

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO**

CLÁUDIO BIRCK

**A VIDA COMUM EM DIMENSÕES EXTRAORDINÁRIAS: O GROTESCO EM
CONTOS DE EDUARDO MAHON**

**Tangará da Serra- MT
2024**

CLÁUDIO BIRCK

**A VIDA COMUM EM DIMENSÕES EXTRAORDINÁRIAS: O GROTESCO EM
CONTOS DE EDUARDO MAHON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Stricto Sensu, da Universidade do Estado do Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior

**Tangará da Serra- MT
2024**

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Processamento Técnico da Divisão de Biblioteca da
UNEMAT Catalogação de Publicação na Fonte. UNEMAT - Unidade padrão

Birck, Claudio.

32 A VIDA COMUM EM DIMENSÕES EXTRAORDINÁRIAS: O
GROTESCO EM CONTOS DE EDUARDO MAHON / Claudio Birck. -
Tangara da Serra, 2024.
89f.: il.

Universidade do Estado de Mato Grosso "Carlos Alberto
Reyes Maldonado", Estudos Literários/TGA-PPGEL - Tangará
da Serra - Mestrado Academico, Campus Universitário De
Tangará Da Serra "Eugênio Carlos Stieler".

Orientador: Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior.

1. Grotesco. 2. Conto Contemporâneo. 3. Literatura
Mato-Grossense. 4. Eduardo Mahon. I. Junior, Prof. Dr.
Helvio Gomes Moraes. II. Título.

CLÁUDIO BIRCK

**A VIDA COMUM EM DIMENSÕES EXTRAORDINÁRIAS: O GROTESCO EM
CONTOS DE EDUARDO MAHON**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
(Orientador-Presidente)

Prof. Dr. Edson Flávio Santos
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT
(Avaliador interno)

Prof^a. Dr^a. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro
Universidade Federal de Catalão - UFCAT
(Avaliadora externa)

Tangará da Serra-MT
2024

À Isabel e Rosalva, meus maiores incentivos!

AGRADECIMENTOS

A Deus por proporcionar o encontro de pessoas dispostas a acreditar no projeto.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior, por compartilhar seu conhecimento com seriedade e paciência. Por acreditar e me fazer acreditar em mim.

Aos professores Dr^a. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e Dr. Edson Flávio Santos, pela atenção dedicada à versão deste texto, apresentada no exame de qualificação, e pelas inestimáveis sugestões.

À minha filha Isabel, minha esposa Rosalva, sinônimos de amor imensurável.

Aos meus pais Flavio e Cleci, por sempre me incentivarem a estudar.

Aos meus irmãos Clóvis e Clarissa, que apesar da distância, sempre se mantiveram próximos.

Aos meus amigos pela compreensão nos momentos de ausência.

Aos professores da pós-graduação Letras Unemat, por me motivarem a seguir.

Aos colegas e amigos do PPGEL, em especial Eliane Chieregatto, Luan Paredes, Lucineide Caballero, Rodrigo Manoel da Silva, Igor Pereira e Glauber Luria, pelo apoio incondicional e boas conversas.

“A literatura não fala de nada com sinceridade. Nem tem compromisso de retratar com fidelidade nenhum fato por mais prosaico que seja.”

(Eduardo Mahon)

RESUMO

A presente pesquisa tem o objetivo de estudar os elementos do grotesco presentes em contos da antologia *Resumo da Ópera*, coleção Contos Estranhos, de Eduardo Mahon. Verificamos que estes elementos são utilizados na construção das personagens e do enredo, e apresentam, por meio do humor e da ironia, uma crítica social e de costumes nestas narrativas curtas. Dessa forma, levando em consideração o gênero em que se inserem as narrativas analisadas, recorre-se à teoria do conto com Poe (1985), Cortázar (1993) e Piglia (2004), buscando uma compreensão da estrutura narrativa dos contos. Além disso, averiguamos como o grotesco se manifesta nos contos e seus possíveis sentidos. Para tanto, com o apoio dos teóricos Kayser (1986) e Bakhtin (2010), principalmente, é feito um estudo do fenômeno, do contexto histórico, de sua origem e perspectivas e seu lugar na arte, em especial na literatura. Ainda nos amparamos em Ginzburg (2008) e Moraes (2017) para uma melhor compreensão do surrealismo e a problemática que envolve a questão da deformação do corpo percebida nas narrativas.

Palavras-chave: Grotesco. Conto Contemporâneo. Literatura Mato-Grossense. Eduardo Mahon.

ABSTRACT

This research aims at the study of the elements of the grotesque present in short stories from the anthology *Resumo da Ópera* (collection Contos Estranhos), by Eduardo Mahon. We verified that these elements are used in the construction of the characters and the plot, and present, through humor and irony, a social criticism in these short narratives. Thus, taking into account the genre in which the analyzed narratives are inserted, we resort to the theory of the short story with Poe (1985), Cortázar (1993) and Piglia (2004), seeking an understanding of the narrative structure of the short stories. In addition, we investigate how the grotesque manifests itself in the tales and their possible meanings. To this end, with the support of theorists such as Kayser (1986) and Bakhtin (2010), mainly, a study is made of the phenomenon, the historical context, its origin and perspectives and its place in art, especially in literature. We still rely on Ginzburg (2008) and Moraes (2017) for a better understanding of Surrealism and the problem that surrounds the issue of the deformation of the body perceived in the narratives.

Keywords: Grotesque. Contemporary Tale. Literature from Mato Grosso. Eduardo Mahon

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1 - O GROTESCO	7
1.2- DA ORIGEM AO ROMANTISMO	8
1.2 DO MODERNISMO	22
1.3. O GROTESCO HOJE.....	28
1.4. O CORPO	30
2 - O CONTO	36
2.1 - TEÓRICOS E TEORIAS	36
2.1.1 Edgar Allan Poe.....	36
2.1.2 Julio Cortázar	39
2.1.3 Ricardo Piglia.....	43
2.2 - NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS	45
2.2.1 Conto Contemporâneo.....	49
2.2.2 Considerações sobre o conto de Mahon	50
3- DAS ANÁLISES DOS CONTOS	54
3.1 UM DOCE DE MARIDO.....	55
3.2 UM OLHO DE IRENE.....	59
3.3 O DELETÉRIO EVARISTO BRÁS	62
3.4 A NOVA CONDIÇÃO DE IBSEN SCHÜLLER.....	66
3.5 A HÉRNIA	71
3.6 – O GROTESCO NOS CONTOS DE EDUARDO MAHON.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é estudar a presença do grotesco na contística de Eduardo Mahon, através da análise de cinco contos da antologia *Resumo da Ópera*, nos quais o trato com o corpo, suas deformidades e mutações apresentam as configurações do fenômeno. O livro citado faz parte da coleção denominada *Contos Estranhos*, composta por 10 livros lançados entre 2021 e 2023: *Resumo da Ópera*, *Galileu dançou por muito menos*, *Paraíso em fuga*, *Inclassificáveis*, *O Virus do Ipiranga*, *R.S.V.P.*, *Repartição*, *Bovinos*, *Companhia da Índias* e *Chek-in*.

Tivemos, primeiramente, a intenção de investigar o autor e sua obra pensando na importância da divulgação e valorização da literatura produzida em Mato Grosso. Há motivos que merecem ser elencados, a começar pelo notório aumento da produção literária nos últimos anos no estado, alavancada pelo potencial criativo dos autores e por projetos que a fomentam, como o projeto Literamato, que tem trazido ao público leitor nomes da literatura local, que são cada vez mais divulgados na rede estadual de ensino, em que percebemos a participação assídua de Mahon.

Nascido em 12 de abril de 1977, Eduardo Moreira Leite Mahon é carioca e reside atualmente em Cuiabá. Formado em Direito pela UFMT, é mestre e doutor em Estudos Literários pelo PPGEL/Unemat. Além disso, desde o ano de 2007, ocupa a Cadeira 11 da Academia Mato-grossense de Letras, cujo patrono é Augusto João Manuel Leverger, o Barão de Melgaço, e faz parte ainda do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso. Cabe ressaltar que Mahon desempenha um papel importante nas manifestações culturais em Mato Grosso, que vão além da escrita literária, como por exemplo, a idealização da Revista *Pixé*¹, que teve 53 edições publicadas. A última edição ocorreu em maio de 2023, com o propósito de incentivar e divulgar o trabalho de diversos escritores, poetas e artistas regionais, nacionais e internacionais. O autor, além dos romances e contos, publica livros de poesia e se dedica à crônica e à dramaturgia. Outro aspecto a destacar é que Mahon é ativo em suas redes sociais para divulgar sua obra e a de outros autores, do mesmo modo que atua como crítico.

Embora a produção de Mahon seja variada, este trabalho se ateve à produção contística, em especial os contos curtos. Do universo criado pelo contista, escolhemos algumas narrativas curtas do livro *Resumo da Ópera*, que trazem em seu conteúdo a deformidade ou a mutação de corpos, um elemento impactante e que causa estranheza no leitor, com o intuito de descobrir

1 <https://www.revistapixe.com.br/>

quais seus possíveis significados. O professor e escritor Edson Flávio Santos, em uma resenha publicada no site <https://eduardomahon.com.br>, afirma a importância do livro: “O *sommario dell’opera* de Eduardo Mahon reconstrói o próprio percurso do escritor ao longo do espraído caminho de sua literatura que alcança hoje diversos níveis da crítica acadêmica” (Santos, 2021). O percurso a que Santos se refere passa por narrativas curtas que abrangem elementos do insólito, assim como elementos do grotesco, que escolhemos para o viés de investigação e aprofundamento teórico.

Sendo assim, tanto sobre a obra de Eduardo Mahon como também em relação especificamente a *Resumo da Ópera* e à presença do grotesco nos contos escolhidos para análise, essa dissertação foi dividida em três partes. No primeiro capítulo, tratamos do grotesco, trazendo inicialmente um estudo sobre o conceito, que vai muito além daquilo que o senso comum veicula, ao vinculá-lo simplesmente à categoria do “feio”. O suporte teórico principal a que nos atemos e que trata dessa estética é alicerçado pelo teórico alemão Wolfgang Kayser, com a obra *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*, e o russo Mikhail Bakhtin, com a obra *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Ambos fazem uma abordagem particular em relação ao fenômeno, estudando-o em épocas diferentes. Kayser pode ser considerado o precursor a discutir o assunto, visto que até mesmo Bakhtin faz referência a seu trabalho, ainda que seja para contrapor seus pensamentos aos do autor alemão. Ao apresentar ambas as teorias, demonstramos o surgimento do próprio vocábulo grotesco e sua evolução na história das artes, proposta por Kayser, tentando traçar uma cronologia dessa conceituação. Além disso, apresentamos as principais diferenças e semelhanças entre as duas teorias, pois mesmo sendo estudos sobre épocas diferentes, há aproximação dos estudos em determinados pontos.

Ainda no primeiro capítulo, abordamos a questão do corpo, que já havia sido trazido à baila no próprio texto de Bakhtin. Entretanto, utilizamos como subsídio para pesquisa o trabalho de Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*. Neste livro, a autora dedica um capítulo ao “corpo fragmentado”, cuja teoria traz importante embasamento para a análise dos contos escolhidos, justamente, pelo que já indicamos, por tratar-se de situações em que há metamorfoses e deformações nos corpos dos personagens, visto que esses fenômenos são os fundamentos do problema que foi proposto no presente trabalho.

No segundo capítulo, abordamos o conceito de conto, entendendo a necessidade de trazer uma melhor compreensão sobre o gênero. Desse modo, buscamos desenvolver um apanhado teórico a partir dos estudos clássicos de Poe, Cortázar e Piglia, para compreendermos como os contos analisados podem estar relacionados a essas teorias. Ao dar ênfase ao nosso

objeto de estudo, e observando-o detalhadamente, consideramos as narrativas como contemporâneas, pois apresentam uma construção fragmentada, mas resumida ao essencial, tanto na linguagem como na narração dos acontecimentos. Além disso, tecemos observações sobre o conto mahoniano, sobre a forma e como o autor lida com o real.

No terceiro capítulo, fizemos a análise de cinco contos presentes no livro *Resumo da Ópera*: “A hérnia”, “Doce de marido”, “Um olho de Irene”, “A nova condição de Ibsen Schiller” e “O deletério Evaristo Brás”. Buscamos, após o levantamento teórico sobre o grotesco e o conto, demonstrar como as narrativas breves foram construídas e como se evidenciam essas teorias na construção ficcional e em especial como ocorre a manifestação do grotesco nos contos, bem como que efeitos esse fenômeno provoca na própria narrativa.

1 - O GROTESCO

Na abertura deste capítulo já se faz necessária a pergunta sobre o que é o grotesco. Nossa imaginação, cívica de informações que precedem a qualquer literatura especializada sobre o tema, nos leva a uma resposta superficial: grotesco é aquilo que se vincula ao feio. Afinal, comumente utilizamos esse vocábulo para nos referirmos àquilo que, em forma de contraste, é diferente do belo. Ou seja, associamos o grotesco à estética do feio.

Aqui cabem as palavras de Uberto Eco em sua obra dedicada ao tema, *História da Feiura*, em que ele nos apresenta algumas palavras que são sinônimo do feio, dentre as quais encontramos nada menos que o grotesco:

aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, **grotesco**, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (Eco, 2007, p. 18, **grifo nosso**).

Nessa linha de pensamento, somos propensos a observar algumas situações emblemáticas na história da humanidade, como aquelas apresentadas por Elisabeth Roudinesco, em seu livro *A parte obscura de nós mesmos*. A autora nos apresenta exemplos para os quais alguns dos sinônimos elencados por Eco fazem todo sentido. Situações grotescas, como as que Roudinesco aborda, marcam trajetórias pessoais que abrangem um arco de sentidos que vão da monstrosidade à santidade. Afirma Roudinesco:

Se, nos nossos dias, o termo “abjeção” remete ao pior da pornografia através de práticas sexuais ligadas à fetichização da urina, das matérias fecais, do vômito ou das secreções corporais, ou ainda da corrupção de todas as interdições, ele não é dissociável, na tradição judaico-cristã, de sua outra faceta: a aspiração à santidade (Roudinesco, 2008, p. 18).

Como se vê, a teorização sobre o Grotesco não pode ser posta de forma tão simplista, talvez sendo, como veremos, uma das prioridades desse fenômeno, resistir a uma única possibilidade de definição, e, ainda, esbarrar em controvérsias. Fabiano Rodrigo da Silva Santos afirma que:

Variando de acordo com os valores estéticos de período histórico para período histórico, de artista para artista, e mesmo no âmbito da fruição estética de espectadores particulares, o grotesco mostra-se como uma categoria mutável;

portanto, seu conceito é um terreno movediço para os que buscam uma sentença universal para a definição do que ele seja (Santos, 2009, p. 135/136).

Na visão do autor, houve pouca exploração por parte da crítica sobre esse conceito, “surgindo apenas à margem de discussões estéticas eleitas como mais importantes” (Santos, 2009, p. 136). Em seu entendimento, o conceito é por vezes visto somente como uma subcategoria do cômico, sendo, esporadicamente, confundido com o fantástico. De acordo com o autor:

Há ainda tendências da crítica que o subordinam à ironia romântica e, se não bastasse isso, muitas de suas manifestações, sobretudo em épocas mais recentes do romantismo, chegam a se definir pelos expedientes de uma categoria tradicionalmente considerada o seu oposto – o sublime (Santos, 2009, P136).

Partindo desse prisma, foi necessário recorrer às fontes, já que para a abordagem dos contos que compõem o corpus do presente trabalho, adentramos no mundo do grotesco por considerar que as narrativas contemporâneas que serão analisadas são consideradas como tal. Apesar do acervo teórico esbarrar em controvérsias, foi preciso investigar o que se pode chamar “cânone crítico” para a compreensão e esclarecimento, de modo que se deixe de lado a lógica do senso comum, que considera o grotesco como mero sinônimo de bizarro, escatológico, extravagante ou então associado apenas à estética do feio. Para tanto, nos apoiamos nos textos de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin.

Antes, porém, deixemos claro que ambos os autores tratam o grotesco atentos predominantemente a épocas diferentes da história da literatura e até de uma forma mais ampla, da história da arte. Essa diferente visão que cada um traz, ou tem, repercute no próprio entendimento que ambos apresentam, que por vezes se torna divergente e pode ser entendido como contraposto, porém, em dado momento, os mesmos convergem e acabam por se encontrarem.

1.2- DA ORIGEM AO ROMANTISMO

Levando em consideração que Kaiser é considerado o teórico precursor do assunto, devemos considerar que, já no prefácio do seu livro, adverte que não tem a pretensão de apresentar uma história do grotesco, assim como não se pode escrever uma história do trágico ou do cômico nas artes. Afirmar, portanto, que “o que se tenta aqui é oferecer uma definição mais precisa do grotesco em geral, e, na verdade, sugerir um fio – frouxo, por certo – da história

do termo” (Kayser, 1986, p. 8). Estabelece o lapso temporal a que vai se deter no estudo, partindo do século XV até a atualidade, leia-se aqui a década de 1950, quando o livro foi escrito.

Indica que há algo comum na arte em geral quando se resolve utilizar a palavra grotesco, é um conceito que veio sendo trabalhado ao longo do tempo, e que de maneira geral se contrapõe ao clássico e que tem significados distintos, dependendo do período histórico que é trabalhado nas artes. Desse modo, o termo por si só deixou de ser uma mera designação, passando a ser significativo graças aos fatos decisivos de sua própria história. Essa situação acabou por torná-lo uma categoria estética, que se refere a atitudes criadoras, conteúdos e estruturas e ao mesmo tempo efeitos que resultam a partir das criações artísticas.

