia com tanta força a expressão desse aspecto demoníaco. Assim, por mais absurda que possa soar a fala de Carlos, dentro do arranjo da narrativa, ela faz ecoar a fragilidade da visão unívoca e normalizante da verdade, reforçando toda a dúvida do fantástico que vinha sendo construída até então, ao mesmo tempo que potencializa as redes de paralelismos. Mas a desordem discursiva de Carlos faz ressoar ainda a impossibilidade de expressar e compreender, através do sistema de correlações semântico simbólicas tradicional, a situação que lhe foge completamente às raias: a atração sexual por uma travesti. Criando esse quadro grotesco, no qual o conflito moral pode ser expresso a partir de uma dinâmica de tentação e atuação de poderes incompreensíveis e indomáveis, torna-se acessível a elaboração de uma linha reflexiva ou, em outras palavras, torna-se palpável aquilo que era inconcebível. Esse tratamento grotesco cosmológico, por sua vez, faz ressoar fortemente (conjuntamente a todo o referencial sobrenatural, folclórico e místico da obra) outra narrativa que buscou corporificar toda uma gama de sofrimentos e razões incompreensíveis numa figura acessível e



Figura 39 – O Sabbath das Bruxas, de Hans Baldung Grien, 1510⁹⁵.
New York, Metropolitan Museum of Art, 17.50.46.

⁹⁵ Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witches%27_Sabbath_MET_DP826629.jpg.
Acesso em: 21/04/2023.

cuja imolação pudesse, ao menos culturalmente, expurgar as razões incompreensíveis dos malefícios que caíam sobre a terra: a bruxa.

Perseguidas sobretudo no final da Idade Média, acreditava-se que as bruxas constituíam verdadeiras hostes infernais, cujos populosos encontros celebravam pactos com o próprio Diabo para a destruição da Santa Igreja (Figura 39). Como demonstrou Jean Delumeau (2009), em seu rico estudo acerca do medo no Medievo, a figura da feiticeira assimilou e centralizou em si a função expiatória de toda a rede de temores que vinham se fortalecendo sobre as populações europeias, sobretudo após o século XII. Daí que a afirmação de Mary Russo (2000) coloque-se nesse estudo de modo tão esclarecedor, posto que não é surpreendente que, em uma sociedade cuja cosmogonia tenha legado à mulher a culpa pela queda da humanidade, cuja marca maior está precisamente na sexualidade, sejam estes corpos tidos como os repositórios do medo surdo e profundo dos recalques da sexualidade.

O grotesco feminino, expressivo dos ciclos de vida e morte, é encarado então da forma mais depreciativa o possível. Não por acaso, Delumeau (2009) destaca a recorrência nos folclores de toda a Europa de imagens como as da bela mulher de ventre putrefato e cheio de vermes ou da vagina dentada (da qual a historiografia detectou mais de trezentas ocorrências). Gerou-se no imaginário ocidental, desse modo, uma conflituosa imagem da sexualidade feminina enquanto potência destrutiva que, apesar disso, não deixa de se chocar diretamente contra o próprio desejo sexual, a necessidade procriativa e o complexo edipiano que marca o início do desenvolvimento sexual humano, o que fatalmente incorre na controversa misoginia e no alto controle do corpo feminino que há tanto perdura no Ocidente.

A feminilidade, morada do maligno, converte-se dessa forma em fins do Medievo em uma matriz monstruosa peculiar, a ponto de algumas das últimas iconografias que o período produziria conferirem seios ao próprio Diabo (Figura 36), como marca corporal de sua malignidade inerente (KAPPLER, 1994, p. 376). Tal fato talvez tenha se produzido, uma vez que somente aqueles outros símbolos pagãos e arcaicos de fertilidade (chifres, pelos, cascos, cauda, etc.), fortemente masculinizados, não seriam capazes de suscitar as figurações guturais que cercam a feminilidade de sua aura diabólica. Em vista disso, Kappler destaca que

considerar a mulher impura é proceder com ela como se procede com o monstro; é relegá-la à posição em que pode ser acusada, julgada, eliminada. Quando o mito da feiticeira se desenvolveu, a sociedade medieval conseguiu projetar seu medo da mulher, seu medo da morte, numa imagem unicamente maléfica da mulher,

transformando-a num bode expiatória que carregava todos os miasmas do grupo. A feiticeira encarna a face noturna da mulher: comunica-se com o mundo de Baixo, copula com o demônio; dessa união com o monstro ctônico nascem outros monstros. Nas orgias noturnas dos Sabás realizam-se todas as perversões, paródias de atos sexuais, simulacros invertidos do ato sexual. Mas, para ser impura, a mulher prescinde da ajuda do Diabo: na tradição hebraica, a recorrência regular do ciclo menstrual mostra que ela era naturalmente (ainda que de modo transitório) impura (KAPPLER, 1994, p. 378, grifos do original).

O sangue menstrual da mulher, tido como peçonhento, é passível de gerar demônios caso o ato sexual se dê nesses dias do ciclo, uma vez que é impuro e se liga à impureza nata legada ao feminino. Fica muito claro, a partir de um tal pensamento, o raciocínio de Mary Russo (2000) que, captando bem o caráter relativo das interpretações que se pode conferir às estéticas grotescas, destaca a tamanha facilidade com que os símbolos da fertilidade feminina (hoje destacados sobretudo pelas novas correntes religiosas do Sagrado Feminino) podem ser convertidos em estigmas de uma impureza nata. Contudo, existe um motivo fundamental pelo qual essa imagética sexual feminina sofre sobremaneira com o pensamento misógino medieval: o baixo ventre é, topograficamente para o Medievo, o ponto de maior acúmulo de forças terrenas e materiais, justamente aquelas sobre as quais Deus teria permitido que o Diabo governasse. Portanto, é da sexualidade que provém, para o cristianismo medieval, o poder maligno da feiticeira, uma vez que sua insaciabilidade confere potência à essa região onde se concentra a influência maligna e pela qual mais facilmente os pecados, ou a via pecaminosa do indivíduo, são perpetrados.

Não fora tão simples, entretanto, a escalada do medo misógino da feiticeira, sendo antes de tudo uma conjunção de diversos fatores e eventos, dispersos ao longo de quase 1.500 anos de história. Tradições misóginas, junto a crenças populares e um cenário de pestes, fome, guerra e isolamento crônico das populações formaram os surtos de perseguição que tiveram seu auge somente entre os séculos XVI e XVII. Ainda que a Inquisição tenha se estabelecido no século XII, a autorização papal para a perseguição à feitiçaria enquanto prática herética só ocorre em 1326; o próprio *Malleus Maleficarum* só é publicado em 1487. Todos esses fatos levam a compreender a perseguição às bruxas, antes de mais nada, como sintoma das profundas mudanças sofridas pelas sociedades europeias quando da passagem do sistema feudal para o absolutismo.

É importante ressaltarmos todo o longo processo de formação da figura da bruxa para que fique mais claro o caráter propriamente folclórico de sua imagética. Como Delumeau

(2009) afirma, a documentação estudada até então demonstra a existência de várias formas de sincretismo religioso presentes nesse período na Europa, mas não confirma de forma alguma a existência de cultos opositores e pagãos de fato organizados, como delineavam os enviesados interrogatórios inquisitoriais. Ainda que não deixemos de acreditar que algumas famílias pudessem ter buscado conservar determinados saberes ou que a prática da feitiçaria de fato existisse, a estrutura que os teóricos inquisidores creditaram ao sabá (Figura 39), bem como os atributos da bruxa, são inegavelmente produtos do complexo imaginário da Idade Média. Daí, talvez, coincidirem tanto os depoimentos das acusadas com os pressupostos eruditos dos inquisidores.

A partir desse repositório de imagens é que traçamos as correlações da bruxa com a personagem Cibele. A Idade Média relacionou a figura da feiticeira ao Diabo sobretudo com base em sua capacidade de gerar malefícios e por renegar a religião cristã, dadas as suas práticas mágicas. Semelhante ao que faz dr. Carlos, elas eram acusadas de lascívia e de subjugarem os homens pela luxúria, de copularem com demônios e, através dessas relações, investirem-se de poderes malignos. O que se tem é a demonização da sexualidade feminina, cujo corpo, como destaca Rose Marie Muraro (2016), na introdução à sua tradução do *Malleus*, expressa intensamente a fertilidade nos seus ciclos naturais. Contudo, pesa também a noção trazida desde o período clássico de que a mulher era um “homem imperfeito”, menos racional e, conseqüentemente, mais animalesca, o que tornava a propensão da mulher ao pecado muito maior⁹⁶. Porquanto para Kramer e Sprenger (2016) o Diabo não pode sobrepor-se ao intelecto, sobre o qual governa Deus, restar-lhe-ia dessa maneira somente o corpo enquanto caminho para a tentação e corrupção do sujeito, destacando que

[...] não obstante conhecerem um sem-número de formas para realizar seus atos malévolos [...], mesmo assim seu poder se confina às partes íntimas e ao útero. Ver Jó, 41. É por meio da lascívia da carne que exercem seu poder sobre os homens; e nos homens a fonte da lascívia se localiza nas partes íntimas, já que é dali que sai o sêmen, assim como nas mulheres sai do útero (KRAMER; SPRENGER. 2016, p.89).

Nota-se, ainda, a importância dessa relação para os inquisidores dado o destaque que dão para a cópula de mulheres e bruxas com os incubos e à privação ao homem de seu pênis.

⁹⁶ Destaque-se também que esse entendimento da propensão ao pecado é dado solidificado basilamente na teologia judaico-cristã, posto que, na tradição, fora a mulher a primeira a cair na tentação de provar do fruto proibido.

Nesse sentido, autores como Kappler (1994) e Delumeau (2009) supõe que os terrores e traumas associados à sexualidade podem ter contribuído sobremaneira para o ódio misógino que muitas das ordens eclesiásticas alimentavam em relação ao feminino. O medo da dominação (que nos remete à crença de que as bruxas mantinham “coleções” de pênis que arrancaram aos homens), todo o complexo de castração abordado mais tarde por Freud (com as dadas reservas que seu deslocamento à mentalidade medieval fatalmente acarreta), a incompreensão da impotência (expressada, talvez, pelo mito da remoção, real ou aparente, do pênis através de bruxedos), as dificuldades de se lidar com os impulsos sexuais que, malgrado a abstinência e contenção monásticas, não eram por isso extirpados da psique dos homens de fé, mas, talvez, amplificados pelo isolamento – todos esses fatores criavam psicologicamente, por fim, um campo propenso à identificação do sexo feminino com o maligno.

Naturalmente, não poderíamos relegar todo o fenômeno da caça às bruxas enquanto sintoma de alguma espécie de “histeria masculina coletiva”, mas é inegável que os medos e proibições que contornavam a sexualidade medieval, sobretudo nos meios eclesiásticos, contribuíram fortemente para a formação do imaginário bruxesco. Nesse sentido, a figura de Cibele atualiza um ódio e um ressentimento que, malgrado a longevidade na cultura Ocidental, parece ainda subsistir à revelia de todas as mudanças libertárias que nossa cultura tem sofrido em relação à sexualidade e que se potencializa em *Miguel e os demônios* pela somatória a outro campo que abala a frágil segurança nos pressupostos das convenções contemporâneas: a transsexualidade. É patente, portanto, a discussão que o romance de Mutarelli incita acerca dos tabus referentes à diversidade sexual e à alteridade corporal, atualizando, através do complexo quadro grotesco criado em torno de Cibele, todo um arcabouço cultural de nossa civilização.

Ao contrário das bruxas, entretanto, que copulavam com os incubos para gerarem outras bruxas e que dependiam que esse sêmen fosse por eles coletado de outro homem, quando tomavam a forma de súcubos, Cibele é descrita enquanto a própria matriz desses espíritos malignos, algo que, seguindo a lógica inquisitorial, a localizaria em um nível muito mais alto da “hierarquia” demoníaca do que o das próprias bruxas. Com vistas a isso, torna-se possível identificar, no discurso da personagem dr. Carlos, a sexualidade de Cibele enquanto um poder especial creditado, em suas palavras, à condição transsexual de seu corpo. Naturalmente, em uma leitura “realista” do episódio, o que teríamos seria a repercussão do

estigma social conferido ao corpo da travesti tomando formas fantasiosas no delírio de um homem claramente doente, mas o que de fato imprime o estranhamento ao episódio é a dúvida que a narração constrói ao longo de toda a obra. Não permitindo a negação de nenhuma das duas leituras, estabelece-se uma dissonância opositiva na narrativa, que cria o efeito grotesco de estranhamento e alienação da realidade a partir do cruzamento de diversos dados. Assim, se há a possibilidade de uma leitura crítica acerca da discriminação, essa não se faz absoluta, mantendo-se a ambivalência de sentidos que aqui se expressa e que de fato corrobora para a transgressão da normalidade ali representada, tensão impossível numa leitura unívoca.

Mais do que súcubos e incubos, portanto, Cibeles é acusada de parir as próprias desgraças que parecem consumir a vida de Miguel, seus supostos filhos, destacadas na maldição que o delegado profere em Espanhol durante seu surto no hospital. Mais uma vez, a estrutura da narrativa fortalece o caráter estranho dos eventos, quando, após a afirmação de que “sobre a sua família as faltas recairão”, é justamente a notícia da morte de Sueli e suas filhas que Miguel “encontra” quando chega à fazenda em que Carlos afirma residirem os filhos de sua união com Cibeles.

Assim como era clara a relação entre a demonização da mulher pela estigmatização de seu corpo e da relação que esse corpo e seus ciclos estabeleciam com as potências terrenas (a grota de que nos fala Mary Russo), também no corpo da travesti são depositados hoje estigmas similares. Nesse ponto, retornando a Eliade (1999), a ambiguidade sexual do andrógino real causava medo, pois se lia em seu corpo os sinais de desordenações no cosmos. Se assim o era para a Antiguidade, para a contemporaneidade, a própria psicanálise poderia fornecer elementos que expliquem o medo que tal ambiguidade poderia causar: ao assumir uma identidade marcadamente feminina sem, contudo, expressar qualquer desejo de retirar o pênis por meios cirúrgicos, mas inclusive desfrutando dele para seu prazer, a travesti toma para si aquele que é, para a frágil identidade heterossexual masculina de nossa cultura, seu símbolo maior de potência e de poder. Vemos isso na preocupação que Kramer e Sprenger (2016) expressaram sobre a capacidade que as bruxas tem de alienar um homem de seu membro ou de sua virilidade, bem como no destaque que Freud deu em seus estudos para o complexo de castração e a absurda “inveja feminina do falo”. Existe, portanto, no romance em questão, um reflexo dos complexos de fobia que nossa cultura apresenta acerca desse “emponderamento” das travestis e transsexuais em relação ao seu corpo, seu erotismo, sua

busca pelo prazer e sua afirmação face à cultura normativa. Daí ser tão rica a revisitação e ressignificação que a narrativa proporciona através dos quadros grotescos sobrepostos que se formam e gravitam em torno da personagem Cibele. Essa é, contudo, uma possibilidade de leitura que se coloca e que, infelizmente, não poderemos aqui abordar de forma exaustiva, senão superficialmente dadas as limitações de nossa proposta.

Não é absurdo, por isso, supormos que a figura de Cibele pareça ter sua potência diabólica catalisada no discurso de Carlos não só por suas associações com a deusa Cibele ou com o suposto culto de que o delegado fazia parte, mas também por medo desse feminino que tomou para si aquele símbolo de fertilidade e potência masculina. Por isso, seria possível lermos na figura de Cibele a presença da imagem do andrógino e da potência cósmica que as espiritualidades arcaicas lhe conferiam e que se estende para a superação dos paradoxos atingida por Miguel. É curioso que, em muitos sentidos, a referência mitológica do nome Cibele acarreta para a leitura da obra uma série de símbolos que se associam diretamente ao processo de morte e renascimento do protagonista, uma vez que, como destaca Kappler acerca do arquétipo feminino,

[...] ela é aquela Grande Deusa, *Magna Mater*, senhora da terra, das colheitas, da Fecundidade dos animais; Deusa que pode ser benéfica ou maléfica, como em tantas civilizações. Eros e Tanatos estão indissoluvelmente ligados. O culto de Cibele exprimia perfeitamente esses dois grandes instintos: “com uma forma quase delirante”, simbolizava “os ritmos da morte e da fecundidade, da fecundidade pela morte”⁹⁷ (KAPPLER, 1993, p. 384)

Desse modo, seria possível ler simbolismos diversos que se entrecruzam e se encontram na personagem em questão, difundindo-se e ecoando em toda a obra. Enquanto travesti, portanto, ela rompe com os binômios categóricos tradicionais do gênero, abrindo um campo de ressignificação da sexualidade e da identidade para o próprio protagonista; enquanto feminina, ela manifesta em si a própria potência telúrica, metamórfica e visceral desse corpo noturno e, daí portanto, encarna em si também o arquétipo da bruxa, arauto das perdições da carne e sacerdotisa das potências infernais; mas enquanto Cibele, ela termina por refletir irremediavelmente esse ponto de contato grotesco entre o que morre e o que nasce. Em um certo sentido, por isso, se tomamos afinal Cibele enquanto túmulo, enquanto inferno para o qual desce Miguel, inescapavelmente nela leríamos igualmente o ventre: imagem que abarca

⁹⁷ Kappler toma sua referência do *Dictionnaire des Symboles*, p. 271, porém sem referência aos autores ou ao ano da publicação.

a um só tempo o campo sexual e o digestivo (e conseqüentemente a decomposição de Miguel), mas também o campo da gestação, que nesse útero tumular, gera sua nova identidade.

Assim, a abordagem da misoginia e da discriminação em Mutarelli leva a narrativa um pouco mais adiante e propõe uma visão da alteridade enquanto passagem transcendental para além da limitante condição do hábito na contemporaneidade. De uma forma bastante perspicaz, entretanto, insere-se esse movimento na narrativa através de uma narração e um enredo estruturados de forma inacabada e que expressam, por isso, a transgressão através da carnavalização das grotescas figuras de morte e nascimento pintadas pelo autor no decorrer da obra. Não há, por isso, como compreender a amplitude da tomada de consciência do protagonista senão dentro desse quadro infinito, porque circular, de morte e vida, catábase e anábase.

6.9 Sob a égide da morte

Desse modo, como se afirma nas palavras do delegado Carlos, se esse “útero tumular” de Cibele gera vida, essa vida é também a vida de Miguel, refeita dos fragmentos e restos que permaneceram de sua própria decomposição. As figurações da morte, por isso, e sobretudo aquelas da putrefação, são profundamente significantes dentro da expressão metafórica da renovação pela superação do bem e do mal. Isso porque a morte representa um limiar muito claro, um limite categorial, que encerra o conhecimento positivo do mundo dentro de suas fronteiras. O cadáver, face a isso, é a própria transposição desse limiar e a presentificação desse estado caótico de coisas – por isso o horror que provoca. Esse ser que transpõe a barreira das categorias o faz somente porque, ao tocar a morte, converte-se em um não-ser, estabelecendo a ponte para além do limite, ao mesmo tempo em que pressagia este que é o destino inevitável de todos os seres.

Entidade grotesca, o cadáver profecia o fim inevitável e a incontrolável corrupção de todo aquele que testemunha sua inércia ou putrefação. A morte surge então enquanto estado inevitável, mas como tal conduz o ser necessariamente a outra questão fundamental: o rompimento das categorias, o esfacelamento das identidades, a derrocada de todos os

referenciais no caos primevo, que não é só inevitável, mas natural à própria cadeia da existência. Não por acaso, a escola barroca abusou das alegorias nefastas da caveira e da ampulheta para a representação da vaidade, estado último de todo esforço humano em face da inexorável finitude que nos promete o tempo e a sombra da morte. Nesse sentido, justamente, é que a morte surge como juíza do homem e representação maior da impermanência que rege tudo o que sobre a terra existe.

Os ritos fúnebres, por isso, são procedimentos que visam conduzir da forma mais segura o possível o tratamento dos que se vão, mas não da matéria morta simplesmente, e sim do reflexo de identidade que ali permanece e que inevitavelmente manter-se-á enquanto ponte de acesso dos vivos ao ente que partiu. A preocupação com a manutenção estética do cadáver, o hábito tão comum no século XIX de produzir máscaras mortuárias como forma de gravar esse último lampejo de identidade e mesmo a duração estendida dos ritos fúnebres servem precisamente a esse cuidado com a identidade. Igualmente, ainda que de forma inversa, o tabu que ronda, em qualquer cultura, os locais de sepultamento, tidos como locais malditos por excelência, se frequentados fora das ocasiões próprias ou a aura criminosa e até demoníaca (se pensarmos nos *djin* árabes, por exemplo) que pousa sobre o ato da exumação, e mesmo da inumação, são também reflexo do cuidado com a identidade em face da morte. Em face da proximidade excessiva com as manifestações da morte, afinal, é a própria identidade dos vivos que se coloca em risco. Hoje, esse mesmo medo se reflete, através de nosso potente campo simbólico científico racionalista, no pavor da contaminação patológica a partir do contato com o cadáver. Tocá-lo, sobretudo conforme avança a putrefação, pode adoecer nosso corpo vivo. Doente, ele irá se corromper e se desagregar; suas funções sistematicamente irão falhar e falir, até que seu funcionamento torne-se inviável e, tão comprometido esteja, deixe de ser.

Em *Miguel e os demônios*, por isso, é sobremaneira significativa a presença constante das figuras da morte. O cadáveres dos crimes, a múmia do apartamento, mas também o pai moribundo e a própria ema empalhada no hall do prédio de Miguel são todas figurações da morte, com especial destaque, pela presença compassada à própria evolução da narrativa, da figura do cachorro putrefato sobre a qual constantemente se volta a lembrança de Miguel. Para além disso, todo o complexo figurativo tumular da espacialidade do apartamento de Cibele, como vimos, aponta para essa mesma presença da morte, mas que não surge na

narrativa como fatalidade ou castigo, porém como autossacrifício, uma vez que Miguel, mesmo em meio à confusão e ao torpor da culpa, continua buscando seus desejos, aceita-lhes as consequências e supera o impasse que lhe é posto.

Tal fato é fundamental para a compreensão do desenrolar da narrativa e para a solução grotesca que se coloca ao dilema moral de Miguel. Desse modo, se tomamos as figurações mórbidas do livro enquanto representativas da falência dos preceitos morais e cosmológicos ordinários, teríamos na imagem do autossacrifício uma espécie de aceitação da falência, que nada mais é do que a própria aceitação da finitude e da limitação de tais padrões.