Quando Kayser começa a conceituar o fenômeno, indica justamente que grotesco é uma derivação de “grotta” (do italiano), tendo o termo sido cunhado para designar determinada espécie de ornamentação encontrada em fins do século XV, durante escavações feitas inicialmente em Roma e que, posteriormente, atingiram outras regiões da Itália (Kayser, 1986, p. 17-18). Ainda relata que, inicialmente, os estudiosos do século em voga, condenavam tanto os elementos quanto as combinações do novo estilo, mas não lograram êxito em impedir sua difusão (Kayser, 1986, p. 18). A comprovação disso se dá na utilização desse estilo, em 1502, na decoração das abóbodas da biblioteca junto à catedral de Siena (Kayser, 1986, p. 18), e ainda são destaque os grotescos de Rafael, que ornamentou os planos das pilastras das *loggie* papais, em 1515 (Kayser, 1986, p. 18).

O destaque a que Kayser chama atenção não é exatamente a forma abstrata da arte, mas o fato de as suas formas anularem no mundo as ordens da natureza, ou seja, os grotescos iam além do que era considerado clássico, como a imitação realista da natureza e a verossimilhança. Desde a sua descoberta, o fenômeno tem por característica o seu estranhamento em relação ao mundo e, mais especificamente, a maneira em que se vê esse mundo. Eram ornamentos nunca vistos e que eram compostos de “gavinhas que se enroscam e desenroscam, e de cuja folhagem brotam por toda parte animais (de modo que parecem suspensas as diferenças entre plantas e animais)” (Kayser, 1986, p. 18). Assim, no período da Renascença, o “grotesco”, como a designação de arte ornamental, não possui mais somente a condição posta na antiguidade de algo lúdico, alegre, fantasioso, passando a ser entendido ou sentindo como algo angustiante e sinistro. Isso porque passa a ser uma visão de deslocamento das ordenações do mundo em que essa forma de expressão era mais livre e experimental, sendo descrito como algo advindo do que foi chamado de *sogni dei pittori* (sonho dos pintores).

O russo Mikhail Bakhtin também investigou o fenômeno do grotesco, dedicando-lhe uma parte do seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Embora reconheça

a obra de Kayser como introdutória à discussão do assunto, o estudioso segue um pressuposto diferente do que foi apresentado, situando a categoria do grotesco em um caso muito específico no período Renascentista, debruçando-se e demonstrando a importância de Rabelais, colocando seu nome no mesmo patamar de Shakespeare e próximo a Cervantes, como um grande autor de sua época, com obras impregnadas de humor, o que se opunha ao contexto cultural oficial da época, que tinha um tom sério, religioso e feudal.

Dessa forma, ligando-se especificamente à Idade Média, traz à baila a discussão das múltiplas manifestações culturais, as quais dividiu em três categorias: as formas dos ritos e espetáculos; obras cômicas verbais; diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. (Bakhtin, 2010, p. 4) Destacou em seu trabalho os festejos de carnaval, os quais indicavam ser de elevada importância ao homem medieval, enumerando também outras festividades que circundavam o carnaval, que “ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (Bakhtin, 2010, p. 4/5). Demonstrou também que tais festejos tinham características de serem tomados como um segundo mundo e uma segunda vida, construído ao lado do mundo oficial, no qual os homens viviam em ocasiões específicas.

Bakhtin entende que essa percepção de dualidade de mundo e de vida advinha de um período anterior, mais primitivo, pois havia os cultos tidos como sérios e os cultos cômicos, onde eram permitidas burla e blasfêmia. A partir disso, propõe o questionamento visando entender qual a natureza desses cultos cômicos da Idade Média, descartando de pronto serem ritos religiosos, como os da liturgia cristã, mesmo havendo relação entre eles, ainda que distante.

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório. (...) Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas as formas são decididamente exteriores à Igreja e à Religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana (Bakhtin, 2010, p. 6).

Assim, na Idade Média, o grotesco surge como algo que se contrapõe ao que é convencionalmente dado o nome de “natural”, ainda não sedimentado como numa perspectiva da literatura, mas da arte em geral (pintura, escultura), ou pelas festas populares indicadas por Bakhtin, em que se é “autorizado” a viver de uma forma diferente àquela vida autorizada pela Igreja e Estado, numa postura condescendente destes.

Kayser, quando se debruça sobre a questão da conceituação do grotesco e a utilização dos adjetivos citados, refere que “os adjetivos são os eternos perturbadores da ordem nas línguas” (Kayser, 1986, p. 26), e que os mesmos podem se desprender do vínculo material com seu objeto concreto, ou seja, entende-se com isso que o grotesco significava bem mais do que uma pintura nas cavernas. Portanto, fazia-se necessário interpretar o grotesco além do significado dicionarizado que se referia a bizarro, fantástico ou extravagante. Entretanto, é preciso anotar que ainda não há no estudo de Kayser uma análise sobre a literatura, mas faz seu trabalho a partir do que Wieland analisou em trabalhos artísticos de alguns pintores cujas pinturas faziam referência a uma forma estranha do dia-a-dia: “não com a finalidade de ensinar, advertir ou provocar compaixão, mas precisamente como algo inapreensível, inexplicável, como ‘ridículo-terrível-horroroso’” (Kayser, 1986, p. 39), no seu entendimento afirma que:

o mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O Horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (Kayser, 1986, p. 40).

Se há a indicação de que as obras que continham o grotesco se referiam de alguma forma ao nosso mundo, a compreensão posta pelo autor de haver a aproximação com a realidade é fundamentada. O estranhamento estava de certa forma caracterizado, tanto que Kayser discorda com Wieland na relação do grotesco com a caricatura. Admite que esta, tanto quanto a sátira, estão próximas ao fenômeno, pois este pode aparecer em algumas obras artísticas, em meio a uma representação que pode ser cômica, caricaturesca ou satírica. Apesar de a caricatura ser uma verdadeira fonte de dar forma, ou seja, modelar a arte, ela reproduzia uma realidade disforme, nada bonita, intensificando a desproporção e abalando a arte como reprodução da bela natureza, pois fazia exatamente o contrário disso.

Para Kayser, ainda que a caricatura esteja próxima ao grotesco, dele se difere, em especial no caso do grotesco em seu estado puro, isso, porque segundo ele, a própria sátira está próxima ao fenômeno, mas deste difere, muito embora ambas (sátira e caricatura) “podem preparar-lhe o solo” (Kayser, 1986, p. 40). Entende-se que essa distinção proposta pelo autor está no fato de o grotesco puro revelar a sua essência como o contrário do que é belo, sublime, ou seja, mostra em forma de contraste, o lado mais assustador e temível do mundo e do ser humano e que é de difícil compreensão por considerar que não deveria existir. Na sátira e na caricatura, o exagero e o cômico fazem com que, de uma certa forma, haja uma ordenação do que está errado – ao contrário do grotesco que acaba com essa ordenação.

Ainda na tentativa de conceituação do grotesco, se observa que há uma continuidade, por parte de alguns autores, da indicação de fusão do mesmo com o cômico, em especial ao analisarem a “Commedia dell’arte”. Kayser reputava não ser possível ter uma noção exata desse termo, levando em consideração que na Alemanha não houve uma tradição firme desse gênero teatral e tampouco existia documentação que o registrasse a contento, pois os textos usados nesse tipo de dramaturgia não possuíam registros escritos e pautavam-se grandemente no improviso. Entretanto, afirma que o foco não deve ser o texto, mas o próprio estilo de representação que apreende o caráter da “Commedia dell’arte”, que se completa com a utilização das máscaras nos espetáculos pelos atores, que dava o que ele chamou de “elemento quimérico”, conforme pontua:

As máscaras, como é fácil compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça despenda mais atrás ainda, alongada, e na maioria das vezes os traços ornitóideos se complementam em excrescências com formas morcegas e agitado remígios de galo. Os desenhos de Callot também dão a perceber o estilo calcado no movimento: por exemplo, aqui a completa paralisação que, ali, no instante seguinte, pode transformar-se numa excentricidade do movimento que chega até a ponta dos dedos (Kayser, 1986, p. 43).

Nesse contexto, voltamos ao texto de Bakhtin, onde traz a referência ao carnaval, que definiu que era a própria vida cotidiana representada como sendo seu modo particular de existência, visto que “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média” (Bakhtin, 2010, p. 7).

Ainda faz uma relação das festividades com o tempo, sendo sua base uma concepção determinada e concreta do tempo natural, biológico e histórico, a essa base das festividades estão ligadas todas as fases da história, onde ele refere que “a morte e a ressurreição, a alternância e a renovação construíram sempre aspectos marcantes da festa” (Bakhtin, 2010, p. 8). Nesse aspecto, o autor caracteriza que a festa oficial sempre tinha um olhar voltado para o passado, ao passo que o carnaval era uma espécie de libertação, ainda que temporária, da verdade dominante e regime vigente, não havendo relações hierárquicas, privilégios, regras ou tabus, uma visão para um futuro de alternâncias e revelações.

Se na festa oficial havia a consagração da desigualdade, no carnaval havia a igualdade, marcada pela forma especial e contato livre e familiar, entre aqueles que, pela vida cotidiana, eram formalmente separados, independentemente de qual fosse o motivo, fortuna, emprego,

idade. O Homem “tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre os semelhantes” (Bakhtin, 2010, p. 9).

Ele chama a atenção para uma forma particular de as pessoas se comunicarem e do gesto da praça pública que era oportunizado justamente pela eliminação provisória das hierarquias. Esse vocabulário era franco e não possuía restrições, abolindo “toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, da qual encontraremos numerosas amostras em Rabelais” (Bakhtin, 2010, p. 9), acabando por dar origem a uma linguagem própria, rica e que se expressava pelas formas e símbolos do carnaval.

Essa linguagem, em seus símbolos e formas, era carregada da alternância e renovação da consciência alegre diante da relatividade das verdades e autoridades no poder. Mas, adverte Bakhtin que “a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular” (Bakhtin, 2010, p. 10).

Ele destaca que a percepção carnavalesca afetava a literatura e as próprias utopias do renascimento, bem como a própria concepção de mundo e isso de uma forma muito profunda e explica ainda que esse riso carnavalesco é um riso festivo e é um patrimônio popular. Dessa forma, também é um riso geral, universal em que todos riem. Acrescenta, finalmente, que se trata de um riso ambivalente, pois além de ser alegre e cheio de alvoroço é, “ao mesmo tempo burlador e satírico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2010, p. 10).

O autor indica a diferença essencial que separa o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. Enquanto o autor satírico emprega um humor negativo que destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, tornando-se um fenômeno particular, o riso popular, ao contrário, ambivalente, carrega uma opinião sobre o mundo em plena evolução, onde os que riem são incluídos.

Na sequência, Bakhtin analisa as obras verbais que, na sua concepção, são a segunda forma de cultura cômica popular, que se fazia por meio de uma literatura festiva e recreativa, típica da Idade Média, independentemente de ser em maior ou menor medida. Nesse contexto, o autor ressalta que a literatura latina paródica ou semiparódica estava extremamente difundida, visto o grande número de manuscritos encontrados sobre o gênero, inclusive a que se fazia tendo como alvo a própria ideologia oficial da igreja. A partir disso, se pode observar que o riso atinge as camadas mais altas do pensamento e culto religioso.

Nessa concepção, começa haver uma mudança social, mesmo na indicação do que Kayser demonstrou em seu estudo convergindo naquilo que Bakhtin também apontou. As transformações passam a ocorrer dentro da arte (da cultura em geral), em uma forma que o pensamento se distancia e questiona o que é apresentado como arte. Assim, tanto nas festividades (carnaval) onde o homem foge do seu cotidiano, as pinturas, de modo particular, começam a seguir a miscigenação do homem com outros seres, abandonando, ou no mínimo se afastando daquilo que é considerado normal, contrapondo-se ao que é sublime, e tendo, como interpretavam à época, algo horroroso ou ridículo, pois, além de contrapor, satirizavam o próprio sistema vigente.

Ao tentar extrair as ideias mais importantes que Kayser traz sobre o período do Romantismo, o que se nota é uma sensível transformação do que se entendia em relação à conceituação do fenômeno. É claro que a confusão com o arabesco continuava, até porque o autor faz referência a pensadores que indicam ser o arabesco usado inteiramente como sinônimo de grotesco: “Do mesmo modo que Goethe e Fiorillo consideravam o arabesco, ou seja, o grotesco, como uma forma de arte legítima, mas ainda assim subordinada, também aqui o arabesco é relegado a um lugar inferior” (Kayser, 1986, p. 55).

Ao reavivar o pensamento de Schlegel, afirma que as definições do conceito do fenômeno contêm elementos que lhe parecem essenciais, enumerando, por exemplo, a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico. Entretanto, segundo o autor, ele entendia que lhe faltava o caráter abismal, insondável, o interveniente horror em face às ordens em fragmentação pois, para Schlegel, era na lugubridade do grotesco que se revelava o mistério mais profundo do ser, e desse modo o conceito adquire outro conteúdo. Nota-se já aqui a tendência de Kayser em enfatizar essa condição mais sombria em relação ao fenômeno, não descartando a impregnação do humor, do cômico, mas realçando o estranhamento mais contundente, provocado pelo pavor, pelo horror.

O autor, ao analisar a teoria proposta por Schlegel, afirma que ele assevera que na estética do século XVIII, os conceitos de caricatura, do trágico e do cômico adentram nos enunciados, de acordo com a citação: “a caricatura é uma vinculação passiva do ingênuo e do grotesco” (Schlegel apud Kayser 1986, p. 56), o que, dito de outra forma, significa que para ele o grotesco é a caricatura sem ingenuidade, que pode ser usado tanto para o cômico como para o trágico.

Nessa perspectiva, podemos perceber que além dos termos trágico e cômico, Schlegel trouxe também a tragicomédia vinculada ao grotesco, já que o fenômeno abre um caos tido como espantoso e ao mesmo tempo ridículo. Para ele, tanto a tragicomédia quanto o grotesco

se associam intimamente desde a criação dramática desta, afirmando que a história do grotesco na dramaturgia manifesta-se como a própria história da tragicomédia. Nesse contexto, Kayser faz referência aos trabalhos do dramaturgo Jean Paul, indicando que, mesmo sem mencionar o termo grotesco, conseguiu caracterizar o fenômeno como uma ideia aniquiladora do humor. Indica ainda que, por mais aniquilador e satânico que o humor possa parecer, ele não é nem abismal ou destruidor:

O aniquilamento da realidade finita pode e deve realizar-se somente porque o humor, conduz para cima, a “ideia de finito”. As expressões idiomáticas de Jean Paul indicam estar aludindo a um absoluto para o qual o humor nos leva: o grotesco de Jean Paul, isto é, seu humor aniquilante, assemelha-se ao arabesco de Schlegel, ou seja, ao seu arabesco na *Conversação sobre a Poesia* (Kayser, 1986, p. 58).

Fica mais palpável a mudança no pensamento do período, onde se pode notar a descrença na existência do divino e que essa dúvida gera uma certa apreensão no homem. Para Kayser, o entendimento de Jean Paul em relação ao grotesco fica demonstrado em seus trabalhos, onde suas personagens são representadas pelas próprias exaltações anímicas misturadas com a tristeza acerca da caducidade terrena, da dúvida de as portas dos céus se abrirem insuficientemente ou serem muralhas ao invés de portas. Desse modo, sua obra seria marcada pela visão abismal, de aparições noturnas da destruição e do horror da inexistência de Deus.

Bakhtin, por sua vez, afirma que o grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial, considerado por ele uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, que eram responsáveis por uma seriedade unilateral e limitada. Essa reação, segundo Bakhtin, foi apoiada em Cervantes e Shakespeare, que recusavam esse realismo sentencioso e estreito. Não mais sendo como o grotesco da Idade Média, no Romantismo ele é “uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com consciência aguda do seu isolamento” (Bakhtin, 2010, p. 33). O riso continuou, mas de um modo mais moderado, visto que, toma outra forma, de humor, ironia ou sarcasmo, não é mais jocoso e alegre.

A partir disso, o riso tira sua máscara de alegre e passa a refletir sobre o mundo e os homens, com a crueldade da sátira, ou seja, há a perda da força regeneradora do riso. Essa perda de vigor seria uma das particularidades do grotesco romântico, e outra diferenciação em relação ao grotesco medieval paira sobre a loucura, a qual, no primeiro, adquire tons sombrios e trágicos, ao passo que, no segundo, a loucura era alegre.

A utilização da máscara também foi levada em conta pelo autor russo, pois da mesma forma que na cultura popular, era uma tradução da alegria, das alternâncias e reencarnações, uma expressão das metamorfoses e violações das fronteiras naturais e do ridículo, no grotesco romântico ela é arrancada da leveza anterior. Com isso, adquire outras significações que não são de sua natureza original, passando a servir para dissimular, encobrir e enganar, adquirindo um tom lúgubre.

Ainda assim, adverte que “mesmo no grotesco romântico, a máscara conserva traços da sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo” (Bakhtin, 2010, p. 35).

Neste aspecto, o autor russo indica Jean Paul (também citado por Kayser) que tem a compreensão do caráter universal do fenômeno, nominando o grotesco como “humor destrutivo” e que este se dirige contra toda a realidade e todo o mundo perfeito e acabado, mas não contra fenômenos negativos isolados. Há um aniquilamento do perfeito pelo humor, o mundo se converte em algo exterior, terrível e injustificado. Dessa forma, o grotesco e o riso não podem ser separados, mas o riso sem a força regeneradora, um riso sombrio e sem alegria.

Ambos teóricos fazem referência nesse período ao trabalho de Victor Hugo, que Bakhtin considera como aspecto essencial do grotesco a deformidade. Para ele, a estética do grotesco é em grande parte a estética da deformidade e que tem como finalidade enaltecer o valor do sublime. Assim, grotesco e sublime seriam uma complementação.

Para Kayser, por sua vez, Victor Hugo não somente considerou o grotesco, mas provocou um deslocamento do conceito para o centro de suas reflexões, e teria convertido o fenômeno em característica essencial e diferenciadora de toda arte pós-antiga, elemento-chave da arte romântica (Kayser, 1986, p. 59). Victor Hugo traz uma combinação do grotesco com a comédia que parece fazer reaparecer, ao menos de maneira inicial, o que já foi anteriormente comparado ao grotesco, ou seja, o ridículo, o cômico e o bufão, o que é para Victor Hugo apenas um dos aspectos dessa estética. Essa característica de retomar conceituações antigas do fenômeno ou, em outras palavras, revivê-las, vai se notar uma tônica descrita em todo o trabalho do autor alemão.