Miguel, entretanto, carece na obra de uma consciência maior acerca de seu próprio movimento, que parece ao leitor um misto de instintividade e fatalidade. Este movimento, contudo, que escapa mesmo ao alcance do próprio personagem, é também ele demonstrativo da insuficiência da racionalidade em face de algo que, ademais, lhe é totalmente incognoscível, posto que o tabu no qual Miguel resvala conduz para muito além das ordenações de seu mundo tradicional. Optando, portanto, por abandonar-se e entregar-se às potências infernais que lhe tragam, Miguel abdica de seu lugar no mundo, colocando em risco a sua identidade. É nesse sentido, precisamente, que Cibele opera fortemente o conjunto simbólico mórbido do romance, já que se relacionar com ela é um tabu nos mais diversos níveis do meio cultural em que se encontra: seja em face da construção de sua masculinidade, do paradigma da monogamia, do envolvimento direto com a ilegalidade ou mesmo o rebaixamento herético à forças infernais tentadoras.

Assim sendo, ao deixar-se, Miguel aceita. Por sua vez, a aceitação é toda e única ação necessária para que se dê a escolha. Desse modo, a fatalidade do romance não é, senão, uma ilusão, já que a própria inércia implica em concordância. Desse modo, ao falarmos do autossacrifício, focamos justamente o fim dirigido, escolhido e autoimposto, o que é essencial para o próprio movimento de renovação, visto que escolher, nesse caso, parece implicar também reconhecer. A dúvida de Miguel não é senão a própria marca da percepção acerca das limitações do dogma e do paradigma da normalidade, da limitação cega da moralidade e da ilusão essencial do maniqueísmo. No fim, analogamente ao que se passa com o protagonista de *O cheiro do ralo*, Miguel parece também nunca ter tido, de fato, escolha: suas desgraças não são, senão, a latência que antecede a tomada de consciência que se manifesta na aceitação do autoabandono ao sacrifício.

6.10 A transcendência grotesca

Enquanto representação do andrógino como ser absoluto, portanto, Cibele parece colocar-se em relação aos processos de transformação vivenciados pelo protagonista como um “ponto de acesso” à **transcendência**. Ao final, Miguel parece renascer ou, talvez mais correto, transcender seu estado anterior. O riso final, quando da execução de Augusto, o pai pedófilo das filhas de Sueli, é o único que vemos aflorar nos lábios de Miguel ao longo de toda a obra. O ódio que até então o consumia acerca dos crimes de Augusto parece transformar-se em uma consciência de justiça ou de purificação, quando justifica a decisão de enterrá-lo vivo por ser contra a pena de morte e o derramamento de sangue:

Miguel empurra Augusto de bruços na cova que ele mesmo cavou.
Depois começa a enterrá-lo.

- Uma vez eu perguntei para o Osvaldo qual era a opinião dele sobre a pena de morte, sabe o que ele falou? - indaga Miguel. [...] Ele falou que era contra. Ele disse que nas Inquisições a Igreja não podia derramar sangue. Nem matar. Por isso ela entregava as vítimas ao fogo. Eu acabei ficando contra a pena de morte. Eu também acho que não se deve matar. Tem que enterrar vivo. Entregar para a terra.

Todos riem.
Até Miguel.
Riem enquanto Miguel continua
a jogar terra
na cova (MUTARELLI, 2009, p. 115).

O que chama a atenção na passagem é a profunda distensão do ódio até então sentido por Miguel e que deságua, nesse encerramento, na serena justificativa de que um homem não pode condenar outro homem à morte e que, portanto, cabe à terra, que agora cobre o condenado, realizar o ajustamento. Igualmente relevante é notar que, no curto parágrafo, Miguel ressalta que a entrega ao fogo tinha uma finalidade purificadora. Logo, tem-se, em termos, mais um ajustamento do que propriamente uma vingança. Contudo, ainda que Miguel pondere racionalmente acerca deste ponto, o sutil tom sarcástico e sádico que sua postura assume em face do riso coletivo ao final rompe com o sentido unívoco do ajustamento, tingindo-o de uma comicidade grotesca, que só se intensifica com os cortes secos da descrição e o súbito encerramento do romance, que se exime de mais detalhes. É no riso de Miguel, portanto, que está a chave para a compreensão de sua transcendência, precisamente porque

nele manifesta-se o elemento desestabilizador que invalida qualquer leitura unívoca de sua postura.

A ambiguidade imprimida na cena pelo riso torna, portanto, inviável qualquer afirmação dualista acerca da postura do protagonista. Desse modo, o fechamento do romance, verdadeiramente magistral, não faz senão instituir como última palavra a diluição das fronteiras entre o correto e o errôneo, o puro e o maculado, a paz e a violência. Não é gratuito, por isso, que optemos pela palavra ajustamento no lugar de justiça: pressupondo um balanço das demandas, a justiça admite a eleição de uma verdade em detrimento de uma mentira, noção que se ausenta da equalização dos termos que, na obra, ajustam-se, ainda que paradoxalmente.

Para além disso, não somente o riso final de Miguel é significativo, mas sua incapacidade em rir ao longo de toda a narrativa, sobretudo quando posto em contrapartida aos demais risos que se expressam em contraste ao seu silêncio. A obra, aliás, abre-se pelo riso desmedido e despropositado: a piada que Pedro lhe conta no início do episódio e a risada frenética e descontrolada do mendigo ao final da abertura parecem, face à seriedade de Miguel, um imenso escárnio às dúvidas que lhe atormentam e à paralisia de sua indecisão. Desse modo, o que o riso faz nesse primeiro momento somente reforça seu papel no encerramento: não há verdade, e qualquer tentativa de ordenar o caos do mundo é, no mínimo, absurda. A derrisão, além de plena, é também absoluta, por ser o riso, por excelência, subversivo, na medida em que desarranja a topografia da cultura, nos termos de Bakhtin (2010). O riso, portanto, planifica e iguala os contrários e, no caso de Miguel, parece indicar a consciência da igualdade entre o Bem e o Mal, questionamento que surge para ele durante a narrativa e sobre o qual irá se debruçar longamente. Perguntando a Osvaldo sua opinião a respeito, eis que refletem o seguinte:

- [...] Você está tentando dizer que não somos capazes de distinguir entre o bem e o mal?
- O que estou tentando dizer é que não há diferença entre o bem e o mal.
- Isso é absurdo.
- Outro exemplo. Vamos para um campo mais familiar. Deus e o Diabo.
- Vamos lá.
- Segundo a teologia, tudo depende da vontade de Deus. Então, quando o Diabo atua, ele age segundo a vontade de quem?
- Como assim?
- Se o Diabo é um agente de Deus, o que é o mal?
- O Diabo é o contrário de Deus.

— Se Deus é tudo o que é, ou o Diabo não é ou não há diferença. Ou seja, o Diabo é também Deus (MUTARELLI, 2009, p. 59-60).

Se bem e mal não existem afinal, senão talvez como duas metades de uma mesma coisa, a culpa, portanto, é um sentimento vazio, pois ausente de qualquer fundamento. Essa parece ser justamente a conclusão a que chega Miguel quando encontra, em Mogi, seus “filhos”. Podemos inferir isso pois, demonstrando ter alguma confiança que seja nas palavras do delegado plantonista, já que foi até Mogi como ele o indicara, Miguel, entretanto, não busca Cibele posteriormente, não a incrimina ou procura culpá-la por suas desgraças. Simplesmente, ele não retorna ao apartamento e não encontramos na obra qualquer referência posterior a ela. Pelo contrário, o romance se encerra logo depois do episódio em questão, sem menções à Cibele, o que, ademais, não seria cabível, posto que Miguel já completou seu processo de morte, vencendo os males que o consumiam: a culpa pela morte dos garotos de rua, pelo abandono da esposa e do filho, pelo abandono da namorada Sueli e seu consequente suicídio, pela distância de seu pai e seu agravado estado de saúde, mas, sobretudo, pela impotência que parece sentir em toda a obra para mudar a baixeza dessa realidade e escapar-lhe ou resistir a ela. Justamente frente a isso, o riso final coloca-se como profundamente significativo, uma vez que a realidade aqui é inegavelmente terrível, como também é inegável sua força em tragar e subjugar todos que nela se encontram. Face a uma tal fatalidade, todo e qualquer resistência ou esforço humano, não é senão patético e risível. Miguel, não podendo também lhe escapar, parece, ao menos, sobrepor-se à fatalidade, na medida em que supera as suas contrariedades essenciais, atravessando a fronteira para além delas.

A morte que inflige a si mesmo através de seu relacionamento com Cibele permite-lhe, antes de mais nada, a passagem para um “salto para a outra margem” (PAZ, 2012), superando o estigma das culpas que carregava e transcendendo os conceitos de bem e mal. Dessa maneira, a espacialidade heterotópica do apartamento em que se encontravam completa o ciclo da imagem da terra tumular: deixando-se absorver pela gruta, mergulhando até o mais fundo de suas próprias sombras, Miguel é destruído. Contudo, ao sê-lo e, sobretudo, ao permitir abandonar-se a essa autoimolação, de sua própria matéria informe, ele pode ressurgir, renovado e imantado pela força criativa do arquétipo feminino que, tragando e destruindo, converte a matéria inerte e morta e uma nova vida. Eliminadas as oposições que o consumiam, pela comunhão com o princípio transcendental simbolizado em Cibele, Miguel se

salva, transcendendo suas limitações, superando suas culpas. Em outras palavras, a experiência de Miguel lança-o a um patamar além das limitações ordinárias do mundo e das dualidades humanas, sintetizado por aquele único riso final.

Ecoa, afinal, uma das características que Foucault legou às heterotopias, quando afirmou que elas

[...] têm, em relação ao espaço restante, uma função. [...] elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. Talvez este seja o papel que desempenharam durante muito tempo esses famosos bordeis dos quais agora estamos privados (FOUCAULT, 1996, p. 420).

Toda a situação surreal que encontra seu enlace nas palavras de dr. Carlos desestabiliza a realidade de Miguel e, por extensão mimética, também a nossa própria. A comunhão com o outro, o absolutamente diferente, mergulha-o em um “mundo às avessas”. Não à toa, o local desse mergulho, o espaço marcado por essa passagem para o profundo infernal, é o apartamento de Cibele, também ele uma espécie de bordel. Adentrando o cômodo do subsolo, Miguel adentra também a gruta grotesca onde, ao fundo, encontra em sua morte simbólica a passagem para a superação, renascendo dela e completando esse que é o grande mistério da terra enquanto túmulo e útero.

Ao final, o delírio do delegado plantonista cria toda a imagética grotesca que associa a sexualidade de Cibele ao demoníaco em um movimento que, obviamente e sem a necessidade de aprofundamentos psicanalíticos, cria um monstro enquanto via de exteriorização dos medos que se quer expulsar. O ato de decepar os dedões do pé, autoinfligido por Carlos, é, nesse contexto, profundamente significativo e a própria narração se incube de imprimir-lhe uma leitura a partir das palavras do escritor Osvaldo:

- Descobriu o que aconteceu com ele?
- É tudo tão absurdo.
- O que foi?
- Ele decepou o dedão dos dois pés com uma tesoura de destrinchar frango e depois tentou mutilar o próprio pau.
- Caralho!

II

Osvaldo, dentro de um veículo no patio de outra delegacia, resume a história da humanidade para um investigador.

- Quando o dedo polegar do pé se desenvolveu, o homem conseguiu se erguer. Essa aparente insignificante mudança alterou a pressão sanguínea do cérebro. As habilidades manuais, que já mereciam destaque entre os símios, tornaram-se ainda mais sofisticadas e precisas. A alteração da pressão intracraniana causou uma redistribuição na irrigação do cérebro, passando, assim, a *iluminar* regiões adormecidas dele. Esse órgão adquiriu um preguiado mais complexo, e à força disso o homem desenvolveu uma nova percepção do mundo à sua volta. [...] Uma vez fixado, agrupa-se. Em grupo, desenvolve a linguagem para transmitir o conhecimento de geração a geração. Buscando nomear todas as coisas, toda matéria e sensação, o homem formata seu cérebro. Entre o quente e o frio, o duro e o mole, *Concordia discors*, simpatia ou antipatia, bom ou mau, *antitheta*. Entre os contrários o homem modelou seu pensamento. Com base na dualidade, binário. O cérebro desde então se fez dicotômico. *Binarius* (MUTARELLI, 2009, p. 65-66).

Decependo seus dedões, portanto, Carlos parece querer fugir dessa dualidade, regredindo para um estágio anterior à sua formação, aquele estágio edênico e inalcançável de uma era quase mítica; ao passo que Miguel parece buscar o caminho oposto. Negando-se a regressão, Miguel avança para além da dualidade, aceitando o pressuposto de suas contrariedades sem que essas, por paradoxais que sejam, causem o desconforto da impropriedade. Fato é que o romance cala ao final sobre o destino de Cibele e mesmo o protagonista não faz qualquer menção a Cibele novamente, quebrando com a cadeia causal que vinha se tecendo em torno dela enquanto matriz das desgraças de Miguel, o que pode ser indicativo precisamente, como dissemos, da superação do paradigma e de um entendimento que transcende os conflitos instaurados pela convenção e pelo tabu. Miguel, desse modo, parece aceitar sua sombra, integrá-la a si e, uma vez refeito, agora íntegro e senhor de todas as suas partes, superiores e inferiores, se coloca dignamente no posto de juiz, capaz de salvar e condenar, proferindo com serenidade seu veredito sobre Augusto.

Assim sendo, através da cosmovisão grotesca que se estabelece, Miguel pode finalmente libertar-se das restrições da culpa e da imposição do hábito. Tal qual o Orestes sartriano, que ao final nega a Júpiter sua onipotência: “Não sou nem senhor nem escravo, Júpiter. Eu sou minha liberdade!” (Sartre, 2005, p. 103), também Miguel reafirma sua identidade ao final pela conquista da liberdade. Acerca da liberdade, Soares esclarece que a palavra

[...] adquire um sentido bastante peculiar na doutrina existencialista que então é lançada: a partir de Sartre, já não é possível ver na liberdade um mero “atributo” entre outros da “natureza humana”, mas sim o modo de ser de um ser distinto dos demais seres porque nele, e só nele, a existência precede a essência. “O homem não é primeiro para ser livre depois: não há diferença entre o ser do homem e o seu ‘ser -

livre’”, dirá *O Ser e o Nada* (Sartre, J.-P., 2003, p. 68), ao que replicará *As Moscas*: “Não sou nem senhor nem escravo, Júpiter. Eu sou minha liberdade!” (Sartre, J.-P., 2003, p. 103). Tal defesa ardorosa da liberdade passa pela crítica igualmente radical a toda forma de determinismo, seja o da natureza, de Deus, da sociedade ou da História (SOARES, 2005, p. 9).

Miguel, contudo, aceitando as consequências e agindo segundo o princípio fundamental da liberdade, o faz a partir da superação e integração do paradoxo da existência, não porque este tenha atingido uma síntese, mas porque sua tensão é colocada, finalmente, como princípio essencial do mundo.

Assim, da mesma forma que, como destaca Marim (2017), *As moscas* devem ser lidas contra o contexto da ocupação alemã, também *Miguel e os demônios* estabelece um contraste crítico contra a realidade que lhe serve de fundo. Isso porque também o drama e Miguel, suas desgraças e seu embate contra um modelo ético maior que se lhe impõe socialmente configuram-se como situações que lhe demandam a escolha pela ação. Ao final, enterrando Augusto vivo e rindo abertamente desse momento, Miguel demarca a aceitação das consequências de suas ações, justamente porque consegue escapar ao dilema moral e lançar um olhar para a sua realidade como ela de fato é: livre das prerrogativas éticas que preconcebem seus atos como bons ou maus, mas, principalmente, livre dos sentidos vazios que o hábito impõe. Miguel, mergulhando profundamente nesse inferno, consegue transcendê-lo e, fazendo-o, estabelecer um novo ponto de referência para seus atos, que se calca agora em sua própria liberdade.

Diante, portanto, das manifestações infernais em sua vida, Miguel se põe, verdadeiramente, em uma encruzilhada (FRISVOLD, 2017). O aspecto maldito que tomam, desse modo, corrobora para o estabelecimento desse ponto de passagem inescapável, diante do qual entram em crise todas as ordenações da vida comum. Face ao impasse, portanto, não resta saída, conjuntura que, como restou claramente demonstrado, não pode ser expressada senão pelas possibilidades que a estética do grotesco oferecem a Mutarelli. Isso porque a falência completa da ordem, seja ela exprimida pela loucura ou pela maldição, só pode ser devidamente representada narrativamente através da capacidade paradoxal de comunicação da qual o grotesco é capaz. Ao alinhar, portanto, elementos francamente dissonantes, Mutarelli consegue levar a cabo a falência das “grandezas do mundo” (KAYSER, 2003) e expressar literariamente uma concepção de mundo bastante peculiar. Esta **visão grotesca** estabelece sua dificuldade precisamente no fato de constituir-se enquanto colapso do próprio mundo que

reflete criticamente e, conseqüentemente, colapso também de seus pressupostos, valores e sentidos e, finalmente, dos próprios recursos linguísticos sobre os quais se calca a construção imaginária e autorreflexiva desse mesmo mundo.

Ambos os romances analisados até aqui deixam a ver o que parece ser a linha crítica fundamental do autor: a ruína do mundo contemporâneo, cuja representação literária traz em seu bojo também uma crise fundamental: como representar discursivamente a degradação do sentido do mundo através da linguagem, uma vez que essa mesma linguagem tem seus pressupostos ordenadores tão intrinsecamente ligados aos mesmos valores desse mundo contemporâneo? O impasse em que a obra do autor parece se colocar, portanto, está além da simples incomunicabilidade. Ainda que essa se faça presente, posto sobretudo que é também ela sintoma desse esvaziamento de valores e sentidos, a escrita de Mutarelli não se resume ao incomunicável. Em seu retrato da loucura, o autor parece subverter essa mesma linguagem, volatilizando-a para além do silêncio do incomunicável e, ao tomar esse corpo ontológico em ampla decomposição, transcende rumo àquela *outra* forma de discurso. Este, trazendo em si a própria falência, cria uma linguagem dinâmica e dissonante, múltipla e paradoxal que se recusa à estabilidade, pois é o próprio testemunho da desordem. Inacabado, o discurso literário de Mutarelli expande-se através de sua própria deterioração. Instaura, por fim, o ilogismo, que definimos aqui como a representação da amplitude da visão grotesca sobre o mundo. Desse modo, o autor consegue estabelecer uma crítica infinitamente mais abrangente, pois prevê a contrariedade como força central de seu esforço comunicativo. Resta, portanto, buscar compreender mais profundamente o papel desse discurso grotesco dentro da obra e sua potencialidade crítica da realidade desfeita, que tão agudamente se manifesta em sua obra na figuração do ilogismo e da loucura enquanto contraponto ao absurdo do mundo.



Figura 40 – São Miguel pisoteando um demônio em forma de dragão.⁹⁸
 Iluminura do manuscrito *Gospel of Lorsch* ou *Evangelary of Udalrich*, ca. 1100.
 Monaco, Bayerische Staatsbibliothek - BSB Clm 23630 (p. 68).

⁹⁸ Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00070303?page=68,69>. Acesso em: 29/12/2021.

7. AS QUIMERAS DE MUTARELLI: REALISMO E MÍMESE GROTESCA

Uma vez que nos foi possível observar as dinâmicas da estética grotesca de Mutarelli, uma questão vital ainda persiste. Se admitirmos, juntamente ao restante da crítica do autor, que sua produção consiste inegavelmente em uma das formas mais legítimas de realismo que se testemunha na atualidade, cabe perguntar: qual o papel do grotesco na construção mimética desses romances?

Em um primeiro momento, a questão pode parecer demasiadamente simplória: o grotesco trata da representação da crueldade do mundo, dando cabo de tudo quanto buscamos ignorar acerca da natureza humana em prol de nosso idealismo (ou hipocrisia) enquanto sociedade. Seu choque adviria, então, em função do contato direto com essas parcelas da realidade que tanto buscamos rejeitar. Porém, mesmo assumindo que é inegável o papel que a estética grotesca dos romances de Mutarelli desempenha na representação do desencanto do mundo real, tal solução não anula o questionamento proposto. De saída, poderíamos justificar tal insuficiência estruturalmente, uma vez que, como restou comprovado, o grotesco impele no discurso narrativo mutarelliano uma série de desordenações, promovendo desvios no uso padrão das estruturas semânticas da língua, o que, conseqüentemente, termina desestabilizando a própria comunicação. Desse modo, o sistema de correspondências significativas rompe-se, abrindo espaço para a reordenação livre dos sentidos. O resultado, desta feita, está longe de isolar-se na esfera linguística da obra, repercutindo na própria ordenação de valores e na cosmovisão que o texto constrói acerca do real – uma vez liberto o discurso, também as grandezas do mundo se veem implicadas nesse desordenamento libertário.

A transgressividade do imaginário grotesco sintomatiza-se, por conseguinte, na desordenação daquilo que é narrado: a hipérbole extrema, que incorre em imagens de um exagero surreal; a sinédoque desmembradora, aplicada sobretudo no que tange às figurações do corpo (*O cheiro do ralo* é, para tanto, o exemplo por excelência) e que corrobora e impele o discurso às perífrases, responsáveis pela extensão exorbitante que tais fragmentos tomam no discurso narrativo; ou ainda, em contrapartida, as elipses da descrição e as paralipses da narração, que criam as lacunas responsáveis, em grande parte, pela abertura e inacabamento

do discurso, viabilizando a polissemia e o paralelismo linguístico como vimos. Todo esse abastardamento discursivo, por sua vez, concorre diretamente para a visão de mundo perturbadora que se expressa nos romances e para o estranhamento que provocam. Contudo, mais do que deslocar a recepção de sua expectativa habitual, o grotesco em seu dilatamento das ordens discursivas, expressa uma realidade que poderia ser denominada propriamente como descabida: que não se encaixa no padrão, que foge à lógica e que, por isso, transgride as significações habituais a que se refere.

Em outras palavras, o grotesco deforma o real em sua representação ao ponto de criar uma tensão que beira o irreconhecimento. Não por acaso, fora e ainda é associado, por grande parte da crítica, ao fantástico e ao sobrenatural. Seu caráter onírico de livre associação de termos, seu deslocamento surreal de elementos, sua liberdade em tomar os mais variados elementos indistintamente, faz com que suas manifestações aproximem-se desses gêneros fatasiosos, nos quais o irreal irrompe abertamente. Entretanto, e tal ressalva é fundamental, o grotesco não o faz sem danos. Contrariamente ao que se testemunha na literatura maravilhosa, não se manifestam suas imagens sem que se perturbe a ideia do real. Tampouco acreditamos que as figurações grotescas se resumem à dúvida que o fantástico suscita, porque muitas vezes, no caso do grotesco, o que aflige não é a dúvida ou a incapacidade de se compreender aquilo que se vê, mas propriamente a falência dos referenciais que possuíamos – aquela traição do conhecido de que Kayser (2003) tratara e que remete diretamente à noção de estranhamento que Freud (2019) delinear. Nada disso, entretanto, nos faz negar o aspecto realista dos romances de Mutarelli e, menos ainda, a conclusão a que chegamos ao longo de nossa discussão acerca da essencial referencialidade do grotesco à projeção do real.

Desse modo, o questionamento que se coloca diz respeito, antes, à maneira como essa estética que, como destacamos, é tão corrosiva para a normatividade e a lógica e transgressiva por excelência poderia, afinal, comparecer e atuar diretamente na representação dos romances, de modo que essa se nos mostre tão intensamente expressiva que a tomamos mesmo por um “realismo extremo”? Posto de modo mais simples: como esse conjunto de procedimentos absurdos corrobora para uma representação realista?

Para investigar tal questão faz-se necessário, antes de mais nada, compreender de que maneira a irrupção do grotesco contamina, e mesmo subverte, a estrutura narrativa na obra do autor, para então nos questionarmos de forma mais assertiva, o que se entende por

representação do real e como as figurações da violência, da crueldade (e mesmo a vacilação e a angústia de um sobrenatural que se insinua) dela participam. Em posse dessas reflexões, então, será possível avançarmos mais a fundo e nos questionarmos sobre as implicações miméticas que tal disposição de termos acaba por manifestar nas obras e qual o lugar ocupado pelo grotesco dentro da mímese.

7.1 A transgressão grotesca no realismo de Mutarelli

A partir de nossa leitura das duas obras elencadas para o corpus deste trabalho, consideravelmente reduzido em vista do volume da produção do autor, foi-nos possível observar alguns elementos que parecem se apresentar enquanto constitutivos estruturais da narrativa de Mutarelli: a fragmentação da temporalidade narrativa pelo uso constante de elipses, analepses e prolepses (estas últimas com especial papel na construção da tensão), a inanição da descrição (com especial destaque para o detalhe), a quase ausência de sumários e abuso de paralipses, espacialidade predominantemente oclusiva, escolhas de foco narrativo com maior restrição. Todos elementos que corroboram para o caráter fragmentário do texto e que lhe impelem uma construção semântica inescapavelmente inacabada e aberta, pela qual é possível o estabelecimento dos paralelismos semânticos. Essa estrutura básica parece ser aquele que sustenta a comunicação do grotesco em Mutarelli, pois, como vimos, abre a prerrogativa de transgredir discursivamente a língua e, conseqüentemente, atuar criticamente face ao real pela subversão da estruturação tradicional da mímese realista. Antes, porém, de conduzirmos nossa discussão final acerca das conseqüências do emprego da estética grotesca para a mímese, fazem-se necessárias algumas palavras acerca da comunicação crítica do grotesco no autor.

Na obra de Mutarelli, ao que nos parece, o estabelecimento de uma comunicação grotesca tem como fim precisamente a expressão do grotesco do mundo: o absurdo das convenções, a desumanização, o isolamento do sujeito face ao mundo e a falência dos sentidos e da própria verdade em face à artificialidade desse nosso modo de vida que se baseia no consumo e que incide tão violentamente na reificação dos indivíduos. Entretanto, e nisso reside precisamente o alto valor crítico de seus romances, o emprego das categorias do

grotesco excede o regime da racionalidade, inviabilizando a construção de um retrato ou de uma análise do real através de seu reflexo ficcional. Desse modo, quando dizemos que o grotesco possui uma forma específica de comunicação, não estamos atentando primeiramente para o conteúdo veiculado, mas para o próprio emprego da linguagem que ele faz. Isso porque, como resta claro a partir do que se discutiu até agora, o grotesco não se reduz à representação de figuras dissonantes tão somente, mas mais propriamente da subversão das estruturas discursivas através do estabelecimento de um regime linguístico desviante.

No caso dos romances abordados, ficou clara a forma como a economia descritiva e a fragmentação narrativa forçavam o cruzamento semântico de elementos variados do texto, sugerindo uma série de associações e cruzamentos que, diante dos constantes acidentes das paralipses, geravam o inacabamento responsável pelas incertezas que, por sua vez, abriam a prerrogativa da polissemia do texto, formando aquelas figuras-símbolo fundamentais para a construção da representação exorbitante do real e do choque com as categorias do feio, do escatológico e do proibido. Dessas falhas das categorias e das grandezas do mundo é que minava então o conjunto imagético poderoso das potências infernais, expressivas da cosmovisão grotesca transcendente, que se expande a partir da derrocada da ordem tradicional e da evocação profusa das figurações subversivas das imagens ambivalentes.

Desse modo, seja na desconstrução caótica dos sentidos do mundo, como em *O cheiro do ralo*, seja na insuficiência da moralidade, como em *Miguel e os demônios*, o discurso literário de Mutarelli encarrega-se, mais do que de problematizar o esfacelamento do mundo, de submeter-se a ele para expressá-lo, criando uma prosa com alto potencial digressivo e que impacta justamente por estabelecer, através de uma expressividade violenta e absurda, a própria sensibilidade da falência. Tragado pelo traçado hiperbólico do texto, o leitor é arrancado de qualquer comodismo ou segurança, desprovido dos referenciais básicos que, na narrativa, lhe traçariam a rota a um conjunto ordenado de valores e sentidos. Desse modo, o desconforto gerado no enfrentamento do texto, mais do que comunicar, faz sentir a alienação do mundo através das quebras ilógicas de seu próprio discurso.

A transgressão perpetrada pelo romance mutarelliano vem, desse modo, nas imagens perturbadoras que ele evoca, mas cuja presença só é sustentada pela própria ambiguidade grotesca de sua escrita. Assim, não é só a presença incômoda do ralo, por exemplo, que causa esse atentado aos sentidos, mas o seu transbordamento para além do enredo, derramado por

toda a obra através do discurso grotescamente expressado. Ainda que as temáticas de Mutarelli sejam, desse modo, elas mesmas incômodas, inóspitas ao bom senso e expressivas de tabus os mais diversos, o verdadeiro potencial transgressivo que realizam se dá pelo rompimento dos referenciais racionais do próprio discurso para o qual se estendem, e dele, por sua vez, para o próprio conjunto de valores que orientam a cosmovisão do leitor. De fato, como dizíamos, se essa classe de literatura perde, de certo modo, pela ausência de um esforço teorizante que discuta e problematize tais questões, ganha infinitamente em amplitude e abrangência, posto que atinge instâncias que a distância segura da problematização racionalizante jamais seria capaz de alcançar.

Em vista disso é que compreendemos a prosa de Mutarelli enquanto expressiva da propriedade fisiológica da recepção do grotesco de que tratara Astruc (2010), pois a maneira como o grotesco é edificado através do discurso narrativo faz com que, rompendo-se a propriedade comunicativa e racional da linguagem, sua expressão no texto se torne sensível. O mundo de Mutarelli é um mundo já ausente de sentidos, sobre o qual já não há sequer propósito para a reflexão. A verdade se eclipsou pela brutalidade e reificação, restando apenas essa aterradora visão grotesca de uma realidade insustentável e fragmentada, mas em cuja destruição, no mais extremo do seu vazio, oferece, pela prerrogativa da liberdade, um caminho para a transcendência.

É inevitável, em face desse cenário, remeter a George Bataille e sua literatura transgressiva, cuja teorização pode contribuir à nossa discussão. Carlos Augusto Peixoto Júnior sintetiza muito bem, em seu ensaio “Descentramento e transgressão: a experiência Bataille”, o conceito de heterogeneidade do autor, no qual, segundo o estudioso,

[...] condensa-se a experiência fundamental de escritores e artistas que, opondo-se aos imperativos de utilidade, normalidade e sobriedade, pretendem mobilizar, com sua potência, as forças estáticas da embriaguez, da vida onírica e das pulsões em geral, afim de subverter os modos de percepção e vivência ditados pela convenção. O reino do heterogêneo se abre naqueles instantes explosivos, de pavor e fascínio, em que desmoronam as categorias que garantem ao sujeito o relacionamento familiar consigo mesmo e com o mundo. George Bataille lutou para fugir do cativeiro da modernidade e do universo fechado da razão ocidental, vitoriosa na história universal. Sua intenção era superar o subjetivismo que cobre o mundo com sua violência reificante, cristalizado em uma totalidade de objetos tecnicamente controláveis e economicamente aproveitáveis (PEIXOTO JÚNIOR, 2002, p. 135).

No sentido colocado por Bataille, segundo o autor, a transgressão levada a cabo pelas

estéticas da heterogeneidade não se realiza enquanto um levante contra a razão em si mesma, mas contra as formas de racionalização reificantes que, na modernidade, alienam a subjetividade. Logo, para que irrompa essa subjetividade, tais estéticas armam-se pela liberação dos impulsos proscritos, enquanto força maior de reação ao controle que se lhes impõe. Quanto mais fortes as amarras que se comprimem contra o sujeito, mais forte e telúrica será a energia necessária para o seu rompimento.

Contudo, mesmo a experiência de Bataille parece pressupor a dependência que tem a transgressão da própria interdição e vice-versa. Segundo Peixoto Júnior (2002), a transgressão coloca-se aqui propriamente naquele sentido renovador, cuja ultrapassagem dos limites não conduziria a um cenário infinito e abstrato, mas a uma ampliação dessas fronteiras. Nesse sentido, o combate pressuposto por tais estéticas seria o de constante contestação, de modo que o limite não pudesse vir a estagnar-se, abrindo-se, antes, a uma constante readequação.

Precisamente nesse ponto é que Schøllhammer (2013) fixa a noção de ressimbolização que a obra transgressiva é capaz de realizar e que ocorre a partir do reconhecimento das fronteiras da expressividade, e a consequente desestabilização desse aspecto proibitivo do discurso, a partir da aproximação com o maldito, com o proscrito ou o proibido. A ressimbolização seria, precisamente, a possibilidade de reflexão e ressignificação da violência abordada pelo texto, na medida em que esse se coloca como meio de vivência dos rituais que constituem nossa sociedade secularizada. Logo, a estetização extremada da violência levada a cabo por tais romances possibilitaria converter o limite em um limiar, a partir do qual seria possível precipitar-se um novo entendimento da violência, já que

a simbolização da violência significa que se forma um instrumentário discursivo para tratar dela. Podemos falar da violência em termos clínicos, jornalísticos e morais, porém há expressões da violência que escapam a essa identificação institucional e se enfrentam com a censura no próprio discurso. [...] Quando a violência se articula na fronteira da capacidade expressiva da linguagem e quando a transgressão desse limite é idêntica à capacidade de ressimbolizar aquilo que foi excluído pela lei do discurso, inicia-se uma comunicação poética entre o real e o ficcional [...] (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 126).

A busca do realismo contemporâneo é também a busca de um discurso diferenciado, limítrofe em razão do próprio limite sobre o qual se debruça, e não tão somente a busca de novas temáticas que possam ser abordadas. A busca por expressá-las passa também pela busca de uma expressividade própria e cabível a tanto, tarefa que, de fato, essa literatura

desempenha, lindando um alcance discursivo para situações limítrofes e permitindo a abordagem de um objeto para o qual o discurso sensato não tem alcance. Logo, “o problema na representação contemporânea não está na escolha do objeto fascinante da violência, mas na falta de capacidade de expressá-lo de modo suficientemente “real”, quer dizer, simbolicamente redentor” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 126).

Ignora-se, atualmente, muito da capacidade catártica da arte e, nesse sentido, Schøllhammer parece querer apontar para tal potencial na prosa urbana da violência, uma vez que a própria literatura da violência termina, por vezes, por ser acusada de incitar essa mesma violência, tamanha a capacidade de envolvimento que atinge seu discurso. Nesse sentido, o grotesco se mostra enquanto fórmula prodigiosa para esse acesso além-limiar que a literatura transgressiva busca, sobretudo porque, ao menos no caso de Mutarelli, o discurso grotesco parece acarretar para o texto toda uma gama de recursos capazes de expressar, com maior prontidão, os aspectos absurdos que escapam ao discurso tradicional. Não que o grotesco seja capaz de render-lhes um sentido propriamente, pois como vimos, sua atuação resulta precisamente no contrário, mas suas formas instáveis e ambivalentes são capazes, com grande efetividade, de comunicar e representar essas zonas limítrofes que a expressão da violência e do descabimento pressupõe.

O grande ganho que talvez possamos ter encontrado em nossa análise mais detida dos dois romances em questão seria, precisamente, a capacidade de comunicação da violência, tanto em formas mais sutis e simbólicas das relações de poder que se estabelecem na nossa sociedade (no caso da reificação e da dominação sádica representadas no microcosmo de *O cheiro do ralo*), como nas formas mais intensas, que surgem tanto na crueldade, como no choque dos indivíduos na contemporaneidade (no caso dos assassinatos a sangue frio dos garotos de rua ou o suicídio homicida de Sueli, em *Miguel e os demônios*). Desse modo, o grotesco em Mutarelli, ainda que se realize através de um conjunto reconhecível de recursos estruturais, presta-se a uma abrangência considerável, dado perceptível no distanciamento entre as categorias de sua crítica: ao passo que *O cheiro do ralo* é constituído por uma discussão muito mais existencialista do que aquela que figura em *Miguel e os demônios*, este se apresenta consideravelmente mais trabalhado na representação da violência do real. Ainda assim, ambos mantêm em comum o enfoque subjetivo das categorias psicológicas e o potencial transcendental.

Por conseguinte, em ambos os casos, foi-nos possível notar como, a partir do extrapolamento da lógica e pela expansão da cosmovisão que as representações grotescas do mundo levam a cabo em ambas as narrativas, esse mesmo mundo parece reencantar-se e reanimar-se, manifestando a possibilidade de sentidos novos, *outros*, a partir da derrocada da ordem anterior: em *O cheiro do ralo*, o mundo se reanima a partir da recomposição ilógica do cosmos na colcha de retalhos das memórias e sentidos; em *Miguel e os demônios*, transcende-se os limites do bem e do mal, as fronteiras da culpa e da própria identidade, num autoabandono libertador. Em ambas as obras, é o princípio demoníaco, inversor e subversor, que se eleva dos limiares do mundo para reencantá-lo e ressignificá-lo a partir de sua própria transgressão. Desse modo, é possível inferir que, ao menos no caso de Mutarelli, a estetização grotesca da violência parece conduzir a uma forma de reencantamento do mundo, o que afastaria sua produção sensivelmente da incomunicabilidade da violência que Schøllhammer e Bosi parecem entrever no brutalismo e, no caso do primeiro, nas expressões literárias que advêm dessa linha. Desse modo, poderíamos falar em um tratamento diverso que o recurso ao grotesco pode proporcionar na abordagem da crueldade do mundo.

Sentimento abstruso, a crueldade não poderia, de modo completo, ser tratado racionalmente, posto que à lógica é inacessível o campo profundamente irracional dos sentimentos ligados às formas fundamentais da violência. Desse modo, a única via artística de fato eficiente a tal propósito seria aquela que, lançando-se sobre o leitor, o envolvesse por inteiro, externa e internamente. Nesse sentido, Renato Cordeiro Gomes (2004) aborda o tratamento envolvente da crueldade no teatro de Artaud, destacando que o êxtase previsto por ele no tratamento da crueldade visava uma abordagem que fosse além do distanciamento seguro da catarse dramática e que resgatasse o sentido ritualístico original da encenação teatral enquanto emulação revitalizadora do saber mítico que a incita. A abordagem envolvente da violência, então, seria capaz de localizar sua problemática a partir do potencial ressignificante da teatralidade ritualística. Nesse sentido, a postura de destruição do corpo, encarnada pela encenação, pressupõe um ataque às limitações da própria realidade humana e sua frágil integridade, representada aqui nesse corpo que se dismantela. Gomes, então, esclarece que

o teatro da crueldade é a arma contra a maldade cósmica. Exige a eficácia terapêutica por meio de tratamento cruel: a procura das contradições destruidoras

através do recurso sistemático da dissonância. A crueldade é, portanto, a expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo. O que a circunscreve na atualidade é o fato de que vivemos todos em contínuo mal-estar e, por conseguinte, precisamos de um teatro que nos auxilie a superar nossa angústia, como as festas teatrais da Antiguidade ajudavam os homens a exorcizar seu medo dos deuses.

O apelo às dissonâncias, a exemplo da desproporção e do exagero é um recurso de que se lança mão para atingir seu propósito. A escolha de um dado realista, em seguida a exacerbação desse dado até a completa descaracterização, assegura a recusa violenta do mimetismo. Tal procedimento relaciona-se ao paroxismo. Crise, delírio, furor, espasmo, dilaceramento, frenesie, exaltação violenta, transe: tudo isso nos obriga a ver o teatro da crueldade como expressão de um paroxismo (GOMES, 2004, p. 144-145).

Esse aspecto paroxista diz respeito, portanto, à emergência imediata que a arte de modo geral, e mais especificamente o texto literário, encarna tão fortemente na atualidade. Uma vez que o mal-estar se produz a partir das dissonâncias que a fragmentação das categorias faz sentir tão agudamente na atualidade e que, portanto, este mesmo mal-estar é também sintoma da insuficiência da razão positivista norteadora de nosso pensamento em abarcar e render sentido a tais fenômenos, somente uma arte e uma literatura de igual impacto disjuntivo teriam a força e o alcance necessário para tornar palpável e tratável essa crise tão essencial em que nos encontramos. Gomes (2004), desse modo, atenta para a mesma característica destaca por Schøllhammer (2013) no que tange à representação crua da violência, mas procura estabelecer com maior pontualidade os meios de manifestação dessa crueza no caso do teatro da crueldade. Para Gomes, portanto, a agudeza paroxista do texto concentra-se, mais do que em sua temática, na própria ordem do discurso literário, visto que

a representação bruta da realidade brutal faz-se com a mediação de um discurso, sem metafísica, sem transcendência. A crueldade estaria então num modo de estar em linguagem e não especificamente no tema, ou na realidade a que remete. Estaria, assim, mais na enunciação, expressa pelo explícito, não abrindo espaço a comentários moralizantes, edificantes ou religiosos. Não cabe aí metafísica, como não cabe uma verdade absoluta. [...] a crueldade não está [portanto] em mimetizar uma realidade cruel e sua violência, mas na capacidade da linguagem de não essencializá-la; não há certezas apaziguadoras [...], demonstrando que a “verdade” comporta múltiplos aspectos e está relativizada à perspectiva do sujeito que a enuncia (GOMES, 2004, p. 145).

Essa configuração, segundo o autor, distancia-se daquela outra, que também se quer crua e cruel, mas que tece o texto numa forma quase documental de realismo, na qual a mímese procura construir-se numa ilusão autoanulável, fazendo parecer ser real aquilo que se

narra. Gomes chama a atenção, portanto, para o aspecto propriamente discursivo da mimese, abrindo a prerrogativa de que a representação da realidade constrói-se aquém das temáticas tratadas e que sua relação com o real representado vai além de uma simples correspondência de ordem racional. A um só tempo, tal aspecto parece ecoar a propriedade catártica de que trata Schøllhammer (2013), uma vez que o discurso literário é, em sua materialidade sensível, uma poderosa via de acesso, isso é, mobiliza diretamente as sensações do leitor na recepção, tornando mais direta a abordagem da violência através do desconforto, da repulsa e da angústia que provoca a partir da subversão das convenções da comunicação.

Não se faz necessário dispensar grandes esforços para notar o grotesco como elemento componente da literatura paroxista, precisamente porque, em sua agudeza e total recusa de qualquer forma de conformação, o grotesco gera um incômodo imediato e permanente, precisamente porque inviabiliza automaticamente toda forma de ordenação ao subverter as categorias tradicionais. No caso específico de Mutarelli, foi possível notar como as manifestações do grotesco em seus romances principiavam, antes de mais nada, por uma abolição dirigida da razão semântica e da ordem discursiva.

Desse modo, e sem abandonar seu retrato do mundo, Mutarelli cria um quadro do real que não recorre à mesma imagética tradicionalmente empregada pelo realismo, na qual se buscava, pela hipertrofia da descrição e pelo distanciamento da voz narrativa, um quadro que emulasse a realidade testemunhada de frente. A complexidade dessa “mimese paroxista”, entretanto, vai muito além da subversão semântica que o autor emprega e exige, antes de mais nada, investigações mais pormenorizadas acerca da própria relação tecida ao longo do tempo entre as formas do realismo e o grotesco.

Como pudemos apontar até aqui, uma série de procedimentos consequentes às manifestações do grotesco na obra de Mutarelli subvertem a representação tradicional do real, mas não deixam, por isso, de compor um quadro representativo da realidade. O jogo com a mimese, desse modo, arrancando o leitor de uma posição passiva e segura, abre uma série de incertezas no campo sensível de nossa vivência linguística do mundo, momento este em que se dá a abertura poderosamente contestadora de que o grotesco é capaz. O discurso indireto livre, o atrofiamento da descrição, a ambivalência semântica, assim como os demais recursos que elencamos na abertura deste capítulo, corroboram, portanto, com o mergulho nos âmbitos infernais, com o descortinamento do tabu, com a extremadura da violência e, por fim, com o

próprio absurdo das convenções humanas.

Todas essas formas de desordenação do discurso não fazem, senão, abri-lo à relatividade das vivências subjetivas da realidade e à consequente pluralidade de qualquer forma de verdade. Gomes (2004, p. 149-150), por isso, ressalta na discursividade paroxista da literatura dois procedimentos fundamentais à revelação desse “real absoluto”: a condensação e o deslocamento. Ambos os recursos instauram a relativização do real e da verdade precisamente a partir da incompletude do discurso: a palavra é passada a outro sujeito e, conseqüentemente, a outro ponto de vista a partir do qual são suscitados fragmentos de uma realidade que, ademais, não seria possível ser descrita objetivamente. Dá-se a palavra ao outro para que não se perca, justamente, a noção de que a realidade que não conhecemos diretamente não deixa de ser, por isso, real. Desse modo, a mimese do paroxismo age, precisamente, a partir da falência do pacto ficcional do texto literário, revelando-o propriamente como representação artística artificial. Esse texto literário, portanto,

[...] atrela-se ao real, não porque tenta se colar ao mundo extratextual e seus mecanismos de representação bruta da realidade, sem mediação, mas porque se distancia desse uso oficial da linguagem, desloca-se, afirma-se enquanto ficção, que põe em dúvida os limites entre a própria ficção e a realidade (GOMES, 2004, p. 150).

O grotesco em Mutarelli, como foi possível notar, estabelece essa mesma relação de *outridade*, não pela palavra alheia, posto que suas narrativas se dão em um âmbito extremamente oclusivo do próprio sujeito, mas pela revelação dos aspectos extralimítrofes, a partir da falência das convenções do sentido discursivo, postas em paralelo às próprias convenções racionais de nossa cosmovisão contemporânea racionalista e tecnicista. O grotesco, enquanto ferramenta de representação do real promove também, a nosso ver, o deslocamento preconizado por Gomes de forma bastante clara, realizando a condensação em sua expressão: no caso de Mutarelli, é precisamente a condensação da descrição que cria as dobras na representação do real a partir das quais a ambivalência irá se estabelecer pelo cruzamento dos sentidos; em outras palavras, é na insuficiência do discurso que se abre a prerrogativa de que o sentido das coisas não se limita à sua categorização, mas se comunica fluidamente através das aberturas que se fendem nessas mesmas categorias, potencializando os entrecruzamentos de sentidos que se estabelecem a partir da instituição do ilogismo enquanto força regente dos sentidos do real.