O outro aspecto indicado por Victor Hugo, segundo Kayser, é ser o grotesco “constituído pelo disforme, pelo horroroso” (1986, p. 59). Em que pese o prefácio escrito pelo autor francês, “não permite deduzir com segurança se Hugo entende sempre sob a palavra “grotesco” a simultaneidade dos dois aspectos” (Kayser, 1986, p. 59), visto que o autor traz exemplos que

ora são cômicos, ora burlescos, ou outros em que o ponto decisivo está no monstruoso e no horripilante.

Para Victor Hugo, os aspectos do grotesco não se resumem àqueles citados, uma vez que com a aproximação “do feio que frente à *unicidade* do belo, teria mil variantes” (Kayser, 1986, p. 60), projetando o desdobramento do fenômeno como um “meio de contraste”, sendo que somente na qualidade de polo oposto ao sublime o grotesco se revelaria. Segundo o autor, isso aconteceria, pois, como “o sublime – à diferença do belo – dirige nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal” (Kayser, 1986, p. 60). Seria essa a conceituação dada por Victor Hugo ao fenômeno, ou seja, para ele o grotesco é uma forma de contraste. Neste aspecto, como contraste, o fenômeno tem a função de destruir as ordenações existentes, tirar o chão sob os pés, o que faz Kayser afirmar que os exemplos trazidos por Victor Hugo nos levam novamente em direção a um humor satânico, na mesma linha da obra de Jean Paul.

Cumprir dizer que Bakhtin afirma que devem ser destacados dois aspectos positivos do período romântico: “em primeiro lugar, os românticos procuraram as raízes populares do grotesco; em segundo lugar, não se limitaram a atribuir ao grotesco funções exclusivamente satíricas” (Bakhtin, 2010, p. 38), ainda que saliente categoricamente não esgotar o assunto com a sua análise. Mesmo assim, reconhece que o Romantismo fez evidências importantes: “o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável” (Bakhtin, 2010, p. 38), caráter esse que era estranho ao grotesco da Idade Média.

Ainda em relação ao período Romântico, Kayser cita autores como Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann e Edgar Allan Poe. O autor afirma que na obra de Hoffmann encontram-se todas as formas de grotescos dos períodos por ele revistas. Refere-se a ele como “mestre na elaboração de cenas grotescas” (Kayser, 1986, p. 70), pois havia sempre a possibilidade de se deixar levar pela armadilha do grotesco, na qual deixava o autor preso, inviabilizando a continuidade da história, já que ele se precipita em abismo, em suas criações. Hoffmann conseguia fugir disso e para dar continuidade à narrativa para além da apresentação do grotesco, o autor utilizava da ajuda alheia para a fuga dessa situação, associando o personagem, por exemplo, ao onírico, a um sonho ou a um pesadelo.

Para Kayser, o relato abismal em relação a Hoffmann reside no fato de ele possuir uma interioridade mais rica, sendo que na sua obra “é sempre o artista quem constitui o ponto de contato para a erupção das potências sinistras, e é sempre ele quem perde a relação segura com o mundo, porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade” (Kayser, 1986, p. 72).

Afirma também que na obra de Hoffmann a plasmação, que é dada por ele, “se torna grotesco autêntico, que nos causa um efeito ridículo e horroroso ao mesmo tempo” (Kayser, 1986, p. 72), o que gera no leitor a permanente insegurança quanto ao comportamento das coisas na realidade.

No que diz respeito a este aspecto, pensando em uma correlação ao objeto desta pesquisa, é possível verificar a ocorrência de tais situações nos contos mahonianos. Se observarmos, por exemplo, o conto “A Hérnia”, ou até mesmo “O Deletério Evaristo Brás”, encontramos uma narrativa que causa tanto o efeito de ridículo quanto o horroroso. Isso se dá pelo fato de uma hérnia ganhar vida como se fosse uma gestação no primeiro conto citado e pelo fato de uma pessoa ir se desmanchando aos poucos no segundo.

Quanto a Poe, afirma que ele recorreu igualmente ao tipo de narração de Hoffmann e o grotesco exerceu influência igual sobre a arte narrativa de período subsequente. Para ele, é inegável que Poe conhecia a obra de Hoffmann, pois refere em sua obra que “se a base de alguns contos meus é o horror, então afirmo que o horror provém da alma e não da Alemanha.” (Poe apud Kayser, 1986, p. 74).

Outro autor citado por Kayser, Walter Scott, referiu-se a Hoffmann como o primeiro artista eminente que apresentou em suas composições o grotesco fantástico ou sobrenatural, apesar de lamentar que ele por vezes confundisse o sobrenatural com o absurdo e acabava por se deixar arrastar demasiadamente para o grotesco e o fantástico. O que se pode notar é um tom depreciativo em torno da palavra grotesco aplicado por Scott, que difere da intenção de Poe, que se contrapunha a essa depreciação, posto que coloca o grotesco e o arabesco como formas não sinônimas quando afirma: “Os epítetos grotesco e arabesco devem designar, com suficiente exatidão, o teor predominante dos contos aqui publicados” (Poe apud Kayser, 1986, p. 75).

Kayser chega à conclusão de que Poe utilizava a palavra grotesco em dois planos: “designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saía dos eixos, e para designar o ‘teor’ de histórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro” (Kayser, 1986, p. 76).

O que se nota nesse período do Romantismo é uma sensível transformação do que se entendia em relação à conceituação do grotesco. Desde os primeiros autores citados por Kayser, é nítida essa evolução, por assim dizer. O que se tinha no período anterior, em que se notava a vinculação do grotesco com o cômico ou humorístico, passa a tomar ares mais sombrios. Irrompe no Romantismo algo que se afasta de uma condição somente cômica e ganha tonalidades sinistras, com características noturnas e horripilantes, as vezes misturadas com o bizarro.

Essa transformação começa a deixar para trás a condição de inferioridade do grotesco em relação a categorias consideradas mais elevadas. Deixa de ser colocado numa situação comparativa com o sublime para trazer maior evidência ao belo, mas destaca que o contraste pode ser responsável pelo estranhamento característico do fenômeno, da geração de insegurança e inquietação. Nesse caminho percorrido pelo estudioso alemão, visitando autores do período Romântico, se observa que o grotesco já se apresenta de forma mais acentuada dentro da literatura, tendo inclusive um maior número de obras que contêm e que discutem o fenômeno.

Se até o fim do Romantismo o vocábulo “grotesco” é aplicado em sentido depreciativo ou comparativo, no século XIX, Hegel, que nas palavras de Kayser, “conseguiu sondar as profundezas metafísicas do fenômeno” (1986, p. 91), emprega os termos grotesco e arabesco estabelecendo uma diferenciação entre ambos. Para Hegel, o arabesco é uma arte ornamental na qual o grotesco está fundido e no momento que traz sua conceituação, nos remete a conceitos anteriores (Renascença) nos quais os arabescos são “figuras disformes de plantas, e formas animais e homens que brotam de plantas e com elas se entrelaçam, ou também imagens de animais transformando-se em plantas” (Hegel apud Kayser, 1986, p. 92), vendo nesse fenômeno mais do que jogos de fantasias.

Mas mesmo assim, o vocábulo grotesco é aplicado por Hegel também em sentido depreciativo, pois o entende como arte simbólica fantástica e esta pode valer como arte, mas ocorre de maneira totalmente arbitrária, inadequada e fantástica (Kayser, 1986, p. 92), passando a qualificar tais figuras como grotesco e caracterizando como uma mistura injustificada de diversos domínios, desmedida e deformada e, por fim, antinatural por apresentar a multiplicidade de cabeças e braços, por exemplo. Nesse conceito hegeliano, Kayser aponta que “embora contenha a referência ao supra-sensível e ao extra-humano – a qual a partir de 1760 penetrou tão poderosamente no conteúdo significativo do vocábulo – haja perdido todo o seu teor de ridículo” (Kayser, 1986, p. 93).

Em relação a esse posicionamento de Hegel, aparecem oposições, por exemplo, indicando o fenômeno como mistura de domínios separados nas figuras e que esta mescla se dá a partir da disposição atemporal do humor, sendo essa verdadeira força motriz do grotesco, onde o risível/cômico, se constitui em traço essencial para o fenômeno, “o grotesco é o cômico na forma do maravilhoso” (Vischer apud Kayser, 1986, p. 93). Nesse contexto, a origem do grotesco não está vinculada à crença em demônios ou na postura mítica do espírito, embora, ainda que nesse humor fantástico possa se vislumbrar algo de estranho, incômodo e abismal (Vischer apud Kayser, 1986, p. 93).

Bakhtin, por sua vez, ainda trazendo os ensinamentos de Hegel e Fischer sobre o grotesco, indica que Hegel caracteriza o grotesco por três qualidades que são: a mescla de zonas heterogêneas da natureza; dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano, ignorando totalmente o papel organizador do princípio cômico no grotesco. Fischer, no entanto, diverge de Hegel, pois entende que “a própria essência e a força motriz do grotesco são o risível e o cômico. O grotesco é cômico no seu aspecto maravilhoso, é o ‘cômico Mitológico’” (Fischer apud Bakhtin, 2010, p. 39).

Nesse período Pós-Romântico, Kayser faz referência ao que chama de “grotesco realista”, onde acredita que o fenômeno propriamente dito “mal seja encontrável e que o descobramos, quando muito, em forma atenuada ou em sobreposição com outros conteúdos” (Kayser, 1986, p. 94). Para elucidar, traz novamente as obras de Hoffmann e afirma que as figuras grotescas são divisíveis em três tipos: a figura extremamente grotesca (na imagem de sua aparência e nos movimentos); a figura dos artistas excêntricos (na maior parte apresentam aparência bizarra, jogo facial exótico e selvagem, e movimentos excêntricos); as figuras “demoníacas” de aspecto e conduta grotescos (Kayser, 1986, p. 95).

A partir disso, o autor cita obras do período em que podem ser encontrados os três tipos, destacando os modos em que os autores fazem o trabalho de constituição de seus personagens e a construção de suas narrativas, destacando que as vezes o grotesco pode se reverter em sátira e ironia. Em outras situações, surge a índole demoníaca do elemento mecânico. Este é humanizado, tendo uma aparência mais realística, mas que ao mesmo tempo não deixa escapar as forças sinistras, obscuras e inapreensíveis da realidade do mundo, onde o narrador, mesmo olhando profundamente e despertando o riso, não fica alheio ao horror frente ao abismal (Kayser, 1986, p. 97). Em outras obras, porém, o sinistro que pode irromper e alienar não está presente e o grotesco transforma-se unicamente no bizarro e burlesco, e o indivíduo esquisito, original, embora ainda grotesco, nada tem mais de demoníaco, usando uma máscara para proteger sua interioridade rica e vulnerável (Kayser, 1986, p. 97).

Kayser afirma que, em especial na literatura alemã do século XIX, a configuração do grotesco não ficou limitada aos tipos humanos criados no Romantismo. O grotesco aparece como um novo campo que não exige que seja o artista para determinar um ponto de contato com o aparecimento de forças obscuras. Para o autor, isso pode ocorrer com qualquer um:

Aqui se revela agora que todos nós, sempre e sem qualquer provocação, vivemos no círculo mágico de poderes insidiosos. Precisamente o nosso mundo cotidiano, as pequenas coisas, aparentemente tão confiáveis, do trato diário, mostram-se estranhos, maus e possuídos por demônios hostis, que

podem lançar-se sobre nós a cada instante e, em especial, quando nos afetam de maneira mais sensível (Kayser, 1986, p. 98-99).

Isso leva ao entendimento do autor de que as narrativas, principalmente aquelas em forma de paródias, despertam no leitor não só a motivação para o riso, mas algo sério e inteiramente justificado (Kayser, 1986, p. 99), ocorre a mudança de forma perceptível, dos motivos do riso.

Para tanto, o autor exemplifica com obras do período e chama atenção ao estranhamento do mundo ao qual não se pode ascender e do qual também não se pode esconder, o que ele afirma ser a fusão do incompatível, muito embora não se possa permitir com isso a determinação do grotesco (Kayser, 1986, p. 102). Diz ainda que essa união a que se refere pode aparecer na manifestação concreta ou pode resultar da reação do personagem ou do narrador a uma situação consumada e quando ela não pode acontecer, por exceder o que é possível e compreensível ao homem, estamos nos aproximando do grotesco (Kayser, 1986, p. 102).

Kayser escreve sobre a utilização da discrepância para caracterizar o estranhamento, a qual representa um contraste, ou seja, uma divergência entre a interpretação verbal e a exigida pelas coisas que se torna desumano. Ao exceder a medida do homem (o que é desumano), o autor alerta que essa discrepância pode ser, por vezes, meramente cômica e que de fato é formalmente difícil distinguir nessas situações o que é cômico e o que é grotesco. Como solução, ele aponta que “no autêntico grotesco acontece que, em algum lugar, nós tomamos parte, pois em certo momento os sucessos possuem uma validade específica. No caso do cômico, ao contrário, guardamos, com a distância, a segurança de estarmos descometidos” (Kayser, 1986, p. 105). Essa dificuldade apontada faz com que o autor afirme que é “compreensível porque o grotesco é concebido tão frequentemente como subespécie do cômico” (Kayser, 1986, p. 105).

A diferenciação percebida desde a origem do grotesco, ou seu descobrimento, e sua conceituação inicial, mostra um determinado caminho seguido. Ao serem encontradas suas primeiras manifestações, ficou claro que a crítica se opunha ao fenômeno por ser antinatural e se contrapor aos conceitos da época, vistos como realistas no sentido de serem verossimilhantes ao natural. Para o cânone da época, o mundo do “Ente Criador” era o símbolo da perfeição, assim a oposição a esse “natural” criado por “Deus”, se opunha a ele próprio.

No Romantismo, se percebe uma pequena mudança na tendência, mas ainda se mantém ligada à questão religiosa. Ainda nesse período, a discussão paira sobre o temor que o grotesco gera em propor um mundo sem a existência de “Deus”, o que causa questionamentos. Também

é nesse período que começa a ter força o cômico produzido pelo grotesco, em produções artísticas, com fundamento satírico.

1.2 DO MODERNISMO

Primeiramente é necessário lembrar que Bakhtin se debruçou especificamente em estudar os períodos anteriores, Idade Média, Renascimento, assim, havendo pouca contribuição deste tanto no Romantismo quanto nos períodos posteriores. Sendo assim, no percurso histórico de como o grotesco foi se definindo, ao tratar da época moderna, Kayser afirma que “no século XX, o grotesco é solo nutritivo de largos domínios da pintura e da literatura” (Kayser, 1986, p. 113). Traz também exemplos de obras como peças teatrais, que trabalharam o grotesco e o sobrenatural e que resultaram em uma sátira mordaz e cínica, como o que acontece no *Teatro del Grottesco*. Além disso, destaca a importância dessas peças, pelo fato de mais tarde ocasionarem o surgimento de uma efetiva dramaturgia grotesca. Isso acontece a partir da segunda década do século XX, em que as manifestações estéticas da modernidade vão considerar a crise da existência humana, que será desencadeada pela problemática do ser e da aparência existentes nessas peças.

Ao seguir analisando a questão da dramaturgia, o autor faz referência a um grupo de dramaturgos italianos com a concepção de que tudo é vazio, vazio e os homens são marionetes nas mãos do destino. Dessa forma pode-se dizer que no teatro grotesco “a cisão tornou-se um princípio geral da configuração humana, sendo anulada, por princípio, à noção da unidade da personalidade” (Kayser, 1986, p. 117) ou seja, uma discussão entre o que a vida de fato é e, do outro lado, a imagem social que é posta.

Ainda que neste ponto da teoria Kayser faça referência à dramaturgia, ousamos vislumbrar nos contos estudados as características apontadas em relação ao período. Ora, se há um mundo desacreditado e uma exigência em relação à necessária aparência social, podemos aludir às narrativas mahonianas. Acreditamos que seja possível esmiuçar com mais profundidade o assunto nas análises, pois os contos têm sempre um viés de fuga por parte dos personagens, fuga essa do meio em que vivem, fuga da sua própria condição humana. No conto “A hérnia”, nas linhas finais é narrado que “soube-se que, tempos depois, a família foi viver no campo” (Mahon, 2020, p. 12), no conto “A nova condição de Ibsen Schüller”, o narrador, no início do conto, já indica que o personagem “queria ter asas (...) sonhava voar” (Mahon, 2020, p. 27).

Outro aspecto a que Kayser se refere nesse período são as criações de horror em que a crise do próprio existir é representada desse modo. Entende ainda que o humor é essencial para o grotesco, afirmando que, junto do pavor, ambos brotam de um máximo, de saúde, ou seja, é preciso ter força e coragem para constituir o horror, exemplificando com autores de arte, literárias ou não, como Hoffman e Poe.

Mas a partir do segundo decênio do século XX, o autor aponta que a literatura do horror não quer mais incorporar o noturno e não busca somente a função de “meter medo”. Com isso a tendência é abalar as categorias vigentes na imagem burguesa de mundo, o que demonstra ser mais forte que a literatura de terror, visto que se opõe à situação sociológica de seu tempo. Surge então a figura do grotesco na discussão do eu e o seu desdobramento sobre o mundo, ou seja, não é somente o eu-narrador que se questiona, mas também o mundo no seu entorno que se tornou obscuro e enigmático. Isso tudo, de certa forma, faz um retorno ao *Teatro del Grottesco*, onde o ponto de partida do romance é o eu-narrador, mas que este se divide, passa a perceber que o estranhamento não é provocado somente pelo eu, mas também pelo mundo a sua volta.

A partir disso, afirma a excelência do trabalho proposto por Kafka, ao acentuar o estranhamento que surge justamente da cisão do “eu” e sua dominação por forças anônimas. Para Kafka, segundo Kayser, “a estranheza não provém do eu, mas da essência do mundo e da falta de concordância entre ambos” (Kayser, 1986, p. 124), pois há um avanço do mundo exterior sobre o mundo interior, afirmando que “os homens de Kafka não se apresentam como pessoas particulares” (Kayser, 1986, p. 125). Indo mais além, o autor acrescenta o caráter onírico do texto kafkiano, que leva o leitor a embarcar nesse mundo de sonhos, o qual não consiste somente em uma sobre-realidade, onde o que acontece não pode ser explicado de uma forma natural e não se pode prevenir.

Ora, essa interpretação dada em relação a Kafka nos remete aos contos de Mahon. O leitor de suas narrativas será levado pelo narrador a prender-se nesse mudo de sonhos (ou pesadelos), das deformidades, das mutações, com a perda do “eu” inicial. Por exemplo, no conto “A nova condição de Ibsen Schüller”, onde ocorre uma metamorfose, semelhante à do célebre romance de Kafka, fica claro o desejo do personagem em poder voar e ainda a transformação acontece durante o sono de Ibsen que, ao acordar, é outra coisa que não o homem que fora dormir com sua esposa. Fica nítido tais indicativos quando se encontra na narrativa trechos como: “Queria ter asas. Sonhava voar. (...) Quando acordou no primeiro dia de outono, viu-se em meio a dimensões extraordinárias” (Mahon, 2020, p. 27).

Kayser destaca mais uma característica no texto de Kafka, diferente de outros autores precedentes, o grotesco irrompia no meio do texto, de forma repentina para provocar o estranhamento, em Kafka isso não acontece, pois o fenômeno estará presente na narrativa já no seu início. Dessa forma, para Kafka o mundo é estranho desde o começo e, portanto, não perdemos o chão durante a leitura, porque nunca sentimos estar pisando nele, mesmo que não percebamos. Para Kayser, as narrativas Kafkalianas são consideradas como “grotesco latente” (1986, p. 126).

Outro aspecto abordado pelo autor em relação ao fenômeno é sua aplicação ou sua observação na linguagem e, para essa discussão, traz à tela Morgenstern. Os grotescos trazidos por ele têm o intuito de desestabilizar a confiança na linguagem e na imagem do mundo por ela sustentada. Para tanto Morgenstern coloca “em movimento os princípios da língua: a composição das palavras, sua metaforicidade, a vinculação rimática a intensificação etc., de modo a produzirem seus absurdos” (Kayser, 1986, p. 130).

Com isso, Morgenstern tencionava “abalar a fé ingênua na linguagem como caminho trilhável para a verdadeira realidade” (Kayser, 1986, p. 130), visto que entendia que o rompimento da linguagem acarretaria o rompimento de todo o resto. Notadamente, ele buscava desagregar o conceito da realidade empírica a fim de abrir caminho para uma realidade superior. Assim sendo, esse grotesco linguístico, como se refere Kayser, não era tão ingênuo quanto poderia parecer.

Há outros pensadores no período que também trabalharam a questão do grotesco na formação das palavras e da própria língua, que nos são apresentados pelo autor. Nesse contexto surge uma definição do fenômeno vinculado à capacidade dos autores, em seus estilos, de criar um mundo que oscila entre o real e o irreal, tendo como resultado fazer ao mesmo tempo rir e chorar, tendo nomeado esse efeito de grotesco. Nesse prisma, a importância dada à linguagem é relevante. Kayser cita como exemplo o mesmo foco de estudo de Bakhtin², Rabelais, indicando que:

Tanto em Rabelais como em Fischart o elemento abismal apavorante reside não só nos conteúdos da linguagem, como na indisponibilidade desta. Ela, o nosso instrumento familiar e indispensável para o nosso estar-no-mundo, mostra-se de repente voluntariosa, estranha, animada demoniacamente e arrasta o homem ao noturno e ao inumano (Kayser, 1986, p. 132).

2 O próprio autor faz referência de que “ainda não foi escrita a história desse estilo que desponta tão intensamente em Rabelais e Fischart”, que nos faz referir que Bakhtin, como veremos em tópico próprio, terá como base de sua discussão do grotesco a obra de Rabelais e isso em um momento posterior à própria escrita de Kayser.

Nessa concepção, podemos fazer uma ligação com a própria definição do conto moderno. Se a linguagem possui tamanha importância (e de fato possui, pois, como bem assegurou, é indispensável para o nosso estar-no-mundo), começa a clarear a indicação de que, especialmente no conto moderno, quando se trabalham as narrativas curtas, é fundamental a escolha das palavras, dado que há necessidade de se dar coerência e significado ao texto usando um número reduzido destas, visando sempre o efeito a que se espera causar. Ainda que a discussão trazida por Kayser nesse campo se refira mais à lírica, não se pode afastá-la da prosa, pois o fundamento será o mesmo: a utilização da linguagem no sentido de que se possa desestabilizar a realidade.

Outra concepção trazida pelo autor é a aproximação do grotesco com a realidade, um fenômeno descrito por ele como abarcante, caracterizado na obra de Thomas Mann, em que “o grotesco é o superverdadeiro, o excessivamente real, não o arbitrário, falso, anti-real e absurdo” (Kayser, 1986, p. 133). O fenômeno, dessa forma, estaria mais próximo da nossa realidade por ser justamente de sobremaneira real e Kayser indica ainda ser para Mann “uma deformação, exageração da realidade pela qual então se torna perceptível a essência própria de um fenômeno” (Kayser, 1986, p. 133).

Essa aproximação com a realidade identificada por Kayser também pode ser notada nos contos analisados nesta pesquisa. A descrição das deformidades no texto de Mahon nos leva a uma leitura de algo que não está explícito, mas que se revela de forma latente a partir do momento que o leitor se deixa levar pela mão do narrador, que passa a apresentar o mundo sob a visão do grotesco. As imagens que Mahon faz de homens e mulheres deformadas, usando para isso a caricatura nas personagens e também a sátira com um humor que não está escancarado, mas que está presente, evidencia uma realidade não aparente.

Ao adentrar a discussão a partir do movimento surrealista e abordar o tema no que diz respeito à pintura, o autor afirma que “a noção de grotesco se impõe em relação àquela corrente da pintura moderna que recebeu o nome de surrealismo” (Kayser, 1986, p.140). Entende que o movimento surrealista se propunha a apresentar algo novo que era influenciado pelos pensamentos de Freud e Jung, que traziam o inconsciente como manancial dessa criação, ora sendo a obra um produto do inconsciente, não havia mais a perspectiva de se contrapor ao que se apresentava até então: a lógica e o racionalismo. Na visão do autor se tornava algo mais voltado ao maravilhoso do que ao grotesco.

Ocorre que o fenômeno retorna a ser constatado no movimento surrealista, quando as pinturas passam a ser criadas sob uma nova perspectiva: da coisa. Kayser afirma que “ao mesmo

tempo em que na Itália o grupo do *Teatro del Grottesco* procurava estranhar o mundo a partir do homem, entre os pintores da *pintura metafísica* ele era estranhado a partir da coisa” (Kayser, 1986, p. 141). Em alguns pintores se consegue sentir que a estranheza do mundo contém algo de sinistro. Nessas pinturas a que ele reporta, entende encontrar a mistura de domínio que destrói as ordens de orientação do mundo.

Também na arte gráfica do período moderno, o autor faz considerações acerca da ocorrência do fenômeno, afirmando o fato de existirem duas correntes sob o ponto de vista do grotesco que, mesmo distintas, confluíam com determinada frequência. A primeira corrente destacada por Kayser é a que ele chama de “grotesco fantástico”, carregada de sinistros oníricos, apresentam-se repletos de “esqueletos estalejantes, entre radicais rastejantes, monstros ameaçadores e animais fantásticos” (Kayser, 1986, p. 144). Em relação a segunda corrente, o autor entende que “chega ao grotesco propriamente dito através da distorção satírica, caricaturesca e cínica, isto é, através do grotesco-cômico” (Kayser, 1986, P. 146).

Ainda que se trate de uma discussão em relação à arte gráfica, já que: “os artistas eram – amiúde exclusivamente – artistas gráficos; os seus instrumentos eram o lápis, a pena e o buril”. (Kayser, 1986, p.144) quando o autor faz referência ao que ele diz “grotesco propriamente dito” e a isso vincula um “grotesco-cômico”, somos levados a ampliar o ponto de vista em relação ao nosso objeto de pesquisa. Muito embora seja a investigação postada na prosa e não nas artes gráficas, no momento que Kayser faz a referência supra, dá-nos a perspectiva de que se possa vislumbrar a ocorrência desse grotesco-cômico nos contos mahonianos. As deformações propostas por Mahon são nesse sentido, carregadas de cômico, não deixando de serem grotescas. O que Mahon faz é o que notamos a partir do século XX, com os movimentos de vanguarda em especial o surrealismo, ou seja, representa aquilo que está além do real, pois faz uso do imaginário e do absurdo para provocar o estranhamento.

Kayser indica que há algo comum na arte em geral como um todo quando se resolve utilizar a palavra grotesco, sendo um conceito que veio se desenvolvendo ao longo do tempo, embora nem tudo que tenha sido designado com esse termo de fato o seja. Realça também que o termo por si só deixou de ser uma mera designação passando a ser significativo graças aos fatos decisivos de sua própria história. Essa situação acabou por torná-lo uma categoria estética que se refere a atitudes criadoras, conteúdos e estruturas e ao mesmo tempo efeitos.

Finalizando seu estudo, o autor recupera elementos característicos da história do fenômeno: a utilização de animais, monstros (saídos de abismos) e o próprio reino vegetal como fornecedores de motivos para a configuração do grotesco, e o uso de objetos inanimados (máquinas) que ganham vida (ou por meio de metamorfose ou por meio de simbioses), fazendo

que se considere que a “ferramenta se tornaria, neste caso, portadora de um impulso diabólico e senhora do seu criador” (Kayser, 1986, p. 158), assim ocorrendo um estranhamento da máquina ao ganhar vida e do elemento humano ao perder.

Ainda relacionado aos motivos do grotesco, o autor cita a demência como um elemento humano transformado em algo sinistro e que seria uma das primeiras impressões que o fenômeno traz, pois “desde cedo, surgiu a determinação de que, ao lado do sonho, a loucura ou a quase-loucura eram a atitude correspondente ao artista” (Kayser, 1986, p. 158).

Linhas acima, citamos a palavra estranhamento e esta é uma constante no texto de Kayser. Deixa claro que “o grotesco é um mundo alheado (tornado estranho)” (Kayser, 1986, p. 159), caracterizado por aquilo que é familiar, de um instante para o outro passa a ser estranho, considerando ainda que o repentino e a surpresa são essenciais para o grotesco. Aqui vale a pena um parêntese para indicar que em relação a esse posicionamento cabe exceção, visto que o próprio autor, ao tratar da obra de Kafka, reconhece nela a ocorrência do fenômeno e este se apresenta de uma forma latente, desde o início do texto.

Esta estranheza de mundo é que causa pavor, pois há uma dificuldade em se entender como viver nesse mundo, ou nas palavras do autor: “não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (Kayser, 1986, p. 159).

Nota-se um encaminhamento para uma deformação do mundo e, por que não dizer, do próprio ser humano. Essa deformação se observa desde a arte ornamental, “processos de dissolução persistentes, com a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, perda de identidade, a distorção das proporções ‘naturais’ e assim por diante” (Kayser, 1986, p. 159). Perdemos a orientação diante desse mundo estranho.

Outra questão apontada pelo autor é a transição obtida no grotesco, em um estranhamento de mundo advindo do sonho desperto. Essa expressão de Kayser é muito significativa, não há sonho em um sono profundo e nem uma realidade evidente e o crepúsculo é justamente a figura da transição, algo indefinido, nem dia nem noite.

Aflora nesta parte final do estudo de Kayser o que se viu em relação ao grotesco moderno, quando afirma a existência de dois tipos do fenômeno: o grotesco fantástico e o que ele aqui afirma ser o grotesco radicalmente satírico. Notadamente, como reconhecido pelo autor, o último tipo é mais propício de ser encontrado, tanto que no tópico anterior indicamos a ocorrência nos contos mahonianos, e nestes surge o riso, ainda que nervoso e misturado com a amargura.

Kayser ainda considera o grotesco em suas configurações como um jogo com o absurdo. Em sua concepção, o grotesco vai da extrema liberdade ao aprisionamento de quem com ele quer jogar, aprisionamento que decorre do obscuro que é invocado na sua construção. Dessa forma, “o obscuro é encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (Kayser, 1986, p. 161), o que para o autor indica que a “configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo” (Kayser, 1986, p. 161).

Essas configurações do grotesco, segundo o autor, são uma contradição ruidosa e evidente a todo o racionalismo e a qualquer sistemática de pensar. Aliás, usando uma expressão comum da obra de Mahon, é o mundo cartesiano a ser abalado e estranhado pela introdução do grotesco.

Ainda que Kayser identifique a importância do cômico no grotesco (pela sátira ou caricatura), resta óbvia sua predileção em interpretá-lo como algo mais sombrio, obscuro e demoníaco.

É importante destacar que no período Moderno a característica do grotesco passa a ser o homem, seus sentimentos, emoções e necessidades são pano de fundo para a criação do fenômeno. O homem, atordoado com a mecanização, com o pós-guerra, sentindo-se assombrado, manifesta isso em suas criações, em variáveis temas e em um largo prospecto artístico.

1.3. O GROTESCO HOJE

Conseguimos observar que os principais pensadores trouxeram a discussão do fenômeno até nossa porta, seus estudos servem de base para que os demais teóricos mantenham suas análises e discussões; como mencionamos, são considerados o cânone do assunto, e efetivamente não ultrapassam o século XX, que para ambos, era o contemporâneo, seu momento vivido. Ocorre que é necessário trazer esse debate para um período mais próximo possível de nossa vivência pois outros pensadores merecem ser visitados. Definitivamente, toda a pesquisa que encontramos hoje é baseada nas obras já mencionadas, algumas vezes aprofundando mais sobre trabalhos que tanto Kayser quanto Bakhtin fizeram referência, como os citados Vitor Hugo e Hegel.

Mesmo com esse arcabouço teórico apresentado e sedimentado, quando tratam atualmente sobre o fenômeno, a pergunta inicial é a mesma que apresentamos desde o princípio de nosso trabalho: O que é grotesco? Dentro dessa perspectiva, trazemos à baila os autores

Muniz Sodré e Raquel Paiva que tratam do assunto sob esse ponto de vista, de como se observa a ocorrência do fenômeno nos últimos anos.

Ele introduz o tema apresentando inúmeras situações da vida cotidiana que merecem questionamento, desde frases de pessoas famosas (Monteiro Lobato, George Busch, Príncipe Charles) ou meramente discutindo fatos que a própria mídia propaga. Em seu livro “O império do grotesco”, Sodré e Paiva questionam os programas de auditório como o “Domingão do Faustão” ou programas comandados por Gugu Liberato, ou ainda o “Programa do Ratinho” (Sodré e Paiva, 2002, p.13), onde interroga sobre o gosto pelas imagens que são apresentadas. Em outras palavras, se nesses programas citados, o autor relata cenas de uma criança sendo espancada por um adulto ou de um padre famoso que “em batas brancas de anjo batiza, no rio Jordão, o apresentador Gugu Liberato (o mesmo da pornô-teve dos domingos à tarde” (Sodré e Paiva, 2002, p.14), o que dizer hoje de se pagar *paperview* para assistir o cotidiano de pessoas “presas” em uma casa /fazenda?

Sodré e Paiva trazem essas exemplificações para indicar que a questão do grotesco está muito além do feio ante o belo, pois está imbricado numa discussão de gosto, tanto que afirma que “Assim, um objeto pode causar repulsa ou estranhamento do gosto e não necessariamente ser feio” (Sodré e Paiva, 2002, p.19) e acaba ainda por afirmar:

O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos “caóticos” ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro de padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. (grifo do autor)
A dissonância não resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo (Sodré e Paiva, 2002, p.25).

Sob esse prisma, trazendo a literatura para a pauta, afirma que independentemente da categoria do autor, “o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação científica” (Sodré e Paiva, 2002, p. 74). Mais adiante acrescenta que:

[...] os objetos respondem vingativamente aos sujeitos humanos, as identidades pessoais desfazem-se, os órgãos corporais transformam-se monstruosamente, suspendendo a ordem costumeira do mundo e provocando efeitos nervosos de riso, nojo, espanto ou absurdo (Sodré e Paiva, 2002, p.75).

Tal argumentação nos remete de forma direta aos contos analisados onde encontramos uma hérnia que se torna um ser humano, um homem que repentinamente acorda em forma de

inseto, um marido que se derrete, uma mulher que tem um olho que possui vida própria e um homem que se desfaz em pedaços de forma lenta e progressiva.

Sodré e Paiva trazem à tona ainda a literatura brasileira e afirma que esta “ainda não foi devidamente explorada em toda sua riqueza de casos que se oferecem à interpretação pelo ângulo do grotesco” (2002, p.77), citando inúmeros autores desde o ícone Machado de Assis, que considera possuir uma “cortante ironia” (Sodré e Paiva, 2002, p.78), até outros mais recentes que como Monteiro Lobato e Rubens Fonseca, acentuando, em relação ao último citado, que em suas histórias “a excrescência e o nojo são conotados como antídoto para a banalidade da existência humana” (Sodré e Paiva, 2002, p.79).

1.4. O CORPO

Quando abordamos o texto de Bakhtin, observamos que o autor dedica um determinado trecho sobre o corpo. Notadamente, nos contos analisados há um enfoque em relação ao corpo, às transformações que nele se produzem e ao quanto o grotesco está relacionado a tudo isso. Partindo desse prisma, nos debruçamos com mais afinco sobre o texto bakhtiniano, bem como trazemos à baila as impressões de Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível*, principalmente o que a crítica discute em seu terceiro capítulo.

Segundo Bakhtin, a proposta de Rabelais tem estreita relação com a cultura cômica popular, da qual resulta uma categoria estética em grande parte calcada na vida prática com marcadas diferenças das culturas dos séculos posteriores. A isso, Bakhtin chamou de realismo grotesco, no qual o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo “que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida” (Bakhtin, 2010, p. 17). Esse princípio tem uma condição universal e popular, opondo-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo. Na visão do autor russo, “o corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal” (Bakhtin, 2010, p. 17), perpassando dessa forma o sentido restrito e determinado da fisiologia.