Gomes conclui, por fim, que é precisamente o distanciamento discursivo, revelador da artificialidade literária, a força capaz de colocar o real diante do leitor na contemporaneidade, já que

buscar representar esse mundo é lidar com uma impossibilidade, fazendo dela o próprio objeto da narrativa, colocando em pauta a linguagem que pretende colar-se tautologicamente a essa realidade e revela a própria artificialidade da literatura. Talvez só assim seja possível lidar com a realidade inelutável, com a sua natureza dolorosa e trágica, só possível de ser expressa por algo que lhe é exterior, a linguagem, o discurso, que para perceber a crueldade necessita de distância, de um deslocamento estratégico. Talvez só olhando de viés, das margens da própria realidade brutal, se possa ver sua crueldade, sem necessariamente ser preciso um pouco de sangue para manifestá-la (GOMES, 2004, p. 153-154).

De todo modo, no que tange às estéticas do grotesco, a recusa pelo estabelecimento de uma representação mimética tradicional do mundo não se dá de forma absoluta ou simplificada. O grotesco parece, antes, supor alguma tensão com os elementos da realidade, mais do que seu completo expurgo. Isso porque o grotesco, ao longo do tempo, serviu de base e ferramenta para algumas das mais imponentes representações realistas das mazelas humanas que se tem na Literatura Universal, vide alguns dos cânones da própria Escola realista⁹⁹. Tal fato não anula sua propriedade intrinsecamente deslocadora, mas atenta para uma configuração que se dê, talvez, de modo mais complexo do que somente o distanciamento artificial do texto literário, isso porque, como ressaltado universalmente pelos teóricos a que este estudo recorreu, o grotesco estabelece uma relação sensível com os pressupostos balizadores dos sentidos do mundo. Desse modo, seria o caso de refletirmos, sem a pretensão de atingir qualquer conclusão definitiva, acerca do potencial contestador e reformulador das visões do real que o distanciamento discursivo provocado pelo grotesco impinge à narrativa.

7.2 O realismo grotesco¹⁰⁰

Antes que se inicie esta seção, há que se fazer uma ressalva fundamental: se se opta

⁹⁹ A título de exemplo poderíamos citar a conhecida obra de Aluísio Azevedo, *O Cortiço*, na qual a animalização do ser humano enquanto via de crítica à sua face bestial ultrapassa mesmo as prerrogativas retóricas do recurso à metáfora então empregadas pelo Naturalismo enquanto meio de simbolizar as questões concernentes ao determinismo fisiológico e social.

¹⁰⁰ O presente subcapítulo não visa discutir a questão à exaustão, senão oferecer elementos para a reflexão e aprofundamento do estudo da obra de Mutarelli.

por adotar a denominação de “realismo grotesco” neste momento é, antes de mais nada, por uma insuficiência de ordem lexical. Referindo-nos a “realismo grotesco” não buscamos referenciar o conjunto imagético hiperbólico corporal que fora denominado da mesma forma por Bakhtin (2010) em seu estudo da cultura popular, senão designar precisamente a abordagem das implicações do cruzamento entre os procedimentos miméticos de representação artística do real com as manifestações da estética grotesca. Contudo, a demanda por diferenciar corretamente ambos os conceitos não impede, de modo algum, que alguns paralelos elucidantes possam (e devam) ser traçados. Sendo assim, se existem distanciamentos fundamentais entre o contexto cultural analisado então por Bakhtin (2010) e o escopo desta discussão, foi-nos possível discutir ao longo desta abordagem a evolução e manutenção da carnavalização enquanto recurso discursivo do grotesco, mesmo na atualidade. Se, todavia, as figurações carnavalescas afastam-se de nossa noção de realismo em função do hiperbolismo de suas imagens, é precisamente na exacerbação das categorias naturais que o ponto de contato entre ambas as abordagens pode ser pensado.

Quando Bakhtin (2010) nos fala do realismo grotesco do carnaval, atenta precisamente para o fato de que seu conjunto imagético específico promove, ao contrário do que possa parecer num primeiro exame, uma aproximação à realidade. Ao exaltar de forma hiperbólica e hipertrofiada os membros componentes do baixo ventre (e conseqüentemente todo um campo simbólico cosmológico a eles correlacionado), as figurações carnavalescas aproximam o homem de sua realidade terrena, isso é, de sua realidade propriamente telúrica, concernente à ciclicidade e aos ritmos da natureza e do cosmos, tidos pelo autor como fundamentalmente verdadeiros.

O afastamento que se dá aqui, portanto, não é da realidade em si mesma, mas da realidade categorial construída a partir de todo um sistema de crenças e valores e que por sua vez norteava as dinâmicas socioculturais das comunidades medievais. Isso porque, para Bakhtin, a falsidade encontra-se na limitação da construção da verdade humana a partir de sua restrição somente àquela porção racional/espiritual do homem, em detrimento da realidade corporal e orgânica de todos nós, e que ignorava, ademais, nossas intrínsecas ligações com os ciclos sazonais e o binômio morte-vida. Desse modo, o carnaval seria capaz de reestabelecer a Idade de Ouro precisamente por conseguir reconciliar as duas metades ambivalentes do homem em uma única expressão grotesca do mundo, que fazia invadir o polo superior por

todos os sentidos profundamente impermanentes do polo corporal inferior. Antes que se faça a realidade da cultura, portanto, há a realidade do corpo, imediata e primordial.

Ao olharmos, com vistas ao que foi discutido até aqui, para a intromissão do grotesco nos processos de representação da mímese realista, temos um choque semelhante: como tais figurações, profundamente hiperbólicas, desviantes e ambíguas, podem, de alguma forma, participar da representação da realidade e como podem, indo além, serem capazes de uma ação ainda mais incisiva e enriquecedora no tratamento dessa realidade, se partem da prerrogativa da falência das ordenações do próprio discurso?

Se tomamos a discussão de Bakhtin (2010) como ponto de partida, somos levados a questionar de saída contra o que, precisamente, voltam-se as potências do grotesco na contemporaneidade? Vale retomar, para tal questionamento, a assertiva de Astruc (2010) acerca da relação entre o grotesco e os processos críticos de mudança, seja social (nas manifestações da coletividade), bem como subjetiva (nos processos de elaboração figurativa de elementos críticos recalcados no inconsciente).

Desse modo, tomando por exemplo o próprio contexto de Bakhtin, em face da limitação das liberdades expressivas e individuais que o crítico testemunhou diretamente no âmbito do regime soviético, o grotesco lhe surge como uma força rebelde, capaz de romper com a censura monológica precisamente por sua propriedade rebaixadora, inacabada e dialógica. Analogamente, portanto, ao que ele tratara acerca do sistema de valores do Medievo, poderíamos notar no grotesco da atualidade um levante contra todo o conjunto convencional de valores que nossa sociedade de consumo preconiza enquanto fundamentos para a experiência do real. Hoje, o monologismo dominante que se levanta no Ocidente não é mais o da censura (como o fora nas décadas das ditaduras), mas aquele da crise fundamental dos sentidos e dos valores em face à reificação generalizante. Não sofremos, na atualidade, mais pelo jugo de um discurso imposto do que pela falência dos valores frente a assimilação reificante do consumismo. Por isso, a discussão de Gomes (2004) se revela tão fértil às reflexões aqui propostas, pois aponta para a necessidade de uma crítica que, querendo-se de fato essencial, tem de afastar-se e libertar-se do sistema de valores e sentidos contra o qual se dirige. Por isso, ressaltamos na narrativa mutarelliana o poder do contrassenso de suas personagens e seu foco no inútil, no gratuito e no detrito (e que, mais um vez, reflete discursivamente nos paralelismos e livre-associações semânticas).

Desse modo, as manifestações do grotesco nas formas contemporâneas do realismo, vistas sob seu viés crítico, parecem buscar a falência do sistema de valores através de uma dinâmica ainda muito próxima do rebaixamento bakhtiniano (BAKHTIN, 2010), isso é, frustrando as ordenações categóricas, para que com elas se frustrem também as convenções alienantes que regem a experiência comum do mundo, justamente pela erupção e contaminação dos sistemas de pensamento por todo o refugo que ela mesma produz. Contudo, um tal esforço de ressignificação não pode ser empreendido dentro e a partir da lógica própria a esse sistema. Por isso, o ataque às categorias começa por sua base de formação: o próprio discurso.

Assim, se tomamos o pressuposto de que a própria experiência humana do mundo não se dá senão pelo intermédio da língua, a desordenação virulenta que o grotesco provoca no discurso literário não seria, senão, consequência do embate direto de sua visão plenamente livre e libertária do mundo contra aquela que se encerra nas amarras do comum. Por isso, igualmente, o caráter aparentemente fantasioso ou maravilhoso do grotesco, dado que, ao operar sua crítica fora da lógica comum, ele afasta-se também da representação e compreensão comuns da realidade. Todavia, rebaixando-a e tomando-lhe os aspectos abjetos é que o grotesco efetua sua subversão e ressignificação (a exemplo do protagonista de *O cheiro do ralo* que reconstrói o mundo a partir dos restos e detritos, tanto material – as coisas – quanto semântico e simbólico – os sentimentos, lembranças e sentidos da linguagem).

Desse modo, não seria acertado pensarmos no grotesco propriamente enquanto uma oposição à representação do real, mas, de fato, enquanto uma *outra* abordagem do real, expansiva, diversificante e limítrofe. Tal fato é bastante profícuo para as reflexões em torno da dinâmica entre o grotesco e as literaturas de cunho realista, mas particularmente esclarecedor no que diz respeito à prosa de Mutarelli, pois faz retornar os excessos discursivos de sua escrita contra a própria ordem discursiva do mundo, pontualmente contra a própria lógica que a sustém. Em Mutarelli, é patente o olhar desviante sobre o mundo, que parece buscar captar a realidade nos seus recantos mais sombrios e, sobretudo, em sua própria incerteza: seja pelo recurso à narração autodiegética, ao discurso indireto livre ou à interiorização do foco narrativo, sua escrita expressa visões da realidade que não buscam somente a relativização, mas a incerteza fundamental que habita a própria possibilidade da relatividade. Isso porque o grotesco, essencialmente ambíguo, não edifica afirmações, ou seja, não serve de base a

conceitos ordenadores, mesmo que de ordem contestatória, o que se expressa na própria forma de crítica que o grotesco de Mutarelli estabelece em suas obras: uma crítica difusa, global e que, bem distante da crítica social tradicional, que apontava para as injustiças e suas causas, dirige-se inversamente contra os antagonismos fundamentais que baseiam nossa experiência de mundo: o certo e o errado, o justo e o injusto, o puro e o maculado, o sagrado e o profano etc.

Faz-se interessante, desse modo, questionar acerca dos processos miméticos de que Mutarelli lança mão precisamente no intuito de buscarmos compreender sua própria postura e método (PELLEGRINI, 2007; 2018) dentro da vastidão por vezes vertiginosa de expressões do real na literatura hoje. Logo, se o real pode ser perturbadoramente grotesco (no extremo da leitura que Kayser (2003) realizou acerca do fenômeno), como a narrativa de Mutarelli, no mar urbano da vida comum, compõe personagens, no mais das vezes, surdamente aberrantes, verdadeiras quimeras humanas, sem que se rompa nessas hipérboles extremas o fio que de algum modo ainda as liga à nossa realidade? Em outras palavras, como os procedimentos miméticos do autor sustentam a expressão realista em suas narrativas mesmo em face de elementos gritantemente grotescos?

A discussão do grotesco enquanto integrante de uma mimese realista parte, necessariamente, então, das reflexões de Auerbach (1971) sobre sua inerente marginalidade. Por mais que, com bastante razão, seu estudo seja passível de crítica quanto à seleção do corpus, que evitou algumas peculiaridades e acidentes do percurso histórico, a evolução por ele observada é bastante acertada. Tradicionalmente, a representação artística é reservada a determinados elementos e classes sociais. Matrizes do herói mítico ou o herói civilizador (por vezes os antepassados das aristocracias dominantes ou simplesmente fundadores da ordem social sobre a qual governam), as classes abastadas e a nobreza têm para si reservado o tratamento sério e edificante. Ao povo, quando evocado, cabem figuras marginais, dominadas por um esteriótipo marcadamente cômico e grotesco. Shakespeare talvez tenha sido a primeira das grandes vozes a promover uma mescla mais abrangente de ambos os aspectos e, não por acaso, muito ao gosto dos futuros românticos como Victor Hugo, mas nem por isso realmente inversora.

Isso se dá pois a mimese, tradicionalmente, orienta-se através dos gêneros pela

prerrogativa da seriedade no tratamento dos assuntos mais elevados. Assim sendo, não só é incompatível com a tragicidade toda forma de riso livre, como seria igualmente incompatível qualquer forma de seriedade posta sobre assuntos corriqueiros ou representações da cultura e da vida popularescas. Desse modo, as formas do grotesco, tradicionalmente, ficam restritas às margens dos gêneros “sérios” e à categoria do cômico, e mesmo que não provoquem um embate contra as convenções, apontam para o seu limiar e, conseqüentemente, de alguma maneira, para sua limitação.

O cotidiano e o universo do comum e vulgar (aqui compreendido em sua acepção popular) só é sollevado da marginalidade da representação artística com o advento da burguesia. A modernidade viu tombarem mitos e heróis face à aventura do indivíduo dentro dos processos históricos. Daí que para Auerbach (1971), o que demarca a mimese moderna é, justamente, a representação séria e trágica do homem comum, enveredado no contexto histórico social em que se encontra e que é percebido através de sua estreita e relativa visão da realidade, o que, inclusive, demarcou as limitações de uma compreensão objetiva do que se passou a entender por realidade.

O próprio Auerbach, contudo, foge às problematizações que dizem respeito à definição da mimese e que não são poucas. Entre a dependência da realidade, preconizada por uma compreensão imitativa do conceito clássico da mimesis, e a autonomia da presentificação do objeto artístico, descolado do real, a compreensão que se faz do processo mimético diz respeito ao próprio caráter que assume a arte como um todo enquanto modo de pensar o mundo: uma questão que a princípio poderia parecer inocente, mas que levou Platão (1973) a expulsar de sua República o poeta sob a ameaça de frustrar o bom senso do julgamento humano. Isso porque a representação da realidade diz respeito diretamente à crença que se tem dessa realidade e que mesmo Auerbach (1971), ainda que evitando inflacionar sua discussão com questões de ordem extraliterária, acaba por demonstrar fatalmente quando reconhece, no Medievo, por exemplo, a representação exclusivamente cortesã, encerrada na rigidez de uma estrutura em que ecoa a própria continência do modelo social estamental medieval.

Dessa maneira, mais do que um questionamento estético acerca da natureza da relação que se estabelece entre o mundo e o produto artístico, o processo da mimese deixa entrever a própria concepção do real que integra a cultura, refletindo seu entendimento sobre o momento

histórico em que está inserida. Isso posto, se pensamos com Pellegrini (2018) que o realismo enquanto procedimento estético expressa também a relação do indivíduo com o mundo e, inevitavelmente, com a sociedade à qual se integra, fatalmente a concepção do representável e mesmo o estatuto de realidade transparecerão, eles próprios, questões sociais inerentes, visto que

[...] sempre há esforços coletivos por trás das representações, com a presença de interesses antagônicos movidos por diferentes interpretações do real, o que estabelece disputas explícitas ou implícitas pelo controle delas, que parecem sempre isentas ou naturalizadas. Ou seja, as formas de nomeação e classificação do real são práticas que lhe atribuem sentidos, com efeitos efetivos na construção da realidade social, pois são apreendidas individualmente [...] (BOUDIEU, 1996, p. 107-116 apud PELLEGRINI, 2018, p. 16).

Ora, como dissemos, o próprio Platão (1973) preocupa-se quanto às consequências sociais que a mimese pode acarretar, dada a sua capacidade de manipular as imagens que cria a partir da imitação de um mundo, segundo ele, imperfeito em si mesmo, posto que imitação das Ideias. Apartada em três níveis da Verdade, então, a mimesis assume um caráter perigoso, uma vez que pode representar, em seu jogo de imagens, um engodo à razão e um desfavor à educação do cidadão. Sua liberdade de criação deveria, por isso, ser mantida sob a orientação da Verdade para que pudesse, de alguma forma, ser fruída sem trair seus preceitos. Isso porque o que parece preocupar Platão é justamente a ausência de um conhecimento direto daquilo de que trata o poeta. Se descrevo uma cadeira, não preciso para tanto conhecer-lhe a marcenaria necessária para a sua criação; logo, dela não possuo o conhecimento verdadeiro e, portanto, minha imagem carece de fundamento.

Por mais radical que possa soar, a reflexão de Platão não se perde de todo quando buscamos compreender o fenômeno mimético: para criar uma representação do real não é preciso conhecer de fato o real, basta que se faça parecer real. Aristóteles (1985), nesse sentido, avançou muito mais na natureza do mimético quando afirmou que a mimesis trata de um real possível e, por isso mesmo, mais abrangente do que o real concreto. O real possível de que trata o poeta é considerado por ele como universal, uma vez que fala das coisas como essas poderiam vir a ser, diferentemente do historiador que, por sua vez, está limitado somente ao que aconteceu e, portanto, ao particular.

Ora, o “real possível” não é, senão, a noção de realidade que possui uma dada cultura

num dado momento de seu percurso histórico. Luiz Costa Lima (1980) demonstra muito bem a passagem dentro da própria sociedade grega entre o tempo da Épica, intrínseca ao modo de vida das elites guerreiras aristocráticas, e a posterior Tragédia, em que o homem vem representado num drama mais propriamente mundano e dentro de um conflito ético que se molda, inclusive formalmente, muito melhor à realidade jurídica da democracia urbana. Logo, não nos parece absurdo encarar a mímese enquanto expressão de um ideário, mesmo que inconsciente, que uma dada cultura faça da realidade em que se vê inserida e mesmo, mais do que isso, da realidade em que essa mesma cultura crê que deveria estar inserida. Daí todas as querelas que romperam ao longo da história acerca do que é passível de ser representado e como deveria ser representado.

Tomemos, por exemplo, as representações medievais do diabo de que trata Jean Delumeau (1989), absurdamente cômicas na alta Idade Média. O diabo, sendo o pai da mentira, jamais poderia ser levado a sério. O riso desordeiro, portanto, não veste outra entidade senão a ele, fato que se expressava muito visivelmente no teatro popular onde aos diabos era reservado o papel cômico ridículo, mas nunca aos santos, cuja seriedade era representativa da Verdade unívoca e inabalável. Com o fim da Idade Média, o mesmo diabo, antes risível, vai ganhando contornos terrificantes conforme deflagra-se o flagelo da Inquisição. Não distante, está o julgamento que se fez por ocasião das publicações de Zola e que foram tidas como escandalosas, não pelo tema que abordavam, mas porque a chamada “baixa literatura” era repleta de comédias e pastiches em que se protagonizava a vida imoral das classes populares, mas, sobretudo, pela forma como foram abordadas dentro do ideário naturalista: com rigor científico, detalhista e, principalmente, sério fora então aplicado na dissecação de assuntos, mas sobretudo, de personagens que não eram tidas enquanto dignas de tal seriedade, propriamente científica e filosófica.

Não por acaso, Luiz Costa Lima (1980) afirma que a representação mimética é o próprio exercício de autorreconhecimento de uma comunidade ou grupo. Daí o autor afirmar que a margem de interpretação de uma obra varia justamente segundo as noções de realidade que seus receptores possuem, num perpétuo exercício de ressignificação que só encontra um fim quando a obra em questão deixa de se mostrar para essa recepção enquanto um real possível. Desse modo, num contexto como o que nos vemos inseridos atualmente, de grande fragmentação em diversos grupos identitários, a mímese acaba por expressar muitas vezes,

também, um meio de autoafirmação.

Logo, a questão que colocamos é inerente mesmo ao adiantamento de um viés subjetivo do processo histórico que Auerbach demonstra em seu estudo ao qual, inclusive, poder-se-ia talvez acrescentar, na contemporaneidade, uma radicalização do esforço que se tem realizado para suprimir os intermediários na expressão de realidades marginais e violentas. Se, como demonstra o estudioso, tivéramos por séculos reservado ao vulgo somente a evocação cômica e grotesca dentro da literatura, como compreender o pungente filão da literatura contemporânea em que o homem comum, mesmo centrado pela narrativa, é absurdamente grotesco; ou mesmo a gravidade de seus conflitos, ainda que violentos e chocantes, ser por tantas vezes expressada até com humor e galhofa?

O problema com a estética do grotesco em uma narrativa que se queira realista parte da prerrogativa de que o grotesco é, necessariamente, um desvio, uma hipérbole que se destaca das linhas naturais de um dado contexto e, portanto, comporta-se como uma anomalia ou anormalidade. O grotesco tem intrínseco a si mesmo o imperativo do absurdo, que Kayser (2003) tratou reiteradamente em seu estudo como seu poder terrificante. Nesse sentido, o grotesco seria, necessariamente, uma desestabilização das formas ou uma falência de modelos.

Em termos estéticos, pensando sobretudo nas implicações de uma mimese realista, o grotesco se coloca enquanto elemento problemático na medida em que se constitui enquanto um desvio excessivo, resultando no exagero exorbitante de certos componentes, na desmedida e na desproporção, arrancando-o da ordem do comum e, conseqüentemente, negando-lhe a recepção comum. Abre-se espaço para o imprevisível, portanto, e as reações que o fenômeno pode suscitar são variadas: o descabimento em que se converte a fuga aos parâmetros da recepção pode pender tanto para o ridículo (e aqui mora o cômico e o bufão), quanto para o espantoso (o terrificante e assustador) ou mesmo para ambos, simultaneamente. Compreendido dessa forma, dificilmente o grotesco poderia ser encarado como elemento componente de uma mimese realista. Nem por isso, contudo, deixa-se atualmente de falar em “realismo grotesco”, designação que vem sendo usada, em muitos casos, de uma forma absolutamente natural para descrever muitas das obras que a literatura brasileira vem produzindo nas últimas décadas.

Já muito revisada, diversos autores contestam na teoria de Kayser o aspecto

estritamente assustador e abissal do grotesco, apontando outras composições e manifestações que o fenômeno possa assumir nas artes em geral, ou mesmo buscando compreendê-lo mais por sua estrutura do que quase exclusivamente por sua recepção. Entretanto, parte do próprio autor a máxima que reza que “o mundo do grotesco é o nosso mundo - e não o é” (2003, p. 40), sintetizando muito bem o fato de que todo caráter perturbador que advenha do grotesco ocorre em face daquilo que Freud (2019) definiu como “estranho” (ou “Infamiliar”): a súbita descoberta do desconhecido no seio daquilo que se tinha por familiar e de onde decorre, conseqüentemente, a adversidade de sua recepção. Em outras palavras, a reação ao grotesco, sendo cômica ou terrível, será necessariamente adversa, uma vez calcada no pressuposto de uma identificação (é o nosso mundo) necessariamente e fatalmente frustrada e traída (e não o é). Tal constatação nos obrigaria a admitir, portanto, que o grotesco baseia-se inescapavelmente na realidade, derivando diretamente dela na medida em que toma enquanto material fundamental para as suas figurações os elementos dessa mesma realidade, mas dela diferencia-se positivamente na medida em que, tomando-a, subverte suas razões fundamentais (rebaixa, extrapola, abre, exagera etc.), ou seja, (des)ordena-a em outra forma.

Nesse sentido, portanto, o grotesco, mais do que um “sobrenatural” deveria ser encarado como o “intranatural”, aquilo que se desconhece, que até então se ocultava de alguma forma, mas que compõe a esfera do comum, subitamente revelando-se. Como bem pensaram Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), o grotesco, enquanto signo estético e cultural, é capaz de comunicação e, desse modo, de ser revelador, num âmbito propriamente social, de problemáticas que a própria mentalidade oculta nas malhas da normalidade. Por isso, os autores ressaltam que

[...] é importante acompanhar o percurso das manifestações do fenômeno no que diz respeito à reflexão sobre a vida [...] no sentido de **encarar o grotesco como um outro estado da consciência**, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento.

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí, sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. O grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60, negrito do original).

Logo, antes de representar um afastamento, o grotesco colocar-se-ia como um salutar

retorno ao estado natural das coisas, afastando o idealismo e reinserindo a realidade corporal na constituição do humano. Assim, as deformações, incongruências, desvios e desproporções seriam perceptíveis enquanto falhas do próprio real ou, antes, de nossa concepção do real e, por conseguinte, também da nossa concepção de normalidade. O absurdo do realismo grotesco é a própria revelação daquilo que se ignora ou que se busca ignorar; é, numa compreensão bastante simplória, inclusive, a visão da realidade “como ela é”, sem filtros, sem idealizações e sem ilusões ou, como bem sintetizaram os autores, “uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas” e o faz, precisamente, pela amplitude visionária que estar à margem das categorias lhe garante.

Seu limite fantasioso (limite esse quase nunca bem delineado, pelo que pudemos observar em nosso corpus) se justifica, reafirmamos, enquanto via possível de abordar o mundo fora da lógica já preestabelecida sobre sua concepção na cultura e na sociedade. Jogando com as formas naturalizadas de um dado contexto cultural, sua proporção, equilíbrio e organização, sobretudo hierárquica, a estética do grotesco é capaz de romper com as fronteiras que contingenciam a compreensão que tal cultura tem de sua realidade. Seja pelo escárnio, pelo horror ou pelo absurdo, a desestabilização levada a cabo pelo grotesco inevitavelmente nos oferece um olhar outro sobre nosso próprio mundo, como bem salientou Luis Otávio Hott, em seu estudo acerca de Rubem Fonseca, apontando que

o grotesco introduz um antagonismo, ele exhibe as contradições. A deformidade de que se vale coloca em cena uma crise na representação da realidade [...]. O grotesco escapa, por definição, a qualquer tentativa de atribuição de sentido, pois ele emana de uma visão desencantada do mundo e da experiência e implica uma ruptura radical com os hábitos de interpretação da tradição cultural. Sua estrutura ambivalente repousa na contradição como princípio [...]. Assim, se constrói como um discurso do inquietante, pois é pautado pela subversão do esperado, operando via transgressão do mundo familiar. E, em razão dessa inerente capacidade de transgredir as leis naturais, sociais, ou culturais, o grotesco tende a aparecer em sociedades marcadas por transformações de valores histórico-culturais [...] (HOTT, 2016, 134-135).

Enquanto expressão heterogênea por excelência, o grotesco, não se limitando à hiperbolização de defeitos, oferece-se enquanto recurso de crítica à sociedade e aos modos de um tempo, avultando-lhes as discontinuidades, expondo contradições, revelando o absurdo que o hábito constantemente maquia sob a máscara da normalidade. A questão do exagero no grotesco, portanto, é uma via de acesso às verdades que se ocultam, escancarando-as de um

modo que não podem mais ser ignoradas. Tal como um grito (de desespero ou de espanto), o grotesco coloca-se nas artes enquanto elemento aberrante, não comportando de maneira alguma uma recepção passiva. Em Mutarelli, ele vem aliado à expressão da inadequação, do desencaixe e do deslocamento. Em suas personagens torpes e ridículas, suas tensões nos revelam o absurdo do comum, uma vez que, irrompendo daquilo que se julga conhecer, o grotesco nos revela o desconhecido, o infamiliar que, até então, ignorávamos. Assim sendo, o grotesco não se coloca somente enquanto ferramenta de crítica, a berrar sobre o mundo as porções mais feias e abjetas que esse busca de si mesmo ocultar. O grotesco mostra, propriamente, que não há limites verdadeiros para o real, cuja diversidade e potencialidade não podem se restringir a uma dada convenção cultural, como também não se resume às próprias limitações de percepção com as quais o sujeito experimenta o mundo.

Ganha um sentido mais amplo, dessa maneira, a predileção que o autor possui por personagens deslocadas, excluídas socialmente por uma anormalidade ou apatia quase patológica. Contudo, não chegam a ser necessariamente extraordinárias, no sentido de se excluírem da ordem vigente; justamente por encontrarem-se irremediavelmente atreladas ao mundo normal é que parecem demonstrar tão fortemente sua inadequação. Consequentemente, constituem-se em veículos de crítica profunda às futilidades do lugar-comum e ao absurdo de uma cultura popular massificada, atulhada por um consumismo desenfreado e uma banalização da violência desumanizadores: em *O cheiro do ralo*, o protagonista aparta-se do mundo conferindo-lhe outros sentidos pela subversão desse mesmo mundo; e em *Miguel e os demônios*, transcende-se a culpa e a impotência pelo abandono da lógica vigente. Em outros romances, que não tivemos a oportunidade de analisar, poder-se-ia observar o mesmo: em *O Natimorto* o isolamento como recusa às dores do mundo, firmado não estabelecimento do acaso enquanto supressor da lógica pela vidência das propagandas antitabagistas das caixas de cigarro; em *A arte de provocar efeito sem causa*, o estabelecimento do paralelismo gratuito da loucura suprimindo o “bom senso” e o esforço do encaixe social; ou ainda a ressignificação cômica do mundo nos absurdos de *Jesus Kid*. Muitos são, portanto, os exemplos que encontramos na obra de Mutarelli dos jogos críticos com o real que sua ficção estabelece. Logo, podemos afirmar que sua obra comunica um mundo de desajustes, em que todos os elementos se deformam e sobre o qual caminham heróis imperfeitos, muitas vezes abjetos, mas que em meio ao abandono completo, parecem

aprofundar-se em si, lançando olhares diversos sobre o mundo contra o qual se debatem.

Ora, na crueza do mundo em que se desdobram as narrativas de Mutarelli, essa clareza extrema é certamente a nota maior. Suas personagens, da baixeza de suas existências, pela violência ou pela mediocridade, revelam nos pormenores do detalhe e na desconjunção da fragmentação o desencanto de um mundo falido. São, portanto, personagens deslocadas, irremediavelmente ensimesmadas em seu isolamento, dado o desajuste social a que parecem se entregar. Da mesma forma, o próprio mundo nos é revelado em suas imperfeições e misérias. Nas narrativas que aqui colocamos em questão, é patente, em *Miguel e os demônios*, o “mundo cão” da criminalidade, da corrupção, da prostituição e mesmo do satanismo em que o leitor se vê mergulhado, assim como *O cheiro do ralo* parece nos revelar os pequenos infernos que o homem cultiva em si, o sadismo das pequenas misérias e a pobreza moral desumanizadora.

Esse mesmo traço desviante, contudo, é precisamente o que impede que essa clareza extrema se manifeste em uma lucidez racional; essa seria, antes, o olhar abismado para além do que se conhece do mundo ou a aberrante visão da descoberta. Isso porque, como viemos ressaltando, a narrativa mutarelliana, em seu processo de representação, cria um conflito com a visão costumeira do mundo, coloca em cheque as convenções a partir de suas próprias discontinuidades, contesta a verdade como falácia. A ambivalência discursiva do discurso grotesco de suas narrativas termina por relativizar a verdade, o que gera o perturbador quadro de visões sobrepostas que constitui sua escrita.

7.3 Configuração do grotesco na estrutura da narrativa

A intensidade dessas sobreposições, como pudemos ver, se dá desde o nível estrutural das narrativas e delineia o caráter imediatista da prosa de Mutarelli. Desse modo, é importante atentar para a diacronia da narração que, mesmo entrecortada por diversas elipses e acidentes temporais, gera a ilusão de um grau zero, de um imediatismo que, veremos, é bastante significativo dentro do processo mimético do autor. *O cheiro do ralo* é mais expressivo desse imediatismo, potencializado graças ao narrador autodiegético. Contudo, mesmo *Miguel e os demônios*, em que a narração está por conta de um narrador heterodiegético neutro, cria uma

ilusão de imediatismo em vista do foco narrativo estrito ao protagonista.

Quanto a esse furor imediatista, que não é uma exclusividade de Mutarelli, Beatriz Resende (2008) observou acertadamente a presença, em obras diversas da contemporaneidade, de uma forma de inadequação temporal de um presente que se descola de seu passado, único respaldo possível para lhe guiar o trajeto, mas que também se afasta de qualquer perspectiva vindoura, pelo apagamento de seu futuro, que por sua vez deixa de ser o momento da solução utópica dos problemas atuais. No lugar da atuação do destino ou dos deuses sobre a sorte do homem, na contemporaneidade, deparamo-nos com a inevitabilidade da realidade e com a tenacidade inescapável de sua presença. A realidade ganha, na atualidade, um caráter irremediável, uma gravidade à qual não podemos fugir. Novamente nos defrontamos com o esforço literário em face da extrema suficiência do real de que fala Tânia Pellegrini, que se vê obrigado a lidar com a crueldade onipresente do mundo. Logo, essa forma de realismo,

[...] como assunção estilística, representa o ponto de tensão inescapável no qual se entrecruzam hoje as linhas da desigualdade, da tecnologia e do espetáculo que compõe a paisagem brasileira, desenhada com a destituição dos valores que não sejam os do mercado e do prazer imediato. Dramatizando o mal-estar gerado pela desgastada crise da tradição e da representação, transformadas pela proliferação de recursos imagéticos e fantasmáticos da indústria cultural, boa parte da ficção de que falo, procurando se desviar dos padrões realistas, acaba por reencontrá-los, contraditoriamente, com outras posturas e métodos. Assim, seu resultado tem sido estetizar a desmedida, mergulhando na crueldade, como forma sutil e sedutora, encenando um aparente compromisso com a transformação do real que, na verdade, não existe e, se existe, é sempre postergado (PELLEGRINI, 2018, p. 242).

Poder-se-ia falar em uma crise da representação realista a partir dessa proliferação deformante de imagens que associada à efemeridade da dinâmica mercadológica leva à falência de qualquer sistema reconhecível de figuras e valores. Se o teatro clássico possuía a medida do Bem universal, este sustentava-se em todo um conjunto de valores decorrentes de uma cosmovisão relativamente unívoca da qual participavam os componentes da comunidade. Hoje, a fragmentação, relativização e reificação das cosmovisões possíveis torna inviável o estabelecimento desses pressupostos essenciais à ideia de Verdade e, conseqüentemente, das formas (e da necessidade) do realismo tradicional. O imediatismo, portanto, não é senão sintoma, mas também recurso, do esforço de uma literatura que queira dialogar de algum modo com o mundo contemporâneo.

Nas narrativas de Mutarelli, como já tivemos oportunidade de discutir, os espaços predominantemente claustrofóbicos denotam que o sentido da clausura, no autor, parece não se resumir à espacialidade, afetando igualmente o tempo de suas narrativas e conferindo-lhes, por isso, o sentido de fatalidade e impotência tão intrínseco aos seus protagonistas. Vemos consciências que se revolvem na impotência diante do seu próprio cotidiano. Nem mesmo o protagonista de *O cheiro do ralo*, que se queria dono de seu próprio mundo, criador de sua própria realidade, escapa ao final dessa força inerente à fatalidade do real, morto de forma patética por uma das criaturas mais vulneráveis entre as quais ele acreditava se sobrepor. A mesma obra é representativa do apagamento crônico do passado e do futuro, uma vez que, servindo-se das migalhas identitárias que chegam até ele, o narrador nega-nos acesso ao seu próprio passado, do qual ele tampouco parece ter alguma certeza, e abole o futuro, na medida em que maneja valores e fatos livremente na construção de sua própria verdade. O mesmo pode ser observado em *Miguel e os demônios*, na medida em que as paralípses fragmentam o passado que poderia render uma razão causal ao presente, ao passo que desfaz as perspectivas futuras na medida em que institui a imprevisibilidade pela abandono de quaisquer pressupostos morais para a ação.

Desse modo, se o imediatismo de Mutarelli é capaz de findar a utopia do futuro, frustra, ao mesmo tempo, pela reinvenção, toda a memória do passado. Perdidas as duas pontas do caminho (o destino que até então guiavam o avanço da caminhada e o chão cujas pegadas conferiam o sentido e a base do andar), não resta, senão, a pontualidade do presente. E o que tal pontualidade faz na narrativa é, justamente, agravar o grotesco que nela se desenha. Isso porque, perdido o passado capaz de referenciar, pela experiência, os valores do mundo, tudo torna-se relativo face à maleabilidade ambígua dos sentidos que se inventam *prêt-à-porter*. Por outro lado, a ausência do norte utópico do futuro exime todo esforço presente de uma razão maior e transcendente, bem como acaba por anular toda concepção de ação utilitarista e objetiva, abandonando coisas e seres nesse mundo a si mesmas. Desse modo, a ausência de sentidos maiores, seja a memória ou a utopia, termina por enfraquecer as ordenações do real, deixando exposto este flanco pelo qual lhes escapam os sentidos sob o vazio insuficiente de sua simples existência. O único lastro que parece permanecer de algum modo é ainda aquele da subjetividade, já por si mesmo demasiadamente incerto, e cujas discontinuidades são alargadas ainda mais pela escrita ambígua e relativizante de Mutarelli.

Dessa forma, todas as narrativas são, de alguma maneira, representantes daquela tendência subjetiva de que Auerbach (1971) fala no tão comentado capítulo “A meia marrom”. Contudo, no caso de Mutarelli, nos parece que o viés subjetivo pesa muito mais como uma expressão de intimidade, num incômodo sentido de transigência ou cumplicidade, que aproxima o leitor daquele universo que se desdobra e que revela aquilo que o pudor, a ética, a decência ou a vergonha velam dentro de qualquer pessoa. A restrição espacial, bem como o foco narrativo interno e a narração homodiegética, geram a aproximação claustrofóbica do leitor à intimidade dos protagonistas. Mais do que confessores, o livre curso através dessa intimidade parece conduzir a um espaço livre, cuja prerrogativa de liberdade, perturbadoramente, mancha até mesmo a consciência de quem lê.

Em *O cheiro do ralo*, por exemplo, não poderíamos afirmar que o que se coloca é um fluxo de consciência; tampouco, contudo, poder-se-ia afirmar que o protagonista nos conta propriamente uma história. Assistimos a uma sequência de pensamentos, de impressões que se avolumam a partir do subconsciente que atua sobre aquele mundo, mas no lugar de um fluxo, o que se tem são fragmentos, pedaços que se desprendem aos poucos da experiência do narrador. Essa mesma fragmentação é perceptível no tempo da narrativa que, embora mantenha um discurso predominantemente no Presente do Indicativo, não possuiu qualquer medida que permita ao leitor organizar esses fragmentos dentro de uma cronologia total, isso porque em meio às tantas elipses que permeiam os fragmentos, ausentam-se sumários que pudessem organizar a diegese no tempo e mesmo indicar as proporções temporais entre elas.

Nesse processo, não há esforço para organizar os fatos e nada nos assegura sua cadência (muito contestável, sobretudo, pelas reiteradas vezes em que o narrador parece tomar consciência repentinamente da mudança de espaços e tempos), fazendo com que fatos insignificantes assomem constantemente à narração, muitas vezes simultaneamente a acontecimentos graves, provocando uma espécie de rebaixamento de valores humanos básicos e inerentes. O grotesco se impõe através do pareamento de instâncias diversas, dos sentimentos elevados, das questões existencialistas, das mazelas sociais e do senso de justiça a constatações fúteis, pornográficas, discriminatórias; ou, ainda, pelo riso debochado, que anula qualquer senso de seriedade. Além disso, em função dessa “narração em tempo real”, pouco se descreve dos ambientes ou das pessoas:

O telefone toca. Acho que atendo antes mesmo disso. Ele diz que sua filha está internada. Ele diz que fizeram lavagem. Ele diz duas caixas de Lorax.
 Imagino baldes, repletos de merda e amarelos de Lorax.
 Ele diz que eu não sou homem. Não sou homem pra sua filha. Ele diz que ela tentou se matar. Com os convites na gráfica. No AXN um leão abocanha a cabeça de seu domador. Nunca mais a procure. Fique longe da minha filha. Isso não fica assim.
 Ele diz que sou filho da puta.
 Tempestade colhe quem vento plantou.
 Jhonny Bravo apanha na cara.
 Na parede Rosa e Azul.
 Tiro Valêncio Xavier da estante.
 Deito na cama que fiz.
 As pessoas morriam de gripe.
 No mundo que eu mesmo quis (MUTARELLI, 2002, p. 21).

No trecho, o comunicado de que a ex-noiva tentara suicídio vem entrecortado por cenas dos programas de televisão, os quais o narrador parece ver ao acaso enquanto troca de canais. Além disso, a citação, logo abaixo, das epidemias e a finalização em versinhos conferem um tom de ironia lúgubre a todo o episódio, ridicularizando a gravidade da situação sem, com isso, anular por completo sua tensão. Cria-se, então, um efeito de estranhamento que parece suspender esses valores, negando nossos referenciais de juízo. Desse modo, se buscarmos falar em ordenação da narrativa, encontraríamos como única força atuante precisamente a vontade egoísta do narrador em seu esforço por criar uma verdade própria a seu pequeno mundo: como na “salinha ao lado”, onde acumulam-se vertiginosas pilhas de objetos e lembranças inúteis, igualmente na estrutura da narrativa, amontoam-se fatos diversos, pedaços de fala, fragmentos de informação e resquícios de descrição, cujo acúmulo, precisamente, parece ser a força ordenadora da narração.

Desse modo, o discurso narrativo, na obra, fragmenta-se, assumindo uma dinâmica própria, obrigando os signos espalhados por essas frações de texto a um comportamento diferenciado: perdem-se os referenciais da temporalidade frente ao imediatismo vertiginoso que predomina no uso dominante do tempo presente; exaure-se a descrição ao máximo essencialismo, o que gera um destaque hiperbólico para os detalhes que se avolumam na narração, imantando-lhes de significados que vão além de uma simples referencialidade espacial; anulam-se os recursos sintáticos tradicionais pelo isolamento predominante de frases curtas e diretas em linhas separadas por espaços em branco, que obrigam a uma forma totalmente diversa de leitura, na qual o tênue fio da continuidade da ação é mantido tão somente pelo sequenciamento dessas frações e que impele a uma atuação mais intensa do

leitor na reconstrução dos sentidos subentendidos nos vácuos do texto. Todos esses recursos, responsáveis pela dinâmica peculiar da obra, corroboram diretamente para a construção de um imaginário acerca da fragmentação do mundo contemporâneo e da crise identitária do sujeito nele introduzido. Desse modo, as próprias limitações expressivas do signo e suas consequentes mutações nas expressões literárias contemporâneas se fazem sentir diretamente no discurso narrativo de *O cheiro do ralo*. Como esclarecem Senise Yazlle e Nefatalin Neto,

se o intuito da pós-modernidade é fabricar uma hiper-realidade espetacular por meio do signo, a fuga que a narrativa de Mutarelli busca é fragmentar o signo ao grau máximo, tentando explorar suas múltiplas possibilidades. [...] A linguagem, que antes servia para significar, perde esta característica e como que se dilui a cada nova linha/frase que o narrador produz. Temos, transplantado para a literatura, o processo de Semiurgia proposto por Baudrillard, provocando uma desreferencialização do real no leitor (YAZLLE; NETO, 2014, p. 65 – 66).

A semiurgia de Baudrillard compreende o processo pelo qual o signo assume uma autonomia de sentido em relação ao campo referencial real de seu significado, constituindo uma espécie de *suprarrealidade*. Segundo as autoras, essa seria uma dinâmica comum à contemporaneidade, em que a espetacularização e a lógica do consumo criam uma realidade à parte, mais atraente ao sujeito. No caso de *O cheiro do ralo*, a economia extrema do texto impele os signos da narrativa a assumirem sentidos e valores que extrapolam a própria referencialidade da mimese tradicional do texto realista. Nesse sentido, apesar da hiper-realidade que toma forma na narrativa, esta não se configura enquanto um produto artístico descolado do real, mas gera uma forma crítica que se coloca em uma relação problematizadora ainda mais complexa com ele. Segundo as autoras, esse mesmo caráter semiúrgico se vê refletido na fragmentação narrativa, como já observara também Damásio Silva (2014), e constitui na obra o próprio mecanismo de continuidade da narração, impondo um regime próprio de leitura e significação ao leitor.

Ao frustrar os modelos reconhecidos de narração, portanto, o texto de Mutarelli proporciona uma liberdade de leitura e significação muito maior, posto que se distancia das exigências racionais de uma narratividade organizada e cronológica. Desse modo, essas funções recaem sobre outros recursos, gerando possibilidades mais férteis e expansivas de leitura. Logo,

em *O cheiro do ralo*, as repetições exercem a função de “leixa-pren” adaptado para a

realidade romanesca já que retomam a ideia anterior e, ao mesmo tempo, a desestabilizam introduzindo o inesperado e o improvável no corriqueiro. Tal recurso forma uma narrativa híbrida, dialógica e polissêmica (YAZLLE; NETO, 2014, p. 67).

Para as autoras, esses recursos corroboram para o estabelecimento de uma tensão no leitor, que se vê constantemente surpreendido pelo inesperado, na medida em que a subversão das formas tradicionais da narrativa dá margem àquele pluralismo de sentidos, porque corrobora para a quebra do corriqueiro. Tal quebra é marcadamente operada pelas manifestações do grotesco na obra, que se infiltram no mundo comum a partir das descontinuidades do tempo fragmentado e das brechas que a ambiguidade e a polissemia que a narração cinge através do texto.