Bakhtin indica como porta-voz desse princípio o povo, que evolui e dessa forma cresce e se renova constantemente, pois não está vinculado ao individual, mas ao coletivo, que é, ao que se percebe, propício a novas situações culturais. Essa seria a razão de o elemento corporal ser magnífico, exagerado e infinito, sendo esse exagero de caráter positivo e afirmativo, que é o princípio da festa, do banquete e da alegria. Assim se destaca o traço marcante do realismo grotesco, o rebaixamento, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do

corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. (Bakhtin, 2010, p. 17).

As paródias e outras formas de realismo grotesco compõem esse rebaixamento e aproximação da terra e sua corporificação, o que para Bakhtin é qualidade essencial desse realismo, separando-o das demais formas consideradas como altas da literatura e da arte medieval. Nesse realismo grotesco, a degradação do sublime não possui um viés formal ou relativo, as expressões alto e baixo, por exemplo, possuem somente um caráter topográfico mesmo, ou seja, o alto como a cabeça e o baixo as partes baixas do corpo (órgãos genitais, ventre e traseiro). São essas significações absolutas em que se baseiam o realismo grotesco e a paródia medieval.

Uma constante da vida se desenha na degradação indicada, isto é, se morre para dar a vida, há uma ambivalência, tratando-se ao mesmo tempo de uma negação e uma afirmação. Nesse prisma, o baixo é sempre o começo, o início da vida. Neste ponto, o autor demonstra a diferenciação com a paródia moderna que “também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora” (Bakhtin, 2010, p. 19). O Exemplo proposto por Bakhtin está justamente em Dom Quixote, indicando, por exemplo, o grande ventre de Sancho Pança, que remete as características carnavalescas, não possuindo um caráter egoísta, mas somente uma propensão para a abundância geral. Bakhtin diz que “Esse é o sentido primordial e carnavalesco da vida que aparece nas imagens materiais e corporais no romance de Cervantes. É precisamente esse sentido que eleva o estilo do seu realismo, seu universalismo e seu profundo utopismo popular” (Bakhtin, 2010, p. 20), ainda que em Cervantes os corpos já comecem a adquirir um caráter privado e pessoal, não sendo mais um inferior positivo, mas um obstáculo que surge contra as aspirações do ideal.

Em que pese haver, no realismo, a dispersão, a desunião ou a individualização, não será possível cortar o cordão umbilical que os liga ao ventre da terra e do povo. Cabe buscar esclarecer, na concepção de Bakhtin, a complexidade do Renascimento, pois considera ser um momento em que existem concepções de mundo que se entrecruzam no realismo renascentista, quais sejam: a primeira, que deriva da cultura cômica e popular, e a segunda que é tipicamente burguesa, e que expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário. A alternância dessas linhas contraditórias caracteriza o realismo renascentista (Bakhtin, 2010, p. 21).

Para o autor, a imagem grotesca tem como característica um fenômeno de estado em transformação, uma metamorfose não completa, um estágio entre a morte e nascimento. A característica principal é a ambivalência entre o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e fim da dita metamorfose. Essa ambivalência faz as imagens grotescas tornarem-se

o principal meio de expressão artística e ideológica do sentimento da história e da alternância histórica. Isso porque há uma oposição da imagem clássica do corpo acabado e perfeito.

Bakhtin usa como exemplo a obra de Kertch, em específico *velhas grávidas*, para nos dar o comparativo que no grotesco não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas, se revelando a vida totalmente contraditória e ambivalente onde o que se aproxima da morte dá a luz. O corpo grotesco não está isolado ou separado do resto do mundo, mas ultrapassa-se a si mesmo afrontando seus limites (Bakhtin, 2010, p. 23). Daí a tendência de exibir dois corpos em um: algo agonizante e algo em surgimento. A individualidade se mostra em estágio de fusão, agonizante e incompleta.

O autor aponta que “essa concepção do corpo está na base das grosserias, imprecações e juramentos, de excepcional importância para a compreensão da literatura do realismo grotesco” (Bakhtin, 2010, p. 24). Tais elementos linguísticos exercem uma influência direta sobre a linguagem de estilo e construção de imagens dessa literatura. Ressalta o filósofo que nas grosserias contemporâneas não resta mais nada desse sentido ambivalente e regenerador, restando unicamente a negação pura e simples, o cinismo e o insulto.

Eliane Moraes não apresenta uma literatura voltada especificamente ao grotesco no livro que abordamos e ainda é uma obra mais recente, mas trata justamente da desfragmentação do corpo e da importância de voltar a atenção para as imagens de fragmentos do corpo e não de um corpo inteiro. Para tanto, está embasada em citações extraídas de um texto de Marinetti, de 1912, “a mão que escreve parece separar-se do corpo e prolongar-se em liberdade bem distante do cérebro...” (Moraes, 2017, p. 53). Desse modo, afirma que não há dúvida que o sujeito deva perder sua unidade, se desfragmentar e deslocar completamente seu ponto de vista.

A autora leva em consideração o período que antecede à Primeira Grande Guerra para indicar que as palavras como fragmentar, decompor e dispersar são basilares para a definição do espírito moderno. Nesse período, a Europa experimentou uma crise profunda no humanismo ocidental, que teve reflexos radicais sobre a política, a moral e a estética. A instabilidade marcou uma complexa transformação na mentalidade do velho continente, colapsando a cultura tradicional e quando se buscou recompor as relações com vistas a uma nova ordem, o sentimento de desordem e caos que se instalara ficou mais forte.

Visto como um período de transição por parte dos artistas e intelectuais, não se consegue alcançar um ponto de chegada, pois o espírito moderno se concentrava em pontos de passagem, (Moraes, 2017, p. 54) uma vez que os velhos modelos haviam sido destruídos e a ambição de se criar obras duradouras era abandonada, criando-se uma sensação de fluxo. Assim, o dinâmico e o efêmero submetiam as formas de sentir e pensar no período, o que fez com que a atenção

fosse voltada para o detalhe, o momento. Não havia sentido de qualquer valor absoluto. Moraes pontua que “A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras desse período” (Moraes, 2017, p. 55).

O modernismo, aponta Moraes, como todo grande movimento de transformação da consciência e da sensibilidade coletiva, foi um empreendimento longo com mutações, sendo marcado por contradições e variantes, que impossibilita uma periodização rígida. Assim, inicialmente, havia otimismo diante da crise com a crença na energia vital da violência, que destruiria e dessa destruição “resultaria a experiência ousada da consciência e das formas de expressão que anunciavam o novo, a utopia maior de toda geração e artistas” (Moraes, 2017, p. 56).

Ao invés disso, o fim da guerra trouxe uma sensação de vazio e fragilidade e a destruição avassaladora da guerra trouxe um clima de angústia e desconfiança em relação à modernidade. A crise sombria que se tornava evidente para o mundo foi o que intensificou a obsessão relativa ao espírito novo. Isso leva ao princípio base do modernismo, a fragmentação do espírito moderno remeteu à consciência de um passado em ruínas e a instantaneidade do presente. O mundo passa a se revelar em pedaços, a fragmentação do próprio corpo humano deriva da fragmentação da consciência.

Moraes nos apresenta o trecho de um artigo de Salvador Dali, que trata da tendência de decomposição do ser humano, indicando que tal tendência era um projeto já iniciado há anos, cabendo a Dali a competência em sintetizar o pensamento, o qual pode ter um duplo sentido, quanto à decomposição: separação e desaparecimento como alteração e morte.

Diz Moraes que:

Se o corpo pode ser tomado como a unidade mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado (Moraes, 2017, p. 58).

Assim, entende que os artistas modernos trouxeram à tona uma problematização somente verificada no Renascimento, pois naquele período, por razões diversas, a destruição da morfologia humana era a obsessão nas artes plásticas e na literatura. Para os artistas modernos, se destruía a forma humana para se desumanizar a arte.

Consonante a isso, Moraes também cita o ensaio de Ortega y Gasset, que considera ser mais um manifesto do que um próprio ensaio, defendendo a retirada do homem do centro da cena universal, condição que fora colocada no Renascimento, onde Ortega foca em dois pilares, realismo e o humanismo, que a estética modernista elegera demolir. Defendia ele, segundo Moraes, que o artista moderno se colocava contra a realidade, pois se propunha a desumanizá-la, deformá-la. Para tanto, Moraes cita uma obra de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, como exemplo desta ação de desumanização.

A crise dos anos 1930, marcada por convulsões econômicas, sociais e políticas, estendia-se por todo o mundo, gerando uma crise na consciência ocidental. Aquilo que era considerado um progresso, avanço industrial, indispensável para a conquista da natureza, passa a ser visto como perverso, pois balizava a vida humana de acordo com a produtividade capitalista. Foi crescente o pessimismo em relação ao mundo.

Aqui Moraes diferencia a posição dos dois manifestos publicados por Breton, onde o primeiro queria situar-se em um plano mais onírico; o segundo, publicado em 1930, tem uma vertente de retorno ao concreto, “insistindo no projeto de desviar a ordem das coisas para subverter a utilidade prática dos objetos” (Moraes, 2017, p. 61). Isso serviria para abertura do caminho do surgimento dos primeiros objetos surreais, definindo Moraes que “se o produto industrial era determinado por sua finalidade externa e reduzido à sua definição funcional, o surrealismo, inversamente, buscava interromper a circulação normal da mercadoria para liberar os objetos de sua função, submetendo-os ao imaginário e ao desejo.” (Moraes, 2017, p. 61) Dessa forma, se perverteria o uso dos produtos cotidianos e esses passariam a ter um novo valor quando destituídos de sua utilidade cotidiana.

Foram diversas formas utilizadas pelos artistas nesse sentido, esconder um objeto, por exemplo, total ou parcialmente, para o entendimento de que o visível era só uma das possibilidades do objeto. Deixar os objetos ausentes, para evocar o vazio, evocar os desejos do inconsciente do homem. Moraes cita Walter Benjamim, indicando que o autor reconheceu a revelação profana dos surrealistas no sentido de “dominar esse mundo dos objetos e das coisas” (Benjamim apud Moraes, 2017, p. 63).

Nessa evolução de desconstrução do corpo, Moraes faz referência às obras de Hans Bellmer, que passou a trabalhar com bonecas, desarticulando seus corpos, com formas diferentes, pois suas partes móveis e desmontáveis poderiam dar outros formatos, e a boneca representava o oposto do corpo geometrizado e circunscrito a limites e medidas, podendo ser manipulado em complexas combinações. Ocorria uma liberação da anatomia humana, o que representava a exploração das possibilidades físicas do ser humano. Assim, o gesto surrealista

desumanizava a anatomia para penetrar no “domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações sexuais” (Bellmer apud Moraes, 2017, p. 67). Seria a captura do desregramento dos sentidos ou a desordem que caracteriza o erotismo.

Segundo Moraes, há também um vínculo com a obra de Sade, que já suscitava essa admiração intensa, “uma fúria do desejo e do poder de agressão que ela traduzia e excedia, e muito os limites da composição literária” (Moraes, 2017, p. 68).

Moraes entende que a anatomia moderna, que consistia em mudar, deformar ou excluir parte do corpo, tirava da realidade por completo à forma humana, buscando uma supressão da identidade corporal, não querendo mais fixá-la em qualquer possibilidade estável e consistente. Assim, o desafio dos artistas era representar uma figura que parecesse ter perdido sua silhueta por completo. As matrizes dessa anatomia do desejo tinham suas bases no prazer e na dor, que se resume no êxtase, que seria o que melhor testemunharia as metamorfoses buscadas. O êxtase era, portanto, a chave para a ampliação da consciência de que as sensações do corpo passavam a ser consideradas determinantes para o ato da criação.

Assim, observando o texto de Moraes, na configuração histórica por ela apresentada, se nota a tônica surrealista na deformação do corpo. Apesar de o trabalho da autora não fazer referência direta ao grotesco, pelo que se observou na leitura dos textos de Kayser e Bakhtin, essa fragmentação do corpo, sua mutação, sua desumanização, possui de forma evidente uma ligação com o grotesco, visto suas transformações, suas mutações.

Em que pese a distância temporal entre os textos, bem como a diferente abordagem sobre o tema do corpo, entendemos serem complementares para o entendimento dos contos analisados. A contribuição de Bakhtin, no que assevera sobre as transformações (e mutações) que o corpo sofre, é, ao nosso entender, arrematada com os ensinamentos de Moraes. Fica evidente que ambos escritores delineiam de forma satisfatória as motivações que os autores carregam para suas obras artísticas em geral, e na literatura em particular, nos períodos discutidos especificamente.

2 - O CONTO

Partimos da premissa de que é difícil afirmar que se tenha um conceito sedimentado do gênero conto. Apesar das divergências entre estudiosos do assunto, o conto constitui em geral um gênero textual ficcional que narra ou conta uma história curta, visto que: “toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (Gotlib, 1996, p. 110), o que caracteriza que o conto é uma narrativa linear além de ser breve.

Em que pesem deliberações teóricas sobre o que é o conto, especificamente a sua forma, é importante discutir como se estrutura esse tipo de narrativa, considerada como um texto curto comparada ao romance ou a novela, por exemplo. Para um melhor entendimento de como se define a estrutura do conto ao longo dos anos, buscamos apoio nos teóricos Edgar Allan Poe, além de Júlio Cortázar e Ricardo Piglia. Consideramos ser fundamental esse percurso para tratarmos posteriormente o conto contemporâneo, já que nosso objeto de estudo contempla esse tipo de narrativa.

2.1 - TEÓRICOS E TEORIAS

2.1.1 Edgar Allan Poe

Notadamente Edgar Allan Poe foi um poeta, ficcionista, crítico literário e editor. Até os dias atuais é alvo de inúmeros debates no campo dos estudos literários pelo seu consciente e preciso trabalho com a linguagem, que influenciou vários poetas e prosadores de gerações posteriores ao Romantismo. As considerações que Poe apresentava sobre o tema, dando ênfase ao conto, foi seu objeto de interesse no século XIX, tendo se debruçado sobre sua arte e interpretação da técnica literária.

Sendo assim, é importante frisar que Poe pode ser considerado um dos fundadores do conto moderno. Para explicar o processo de criação do conto, o autor escreveu o ensaio chamado *A Filosofia da Composição*, em que usa como exemplo, de certo modo paradoxalmente, a estruturação do poema *O Corvo*. Nesse ensaio, ao explicar como compôs o poema, Poe deixa clara sua teoria através de algumas teses, em especial sobre a necessidade e importância da brevidade da escrita para atingir o efeito desejado: “dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” (Poe, 1985, p. 102). Desse modo, argumenta que precisa

saber antes de tudo qual efeito quer causar no leitor para que, desde o início, através da coesão e coerência entre os elementos do conto, já se pense no final, visto que é uma narrativa breve.

Em primeiro lugar, Poe explica que essa unidade de efeito está associada à extensão e, portanto, a narrativa deve ser lida de uma assentada, pois se for longa e requerer duas assentadas ou mais “os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído” (Poe, 1985, p.103). Defendendo essa tese, argumenta que, em se tratando do conto breve, o autor, independentemente de qual seja sua intenção, deve respeitar a extensão, pois haverá uma entrega total da alma do leitor ao texto quando lido de um só vez, o que não comprometerá o efeito pretendido: “Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para produção de qualquer efeito” (Poe, 1985, p. 104). Considerava também que esse gênero de narrativa fornecia uma melhor oportunidade para se exibir o talento do autor, além de possuir vantagens sobre o romance e a poesia.

Além disso, Poe afirma a importância de manter o domínio sobre o leitor, o que somente é alcançado quando o autor consegue prender a atenção deste, ou seja, desde o início do conto despertar o interesse para ler até o final e saber o que vai acontecer de tão “intenso”. Ao discutir sobre a submissão do leitor em relação ao autor, Poe entendia que durante a leitura do conto deve-se preconizar certo domínio da técnica literária que se manifestará também na composição da narrativa. Observava que:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada (Poe, 2016, p 4).

Aparentemente, as ideias de Poe são bastante racionais em relação ao fazer literário e demonstram a extrema consciência da técnica que deve ser usada para se ter uma produção bem-sucedida, especialmente em termos de narrativa curta. Aliás, esse pensamento indica

inclusive a superioridade do conto em relação ao romance, já que este não poderia atingir uma unidade de efeito como a da narrativa curta.

Ao se referir à impressão ou ao efeito, seu desejo é de que a obra seja apreciada por todos e por isso traz as noções de Beleza e Verdade. Para ele, a Beleza é a província legítima do poema, sendo encontrada no prazer mais intenso e mais puro ao contemplar o belo, pois:

Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade como se supõe, mas um efeito; referem-se em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da *alma* – e não da inteligência ou do coração – de que venho falando e que se experimenta em consequência da contemplação do ‘belo’ (Poe, 1985, p.104).

É interessante que, ao definir o Belo, Poe pareça estar se referindo à noção de Sublime, como foi desenvolvida ao longo do século XIX pelo idealismo alemão. De Schelling a Nietzsche, o conceito de Sublime foi retomado do pensamento de Kant e levado em consideração em sua apreciação do gênero trágico. Em linhas gerais, podemos dizer que a experiência do Sublime demanda:

um alargamento da imaginação na busca de uma totalidade que lhe dê significado. Essa totalidade não está imediatamente dada, ela precisa ser concebida pela imaginação por um processo cognitivo que Kant chama de juízo reflexionante. Assim, podemos dizer que a sublimidade não reside nos próprios objetos, mas na razão humana que lhes fornece uma totalidade significativa e aponta para a experiência de uma liberdade presente em nosso ser. Mais ainda, podemos inferir que a experiência do sublime supera a relação cognitiva e fundamental entre sujeito e objeto, fundando uma nova forma de perceber [...] o mundo (Braga, 2018).