Afastando-se de uma ordenação tradicionalmente racional do texto, a escrita de Mutarelli, todavia, não assume um viés escapista, isso é, não foge ao real, mas aproxima-se dele tão estritamente que tange o estranhamento. As narrativas de Mutarelli como um todo estão embebidas de um materialismo peculiar, isso é, apoiadas no campo objetual ao qual a narração, muitas vezes, reduz todo seu esforço descritivo. De modo geral nas obras de Mutarelli, o conhecimento do mundo e os sentidos construídos nas narrativas se dão através de um processo descritivo que tende a abolir toda forma de mediação: das poucas suspensões no fluxo da narração, são raras ou quase inexistentes digressões nas quais o narrador se deixe levar por reflexões ou apreciações abstratas em torno da história – estas se resumem, predominantemente, a anacronias concernentes aos acontecimentos pregressos do enredo.

Longe de ser uma narrativa evanescente, portanto, seu sentido materialista se avoluma fortemente através do recurso da descrição, a partir das coisas e objetos que compõem as cenas. No caso particular de *O cheiro do ralo*, na ausência de nomes, as pessoas são definidas pelos objetos que carregam até a loja de penhores. Contudo, não há cenas que possam dar alguma profundidade, seja aos seres, seja às coisas. O ritmo intenso, iminente, quase como o movimento compassado e exato das engrenagens, cuja imagem tantas vezes o protagonista evoca ao longo da narrativa, inclusive para definir seus próprios pensamentos, não permite a demora da análise, da fruição ou da profundidade. Pessoas e objetos perdem qualquer valor ontológico nesse compasso ininterrupto. Soa aqui, inegavelmente, um sentido crítico ao tempo acelerado com o qual nos defrontamos todos os dias na corrida do trabalho desenfreado em busca de uma produção vertiginosamente extensiva e ostensiva. Ainda assim, é

perceptível nesse imediatismo um desejo de tempo presente, de fruir de uma realidade que se coloca prontamente diante do leitor, palpável, cotidiana. Logo, *O cheiro do ralo* não é uma história sendo contada, lembrada, mas uma história sendo vivida, que parece estar sendo feita nesse momento, marcadamente em função do emprego excessivo do tempo presente:

Ela entra.
Ela treme.
Ela não olha em meus olhos.
Olhos que parecem nem se mover.
Nas mãos um porta-joias. Nele, um bracelete, um par de brincos, um alfinete de gravata, um *agnus-dei*.
Tudo de ouro.
Reclamo do cheiro como se nunca tivesse sentido.
É do ralo.
Pergunto a procedência, só para poder regatear.
Ela diz ser herança.
Dou o lance, chuto baixo.
Ela aceita de pronto.
Ela treme.
Sei que logo ela vai parar de tremer (MUTARELLI, 2002, p. 15).

Nota-se, portanto, que o tom imediatista de Mutarelli contribui muito para a efetivação de seus recursos miméticos enquanto referencial a uma realidade cotidiana, afeita à rapidez das relações em que nos vemos mergulhados atualmente. Assim sendo, mesmo erigido sobre uma narração tão fragmentada, o romance consegue preservar o sentido realista da história. A mimese de *O cheiro do ralo*, fugindo a uma forma de particularidade, parece se voltar sobre alguns arquétipos sociais bastante conhecidos: o vício, a pobreza, o poder e seu abuso. As identidades que desaparecem sob a avalanche de objetos parecem refletir de modo singular a multidão desconhecida e o esfacelamento da identidade em face da imposição de modelos culturais hegemônicos que vem ganhando força na atualidade globalizada. Face a esse vazio identitário é que os objetos nos são apresentados enquanto receptáculos de histórias, fato frisado constantemente no decurso da narração.

Dessa forma, enquanto contraponto àquelas formas ocas, as coisas inflam-se de sentidos próprios, ação que lhes adere uma subjetividade muito mais acentuada do que a das próprias personagens. Heloísa Pisani (2012), em seu estudo acerca da poética de *O cheiro do ralo*, destaca como, enquanto tendência geral do autor, Mutarelli expressa a realidade em suas obras através da evocação dos objetos. Entretanto, muito longe de um procedimento que se assemelhe ao mimetismo tradicional, tão comum em autores da alçada de um Eça de Queirós,

por exemplo, Mutarelli parece lançar ao leitor, com profusão, uma quantidade vertiginosa de coisas, cujo acúmulo tumultuoso termina por desorientar qualquer racionalidade que uma representação do real exigiria, sem, contudo, inviabilizar o efeito de real e o sentido crítico que a ele se soma inevitavelmente nesse processo – isso porque, enquanto reflexo do mundo contemporâneo, o hiperbolismo objetual da narrativa apela em uma crítica muito tenaz ao nosso consumismo suicida, poderosamente difundido nas culturas globalizadas e cuja extensão atinge de modo particularmente cruel precisamente aqueles que dela estão excluídos e marginalizados.

Essa imagética fortemente material, portanto, é justamente a força que não permite que o caráter realista seja abolido da obra, por mais que essa realidade seja, por vezes ao longo da história, levada a extremos. Pelo contrário, o materialismo grotesco só faz reforçar o sentido palpável dessa realidade extrema. Mesmo o sobrenatural que parece se insinuar, por exemplo, na figura do vulto que o protagonista alega perceber dentro de casa ou da antropomorfização do olho de vidro, sobre o qual o narrador desenvolve verdadeiro fetiche, acaba sendo amortecido não só graças ao relato em primeira pessoa, mas pelo descompromisso com um tom sério e as diversas declarações acerca do comportamento insano do narrador, seja por si ou pelas palavras de outros. Ademais, é fundamental frisar que, numa obra que se presta a representar uma face tão animalesca do homem, isso é, tão profundamente visceral e fisiológica, a partir de um ponto de vista absolutamente subjetivo, seria inviável qualquer emprego de um discurso narrativo que se quisesse racional, uma vez que sua matéria fundante escapa por completo às raias da racionalidade.

Nesse sentido, a compreensão sensual que Rémi Astruc (2010) desenvolve acerca do grotesco é vital, posto que os sentidos que nos são comunicados pela obra, não podendo o ser por uma via lógica, só conseguem ser de fato expressados em sua inteireza através de um discurso que afete, no sentido tradicional do termo, o leitor. Desse modo, é imprescindível olhar para a mimese de Mutarelli através da questão corporal: não só das imagens em si evocadas pelos textos, mas sobretudo para o efeito de perturbação sensível de que ele é capaz. O grotesco, numa tal disposição discursiva, seria, muito mais do que uma escolha, um fato inevitável, uma necessidade inerente à própria expressividade de suas obras.

Pensar a construção da representação do real em Mutarelli através do grotesco, por isso, passa inevitavelmente pela apreciação do potencial chocante do texto enquanto veículo

de ressignificação do real criticado. Desse modo, é impossível não atentarmos para o destaque que Schøllhammer (2012) dá a Perniola, aludindo ao “estupor” provocado pelo choque face ao abjeto e ao extremo, capaz de subverter as estruturas estabelecidas, ampliando a compreensão do real para além de suas limitações, destacando que o autor italiano

[...] vincula o realismo psicótico ao caráter positivo da estética do choque dentro do esforço de resgatar a especificidade da arte numa situação em que ela se encontra ameaçada pela cultura espetacular de ser absorvida em forma de moda ou de comunicação. Perniola se inspira na noção de Schelling do “estupor da razão”, que ele vê como uma experiência próxima ao êxtase, uma sensação de estranhamento não a confundir com a alienação senão com um processo que escapa à fixidez estática das estruturas da vida e abre a percepção para novos horizontes (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 136).

Contudo, se o grotesco pode, dessa maneira, prestar-se à desestabilização do mundo, pode, igualmente, ser posto a serviço da cultura massificante, como bem demonstrou Muniz Sodré (1983; 2002), indo ao encontro da noção de “barateamento do trágico” discutida por Pellegrini (2012). A banalização da violência e sua integração ao cotidiano cultural brasileiro é um processo que se delineia claramente desde a nossa última ditadura militar, a partir da qual a cultura de um modo geral, mas sobretudo a televisiva, sofreu profundas transformações, estabelecendo um *modus operandi* que, sob muitos aspectos, vigora até hoje. O desmembramento pornográfico do corpo, a sátira rasa calcada na discriminação de minorias, a naturalização da violência enquanto componente social e, paradoxalmente, enquanto instrumento educativo e corretivo, além da banalização da morte e da violência policial são somente alguns dos veios que se desenvolveram na cultura de massas no período em questão.

Acreditamos, por isso, que as estéticas do grotesco são capazes daquela ampliação de horizontes de que fala Schøllhammer (2012) justamente por não aderirem a nenhum viés específico, possibilitando uma expressão e uma crítica da relação entre sujeito e sociedade profundamente mais incisiva e ampla. Ao não se aliar a nenhuma postura ideológica ou intentar qualquer sentido de bem estar ou decência, a crítica que o grotesco é capaz de veicular torna-se mais aprofundada, deixando escancaradamente à vista as chagas para as quais aponta, uma vez que desarma, pelo absurdo e pelo imprevisível, quaisquer defesas que a lógica e a razão possam buscar enquanto justificativa para seus posicionamentos.

Dentro dessa mesma perspectiva, *Miguel e os demônios* pode ser compreendido como

um exemplo extremo: corrupção policial, infanticídio, pedofilia, prostituição, satanismo, psicose, tortura, suicídio e homicídio são algumas das temáticas abordadas com fôlego num romance de meras 120 páginas. Todavia, é o ritmo fortemente imagético da narração que faz com que as temáticas da obra sensibilizem-se na recepção. Propriedade essencial do grotesco, o apelo imagético dessa obra, como pudemos discutir no capítulo 5, corrobora para a criação do sentido na obra na medida em que preenche, pela visualidade, muito da fragmentação do discurso narrativo. Sem comprometer o realismo das cenas, o narrador parece, antes, narrar aquilo que lhe chama atenção em cada quadro, ao invés de buscar trazer o quadro todo. Cada fragmento desse olhar ganha, dessa maneira, um sentido reforçado, na medida em que foi destacado do todo, selecionado entre o mínimo.

Se contudo, a forma roteirizada investe pesadamente em uma visualidade bastante profícua ao grotesco, parece corroborar também em um esforço ativo para a representação da realidade – mais precisamente para uma forma específica de representação da realidade, que torne palpável e bem delineadas cada uma das linhas imperfeitas com que se compõe o real. Para Bertin e Santos (2015), a opção pela narração roteirizada reflete intimamente a própria relação dos relatos de Miguel com seu interlocutor, encarnado na obra na figura do jornalista Osvaldo e que é, para as autoras, profundamente exemplar da demanda imagética que a forma de representação do real operada pela narrativa exige.

Osvaldo é o escritor para quem Miguel narra suas histórias policiais em troca de mimos baratos de lojas de R\$ 1,99. Nessa relação, as autoras destacam o modo imagético com o qual Miguel se vê obrigado a construir suas narrativas, apelando intensamente para a visualidade da cena. Enquanto escritor, Osvaldo firma na narrativa um ideário em torno da representação e da necessidade da maior exatidão possível em sua relação com o real. Nesse sentido, as autoras destacam que

a diferença que existe entre escutar um relato e assistir a uma cena, e que pode ser observada pela reação provocada em Osvaldo, pode exercer influência direta na opção do narrador para valer-se de recursos cinematográficos, uma vez que o próprio jornalista é o autor ficcional de Miguel e os demônios. [...] À história de Miguel, que dá origem ao romance, Osvaldo tem acesso por meio da narrativa oral e não visualmente. No entanto, é possível inferir que a opção desse autor ficcional por um “narrador-roteirista” se aproxima do desejo de provocar no “leitor-espectador” um abalo só possível de ser transmitido por meio de imagens. Assim, ao aproximar o romance de um roteiro cinematográfico, mesclando características desses dois gêneros – como indicações de movimento de câmera e um ponto de vista ilimitado do narrador, respectivamente – sugere-se uma apresentação visual da narrativa

(BERTIN; SANTOS, 2015, p. 150).

Além de galvanizar a estética grotesca própria ao romance, o caráter cinematográfico de *Miguel e os demônios* vai ao encontro também da narração distanciada e neutra, donde a frivolidade do narrador toma, portanto, a tonalidade grotesca de um *freakshow*, de exposição pitoresca do bizarro e do desviante. Assim, a passividade invasiva que o formato cinematográfico confere à narrativa faz do leitor mais uma testemunha do que propriamente um cúmplice, como o faz o narrador autodiegético de *O cheiro do ralo*, por exemplo. A passividade, contudo, longe de proporcionar-nos um lugar seguro de onde assistir ao trágico destino de Miguel, lança o leitor a uma posição de completa impotência, fazendo ressoar a fatalidade existencial da obra de uma forma intensamente incisiva no próprio interlocutor do texto. A indiferença do olhar do narrador e a inexistência de qualquer autonomia do protagonista para narrar e refletir sobre sua própria história inevitavelmente potencializam o caráter existencialista da obra, na medida em que o próprio formato do texto realça a impotência vivenciada por Miguel para frear, da forma que seja, a constante degradação de sua vida pessoal. A sinceridade com que a imagética cinematográfica descreve as cenas e ações, contudo, não inane o texto de forma alguma, mas, através dessa visada mais direta, impele um sentido de realismo ainda mais forte ao enredo, dado que absolto de um intermédio subjetivo em sua mímese.

De todo modo, é bastante significativo frisar que, como denotam Bertin e Santos, *Miguel e os demônios*, por mais que recorra a recursos do roteiro cinematográfico, não se conforma de maneira alguma com o gênero e tampouco com a funcionalidade de um roteiro verdadeiro, isso é, ainda que Mutarelli faça uso de diversos recursos tradicionais a este gênero, não se constitui completamente como um roteiro. Enquanto texto, o roteiro se constrói efemeramente: é uma fase da produção audiovisual, que se torna obsoleto após a produção da película; contrariamente, o texto de Mutarelli constitui ele próprio o produto final, não pressupondo a gravação ou uma fase posterior, ainda que a adaptação seja possível, como já ocorreu com outros três romances do autor (*O cheiro do ralo*, *O Natimorto* e *A arte de produzir efeito sem causa*). Além disso, as autoras destacam que o texto carece de uma série de ferramentas e indicativos fundamentais para o trabalho de filmagem, ou seja, falta ao texto um caráter mais propriamente “técnico”. Logo,

apesar de contar com indicações técnicas próprias do cinema e de utilizar recursos comuns aos roteiros, o narrador de *Miguel e os demônios* descreve introspectivamente como se dá a ação, lançando mão de recursos impossíveis de serem filmados. Nesse sentido, concluímos que o flerte do texto de Mutarelli com o cinema não passa de um romance que brinca com imagens e de um narrador onisciente com ganas de roteirista (BERTIN; SANTOS, 2015, p. 148).

Não é de surpreender, entretanto, a supervalorização da imagem em um autor como Mutarelli, cuja carreira se inicia e segue, em grande parte, pela produção gráfica do HQ e da *Grafic Novel*. Assim sendo, mais do que visar uma produção fílmica posterior, o texto de *Miguel e os demônios* chama a atenção precisamente para a hipertrofia imagética de sua composição, posto que

o visual, nesse horizonte, não representa um fator que é suscitado a partir de um esforço imaginativo; o apelo ao cinema, parece-nos, apenas corrobora a saturação de informações fragmentárias e desconexas veiculadas pelos meios de comunicação de massa e disponíveis, como num bombardeio, na reproduzibilidade técnica das imagens. Isso provoca um efeito em que a coesão narrativa não é mais estabelecida por meio dessa visibilidade imagética que as próprias palavras são capazes de suscitar, mas constantemente interrompida por efeitos icônicos aleatórios, os quais apenas enfatizam a distinção entre o mundo e a sua representação (OLIVEIRA, M., 2018, p. 273).

O texto mutarelliano consegue, desse modo, a estranha proeza de unir no discurso narrativo o excesso e a escassez: em meio ao bombardeio de imagens, em um movimento que alude ao próprio caos midiático da televisão e sua intensa fragmentação, o texto pontua tópicos essenciais para o sentido da narrativa através de um referencial mínimo. Longe, contudo, de provocar a falência do discurso narrativo, esse enfoque da narração consegue, a um só tempo, capturar e expressar a complexidade da realidade e o choque agressivo de sua multiplicidade. A “perversão” da narratividade, então, provoca um regime de relações semânticas totalmente diverso e que resulta nos paralelismos e no estabelecimento de outros sentidos a partir de associações atípicas entre os diversos elementos e referências evocados pelo texto. Em meio, portanto, à multiplicidade de relações semânticas que se estabelece, o paradoxal minimalismo da narração termina por hipertrofiar cada um desses elementos e, conseqüentemente, extrapolar-lhes os limites semânticos comuns, o que imprime a intensa carga crítica ao real que buscamos destacar no decorrer desta seção.

Esse mesmo efeito, contudo, parece contaminar igualmente o próprio signo, de modo que a linguagem de *Miguel e os demônios* assume uma expressão que traga sensorialmente o

leitor. Na medida em que tais elementos mínimos são hipertrofiados pela carga que a narrativa lhes impõe, também sua carga sensorial se vê afetada e ampliada pelo minimalismo: a ausência de uma descrição mais cuidadosa e alongada parece generalizar a sensação do protagonista, quase se tornando autônoma em relação a ele.

Colabora para o efeito sinestésico, naturalmente, a própria expressividade cinematográfica que o formato de roteiro confere ao texto, isso porque, por ser um texto que busca orientar (supostamente, ao menos) uma construção visual, o trabalho linguístico sobre a descrição fatalmente amplifica a imagética da narrativa. Isso faz com que o texto se torne mais “palpável”, isso é, que o romance assuma uma forma de expressão que, apelando mais para a visualidade daquilo que é narrado do que propriamente para a sua análise pelo narrador ou para o conflito de ideias pelos diálogos, busque colocar diante do leitor uma cena. Essa forma de “experiência direta” da leitura altera profundamente a comunicação do sentido, fugindo à ordenação racional que a narrativa poderia tomar na fala do narrador em direção a uma espécie de “vivência do sentido”, em que essa comunicação é feita de modo mais direto e, por isso, menos racional. Contudo, o texto, na medida em que multiplica sua significação pelo afastamento de uma forma racional de comunicação, constrange o foco do leitor pelo minimalismo, isolando-o em pequenos pontos de intensidade expressiva. Une-se a isso, ainda, o procedimento grotesco do que denominaremos “hiperfoco”: a proximidade extrema e deformadora do detalhe.

Remi Astruc (2010) destaca que o grotesco, em sua propriedade hiperbólica e extravagante, não se constrói somente pelo exagero quantitativo ou qualitativo da forma, mas igualmente pela proximidade extrema, ou seja, pela veemente estreiteza metonímica, cuja acentuação afasta a possibilidade de contemplar o todo, descaracterizando-o. Para Astruc, entretanto, o exagero não necessariamente conduz o grotesco para o fantasioso ou para o caricatural, podendo pelo contrário manter e potencializar justamente sua expressividade realista. Segundo o autor, portanto, é principalmente nesse momento em que é possível aliar mais claramente o grotesco ao realismo, destacando, desse modo, tanto o recurso à hipérbole como à hipotipose como possibilidades para a construção desse “realismo exacerbado”, precisamente pelo investimento no hiperdetalhamento. Logo,

le grotesque procède ainsi volontiers par « effet de loupe », ce qui lui permet, comme l'instrument d'optique, de présenter certes le réel, mais sur un jour

inhabituel et surprenant qui est, de fait, d'apparence peu « réaliste ». Il demeure que si l'on voit mieux à travers une loupe, le grossissement est inséparable d'une déformation, qui est la source d'un effet d'étrangeté. Ce qui est vu de trop près se colore ainsi paradoxalement d'un effet de distance, d'une perte de familiarité due à l'abandon des repères optiques habituels. C'est la raison pour laquelle le grotesque, de la même manière, fait apparaître l'inquiétante étrangeté du réel¹⁰¹ (ASTRUC, 2010, p. 34).

O uso dos recursos tradicionais a gêneros atípicos ao realismo, portanto, é fonte certamente de grande parte da estranheza que se acerca do grotesco, mas é também igualmente responsável pela propriedade incisiva e incômoda que se vê irradiar das manifestações mais críticas acerca da realidade. No caso da obra de Mutarelli, especialmente no *Miguel e os demônios*, mas de modo geral no restante de sua ficção gráfica e literária, a apelação ao exagero do detalhe se mostra enquanto um dos principais recursos em sua abordagem gritante e crítica do real. Isso porque a deformação do real, em especial essa deformação dada pelo foco acentuado a determinado elemento, desfigura o habitual sem comprometer de modo algum a referencialidade.

Em *Miguel e os demônios*, desse modo, por mais bizarro que o enredo soe através da narrativa, sobretudo quando se lhe acrescentam os elementos do misticismo e do satanismo, não perdemos de vista sua referencialidade ao real. Pelo contrário, esta nos é rememorada constantemente na crueldade que assalta o enredo. Esse ponto de apoio, ao que tudo indica, é naturalmente reforçado pela própria localização mais detalhada da ação, temporal e espacialmente (algo inexistente, como vimos, em *O cheiro do ralo*), mas também porque, por mais perturbador que o tom da narrativa se torne em face da crueza, da violência e da banalização, não se rompe o fio condutor que permite estabelecer o laço de familiaridade pela referencialidade. A crítica se estabelece, portanto, pela ampliação gritante daquilo que se critica e cujas proporções aberrantes inviabilizam qualquer esforço apaziguador. O cinematografismo da obra corrobora ativamente para tanto, pois, como destaca Marília Corrêa Parecis de Oliveira, a aproximação do narrador e o foco hipertrofiado agem

¹⁰¹ o grotesco procede assim, prontamente, por um “efeito de lupa”, o que lhe permite claramente, como o instrumento ótico, apresentar o real, mas por um viés inabitual e surpreendente que é, de fato, aparentemente pouco realista. Resta que se vemos melhor através de uma lupa, a ampliação é inseparável de uma deformação, fonte portanto de um efeito de estranheza. O que é visto de muito perto se colore assim paradoxalmente de um efeito de distância, de uma perda de familiaridade, dado o abandono dos referenciais óticos habituais. Essa é a razão pela qual o grotesco, da mesma maneira, revela a inquietante estranheza do real (tradução nossa).

[...] como elementos maximizados pelo zoom do plano de detalhe. No cinema, a utilização de tal plano tem caráter psicológico, emocional, uma vez que o diretor aproxima a câmera de objetos e personagens para dramatizar a significação do conteúdo. [Logo] ao recorrer a tal processo, o autor também pretende dramatizar sua encenação. Essa pretensão, contudo, só se concretiza quando relacionamos o livro a um roteiro e o entendemos como um filme por vir, já que a mera referência ao termo técnico não suscita, em si, a visibilidade (OLIVEIRA, M., 2018, p. 270).

Desse modo, o foco no detalhe extremo provoca o paradoxal distanciamento pela aproximação de que trata Astruc (2010), tornando a visão mais próxima e detalhada da imagem o seu próprio princípio de estranhamento. Para tanto, colabora não só o foco representativo concentrado, como também a própria exiguidade da descrição, na qual se ausenta qualquer extensão maior de outras circunstâncias, bem como a inexistência de digressões heterodieéticas mais desenvolvidas ou de uma contextualização mais explicativa acerca das motivações, causas etc. Em outras palavras, o texto silencia acerca de outros detalhes ou características das cenas representadas, contiguamente ao retraimento do próprio narrador, que se exime de maiores análises ou explicações acerca daquilo que narra. Deixados sós em meio à malha narrativa, os detalhes assumem uma autonomia que infla seu potencial semântico ao máximo e lhes confere, nos dizeres de Marília de Oliveira, seu caráter “dramatizado” e seu alto potencial de expressão subjetiva e psicológica. Desse modo, a descrição vai criando lacunas na narrativa que abrem espaço para os efeitos de estranhamento e para a ambiguidade do grotesco que nela vai se edificando. Como bem delineou a autora,

a narrativa, aqui, também é sincopada, elíptica e fragmentária. Há diversas frases nominais [na abertura] do romance e uma escassez de conjunções, o que se traduz em construções justapostas e em paralelo. Assim, a narrativa se constrói, sobretudo, pela enumeração das ações, como em linhas de um roteiro, e o narrador funciona como uma câmera que subitamente muda o seu foco de atenção (e de registro) de uma coisa para a outra; de uma gargalhada para uma mosca no para-brisa – como uma mudança nas tomadas de uma câmera (ibid., p. 266).

A descrição se concentra, nesse caso, basicamente em elementos sensoriais, o que expressa diretamente e de forma intensa o próprio desconforto do protagonista. A ausência de elementos conjuntivos torna esse efeito ainda mais potente, pois isola o campo sensorial do texto de quaisquer outras relações que pudessem lhe conferir causas, motivações ou valorações, tornando o contato do leitor com tais sensações extremamente direto e ríspido.

Em vista disso, é precisamente o fato de não se colocar ao leitor de modo explícito,

que o choque da interação desses elementos grotescos viscerais é capaz de causar um efeito de incômodo mais grave, ainda que também mais surdo. Subentendido no texto, como uma série de outras ocorrências de natureza semelhante, delineia-se ao longo da leitura do livro uma espécie de perturbação acobertada, silenciada, que reflete com primazia o próprio silenciamento de Miguel consigo mesmo, a repressão aos sentimentos, as culpas, o desdém pelos problemas e desordens interiores. Mutarelli consegue, desse modo, alcançar um efeito profundamente poderoso para a narrativa, mas de um modo bastante sutil e sensível.

O realismo de *Miguel e os demônios*, assim, assume sua expressividade grotesca, portanto, basicamente em função das configurações formais que a narração impõe ao texto, mas igualmente pelos descompassos fundamentais que a ironia e a comicidade acarretam ao discurso narrativo. O riso irônico na apreciação das desgraças, a naturalidade em representar a violência e a decadência humana são, inegavelmente, elementos poderosamente grotescos na obra. Isso porque o riso, em meio à tensão que se cria em função da gravidade e violência extrema do enredo, potencializada pela concentração do impacto que a narração minimalista impõe ao leitor, acaba por gerar um contraste perturbador, que afasta qualquer possibilidade de relaxamento do discurso pela comicidade e de quebra da atmosfera altamente violenta. Pelo contrário, a presença da comicidade irônica da narrativa eleva a crueza da violência representada, precisamente por sugerir sua naturalização e banalização.

O próprio choque entre o riso e a violência, por si mesmo, geraria estranhamento suficiente para que se criasse um quadro grotesco, mas o caso de Mutarelli chama a atenção pois a neutralidade do narrador não permite tomar sua voz por cômica, isso é, não se trata de uma visão risível da violência, mas de um descompasso discursivo que parece anômalo para o próprio discurso do narrador.

Finalmente, o olhar atento à estruturação das narrativas do autor permite concluir que o grotesco, antes de criar um distanciamento do real, insere-se na narrativa a um só tempo enquanto veículo de crítica e de evocação de uma visada impactante sobre a realidade. O caráter paradoxal que se estende, portanto, sobre essa relação parece ser a própria chave para a compreensão da dinâmica discursiva que permite que a realidade seja ressaltada ao mesmo tempo em que se vê fissurada e subvertida pelas potências do grotesco. Novamente precisamos lançar mão dos estudos de Astruc (2010) para afirmar que são precisamente as qualidades de fragmentação e polissemia da estética grotesca as responsáveis por essa

conjunção no texto literário.

Entretanto, resta, ainda, algumas breves considerações a serem feitas acerca do efeito do emprego do grotesco para a relação mimética do texto com o real. Se, como vimos, o grotesco se coloca enquanto ferramenta profícua, conduzindo a um método próprio de representação da realidade, qual seria, então, a postura frente a esse real que se traduz no recurso ao dissonante e ao ambivalente no texto literário?

7.4 A mimese grotesca

O grotesco estabelece uma crise dentro da mimese. Não que ele a leve à falência absoluta, posto que nesse caso sequer seria possível falar em mimese face às estéticas do grotesco, tornando a discussão infértil e absolutamente desnecessária. Sem inviabilizá-la de todo, contudo, o grotesco antes a subverte ou estabelece com os pressupostos do mimetismo uma relação tensa: ao tensionar os fundamentos da representação artística ao extremo, o grotesco provoca uma reordenação desses recursos, sem abandoná-los de todo, integrando-os à sua caótica amálgama; mais preciso seria dizer que sua estética expansiva obriga tais termos a uma espécie de transcendência, já que não seria igualmente possível tratar de alguma forma de ressignificação, já que, a rigor, o deslocamento que o grotesco provoca não exclui os sentidos específicos e tradicionais daquilo que se vê subvertido, mas antes, rompe com os limites de suas categorias, acumulando sobre eles e a partir deles uma prodigiosa ramagem de significações possíveis, simultâneas e paradoxais.

Fica perceptível, portanto, nas obras de Mutarelli, uma economia diferenciada de recursos expressivos no que diz respeito às técnicas de representação do real na narrativa. Nele, os recursos e procedimentos tradicionais que visam garantir a verossimilhança encontram-se depauperados: lugares e pessoas raramente são nomeados; inexiste qualquer processo descritivo, por mais básico que seja e, quando há alguma menção, essa limita-se a detalhes, muitas vezes fúteis, que de alguma forma, em sua lógica própria, interessam ao protagonista; os espaços são reduzidos ao mínimo operante para a narrativa. Ainda assim, o autor alcança efeitos de realidade, por vezes marcantes e envolventes, graças, sobretudo, à fundamentação da narração nas percepções sensíveis dos protagonistas. Precisamente em

função desse ângulo singular e excêntrico, através do qual lançamos outro olhar sobre o mundo, nos é possível ressignificar identidades enquanto indivíduos em face da realidade social.

Fica bastante claro, a partir dos estudos de Auerbach (1971) e Luiz Costa Lima (1980) que a mímese, enquanto fenômeno cultural e artístico, resvala em questões de reconhecimento de um grupo social; sem se tratar de um reflexo ou imitação de uma situação real, a mímese corresponde ao real reconhecível por esse grupo, ou seja, à noção de real que, culturalmente, ele possui. Como já destacamos anteriormente, isso fica claro nas recepções tumultuosas das vanguardas literárias ao longo dos tempos, por configurar uma mímese que frustra de alguma forma as expectativas e limites que a recepção havia então estabelecido para si. Não por acaso, esses movimentos mais “violentos” de mudanças artísticas bruscas se dão, necessariamente, em períodos de profundas mudanças sociais. Por isso, o próprio Luiz Costa Lima afirmar que

vista em si mesma, a mimesis não tem um referente como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza (o limite aristotélico da metáfora orgânica). Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção. [...] é este estoque prévio que leva à aceitação ou recusa da obra, possibilitando ou não a liberação catártica. Como, ademais, este estoque prévio varia de acordo com a posição histórica do receptor, com a ideia de realidade trazida por sua cultura, com sua posição de classe, com seus interesses, etc. - o que o receptor põe na obra é, em princípio, historicamente variável e distinto do que aí punha o criador (LIMA, L., 1980, p. 50).

A mobilidade que esse caráter relativo impõe ao fenômeno mimético é o que o desloca da obrigatoriedade de uma correspondência cerrada com o real e lhe abre para as variantes da interpretação, ou seja, o signo mimético tensiona em si mesmo as intenções que o autor lhe empregou e que corresponderiam mais ajustadamente à cosmovisão do contexto que se via mergulhado, mas, deslizando no tempo, inevitavelmente encontrará outro contexto na recepção, que lhe interpretará de outro modo. Logo, Lima afirma que a mímese funciona por uma dinâmica de semelhança, a partir da qual os pontos correspondentes na atualização se mantêm e, onde houver alguma dessemelhança, abre-se espaço para a variante da interpretação, ou, talvez pudéssemos dizer, da releitura. Isso porque, segundo o autor, o signo mimético nunca é completo em si mesmo, mas se constitui a partir dessas tensões: a realidade funcionaria como um significado e, conseqüentemente, encontraria no trabalho artístico

mimético um significante que aponta para ela. Contudo, no correr da história, as mudanças de contexto acabam por depositar sob o significante uma potencialidade de significações. Desse modo, o produto artístico se realiza propriamente mediante seu contato com o significado da tradição. Em outras palavras, esse significante atual deve, nessa composição, retrabalhar a tradição depositada. Como num eco, a obra literária trabalha com suas inúmeras influências anteriores, mas as adéqua e ressignifica em face dos contextos diversos em que se manifesta e nos quais é recebida.

Tal fato é o que leva à reflexão tão primordial nas Letras acerca da capacidade de atualização que determinadas obras (tidas como cânone ou universais) têm de se manterem relevantes e significativas mesmo passados séculos (por vezes milênios) de sua produção. O que justificaria essa propriedade perene seria, talvez, nem tanto a capacidade de seus signos de encontrarem ainda semelhanças, mas sobretudo de se adequarem às dessemelhanças dos contextos vindouros, já que, segundo o autor, não há uma correspondência inalterável entre o signo e o contexto que lhe deu origem, já que

[...] o produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana. [Dessa forma] ele sem dúvida se alimenta da matéria histórica, mas a configura de tal maneira que não identifica seu produto com a sua matéria. Estabelecer tal identificação seria fazer da obra um simulacro de algo que se desenrolou e se encerrou. A mimesis, se ainda cabe insistir, não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua força discursiva aí se deposita como um significado, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a mimesis continue a ser significante perante um quadro histórico que então lhe emprestará outro significado (LIMA, L., 1980, p. 23-24).

A questão que então colocamos aqui (sem esperar respondê-la de todo) tange justamente esse mecanismo da adequação ou, como o próprio autor nomeia, a semantização do signo mimético em face do contexto, da “situação externa conhecida” pelo leitor: como poderíamos pensar o funcionamento da mimese do grotesco, considerando que, a rigor, o fenômeno define-se pela disjunção e heterogeneidade e implica, como definem vários autores, numa gama absurdamente variada de reações? Como pensar, portanto, nos mecanismos de representação de um fenômeno tão anômalo e instável?

Ora, se considerarmos a relação mimética com o real, como aponta Lima, para além de uma simples identificação, isso nos leva diretamente à conclusão de que, de fato, a mimese faz parecer real, porque imita o real. Todavia, a questão central aqui não é, em si, a operação

de um mimetismo, mas talvez o foco deste mimetismo. Se com Lima assumimos que não pode haver uma correlação imediata do texto com o real, visto que isso o condenaria ao mesmo passado desse real e não possibilitaria sua atualização e tampouco suas diversas interpretações, resta nos questionarmos: o que o texto literário, afinal, imita?

Graciela Reyes (1984) assume, desde o início de sua discussão sobre o texto literário que este é, por excelência, citação. Isso porque, para a autora, a literatura constitui de fato um simulacro, porquanto ausenta-se nela a singularidade pontual e dêitica dos atos de fala reais. Estes são irrepetíveis, pois, como pudemos discutir a partir do ideário do Círculo bakhtiniano, são formados por uma rede intrincada de discursos que se entre cruzam e que, portanto, constantemente se alteram no decorrer do tempo, nunca sendo os mesmos, o que inevitavelmente faz com que um diálogo entre dois falantes hoje não reverbere a mesma rede dialógica de outrora, pois esta já sofrera novas influências em sua tecitura ao longo do tempo. Ademais, a situação de fala, também ela, é única: composta de uma quantidade imensa de variáveis que possivelmente jamais voltará a assumir a mesma configuração. Desse modo, o texto literário não poderia, jamais, encerrar toda essa complexa gama de elementos que compõe o ato de fala e, se o pudesse, como dissemos, ficaria legada a um ponto específico no tempo, como de fato ficam os atos de fala reais. Não haveria, desse modo, possibilidade de análise e interpretação e, principalmente, de resignificação e atualização do texto literário ao longo do tempo. Sendo assim, para a autora, o que o discurso literário essencialmente faz é citar o discurso real e, nesse processo, abre-o a todas as possibilidades de resignificação que o deslocamento da citação proporciona, precisamente porque ele

[...] es una reproducción analítica, transgresiva, de los discursos sociales [...], es discurso mostrado en funcionamiento. Es, por lo tanto, análisis del lenguaje, de sus signos, sus usos, sus convenciones, su poder representativo. Es también análisis de si mismo y del corpus del textos a que pertenece. La deixis intertextual del discurso literario apunta, pues, tanto al mundo (discursos sociales non literarios) cuanto al espacio institucional, retórico, do que llamamos literatura¹⁰² (REYES, 1984, p. 14).

Descontextualizada de situações reais, portanto, a literatura é um fazer inerentemente imaginário, o que torna, para a autora, especialmente problemática a relação do texto literário,

¹⁰² é uma reprodução analítica, transgressiva, dos discursos sociais [...], é discurso mostrado em funcionamento. É, portanto, análise da linguagem, de seus signos, seus usos, suas convenções, seu poder representativo. É também análise de si mesmo e do corpus dos textos a que pertence. A deixis intertextual do discurso literário aponta, pois, tanto para o mundo (discursos sociais não literários) quanto para o espaço institucional, retórico, do que chamamos literatura (tradução nossa).

enquanto uso linguístico, com o real e que ela define como “perplexa”: manifestando-se a partir da língua, a literatura consegue criar um espelho de reconhecimento e que denominamos por verossimilhança. Contudo, ao fazê-lo, emula identidades fictícias enquanto identidades reais e conduz, pela verossimilhança discursiva, para a identificação do leitor empírico com o próprio leitor ficcional, fazendo com que o envolvimento com a literatura não seja menos real, ainda que não seja, de fato, empírico, posto que, sendo linguagem, ele necessariamente pertence a algum nível da realidade. Em outras palavras, o leitor está (ou ao menos espera-se que esteja) ciente de que lida com ficção dentro da literatura. Ele não é enganado, portanto. Nem por isso, contudo, deixa de se envolver, o que leva Reyes a considerar a experiência literária autêntica em algum nível discursivo que não o empírico.

Este mesmo raciocínio poderia nos dar ensejo a toda uma discussão acerca dos diversos níveis, portanto, que o discurso assume na experiência humana da realidade, na qual, porém, não adentraremos. Resumimo-nos, desse modo, a destacar desta reflexão somente o pressuposto de que a experiência humana do real, permeada como está pela linguagem, se realiza discursivamente em níveis muito mais diversos, complexos e amplos do que simplesmente o contato empírico com a realidade circundante. Desse modo, em outras palavras, a variedade do real organiza-se, em nossa vivência dele, pela linguagem, mas esta, longe de restringir-se a um dado estável, constitui-se em uma experiência absolutamente volátil e amplamente criativa, embora encerrada dentro do conjunto ideológico da cosmovisão em que se insere. Contudo, ao passo que o ato de fala real se liga inextricavelmente ao contexto específico em que se dá, tecendo uma relação verificável (dado básico para a comunicação), a literatura, citando-o, exime-se da necessidade desta verificação, donde advém sua liberdade criativa, visto que “la verdad de la ficción solo vale dentro de la ficción”¹⁰³ (REYES, 1980, p. 27).

Isso é válido, como dissemos, na medida em que nossa experiência do mundo é intrinsecamente permeada pela linguagem, por isso, em certa medida, o trabalho com o texto literário é também um trabalho sobre o real, na medida em que atua sobre esse intermediário indispensável para a nossa vivência da realidade. Nesse sentido é que se insere o jogo de adequação e interpretação do texto discutido por Lima (1980) e que também se faz sentir nos dizeres de Reyes, na medida em que, para a autora,

¹⁰³ “a verdade da ficção só vale dentro da ficção” (tradução nossa).

la relevancia de un texto narrativo se establece [...] por principios de coherencia y adecuación con lo que en una etapa histórica se considera la realidad, esbozada sobre el sistema de valores imperante (axiológicos, epistemológicos, estéticos). En suma, que relatar es poner orden, espacio y valores con el objeto [...] dar sentido a nuestra experiencia de la realidad (experiencia a su vez condicionada por un sistema de narraciones anteriores)¹⁰⁴ (REYES, 1980, p. 21-22).

Desse modo, a ficção não é mera invenção, não se coloca dentro das redes discursivas enquanto discurso artificial e gratuito, mas estabelece uma relação própria e específica com os dizeres sobre o real. Prova disso é que a fruição da literatura é uma postura discursiva aprendida e que se desenvolve dentro de procedimentos próprios com níveis diversos de aprimoramento (do contrário, que necessidade teríamos das aulas de Literatura, por exemplo?).

Nesse sentido, a operação mimética de um texto literário não passa pela relação dêitica com o real, mas, citando as potencialidade do discurso empírico, converte-o em uma espécie de signo. Através, então, de procedimentos diversos daqueles da comunicação, estabelece uma outra dinâmica discursiva, que se faz através de condutas próprias de interpretação, variáveis e atualizáveis a depender da abertura do texto para tanto. Não sendo empiricamente verificável, a literatura cria um mecanismo próprio de verificação de sua relação com o real que é a verossimilhança e que varia, como dissemos, de tempos em tempos. Por isso afirmamos que a literatura representa o mundo ao invés de comunicá-lo, visto que

“las licencias literarias son el resultado, no de una copia, sino de una manipulación analítica: recreación, tergiversación, juego – dijimos – con las enunciaciones naturales. [...] Nótese que mimesis se convierte en señal de una libertad y no de una sujeción. En el lenguaje mimético de la literatura todo es posible, dentro, siempre, de convenciones que se socavan y se renuevan. [Por lo tanto] no es una reducción de lenguaje: por el contrario, es la actualización de todas las posibilidades de funcionamiento del lenguaje [...]”¹⁰⁵ (ibid., p. 32).

¹⁰⁴ a relevância de um texto narrativo se estabelece [...] por princípios de coerência e adequação com o que, em uma etapa histórica, se considera a realidade, esboçada sobre o sistema de valores imperante (axiológicos, epistemológicos, estéticos). Em suma, relatar é colocar ordem, espaço e valores com o objeto [...] dar sentido à nossa experiência da realidade (experiência esta condicionada, por sua vez, a um sistema de narrações anteriores (tradução nossa).

¹⁰⁵ as licenças literárias são o resultado, não de uma cópia, mas de uma manipulação analítica: recriação, tergiversação, jogo – dizíamos – com as enunciações naturais. Note-se que a mimese se converte em sinal de liberdade e não de sujeição. Na linguagem mimética da literatura tudo é possível, dentro, sempre, de convenções que são minadas e se renovam. [Portanto] não se trata de uma redução de linguagem: pelo contrário, é a atualização de todas as possibilidades de funcionamento da linguagem [...] (tradução nossa).

Desse modo, fora das exigências práticas da comunicação, a literatura liberta o potencial significativo do signo linguístico, abrindo-os às possibilidades e tornando-o maleável frente às mudanças de contexto e, conseqüentemente, dos paradigmas que se colocam enquanto base para a interpretação e atualização do texto literário.

Logo, com base no que pode ser observado quanto ao comportamento das figurações do grotesco através de suas configurações específicas na estrutura do discurso literário de Mutarelli, parece-nos que a capacidade de atuação renovadora do grotesco se baseia, precisamente, na maleabilidade significativa que a literatura estabelece em relação à língua. Sendo assim, o grotesco atua a partir desta liberdade da mimese, na medida em que, de certo modo, a trai: ao subverter as convenções de interpretação do texto literário pelo estabelecimento de relações impossíveis para a lógica, o grotesco parece se voltar contra essas mesmas convenções e, no espaço do texto, jogar com elas e com as dúvidas que estabelece sobre elas.

Ora, se admitirmos juntamente à autora que, ainda que não seja comunicação, o signo literário não deixa de estabelecer uma relação com a realidade, haja vista a possibilidade de manter-se ou não a verossimilhança, somos obrigados a reconhecer também que a literatura emula as razões que estruturam a língua em sua intermediação com o real. Isso elucida, por sua vez, as perturbações das noções de realidade e verdade provocadas pelas figurações grotescas a partir da subversão da lógica semântica do discurso: ao fragmentar o discurso e, através dessas falhas, criar outras pontes de relação entre os vocábulos, notamos que a hipertrofia semântica das palavras-símbolo nos textos de Mutarelli abriam redes de paralelismos que extrapolavam os limites categoriais da realidade, impulsionando uma visão mais ampla sobre o mundo.

Contudo, pudemos observar também que, longe de se constituir no extrapolamento das relações dêiticas da linguagem com o mundo, o paralelismo grotesco se expandia sobre esta que é, para Reyes, a própria lógica de funcionamento do discurso literário: a citação. Se, ao representar a realidade, a literatura o faz pela representação (citação) dos próprios discursos (possíveis) sobre este mundo, admite-se que a relação mimética se dá, antes de mais nada, discursivamente, ou seja, dentro das malhas da imensa rede de falas à qual aludia o Círculo de Bakhtin em suas discussões. Sendo assim, a atuação do grotesco se dá, igualmente, a um nível discursivo.

Esta constatação não é em si novidade. Bakhtin (1981) já falara da carnavalização enquanto estabelecimento da propriedade dialógica da língua dentro do texto literário. Contudo, ao localizarmos essa propriedade discursiva enquanto integrante essencial do processo mimético da representação literária, nos é possível entrever a atuação revolucionária e renovadora do grotesco sobre as ideias e sobre a cosmovisão estabelecida (e, conseqüentemente, todo o potencial crítico que viemos apontando) enquanto fruto da subversão da relação de citação do signo real pelo signo literário. O grotesco atua, dessa maneira, como uma espécie de armadilha, visto que, mantendo relação com os discursos reais pela citação (“o mundo do grotesco é o nosso mundo”), parasita-os, fazendo com que extrapolem as relações preconizadas pelas convenções, inserindo diretamente em seu bojo, o inacabamento e a ambivalência de suas formas (“e não o é”).