De todo modo, como observamos, para Poe, a imaginação também exerce um papel relevante na contemplação e criação da obra literária. Para que isso aconteça, é imprescindível o engenho artístico criado desde a escolha do tema, a combinação das imagens e do ritmo para causar o efeito pretendido no leitor e ocorrer essa contemplação do belo, conforme demonstrado por Poe na *Filosofia da Composição*. Contudo, parece-nos evidente que a exigência da Beleza, para Poe, centra-se quase que exclusivamente no gênero lírico.

Quanto à Verdade, o autor diz que somente acontece quando há a necessidade da precisão que, assim como a Paixão, são antagônicas da Beleza indicada na poesia. Desse modo são atingíveis na prosa: “A Verdade, de fato, demanda uma precisão, e a Paixão uma familiaridade (o verdadeiro apaixonado se comprometerá), que são inteiramente antagônicas

daquela Beleza que, asseguro, é excitação ou elevação agradável da alma” (Poe, 1985, p.105). Salienta também que nada impede que tanto a Verdade quanto a Paixão estejam presentes no poema como forma de auxílio no efeito geral.

Poe ainda aponta que o “escritor do conto em prosa pode levar seu tema a uma vasta variedade de modos ou inflexões de pensamento e expressão (o de raciocínio, por exemplo, o sarcástico, o humorístico)” (Poe, 2016, p. 5), situações que não são antagônicas à natureza do poema, ao contrário de um elemento secundário e que considera imprescindível no poema, o ritmo, que na prosa não é possível.

Na concepção de Poe, o leitor passa a ter a impressão de que há uma conexão única entre este e o autor, nasce um laço de simpatia entre ambos, mas é fundamental que o autor tenha desde o início tramado seu texto com esse propósito, ou seja, o efeito que pretende causar. Esse efeito de surpresa ou de horror, ou de algum outro sentimento, são também percebidos nos contos de Mahon. Há a provocação de um desconforto no leitor, embora, na narrativa, as personagens por si só não demonstram estar desconfortadas com o efeito trazido. Mas o leitor é profundamente provocado, não passando ileso. Aliás, a leitura dos contos nos traz indícios de que há um projeto literário proposto por Eduardo Mahon em planejar o efeito que deseja provocar, propondo incidentes que motivem o receptor. Adiante detalharemos os efeitos trazidos nesses contos.

2.1.2 Julio Cortázar

Julio Cortázar muito contribuiu para que se pudesse compreender o gênero conto. Apesar de advertir sobre a dificuldade de definição do gênero, por considerá-lo “tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (Cortázar, 1993, p.149), também afirma que, mesmo com suas particularidades, não existem leis para escrever contos, mas sim pontos de vista.

Cortázar, em dois ensaios, “Alguns Aspectos Do Conto” e “Do Conto Breve e Seus Arredores”, publicados na coletânea *Valise de Cronópio*, faz uma série de considerações sobre o gênero, partindo diretamente de uma releitura necessária do próprio Poe. Tece comentários sobre críticas feitas ao trabalho do crítico norte-americano, inferindo que tais críticas possuem uma frieza visível em sua investigação, derivada do que considera uma atitude condenável: “a de desconhecer que a profunda presença de Poe na literatura é um fato mais importante que as fraquezas ou deméritos de uma parte de sua obra” (Cortázar, 1993, p. 104).

Cortázar, embora não concorde inteiramente com Poe, indica que sua teoria não deixa de marcar influência e de colaborar no sentido de uma delimitação/definição do conto como gênero. Colhe também na obra de Poe a intenção que ele busca em seus contos, afirmando que “escreverá seus contos para dominar, submeter o leitor ao plano imaginativo e espiritual” (Cortázar, 1993, p.121).

Para além de destacar a proximidade da teoria do conto com a poética, em virtude de o conto também partir da intenção de obter um determinado efeito, Cortázar também afirma que Poe conseguiu perceber antes dos demais que as diferenças entre o conto e o romance não estavam resumidas somente ao tamanho e que a eficácia do conto depende do que afirma ser sua intensidade como acontecimento puro. Por isso, tudo deve concorrer para o acontecimento, deixando-se de lado o que for alegoria, visando criar o interesse do leitor, ao que declara categoricamente: “Um conto é uma verdadeira máquina de criar interesse” (Cortázar, 1993, p. 122-123). Nesse sentido afirma ainda: “Todo o rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento” (Cortázar, 1993, p.124).

Além das impressões que Cortázar expõe sobre Poe, nota-se que ele segue na mesma linha, entendendo que o conto é uma ideia viva, pois se move no plano do homem que trava uma batalha entre a vida e a própria expressão dessa vida, resultando no conto. Segundo Cortázar, “só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós” (Cortázar, 1993, p.151). A partir disso, o crítico argentino faz as comparações com o romance, indicando inicialmente o próprio limite físico do conto, seu tamanho propriamente dito. Aqui, Cortázar usa novamente uma analogia interessante entre os dois para esclarecer e expor seu pensamento ao comparar o romance, o cinema e a fotografia com o conto. O romance assemelha-se ao filme, segundo ele, representa uma “ordem aberta”, ao passo que a fotografia está relacionada ao conto, que “bem realizada, pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (Cortázar, 1993, p.151).

Em uma tradução simples, o romance tem todo o desenvolvimento do filme, ao passo que o conto se limita a um momento específico, tal qual o retrato. Recorta-se um determinado fragmento, delimitando-o. Entretanto, esse recorte deve atuar como uma explosão que possa abrir uma realidade mais ampla, que possa (e deva) transcender o campo abrangido pelo recorte. Esse recorte que o contista faz tem que ser significativo e, na analogia proposta por Cortázar, deve servir como uma espécie de abertura que “protege a inteligência e a sensibilidade em

direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (Cortázar, 1993, p.152). Em outras palavras, pode-se dizer que devem gerar uma determinada expectativa, ou seja, ler além do que está dito ou retratado, enfatizando a importância do leitor.

Cortázar faz outra analogia na diferenciação entre romance e conto. Utiliza-se da figura do pugilismo, onde o autor do romance é o boxeador que buscará a vitória por pontos, já o contista busca o *Knock-out*. Isso porque no romance os efeitos acontecem aos poucos, por ser uma narrativa longa; no conto, por seu turno, que é breve, faz-se necessário atacar sem trégua desde a primeira frase, trabalhando verticalmente, em profundidade, pois não há tempo a perder. Ele diz que “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar a “abertura” a que nos referimos antes” (Cortázar, 1993, p.152).

A tensão criada no conto é fundamental, pois isso vai indicar, segundo Cortázar, se o conto é bom ou ruim, visto que a tensão deve se manifestar desde as palavras ou cenas iniciais, não sendo tão relevantes o tema ou a personagem. Afirma, ainda, a necessidade de que o conto, para ser considerado significativo, deve quebrar seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual, que ilumina bruscamente algo que transcende a história do conto, que às vezes pode ser pequena e miserável.

Podemos estabelecer uma relação entre os ensinamentos de Cortázar com os contos que serão analisados neste trabalho. O livro *O Resumo da Ópera* nos apresenta narrativas de vidas de pessoas comuns, ou seja, as histórias narradas dizem respeito à trivialidade diária de pessoas comuns em seus mundos. Entretanto, ao trazer as características do grotesco nos contos, Mahon provoca a tensão nos leitores. Há uma angústia em se chegar ao final da história e desvendar qual o caminho a que ela leva. A próxima frase é ansiosamente buscada, talvez sendo o momento daquilo que o próprio Poe ensinava, e com que Cortázar concordava, da captura da alma do leitor, passando ele a ser dominado pelo autor. Mas esse efeito somente é atingido quando há o entendimento do tema pelo leitor.

Cortázar, neste aspecto, afirma que:

O que está antes é o escritor, com sua carga de valores humanos e literários, com sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto (1993, p.156).

Entende-se com essa explicação que, muito além da escolha do tema, que é apenas o embrião do conto, conforme reitera Cortázar, é necessário dar-lhe uma forma, desenvolvê-lo, para que seja a ponte entre o tema e o leitor. Há a necessidade de criar no leitor a mesma comoção que levou o escritor a escrever o conto e prender sua atenção:

E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (1993, p. 157).

Considera que para ter intensidade, sendo até mais incisivo, é preciso eliminar todas as ideias ou situações intermediárias que são permitidas ou mesmo exigidas no romance. Cortázar também afirma que no conto é preciso haver o que chama de “esfericidade”, ou seja, a trama narrativa deve trabalhar do “interior para o exterior”, de modo que o narrador possa movimentar-se com uma “economia de meios” capaz de eliminar exórdios, circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos para, assim, assegurar a tensão.

O entendimento do autor argentino é no sentido de haver liberdade na criação, não merecendo ela ficar presa a preceitos formais, não descartando sua importância para o trabalho do escritor. Segundo ele, “ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (Cortázar, 1993, p. 150). Essa concepção não impede de que se reconheça que muitos elementos apontados por ele possam constituir indícios de um texto narrativo que pode despertar o interesse do leitor e fazer com que este busque o final do texto. Por isso, a intensidade e a tensão se colocam como características ou elementos de extrema importância para o apego do leitor.

Tanto no livro “*Valise de Cronópio*” quanto no livro “*Aulas de Literatura*”, Cortázar faz referência à questão do tema escolhido pelo autor para a narrativa. Ele afirma em “Alguns aspectos do conto” que:

pensemos que não se julga um escritor somente pelo tema de seus contos ou de seus romances, mas, sim, por sua presença viva no seio da coletividade, pelo fato de que o compromisso total da sua pessoa é uma garantia inofismável da verdade e da necessidade de sua obra, por mais alheia que possa parecer à vista das circunstâncias do momento (Cortázar, 1993, p. 161).

No capítulo “Conto realista”, destaca:

acho que a arma básica de um escritor de ficção não é o tema que ele vai contar, nem mesmo a melhor ou pior forma de escrever, mas essa capacidade, esse jeito de ser que determina que um homem se dedique à ficção em vez da química; esse é o elemento básico, dominante e fundamental em qualquer literatura ao longo da história da humanidade (Cortázar, 2015, p. 114).

É notável que a pretensão do autor argentino é novamente relacionada à qualidade da narrativa, e que isso independe do tema. Há que se salientar que ele próprio declara ter preferência pela utilização do insólito em seus textos, mas, mesmo assim, tem o compromisso de manter algum vínculo com a realidade em que se vive, ou seja, mesmo sendo um conto com narrativa fantástica ainda pode ser um conto realista.

É importante ainda ressaltar o que o autor traz sobre a tensão e o caráter esférico do conto. Embora tenha feito referência no texto “Alguns aspectos do conto”, quando tratou da intensidade, é no texto “Do conto breve e seus arredores” que tais noções são reiteradas. Sob o prisma de que o conto é definido como uma forma fechada, onde a ação possui um espaço delimitado, ou seja, a narrativa nasce e ocorre dentro da esfera, portanto trabalha do interior para o exterior:

Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira o ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição de uma forma esférica (Cortázar, 1993, p. 228).

Se percebe a perspectiva de que a construção do conto deve-se dar com a máxima economia de meios para que se tenha essa tensão interna, tudo deve ocorrer nessa forma fechada, esférica, que caracteriza o conto.

2.1.3 Ricardo Piglia

Na seara da discussão do conto, é necessário incluir outro argentino, Ricardo Piglia, em especial o que ele trata no seu ensaio “Teses sobre o conto”, que se encontra no livro *O laboratório do escritor*, onde apresenta, de certa forma, uma mediação em relação às teorias mencionadas. Seu trabalho se inicia com a tese de que um conto sempre conta duas histórias e traz como exemplo uma anotação de Tchekhov: “Um homem, em Monte Carlo, vai ao Cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida” (Piglia, 2004, p. 89). Há uma aparente contradição na anedota contada, visto que se observa que a normalidade indicaria o suicídio se

alguém perdesse um valor tão expressivo em um cassino. Entretanto, ele afirma a existência de duas histórias diferentes, sendo uma do jogo e a outra do suicídio, sentenciando que “essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto” (Piglia, 2004, p. 89).

Essa segunda história secreta, contada de forma velada, é o arremate que conjuga o entendimento pleno do relato, a outra metade cifrada, ocultada, mas à espreita, que vem à tona na conclusão. No caso do trecho de Tchekhov, descrito por Piglia, há uma ilusão criada para o leitor de que o homem vai se suicidar, seguindo a tese do texto, onde o autor atua como um ilusionista, de acordo com o estudo de Ana Carolina Santos Oliveira sobre a obra e crítica de Ricardo Piglia (2017, p. 38).

No texto apresentado por Piglia, há duas histórias, a primeira relatando o jogo, colocada à primeira vista e a segunda sendo construída, que é o relato do suicídio. Logo, a primeira é visível, sendo que o segredo do contista está em cifrar a segunda história de forma intrínseca na primeira. Elas são contadas de maneiras diferentes, porém os acontecimentos entram simultaneamente em lógicas narrativas antagônicas e os elementos essenciais de um conto tem dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das histórias. (Piglia, 2004, p. 90)

O autor apresenta uma segunda tese em que considera ser a chave do conto e de suas variantes a história secreta e, portanto, afirma:

o conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada (Piglia, 2004, p. 91).

Isso destaca a importância de cada elemento do conto, onde cada um deles não está posto de forma casual ou de forma secundária na narrativa, são postos de forma proposital na construção da segunda história, convergindo para o efeito esperado no final. Essa proposição de Piglia, diferencia-se do conto clássico de Poe, pois este contava uma história sugerindo justamente a existência de outra, ao passo que o argentino, se referindo ao conto moderno, as duas histórias são contadas como se fossem uma, usando como explicação a teoria de Hemingway, a teoria do iceberg, dando como explicação: “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão” (Piglia, 2004, p. 91-92).

A imagem é autoexplicativa, visto que o iceberg tem apenas uma pequena parte passível de visualização direta, a maior parte dele está submersa, não podemos ver, mas sabemos da sua existência. Da mesma forma no conto, assim como o bloco de gelo, há uma parte escondida,

uma história cifrada, aquilo que não é dito. A partir disso, é importante na análise, ter em mente que o que está escrito na história aparente vai confluir para o desfecho da outra história, deixando perceptível desde o início a sugestão para que isso ocorra.

2.2 - NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Neste subcapítulo, não temos a intenção de tratar o conceito de contemporâneo, pois essa discussão merece ser averiguada minuciosamente e priorizamos nos deter no campo de nosso estudo. Somente indicamos que há um debate bastante severo sobre o assunto, quanto se trata de conceituar e determinar o início e o término de um determinado período como moderno, pós-moderno e contemporâneo, como Leyla Perrone-Moisés afirma em *Mutações da Literatura*: “Devemos convir que chamar a literatura da virada do século de ‘contemporânea’ é tão inconveniente quanto chamá-la de pós-moderna, porque o tempo se encarregará de mudar o sentido desse adjetivo” (Perrone-Moisés, 2016, p. 45). Decidimos tratar o contemporâneo pensando nas características da literatura produzida nas últimas décadas e como estão presentes na forma narrativa do conto.

Quando trabalhamos alguns teóricos do conto no início deste capítulo, percebemos que há uma certa dificuldade em delimitar características unívocas, apesar de haver uma concordância de que o gênero é uma forma de narrativa curta e que se destaca pela sua brevidade. O escritor contemporâneo encontra-se motivado por uma urgência em se relacionar com a realidade histórica, mas percebe que é impossível captá-la na sua especificidade. Isso porque, apesar de a literatura se relacionar e interagir com a realidade, esse imediatismo esbarra na dificuldade pelo fato de a realidade ser dinâmica: “o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico” (Schøllhammer, 2009, p. 12).

A urgência referida produz reflexos na produção literária, em suas formas e gêneros, e uma delas é justamente a popularização dos contos e forma ultracurtas e do hibridismo entre a escrita literária e não literária. Nas palavras de Schøllhammer, os autores buscam marcar sua presença no sentido temporal, superficial ao que ele chama de “ficção de momento”, que gera um questionamento em relação à eficiência estética da literatura.

O autor vê nos escritores desta geração mais recente, “uma impossibilidade, algo que estaria impedindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário” (2009, p. 14), visto que estão preocupados com a necessidade de marcar sua própria presença no campo literário. Indica,

dessa forma, que entre os autores contemporâneos ficam definidos em dois grupos distintos. Um deles se preocupa com a perspectiva de reinvenção do realismo, “a procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais do seu tempo” (Schøllhammer, 2009, p. 15) e o outro grupo, nessa busca pelo realismo “torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofo da vida ordinária em seus detalhes mínimos” (Schøllhammer, 2009, p. 15).

Essa divergência é apresentada como uma maneira de expor o que se produz, usando justamente esse contraste entre duas estéticas literárias. Há, dessa forma, uma escrita voltada, por exemplo, à brutalidade do realismo marginal e outra que orbita universos íntimos e sensíveis, entretanto uma não necessariamente exclui a outra. Além disso, é importante salientar que no conto contemporâneo se percebe uma mudança na maneira de estruturar a narrativa, ou seja, é frequente passar-se de uma forma linear de narrar para uma forma fragmentada, conforme ressalta Canton:

As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo-meio—fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas (Canton, 2009, p. 15).

A narrativa fragmentada, com deslocamentos, é comentada também por Autran Dourado (2000), que faz referência à própria maneira de produzir. No seu livro *Risco do bordado*, apresenta uma narrativa em blocos na qual é possível, por exemplo, alterar a ordem dos capítulos sem perder o contexto da história, referindo a ocorrência de uma estrutura aberta, ao que afirma não ser exatamente um fato novo, citando como exemplo *Dom Quixote* (Dourado, 2000). Além dessa característica, podemos apontar outras como a intertextualidade ou a paródia que sempre existiram: “E essa despreocupação é típica dos escritores contemporâneos, que colhem tanto no passado, como no presente, seus temas e modos de expressão” (Perrone-Moisés, 2016, p. 45).