Em vista disso, acreditamos que a única forma de pensar o emprego do grotesco na representação da realidade seja, precisamente, através de seu caráter anômalo, isso é, enquanto via de acesso e possibilidade de ressignificação, a um só tempo, de tudo quanto o entendimento comum e convencional do mundo já não pode alcançar. Nesse sentido, se tomamos Mutarelli por um crítico de nosso tempo, este o é por desvelar de sob os véus do hábito as dimensões da profunda podridão em que nos habituamos a viver e a hipocritamente ignorar. Contudo, muito além da crítica em si, o grotesco aqui se faz enquanto resgate de um pensamento autêntico, independente e espontâneo, na medida em que instaura o ilogismo enquanto prerrogativa básica e a absoluta relatividade e impermanência dos sentidos como única verdade possível. Desse modo, tensionando o significante ao máximo em sua possibilidade de reconhecimento no real, o grotesco de Mutarelli acaba por obrigar também os significados a ele atribuídos a fugirem excentricamente para muito além das raias do lugar comum, num limiar que coloca em xeque toda e qualquer forma de pensamento arraigada.

É em vista disso que podemos afirmar que o ilogismo que Mutarelli estabelece não é uma forma de antilógica, mas, precisamente, de paralelismo da lógica eleita e instaurada. Isso porque, como ressaltamos diversas vezes, seu trabalho com o discurso não se trata de simples cacofonia, não instaura uma incomunicabilidade, mas uma crise do discurso e, para sermos mais acertados, uma crise do monologismo discursivo. O paralelismo que o grotesco faz lampear no discurso narrativo nada mais é do que a abertura que se rompe ao exterior, o inacabamento que apela para a existência não de uma outra lógica paralela, mas de infinitas

possibilidades para além desta sob a qual tecemos nossa cosmovisão. O grotesco, portanto, é maldito e salutar a um só tempo (e isso o caso de Mutarelli ilustra com primazia), pois aterroriza na medida em que aliena o monologismo de seu caráter normativo e previsível de onde advém sua segurança, lançando-nos na infinita pluralidade da **potencialidade** que o inacabamento possibilita; e, paradoxalmente, nesse abandono do voo livre é que jaz a sua propriedade curativa, pois é a sua força de derrocada e destruição que permite que essas malhas putrefatas dos sentidos do mundo sejam agitadas, desmembradas e reinventadas. O grotesco abre nossos olhos ao infinito da criatividade humana e ao giro inexorável da reinvenção.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se existe uma conclusão certa a chegar-se em face de nosso objeto de estudo seria a de que, a rigor, ele se faz indecifrável. Nossa rápida passagem pelos principais teóricos do grotesco já apontara a indefinição enquanto elemento fundamental à sua estética. Enquanto expressão heterogênea, limítrofe e paradoxal, o grotesco, na absoluta impermanência de suas formas, não poderia jamais descansar sob a estabilidade de uma definição certa. O mesmo, talvez, pudéssemos dizer acerca da produção de Mutarelli.

Ainda que tenhamos nos aprofundado em muitos dos sentidos construídos por seus textos e identificado o funcionamento dos principais mecanismos de manifestação do grotesco em sua escrita, tais “conquistas” não fazem, senão, ressaltar a imensidão de sentidos que a expressividade de sua obra é capaz de desdobrar. A própria questão da transtextualidade poderia aqui ser citada: não nos foi possível sequer riscar a superfície de todo o complexo mecanismo de parodiamento e parafraseamento que Mutarelli opera em seus romances. De igual modo, também os questionamentos que sua obra suscita em torno da problemática da mimese realista localizam-se muito além do alcance dos esforços deste trabalho.

De todo modo, foi-nos possível demonstrar a capacidade polissêmica da prosa mutarelliana e a maneira como essa propriedade liga-se intimamente à própria capacidade plurivocal do grotesco, combinando o vasto referencial a que os romances recorrerem aos procedimentos formais bastante complexos, responsáveis por esse transbordamento do texto. Nesse sentido, seria de se destacar mais uma vez o fato curioso de que é precisamente o esvaziamento do texto pela forma mínima da escrita do autor o fator fundamental para o alcance de tal efeito. Desse modo, lançadas na fragmentação do texto, as palavras libertam-se das obrigações do discurso, expondo-se, abertas, à comunicação com o mundo. Tocam-se, distanciam-se, interpenetram-se, chocam-se. E o mundo, até então conhecido, torna-se terreno fértil ao infamiliar, pondo ao chão essas grandezas sobre as quais sustentávamos, até então, as verdades de nossa cosmovisão.

Outrossim, o grotesco mutarelliano, ainda que flertando constantemente com o absurdo, beirando mesmo o fantástico, não se distancia do real. Contrariamente ao que seria de se esperar, encontramos no autor um retrato denso da contemporaneidade. A estética do grotesco é lúcida na medida em que abarca em si uma totalidade expressiva capaz de

comunicar valores opositivos simultaneamente, tornando inviável, senão impossível, qualquer idealização parcializante da realidade, o que justifica haver esse potencial crítico imenso em um discurso que intenta tamanha neutralidade. Precisamente ao esvaziar-se de idealismos, como também de todo lastro moral, é que a ficção de Mutarelli alcança seu efeito tão arrasador de representação. Nele, o ser é posto a nu e nós, leitores, arrastados por essa gravidade irresistível do estranho, fatalmente acabamos também por nos desnudarmos, o que nem por isso anula o permanente potencial de ressignificação que seu discurso possui em face desse mundo decomposto.

No caso de Mutarelli, é perceptível que o exercício do grotesco permite uma crítica tenaz ao real, mas realizada aqui através de um forte desencantamento, que derruba quaisquer apoios a que se possa recorrer. A amplitude dessa crítica vem do traço amoral que perpassa sua obra como um todo: através do riso mordaz que brota dos sofrimentos, dos tabus banalizados, da revelação do absurdo do comum e pela revelação de uma realidade desumanizada, em que as relações mercantilizam-se e os valores humanos do amor, da morte, da igualdade e nobreza se perdem em despropósitos os mais nonsenses. Mutarelli, dessa maneira, alcança um choque capaz de ecoar no mais profundo do vazio humano, mas que, ecoando nas infinitas profundezas de nossa escuridão, é capaz de fazer surgir do abismo figurações oníricas as mais diversas, povoando de seres prodigiosos a própria sombra da alma. Pela sombra, e somente por ela, é que podemos transcender a nós mesmos.



Figura 41 – Autorretrato que consta no *Capa Preta*, antologia das primeiras *graphic novels* de Mutarelli.¹⁰⁶

¹⁰⁶ MUTARELLI, 2019, p. 300-301.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ALMOND, Philip. *O Diabo: uma biografia*. Tradução de Nélío Schneider. Petrópolis: Vozes, 2021.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985.
- ASTRUC, Rémi. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010.
- _____. *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique*. Paris : Honoré Champion, 2012.
- AUERBACH, E. *Mímeses*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Júnior; Augusto Goés Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- _____. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens. In _____. JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BARROS, Diana Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. Da Essência do Riso e, de um Modo Geral, do Cômico nas Artes Plásticas. In _____. *Escritos Sobre Arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.

- BENATTI, André Rezende; CAMBIAGHI, Ruthiely Thaiane. O anjo estilhaçado: aspectos do contemporâneo em *Miguel e os demônios... ou nas Delícias da Desgraça* de Lourenço Mutarelli. Uberaba, v. 12, n. 1, pp. 91-106, 2019.
- BENEVITES, Bruna G. A epidemia crescente de Transfobia nos Feminismos. *Sexuality Policy Watch*. Rio de Janeiro, 19 de ago. de 2021. Destaque - Checkitout, Sala de notícias. Disponível em <https://sxpolitics.org/ptbr/a-epidemia-crescente-de-transfobia-nos-feminismos/12022>. Acesso em: 12/02/2022.
- BENEVITES, Bruna G. NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*. São Paulo: Expressão Popular, Antra, IBTE, 2021.
- BERTIN, Juliana Ciambra Rahe; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. Entre o roteiro e o romance: *Miguel e os demônios*, de Lourenço Mutarelli. Cuiabá, v. 22, n. 32, pp. 139-152, jul-dez., 2015.
- BERTIN, Juliana Ciambra Rahe. *Figuras do universo ficcional de Lourenço Mutarelli: o monstro, o parasita e o autor*. Orientadora: Rosana Cristina Zanelatto Santos. pp. 201. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2018.
- BIRMAN, Joel. Nas bordas da transgressão. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. pp. 43-62.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: MEC, 1965.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix: 1975.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth et al. *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CARDIM, Leandro Neves. A forja do mito em *As moscas* de Sartre. *Trans/form/ação*, Marília, v. 40, n. 4, p. 167-186, Out-Dez, 2017.
- CARVALHO, Bernardo. O “*Unheimliche*” em Freud e Schelling. *Percurso*. São Paulo. Vol. 3, ano 2, p. 17-22, 2º sem., 1989.
- CLARAVAL, Bernardo de. *Obras completas de San Bernardo*. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993. 8v. Vol.I.

- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DIAS, Maria Ângela; GLENADEL, Paula (org.). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. Tradução de Mônica Siqueira Leite de Barros, Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ECO, Umberto. (org.). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- ELIADE, Mircea. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 1951.
- _____. *Mefistófeles e o Andrógino*. Tradução de Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- ENRIQUEZ, Eugène. Um mundo sem transgressão. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. pp.113-126.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- FARINACCIO, Pascoal. Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 42 p.241 – 253, jul./dez., 2013.
- FAUR, Mirella. *Mistérios nórdicos*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. *Narciso no labirinto dos espelhos: Perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.
- FOUCAULT, M. "Outros espaços". In _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo, Forense Universitária, 1996.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- _____. *A história da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva barbada*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O Infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, vol. 8, (Obras incompletas de Sigmund Freud).
- _____. *O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, vol. 18, (Obras Completas).
- _____. “Uma neurose demoníaca do século XVII”; “A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade”. In _____. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, vol. XIX (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).
- FRISVOLD, Nicholaj de Mattos. *A arte dos Indomados*. São Paulo: Penumbra, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].
- _____. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- _____. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Tradução de Maria Cristina Meneses. Lisboa: Relógio d'Água, 1997, 2ª ed.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.
- GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo. In _____. DIAS, Maria Ângela; GLENADEL, Paula (org.). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- HAURÉLIO, Marco (org.). *Contos e fábulas do Brasil*. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.
- HOTT, Luis Otávio. O realismo grotesco e o grotesco onírico em “Romance negro”, de Rubem Fonseca. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 130-146, 2º sem., 2016.
- HUGO, V. *Do grotesco e do Sublime*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- JENNY, Laurent et al. A estratégia da forma. In: _____. *Poétique*. Revista de Teoria e Análise Literária. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 05-49.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- KAYSER, Wolfgang J. *O Grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum: O Martelo das Feiticeiras*.

Tradução de Paulo Froés; Rose Marie Muraro; Carlos Byington. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

_____. "O maravilhoso no Ocidente medieval". In _____. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Sem cidade: Editorial Estampa, 1994.

LE GOFF, Jaques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LEDO, Allan Cesar Dourado. *Configurações do grotesco nas histórias em quadrinhos De Lourenço Mutarelli*. Orientadora: Anuschka Reichmann Lemos. pp. 168. Dissertação de Mestrado em Linguagens e Tecnologias. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2019.

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias "travesti" e "transsexual" no discurso científico*. São Paulo: Annablume, 2011.

LIMA, Fernanda. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. *Intertexto*, Uberaba, v. 09, n. 01, p. 01-19, jan./jun., 2016.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

LUC-HENNING, Jean. *Breve história da bunda*. Tradução de Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2014.

MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Editora Universidade / UFRGS / Editora Unesp, 2000.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo, Editora Unesp, 2003.

MORAES, Eliane R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MUTARELLI, Lourenço. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.

_____. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 2006, 2ª ed.

_____. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Miguel e os Demônios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Transubstanciação. In: MUTARELLI, Lourenço. *Capa Preta*. São Paulo: Comix Zone,

2019.

NEGREL, . *O humor em O cheiro do ralo, de Lourenço Mutarelli*. Orientador: Paulo Roberto Sodré. pp. 145. Dissertação de Mestrado em Letras. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2019.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVA, Alfredo dos Santos. *A história do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.

OLIVEIRA, Joaquim Adelino Dantas de. “*Com as bestas no vale das sombras*”: a questão do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli. Orientador: Andrey Pereira de Oliveira. pp. 145. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

OLIVEIRA, Marília Corrêa Parecis de. *O Cheiro do Ralo e as complicações da forma romanesca no horizonte da indústria cultural*. *Letras Escreve*. Macapá, v. 8, n. 1, pp. 569-593, 1º sem., 2018.

_____. O efeito de cinema no romance *Miguel e os Demônios*, de Lourenço Mutarelli. *Cadernos de Literatura Comparada*. Porto, n. 41, pp. 261-290, 2019.

PAES, Graziela Ramos. *O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*. Orientador: Allison Marcos Leão da Silva. pp. 100. Dissertação de Mestrado em Letras e Artes. Manaus: UEA, 2015.

PAZ, Liber. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Descentramento e transgressão: a experiência Bataille. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002, pp. 135-142.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 135-55, dez., 2007.

_____. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.39, p. 37-55, jan./jun., 2012.

_____. *Realismo e realidade na Literatura: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das

Letras, 2016.

PIAZZA, Bárbara. INTER FAECES ET URINAM NASCIMUR. *Medium barbarbarpiazza*. 2020. Disponível em: <https://barbarbarpiazza.medium.com/inter-faeces-et-urinam-nascimur-cd086fada731>. Acesso em: 21/04/2023.

PIRES, Antonio Donizeti. *Alguma (P)rosa: narrativa brasileira moderno-contemporânea*. Campinas: Pontes, 2021.

PISANI, Heloisa. O Cheiro do Ralo: *a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. Orientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu. pp. 143. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Campinas: Instituto de Artes – UNICAMP, 2012.

PLANCY, Jacques Collin de. *Dicionário Infernal*. Tradução de Angela Gasperin Martinazzo. São Paulo: Edusp; Brasília: Editora UnB; Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2019.

PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

PLATÃO. Livro X. In: _____. *A República*. 2. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

RABELAIS, F. *Les Cinq Livres*. Paris: La Pochothèque, 2011.

_____. *Pantagruel e Gargântua*. Tradução de Guilherme Contijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021, vol. 1 (Obras completas de François Rabelas).

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

REYES, Graciela. *Polifonía Textual: la citación em el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

RICCI, Larissa; PEREIRA, Maria Irenilda. Como a pornografia distorce o sexo e incita violência contra mulheres. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 de Novembro de 2020. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2020/11/20/interna_nacional,1208135/como-a-pornografia-distorce-o-sexo-e-incita-violencia-contra-mulheres.shtml. Acesso em: 24/07/2021.

ROSENFELD, A. *Texto / contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RUSSO, Mary J. *O grotesco feminino*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro:

Rocco, 2000.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução de Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramentos, 2016.

SANTOS, Jair Ferreira dos. Literatura, crueldade e produtivismo. In: DIAS, Maria Ângela; GLENADEL, Paula (org.). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *As moscas*. Tradução de Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SCHIAVO, Luigi. Templo de Deus ou Templo dos Demônios? História e Conflitos ao Redor do Templo Judaico. *Caminhos*, Goiânia, v. 5, n. 1, pp. 247-262, jan./jun., 2007. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/448>. Acesso em: 18/12/2021.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, p. 27-53, jan./jun. 2007.

_____. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 129-148, jan./jun. 2012.

_____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SILVA, Damásio Marques da. *Da prosa marginal à literatura underground de Lourenço Mutarelli: O Cheiro do Ralo*. Orientadora: Maria José Gordo Palo. pp. 124. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

SILVA, Guilherme Mariano Martins da. *Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli: hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico*. Orientador: Álvaro Luiz Hattner. pp. 305. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. São José do Rio Preto: Unesp/IBILCE, 2015.

SILVA, Matheus Victor. *A imagem poética grotesca no imaginário medievalista de Gaspard de la Nuit*. Orientador: Adalberto Luis Vicente. pp. 227. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Araraquara: FCLAr – Unesp, 2015.

_____. Carnavalização: Contribuições para o estudo da estética do grotesco. *Letras de Hoje*, [S. l.], v. 56, n. 3, p. 542–556, 2021a. DOI: 10.15448/1984-7726.2021.3.40715. Disponível

em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40715>. Acesso em: 23 abr. 2023.

_____. O realismo grotesco de Lourenço Mutarelli. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 53-72, 2021b. DOI: 10.17851/1982-0739.27.1.53-72. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/17097>. Acesso em: 23 abr. 2023.

_____.; VICENTE, A. L. Mater Daemoniorum: heterotopia e demonização em Miguel e os Demônios, de Lourenço Mutarelli. *A Cor das Letras*, [S. l.], v. 22, n. Esp., p. 35–48, 2022. DOI: 10.13102/cl.v22iEsp.7278. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/7278>. Acesso em: 23 abr. 2023.

SOARES, Caio Caramico. *Sartre e o Pensamento Mítico Revelação arquetípica da liberdade em As Moscas*. Orientador: Franklin Leopoldo e Silva. pp. 222. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH – USP, 2005.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: Introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo: Cortez, 1992.

SOERENSEN, Claudiana. A profusão temática em Mikhail Bakhtin: dialogismo, polifonia e carnavalização. *Travessias*, Cascavel, v. 3, n. 1, 2009. ISSN 1982-5935. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3299>, Acesso em: 13 de Março de 2021.

_____. A Carnavalização e o Riso segundo Mikhail Bakhtin. *Travessias*, Cascavel, v. 5, n. 1, 2011. ISSN 1982-5935.

SZPACENKOPF, Maria Izabel Oliveira. Um espaço para a instituição e para a transgressão. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. pp 35-42.

THOMSON, Philip John. *The Grotesque*. Londres: Methuen & Co Ltd, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992, col. Debates, 2ª ed.

_____. *As estruturas narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Nova Vega, 2012.

VELLOSO, João Paulo dos Reis. *Cristãos que se beijam*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1986.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BROWN, Kevin James. *O nascimento da cartografia: da Roma antiga à Era dos Descobrimentos*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Folha de São Paulo, 2018, vol. 1 (O Mundo pelos Mapas Antigos).

_____. *A descoberta da América no mapa: a Idade de Ouro Holandesa no século XVII*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Folha de São Paulo, 2018, vol. 2 (O Mundo pelos Mapas Antigos).

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CASTRO, Luiz Guilherme R. de. “Outros espaços e tempos, heterotopias”. In: 1º CONGRESSO INTERNACIONAL ESPAÇOS PÚBLICOS, 1., 2015. *Anais...* Porto Alegre: PUC-RS, 2015, p. 1-15.

COLLETI, Wagner. *Eu e o Grotesco: estudo sobre elementos grotescos em poemas de Augusto dos Anjos*. Dissertação de Mestrado. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, p. 55-66, jan./jun. 2007.

ERASMO de Rotterdam. *Elogio da Loucura*. Tradução de Elaine C. Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013.

FÁVERO, Leonor Lopes. “Paródia e Dialogismo”. In: _____. BARROS, Diana Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDMAN, L. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOULART, B. D. *A dialética da Loucura*. Taubaté: Cabral Editora Universitária, 1997.

- GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro. *Máscaras da mimesis*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- JACKSON, Nigel. *O chamado dos velhos deuses*. Sintra: Zéfiro, 2016.
- JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidade na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- LUKÁCS, George. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.
- MALUF, Sônia. *Encontros Noturnos*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1993.
- MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 36, junho de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>, Acesso em: 13 de Março de 2021.
- MATEUS, João Gabriel da Fonseca. Coisas do homem e homem das coisas: o cheiro que vem do ralo é de Lourenço. *Café com Sociologia*, Maceió, vol. 2, n. 2, pp. 14-18, ago-2018. Disponível em: <https://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/56/pdf>. Acesso em: 20/10/2020.
- MORETTI, Franco. (org.). *A cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Casac Naify, 2012.
- PORTO, Tiago da Silva. A incômoda performatividade dos corpos abjetos. *Ide (São Paulo)*, São Paulo, v. 39, n. 62, p. 157-166, ago. 2016. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062016000200012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 27 maio 2021.
- PRATA, Maria Regina. Pulsão de morte e transgressão da ordem: violência e atualidade. In: *PLASTINO, Carlos Alberto (org.). Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002, pp. 127-134.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- REIS, C.; LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo; Editora Ática, 1988.

SANTINI, Juliana. Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 95-106, jan./jun., 2012.

SANTOS, Fabiano R. da Silva. *Lira dissonante: o grotesco na lírica romântica brasileira; considerações sobre o aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza*. Tese de Doutorado. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, 2009.

SANTOS, Renata Oliveira dos. *Reflexões sobre o herói na literatura brasileira contemporânea: uma análise do romance O cheiro do ralo, de Lourenço Mutarelli*. Orientadora: Rosângela Maria Soraes de Queiroz. pp. 110. Dissertação de mestrado em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2014.

SCHAEFER, Sérgio. Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski. *Bakhtiniana*, São Paulo, n. 6 (1), p. 194-209, Ago./Dez. 2011.

SCHECHNER, Sara J. Between Knowing and Doing: Mirrors and Their Imperfections in the Renaissance. *Early Science and Medicine*, Leiden, v. 10, n. 2, p. 137–162, 2005. Disponível em: www.jstor.org/stable/4130308. Acesso em: 19/10/2020.

SGAMBATTI, Milton Júnior. *O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em Nada me Faltará*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Estudos Pós- Graduação em Literatura e Crítica Literária – PUC, 2013.

SOUZA, Arthur Dias de. Transformações do conceito de mimesis: uma leitura do hipermimetismo em *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli. In: Congresso Internacional de Cuestiones Críticas, 4., 2015, Rosário. *Actas “Cuestiones Críticas”*. Rosário: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de Universidad Nacional de Rosario, 2015, ISSN: 1853-1938. Disponível em: <https://www.cetycli.org/trabajos/diasdesouzacc2015.pdf>. Acesso em: 12 de Junho de 2020.

VOIGT, Andressa Cristina; ROLLA, Cinthia Elizabet Otto; SOERENSEN, Claudiana. O conceito de mimesis segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. *Travessias*, Cascavel, v. 9, n. 2, p. 225-235, jan. 2016. ISSN 1982-5935. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/12509/9297>. Acesso em: 15 jun. 2020.

YAZLLE, Senise Camargo Lima; NETO, Nefatalin Gonçalves. O Cheiro do ralo: a estética do fragmento. *Fronteira Z*. São Paulo, n. 13, p. 61-81, dez. 2014.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e Personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. São Paulo: Perspetiva, 2010.