Na visão de Canton, a forma como a narrativa se apresenta na atualidade ganha força na década de 1980 quando os artistas sentem a necessidade de se reaproximar do seu público e da realidade, buscando “uma produção que se relacione diretamente com os fatos e movimentos da vida e deixem de se colocar numa posição transcendente, na qual a arte poderia se valer por si mesma, deslocada dos limites impostos pela vida real” (Canton, 2009, p. 27). Em outras palavras, a autora repete a manifestação posta por Schøllhammer, demarcando temporalmente

de forma um pouco diferente, mas indicando a mesma transformação, de uma busca eminente pela presença indicada pelo autor.

Aliás, não podemos deixar de anotar que Dourado faz uma referência à produção de prosa no Brasil quando afirma que:

ficou, para os escritores brasileiros atuais, mais fácil, e paradoxalmente mais difícil, escrever prosa de ficção depois de Alencar, Machado de Assis, Mario de Andrade e Guimarães Rosa, para só citar os marcos, trabalharam e escreveram romance e conto em língua portuguesa brasileira (Dourado, 2000).

O desafio de se criar algo novo é indiscutível, mas talvez seja uma batalha em vão, ainda que se possa perceber a existência de inúmeras possibilidades à disposição do escritor em função das tecnologias atuais. Ele não depende unicamente da publicação impressa, como aqueles a que Dourado chamou de marcos, mas possui uma gama maior de alternativas, ao que se pode citar, por exemplo, os “blogs” existentes na internet, páginas de redes sociais onde qualquer um que queira expor sua produção tem essa disponibilidade, o que é o “mais fácil”, segundo ele. Mas o que dificulta é justamente alcançar uma estética nova, com a mesma qualidade que os autores do passado fizeram. Essa seria a explicação para a forma de escrita atualmente proposta, da bipartição de formas na busca da criação de um “novo realismo”, ora marcado pela brutalidade, ora marcado pelo intimismo.

Efetivamente tudo é tema, pois tudo inquieta a geração atual, não importando se vai ser tratado “o tempo e a memória; o corpo, a identidade e o erotismo; o espaço e o lugar; as micropolíticas” (Canton, 2009, p. 35). Nesse aspecto, é importante frisar o que Leyla Perrone-Moisés nos traz em relação à produção textual, quando fala sobre o “engajamento literário” proposto por Jean- Paul Sartre em seu ensaio *O que é a literatura*, afirmando que essa proposta “não tinha relação com a ‘literatura de mensagem’, com a literatura política panfletária. Era um engajamento com potencialidades do ato de escrever” (Perrone-Moisés, 2016, p. 21). A compreensão que se tem é de que a autora entende que a preocupação deve justamente se fixar na qualidade do texto a ser apresentado, devendo o mesmo se manter vinculado a uma estética literária e não, unicamente, se solidificar no engajamento ideológico.

Nesse contexto, aflora outra controvérsia. Ao se debruçar em uma análise das produções consideradas como contemporâneas e imbricadas na tentativa de aproximação de um novo realismo, discute-se o “lugar de fala” do escritor. O questionamento que vêm à tona é “quem fala e em nome de quem” e se a pessoa que está falando de fato possui uma autoridade para falar de determinado assunto ou realidade. As vozes presentes nos textos efetivamente falam

em nome deles mesmos, possuem a autenticidade do depoimento e a legitimidade para assim se pôr?

Esse questionamento está muito vinculado à problemática atual de entender o engajamento literário somente pelo viés ideológico e que assim somente possibilitaria a ocupar o “lugar de fala” aquele que realmente possui essa autenticidade. Regina Dalcastagnè cita Carolina Maria de Jesus que, em sua narrativa, refere: “É preciso conhecer a fome para descrevê-la” (2012), para nos alertar justamente que essa condição de “legitimidade” é uma forma de trazermos escritores que estão fora do chamado “cânone” para o centro deste. São leituras carregadas de um realismo que talvez não pudesse ser descrito ou representado por outros, que não tivessem passado pela mesma experiência.

Essa preocupação relacionada ao engajamento ou à forma de representar a realidade é flagrante nos debates acadêmicos. Schøllhammer discute o surgimento de um “novo realismo”, pontuando que a arte, de um modo geral, é atingida pelas novas tecnologias, em especial pela rapidez com que se tem acesso às informações. Questiona ainda os interesses que a arte, de modo particular a literatura, tem demonstrado no que se refere à necessidade de apresentar a intimidade das pessoas, de uma forma mais específica, as figuras que são publicamente destacadas. Nesse contexto, é importante salientar que as mídias tornam os próprios autores mais visíveis quando comparados a períodos antecedentes:

os escritores de hoje têm uma visibilidade pessoal maior que em épocas anteriores porque são incluídos na categoria de ‘celebridades’, e os mais ‘midiáticos’ tem mais chance de vender livros, independentemente do valor de suas obras. Ao mesmo tempo, nos debates teóricos, assistimos à defesa da ‘literatura de entretenimento’ (palavras de Arendt, ‘preparada para o consumo fácil’) contra as exigências daqueles que ainda têm uma concepção mais alta de literatura (Perrone-Moisés, 2016, p. 33).

Sendo assim, os que defendem o posicionamento de uma literatura não meramente de entretenimento são rotulados de conservadores e estilistas. A autora adverte que “a conservação é uma atitude inerente aos conceitos de cultura, arte e de educação” (Perrone-Moisés, 2016, p. 33), e que tal conceito não deve ser interpretado como imobilismo e fechamento ao novo, mas como a importância de se conhecer o que já foi criado para que se possa avançar a partir daí.

Retomando o entendimento de Schøllhammer em relação aos “novos realistas”, afirma que estes desejam provocar o efeito de realidade, mas esse efeito pretendido deixa de lado o realismo ingênuo do século XIX que, no entender do autor, embora mimético, era mais contemplativo. A preocupação na busca desse efeito passou por um período marcado pelo

engajamento sócio-político mais fervoroso, vinculado ao período de repressão (ditadura militar). Nesse contexto, relacionado ao que a mídia propõe hoje, notamos que ocorre um debruçar-se sobre a vida real, alavancadas pelas notícias em tempo real, *reality shows* e documentários. Como reflexo na literatura, há uma grande demanda pelo real, fato este que se nota no aumento de venda de produções de biografias, cartas, confissões e autoajuda, apesar destas ignorarem a real complexidade dessa realidade próxima.

Nesse viés, o contra ponto indicado por Schøllhammer é justamente a possibilidade que a literatura tem de ser produzida calcada em um efeito ou uma estética literária diferente “com força ética de transformação” (2009, p. 56). Isso pode ser considerado um desafio, ou seja, encontrar outras formas para expressar a realidade que não sejam esvaziadas pela indústria do realismo midiático. Trata-se de não somente expor o real, ou seja, os acontecimentos sociais, políticos ou individuais como os meios de comunicação fazem incansavelmente, mas cabe à literatura, através de novas formas estéticas, testemunhar e denunciar o que está submerso na realidade contemporânea. De acordo com o autor, isso ocorre com o trabalho da linguagem e são encontradas no momento em que “essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativo” (Schøllhammer, 2009, p. 57).

2.2.1 Conto Contemporâneo

Após essas considerações sobre o que dizem os autores a respeito da literatura contemporânea e dimensionando o assunto de forma mais restrita ao nosso objeto de pesquisa, temos a necessidade de estabelecer uma relação entre o conto e a contemporaneidade.

Sob esse olhar, o conto como gênero literário se manteve vinculado às mudanças ocorridas nas últimas décadas, sendo suscetível às mesmas transformações sofridas pela literatura de uma forma geral. O conto contemporâneo é uma forma de narrar que busca atender a urgência dos próprios autores em assentar uma nova perspectiva de realidade ou de representação da realidade, trazendo à tona os fatos e acontecimentos do cotidiano. E isso se dá graças à capacidade do conto de se realizar em diferentes formas, ou seja, não segue uma forma fixa, nem mesmo um tema, além de ultrapassar os limites do regionalismo. Assim, parece impossível conceituar o conto contemporâneo, já que pode ser considerado às vezes uma crônica, um documento histórico ou folclórico, um poema que usa a imaginação e tantas outras formas. Nesse sentido, Alfredo Bosi, que tem um importante papel na leitura e teorização do

conto no Brasil, nos afirma: “o conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea” (Bosi, 1995, p.7).

Para o autor, o conto tem um caráter plástico, pois se comparado à novela e ao romance, consegue condensar e potencializar na forma breve os diversos tipos de ficção, o que justifica também a dificuldade em o fixar em uma classificação como gênero. Alega ainda: “O conto de hoje, poliedro capaz de refletir as situações mais diversas da nossa vida real ou imaginária, se constitui no espaço de uma linguagem moderna (porque sensível, tensa e empenhada na significação)” (Bosi, 1995, p.21).

Sendo assim, notamos que o conto na contemporaneidade é assinalado como uma nova forma de narrar, caracterizada por ser muitas vezes fragmentária, mas que traz situações que são experimentadas pelo homem contemporâneo. São textos breves, com capacidade de prender a atenção e seduzir o leitor até o desfecho final, a partir do trabalho com a linguagem que leva a um determinado efeito.

Faz-se necessário salientar que o conto contemporâneo segue a linha do que foi conquistado pelos modernistas, ou seja, o uso da liberdade de criação e expressão. Notamos que cada vez mais a linguagem é trabalhada livremente, de modo que a narrativa, além de ser de uma forma fragmentária, frequentemente faz com que o tempo e o espaço também passem a ser indeterminados. O que observamos é que não temos mais uma narrativa considerada linear e nem mesmo um tempo cronológico definido, além do enredo não obedecer a uma lógica que se aproxime do real, como acontece por exemplo, nos contos fantásticos. Em resumo, Bosi descreve: “posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduições do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade” (Bosi, 1995, p.7).

Além dessas características, o conto contemporâneo tem relação com outros períodos ou outros tempos através do uso da intertextualidade e da referencialidade na construção das narrativas.

2.2.2 Considerações sobre o conto de Mahon

Apesar das inúmeras propostas literárias do escritor como poeta, romancista, dramaturgo etc., é perceptível que é na produção em prosa, em especial os contos, que o autor vem se destacando cada vez mais. Desse modo, se fizermos um passeio pelas publicações recentes do autor, notamos a grande produção em um curto espaço de tempo. Mahon escreve desde contos mais extensos, que não constituem nosso interesse imediato nesse trabalho até contos de menor extensão, que são nosso foco, dos quais vamos pontuar algumas características.

Nas narrativas curtas, observamos que a brevidade, uma de suas características, é representada pelo número reduzido de páginas, como nos contos da coleção Contos Estranhos, que não ultrapassam duas páginas e meia, outros se apresentam em forma de parágrafo único, além daqueles com ausência de pontuação. O autor domina a escrita na justa medida, de acordo os teóricos do conto apontados anteriormente, e como consequência leva a tensão da narrativa ao máximo efeito, como esperamos demonstrar detalhadamente na análise dos contos no capítulo seguinte.

Na leitura dos contos, é necessária a atenção desde o título até o final da narrativa. Na perspectiva da criação do conto moderno, nada do que está colocado está por acaso, como, por exemplo, os nomes das personagens que possuem significados que podem dar todo o entendimento do que vai se desenrolar ou mesmo um indício do que pode ser percebido no final do conto. Do mesmo modo, podemos considerar os adjetivos dados às personagens. Há ainda que se perceber a intertextualidade dos contos com outras obras artísticas, não somente literárias. A própria coleção “Contos estranhos”, lançada apenas em 2021, composta inicialmente por cinco livros, (hoje são dez), carrega o nome de um livro de contos curtos do autor (e talvez uma novela), lançados em 2017.

Quanto ao tema, o autor não escolhe um determinado tema ou pauta social. Ele faz uso de elementos do cotidiano, ou seja, escolhe uma cena qualquer em que as personagens são transformadas muitas vezes em seres “estranhos” ao leitor para então abordar os conflitos do homem contemporâneo, tanto que Lucinda Persona, no posfácio do livro *Contos Estranhos*, afirma que “os relatos, a princípio, desenvolvem-se num tom casual, quase inofensivo, até que algo acontece rompendo as leis naturais e o absurdo se instala” (Mahon, 2017, p. 234). Esse “algo” lançado pelo autor, ora é o insólito, ora é o grotesco.

No livro *Resumo da Ópera*, que contém os contos que fazem parte do corpus da nossa pesquisa, notamos a presença do grotesco, em que o uso da transformação ou da mutação do corpo parece ter vistas a provocar o estranhamento no leitor, provocar um momento de tensão, que vai se manter até o final do texto.

Outra característica de Mahon é o uso da ironia e quase sempre com o tom de crítica e denúncia político-social ou de tipos sociais, o que vai se realizar no momento da leitura. Em determinados contos, o autor desenvolve o enredo que se desencadeia em finais bizarros e surpreendentes em que percebemos doses de humor e sátira como nos contos de um dos livros da coleção Contos Estranhos que leva por título *O Vírus do Ipiranga*.

Tendo em vista o que já foi dito e atentando para o fato de que uma das características da escrita contemporânea é a fuga do realismo mimético do século XIX, mas sem se afastar de

alguma forma da apresentação do real no texto, buscamos perceber se isso é alcançado pelo autor estudado. Sendo assim, acreditamos que Mahon tenta se distanciar ao máximo dessa tradição realista. Apesar de seus contos tratarem do cotidiano, daquelas situações onde o leitor se vê representado no texto, falando de acontecimentos comuns, na grande maioria destes, o efeito dessa representação somente se dá no momento da leitura e não na descrição efetuada na narrativa. Apresenta dessa forma uma condição na qual o leitor passa a se questionar sobre os fatos narrados e isso tudo traz uma experiência estética, a qual é peculiar aos autores da virada do século.

Nesse aspecto, pela interpretação dos contos de *Resumo da Ópera*, é possível notar o espelhamento dessa perspectiva. Ao tomar como exemplo o conto “A Hérnia” em que a narrativa começa com a descrição até, de certa forma caricaturesca, de um trabalhador que está sendo atendido pelo sistema público de saúde: “levantou-se do banco de plástico azul, entrou por uma porta estreita sem maçaneta” (Mahon, 2020, p.10), notamos a construção artística de Mahon para que produza esse efeito no leitor. Assim, mesmo que não seja uma descrição realista, baseada na verossimilhança, faz com que o leitor se reconheça na situação do personagem: “Amarildo apontou para o umbigo. Doutor começou a me doer de uma hora para outra. É hérnia. Como assim? Hérnia, meu filho; tem que operar, não tem remédio. Não dá pra operar, doutor, eu trabalho de pedreiro” (Mahon, 2020, p.10). Desse modo, o conto não tem a intenção de retratar a realidade, mas sim refletir sobre a mesma e provocar no leitor uma memória afetiva e vincular com alguma experiência semelhante ao que é representado ficcionalmente.

Percebe-se, então, que Mahon traz uma forma particular de lidar com o real, na medida em que o estranhamento não acontece no texto, mas sim no leitor. As personagens convivem normalmente com o fato de uma hérnia ir aos poucos tomando a forma humana: “Em três meses, pendia do umbigo de Amarildo não só a cabeça, como o pescoço e dois bracinhos. O casal foi se conformando com a anomalia como se conformam os pais de uma gravidez indesejada” (Mahon, 2020, p.10). Já o leitor é desacomodado com essa criação ficcional e tem a percepção de uma realidade muito mais ampla, que ocorre no desfecho da narrativa. Portanto, o que Mahon faz é uma mudança na forma “de dizer”, ou seja, há um desprendimento das marcas evidentes da estética realista frequentemente repetida na literatura brasileira.

Ainda cabe ressaltar que Mahon recorre a cenas do cotidiano para então mostrar as mais diversas situações indesejadas que o sujeito contemporâneo enfrenta e faz a construção da narrativa de forma enxuta, ou seja, com poucos, mas significativos, elementos, como é característico do conto. Notamos que, para isso, ele se utiliza de recursos, como o grotesco, que

desenvolveremos de forma mais aprofundada no capítulo das análises dos contos. No conto “A Hérnia”, percebemos um segundo texto, construído pelo leitor, o qual aflora as dificuldades de uma pessoa que tem que se adequar com seu estado gravídico e o trabalho: “Amarildo Silva parou de trabalhar. Carregar tijolos tornou-se proibitivo. Todos os dias, a ponta da barriga crescia um pouco mais. Com o passar do tempo, o inválido pedreiro começou a perceber que a hérnia ganhava uma forma estranha” (Mahon, 2020, p.10).

Nas demais análises, pensamos em trabalhar por temas, buscando na teoria do grotesco estudada, tanto em Kayser quanto em Bakhtin, demonstrar nas narrativas a ocorrência do fenômeno e à qual se vincula. A título de exemplo, quando Kayser se refere ao onírico, buscaremos entender como ele se manifesta dentro dos contos ou mesmo se há ocorrência daquilo que ele chamou de grotesco latente. Da mesma forma, se as mutações dos corpos são mais próximas da perspectiva que Bakhtin utilizou ou ainda a representação da segunda via que trazia em seu estudo.

3- DAS ANÁLISES DOS CONTOS

Neste capítulo, nos dedicamos à análise dos contos extraídos do livro *Resumo da Ópera*. O livro é uma antologia de contos curtos publicados em obras anteriores do autor: *Doutor Funéreo e outros contos de morte* (2014), *Contos Estranhos* (2017) e *Azul de Fevereiro* (2018). A antologia compreende 32 contos, selecionados de um universo maior de 155 contos.

As argumentações desenvolvidas nos primeiros capítulos nos serviram de suporte para esta leitura, para a qual selecionamos os contos: “A Hérnia”, “Um doce de marido”, “A nova condição de Ibsen Schüller”, “Um olho de Irene” e “O deletério Evaristo Brás”.

Nosso objetivo primordial nas análises a seguir foi fazer com que o leitor percebesse como se dá a elaboração artística do narrador e das personagens, o cuidadoso trabalho com a linguagem em consonância com tais elaborações e na construção, no plano mesmo da estrutura da obra, de uma unidade de efeito, pelo viés do cômico, seguindo os elementos fundamentais das teorias sobre o conto, culminando numa espécie de síntese imagética no corpo grotesco que nestas narrativas se evidencia.

Para tanto, a afirmação de Poe, em sua terceira resenha crítica a *Twice-told tales*, de Hawthorne, publicada no ano de 1842, reforça essa ideia:

Um hábil artista literário construiu um conto. Se é prudente, não terá elaborado seus pensamentos para ajustar os incidentes, senão que, depois de conceber cuidadosamente certo efeito único e singular, inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajudem a lograr o efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tender já à produção do dito efeito, significa dizer que fracassou no primeiro passo. **Não deveria haver uma só palavra em toda a composição cuja tendência direta ou indireta não se dirigisse ao desígnio pré-estabelecido** (Poe apud Kiefer, 2016, p. 15. **Grifo nosso**).

Destacamos a parte final, justamente para afirmar que Mahon parece adotar este procedimento de maneira sutil, desde a escolha do nome das personagens, ou dos adjetivos dados a elas, o que indiretamente alude a situações que o leitor mais atento vai compreender, passando pela concisão do enredo, em que cenas breves são marcadas pela elaboração de imagens tão vivas quanto altamente sugestivas, até o desfecho, que nos convence haver, de fato, um “desígnio pré-estabelecido”, um “efeito único e singular” já premeditado, o que confere ao conto sua unidade ou a esfericidade proposta por Cortázar.

Nos contos de Mahon, a descrição de deformidades físicas, de fragmentação do corpo ou de metamorfoses, nos leva à busca por algo que não está explícito, que se revela apenas de

forma latente no que Piglia (2004, p. 90) denominaria de História 1, o “relato visível”. O exagero e a deformação do “real” podem ser vistos como a chave de acesso à História 2, a que é “contada de um modo cada vez mais elusivo, [...] construída com o não-dito, com o subentendido” (Piglia, 2004, 91-2). Temos a sensação de, ao final, alcançar, por meio deste procedimento, a percepção da essência própria de um fenômeno, como quer Kayser, o que, acreditamos, pode ser demonstrado nas análises que apresentaremos a seguir.

Para dar mais clareza a nossa exposição, distribuimos os cinco contos em dois grupos: o primeiro compõe-se das narrativas em que se observa uma espécie de dissolução do corpo, por meio da fragmentação física, do desvanecimento ou do desmembramento. No segundo grupo estão as narrativas de transformação do corpo, pela metamorfose ou pela incorporação de um corpo estranho na formação de uma imagem híbrida. Não obstante, o que percebemos em todos os contos que selecionamos para análise vai ao encontro do que Kiefer (2004, p. 90) afirma sobre Cortázar: não há “justaposição entre o fantástico e o habitual. A *passagem* de um para outro precisa acontecer da forma mais natural possível”. A nosso ver, o que ainda distingue os contos de Mahon desta afirmação, é o fato de neles, não haver necessariamente uma “passagem”. São campos que não se justapõem um ao outro, tampouco o habitual cede espaço ao insólito de forma “natural”. Eles coexistem no tempo e no espaço, estão fortemente imbricados. As consequências desta íntima “coexistência” nos levarão a compreender o grotesco nas narrativas de Mahon.

3.1 UM DOCE DE MARIDO

O conto “Um doce de marido” apresenta a história da personagem Antônio Carlos, que acorda à noite sentindo que está grudando nos lençóis. Logo imagina que seja algum resto de comida deixado pela esposa, visto que tem a mania de comer sobre a cama sob o pretexto de ser um gesto romântico. Observa, então, que sua silhueta fica desenhada nos lençóis e acaba por cobri-la com uma toalha, para voltar a dormir depois do banho que tomou, na tentativa de livrar-se do “grude”. A mulher, então, acorda e se assusta com o que imaginava ser o suor do esposo, mas percebe que continua a sair da sua pele algo gelatinoso, e Antônio Carlos é impelido a um novo banho pela esposa. Ela chega a provar o gosto da substância produzida pelo corpo do marido e percebe que é doce. Nota, ainda, que, quanto mais esfrega o marido, mais ele diminui. Sem uma solução lógica provida pela ciência, acaba por envazar em pequenos frascos o líquido e vende-o, com o rótulo de “Um Doce de Marido”, que dá título ao conto.

Apresentado o enredo, iniciamos nossa discussão, não enfrentando diretamente o grotesco, e sim, elencando uma das características do conto moderno que merece destaque. Trata-se da condensação da linguagem que insinua que tudo o que está posto no conto tem uma importância relevante para a compreensão e sentido do que está sendo narrado. Sob essa perspectiva, analisamos desde o título até o fim da narrativa, e acabamos por nos debruçar em certos elementos, como o nome dado às personagens. A partir disso, na busca pelo significado do nome descobrimos que a união dos dois nomes, Antônio e Carlos, possui a indicação de que se trata de um “homem valioso”³ ou “inestimável”. A questão do nome do protagonista tem sua relevância, pois o significado demonstra sua relação direta com o desfecho da narrativa.

Se o significado do nome Antônio Carlos é “homem de valor”, notamos um viés que indica seu valor, no entanto, no sentido econômico. E essa valoração acontece somente após sua mudança, ou seja, a partir da metamorfose do corpo da personagem, que passa a derreter: “... viu nos braços uma camada gelatinosa e brilhante de baba transparente que escorria pelos dedos das mãos” (Mahon, 2020, p. 25). No segundo banho, a constatação: “É doce – ela comentou. Isso eu já sei. É como se eu estivesse mergulhado em um tonel de xarope.” (Mahon, 2020, p. 24). Após essa constatação, a esposa comercializa o xarope.

Sobre essa questão de valoração, é importante lembrar um texto mencionado por Kayser, intitulado “Der Eispeter” (Pedro de gelo). Trata-se de um jovem, de nome Pedro, que patinava no gelo e afundou em um lago congelado. Na tentativa de o salvar, os pais derreteram a pedra de gelo, mas o menino derreteu junto, e assim, derretido, foi guardado em um pote na despensa (adeia) com outros mantimentos da família. Algumas narrativas como esta, em que há uma grande mutação do corpo do protagonista, podem ser encontradas desde a Antiguidade, basta lembrarmos do mito de Dafne, adorada e perseguida pelo deus Apolo, transformada por seu pai

3 Antônio Carlos: Significa “homem valioso” ou “homem do povo de valor inestimável”. Antônio Carlos é um nome composto pela junção de dois nomes de origens distintas, Antônio e Carlos. Antônio vem a partir do latim Antonius, que significa “inestimável”, “digno de apreço”. Inicialmente era um nome de família romano, utilizado como sobrenome. Algumas fontes relacionam sua origem como etrusca, mas é desconhecida. Ainda há autores que sugerem que o nome Antônio tenha vindo do grego antheos que quer dizer “alimentado de flores” ou do termo em latim Antius, que significa “o que está na vanguarda”. Já Carlos é um nome que deriva do germânico Karl, kerl, que quer dizer literalmente “homem”, é atribuído também o significado de “homem livre” ou “homem do povo”. Vide em <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?>

Etimologia e origem do nome Antonio Carlos: O nome Antônio Carlos é composto por dois nomes comuns: Antônio (Grego de gênero masculino) e Carlos (Teutônico de gênero masculino). O nome Antônio Carlos significa o inestimável ou valioso. Há indícios de que esse nome surgiu na Roma antiga e, inicialmente, era utilizado como sobrenome. Mas a origem é tida por muitos autores como desconhecida. Antônio Carlos é um nome Grego de gênero masculino. Vide em <https://www.significadodonome.com/antonio-carlos/>;

em loureiro por um ato de compaixão e, em seguida, sacralizada pelo próprio deus com veneração. Seja qual for o caso, a valoração existente em tais narrativas é de afeto, o que difere da valoração atribuída ao protagonista de Mahon, que é de ordem estritamente financeira. A romântica esposa, na verdade, não passa de uma diligente comerciante.

Observamos que há um tom provocativo na narrativa, envolvendo esta liquefação edulcorada do protagonista, ao mesmo tempo grotescamente misteriosa e cômica. Embora não sejam explicadas as causas do fenômeno que acontece – o que, talvez, nem desejável seja –, o riso é em grande (parte) provocado pelo contraste entre o pensamento obtuso do protagonista e a reação progressivamente perspicaz de sua esposa, que termina por encontrar uma saída diante da não explicação dos fatos: “a mulher aproveitou a oportunidade para envazar em pequenos frascos o xarope destilado por Antônio Carlos, coqueluche na sofisticada gastronomia experimental” (Mahon, 2020, p.26).

Desde o início, a narrativa se desenvolve apontando para um contexto de transformação, mas, assim como veremos em outros contos aqui analisados, as mutações e deformidades corporais, muitas vezes imprescindíveis para a História 1, não passam de analogias grotescas e risivelmente desenvolvidas de situações cotidianas em que as personagens se veem enredadas. No caso em questão, o espaço, como elemento narrativo, tem muito a dizer. O enredo se passa praticamente entre o quarto e o banheiro do casal, e o leito é, sem dúvida, uma peça-chave para a leitura do conto, basta termos em mente a frase inicial: “Antônio Carlos sentiu a pele grudar-se ao lençol macio” (Mahon, 2020, p. 24). Portanto, há, desde já, a sugestão de algo incômodo e conflitante – uma espécie de crise, podemos dizer – entre o protagonista e seu leito conjugal, cujo lençol, ainda que macio, não lhe conforta; ao contrário, o desperta no meio da noite porque se lhe gruda na pele, inquietando-o. Para ele, do alto de sua “convicção cartesiana”, a cama é, primordialmente, “o lugar de dormir. No máximo, fazer amor e ler nas noites de insônia” (Mahon, 2020, p. 24). A incompatibilidade entre o casal parece se evidenciar pela maneira como cada um gostaria de estar na cama: pela mulher, fariam todas as refeições no quarto, ação que estranhamente considera romântica, e restos de seus doces e guloseimas competem, no criado-mudo, com os livros do marido. Antônio Carlos não suporta justamente estes restos de comida que, pelo que se depreende, estão sempre presentes pelo quarto. Sendo assim, ao acordar com o corpo colado no lençol, a princípio não tem dúvida de que seja resto de algum doce abandonado desleixadamente pela esposa. Mas acaba constatando outra coisa: “Em vez disso, jazia no seu lado da cama um delicado decalque do corpo, uma sombra adocicada dele mesmo.” (Mahon, 2020, p. 24). E tudo que se percebe de transformação adiante é no sentido de o protagonista passar a ser um “doce”, como o próprio título já sugere, porém, numa hábil e

irônica inversão semântica. Na gramática do conto, o jogo polissêmico que se estabelece em torno da palavra “doce” é o elemento central e precisa ser elucidado. Adiantamos: o termo também sofre uma “transformação” exatamente proporcional à transformação física do protagonista.

O “doce de marido” do título opera no sentido de produzir uma expectativa no leitor que logo nas primeiras frases será frustrada. Amparado em expressão popular muito difundida – “ele é um doce de marido”, “ela é um doce de esposa” (a de Antônio Carlos tampouco é), etc. –, o título sugere ao leitor tudo o que Antônio Carlos não parece ser. Impaciente e mal-humorado, maldiz a esposa antes mesmo de averiguar o que realmente ocasionou o enlambuzamento do lençol; também maldiz as “manias” da mulher, ao passo que é muito evidente que ele próprio possui várias, todas ligadas a uma organização mezinha da vida cotidiana, típica de quem se devota a uma moralidade obtusa e rasa, que pode ser inferida, entre outras passagens do conto, pelo uso da expressão “convicção cartesiana”.

“Doce” é o que às vezes se espalha pela cama do casal, pela indisciplina ou transgressão da esposa, mas não parece haver nada de doce na relação conjugal. O diálogo entre os dois dá-se por meio de frases curtas, cortadas por gestos exasperados, que revelam uma irritação habitual (“Acorda, Antônio Carlos!”, “O que você tem?”, “É doce. [...] Isso eu sei”, “Saia daí!”). Podemos afirmar, mais uma vez, que a imagem da cama emporcalhada metaforiza o esgotamento sexual e afetivo da relação. O que há de doce nos restos de chocolate e sorvete que a esposa deixa cair sobre o leito ou na “borda grudenta” e adocicada produzida pelo marido contrapõe-se ao sem-sabor ou ao amargo dessa vida a dois.

Por fim, a inversão semântica a que nos referimos se conclui exatamente pela repetição, na última frase do conto, da expressão que lhe dá nome. O efeito é que, ao invés da descrição de alguém que se destaca por sua gentileza, respeito, afeto e amor, a imagem que se perfila do protagonista só pode ser considerada “doce” – ironicamente doce – pela vantagem comercial que ele passa a ter; sequer podemos atribuir a ele aquele sentido primeiro, já consolidado pela expressão popular. Na atmosfera sufocante do quarto de casal, Antônio Carlos é um homem sem importância, apenas um “corpanzil obeso” ocupando espaço; e não deixemos de observar, neste caso, a ironia na expressão “sombra adocicada”, pois é o que o define: apenas a sombra adocicada deste homem tem valor, não ele em si. Antônio Carlos só é doce por propiciar conforto financeiro a sua casa, o que, para a simplória esposa, deve bastar, já que, por outro lado, sua ideia de romantismo se limita à possibilidade de fazer, juntamente com o marido, as refeições na cama; não nos esqueçamos que o sentido do verbo “comer”, relacionado ao sexo, também está latente na primeira passagem do conto.

Feitas estas considerações, parece-nos perfeitamente compatível com o perfil do protagonista a imagem grotesca de um corpo que não cessa de produzir uma substância adocicada, mas ao mesmo tempo pegajosa e repugnante.

A transformação do corpo tem como efeito produzir um estranhamento no leitor e despertar uma sensação como o “nojo” ao imaginar as cenas narradas. É possível comparar com a visão de alguém que transpira de forma excessiva. A visão, em especial de um homem, “derretendo-se” em suor, causa um impacto desconfortável e de repulsa, já que não é nada aprazível, muito menos o contato. Vem-nos também à memória a inequívoca ideia de uma lesma (ou de um caracol) deixando seu rastro de gosma. Esta imagem sequer precisa ser vista para causar um misto de repulsa e medo.

Além disso, pelo menos a parte central do conto permite uma vinculação com o onírico, o estado de sonho referido por Kayser, utilizado por vários modernistas ao representarem corpos e situações grotescos. Ou um sonho ou um pesadelo, se pudermos imaginar a situação de acordar no meio da noite sentindo-se derreter, com a consequente sensação de desespero, de não se ter nada a fazer, até que se desperte de forma assustada. Porém, o narrador consegue manter o aspecto cômico da situação narrada, pelo seu olhar distanciado e mordaz, que se traduz, obviamente, nos desníveis da linguagem empregada (“o homem era um perfeccionista” x “não suportava os bombons, biscoitos amanteigados...”; “convicção cartesiana” x “cama era lugar de dormir”; “a fina perícia” x “não constatou nódoa de sorvete, bolo ou iogurte”, etc), mas principalmente, pela criação de uma imagem grotesca e absurda que simboliza a vida banal do protagonista.

3.2 UM OLHO DE IRENE

O segundo conto que apresentamos para análise é o que traz por título “Um olho de Irene”. É a narrativa de uma mulher comum, de classe média baixa, dona de casa, casada com um dentista, e que vive com a incômoda sensação de que seu olho direito possui uma certa autonomia, e movimenta-se na cavidade ocular, “desafiando o compromisso de obediência” (Mahon, 2020, p. 41), apesar de o próprio marido e de um especialista oftalmológico discordarem do auto- diagnóstico da personagem: “Deve ser uma má impressão. Fique tranquila: a senhora está enxergando perfeitamente bem” (Mahon, 2020, p. 41). Como resultado de sua teimosia, depois de comprar um colírio qualquer, o olho salta da órbita pulando diretamente para a pia, mas continua enxergando. Isso faz com que Irene mantenha o segredo de todos, fazendo experiências com o seu olho, como a possibilidade de alcance da visão longe

do crânio. Com isso desenvolve diferentes habilidades, como fazer duas coisas ao mesmo tempo em ambientes diversos: “Ligou a televisão da sala e posicionou o olho sobre a almofada, mirando-o na tela. Deixou-o lá, enquanto fazia café na cozinha, do outro lado da casa. Nenhuma imagem transmitida escapou àquele olho singular” (Mahon, 2020, p. 42). Porém, por um descuido seu, ao ir visitar a irmã e deixar o olho em casa, descobre a traição do seu marido: “De lá mesmo, foi obrigada a ver o marido rolando na própria cama com a diarista que limpava a casa aos finais de semana” (Mahon, 2020, p. 43).. Essa descoberta resulta na decisão de enclausurar o olho de volta na cavidade ocular, na demissão da diarista e na separação do casal.

Sabemos que nesse tipo de narrativa curta, conforme a teoria que já discutimos anteriormente, cada elemento presente é de suma importância. Sendo assim, devemos estar atentos a partir do título do conto, em que notamos a utilização do artigo “um” que, neste caso, paradoxalmente, nos chama mais a atenção do que o alternativo uso do artigo definido. O “um”, que pode designar um objeto qualquer, nesta narrativa designa “o” órgão que possibilita à protagonista uma nova visão – ou a multiplicidade de visões simultâneas. O título também já nos prepara para o tema que perpassa toda a narrativa: o exercício do olhar e as possibilidades de seu alcance. Não é fortuito, portanto, que a imperícia do velho médico a quem a protagonista recorre de imediato seja posta ironicamente em evidência já na frase que abre o conto, com o emprego do verbo ver na forma negativa: “não vejo nenhum problema aqui” (Mahon, 2020, p. 41).

Entretanto, o problema que aflige a protagonista não é a falta de visão, mas a rebeldia do olho: “Doutor, sinto que meu olho gira, e não para no lugar” (Mahon, 2020, p. 41). O desconforto está, como vimos acima, na desobediência de um dos olhos, em não seguir o que a natureza prescreve, uma vez que é de se esperar que ele mire apenas aquilo que sua portadora deseje.

Como perceberemos em outras narrativas (principalmente na análise que adiante fazemos de “A nova condição de Ibsen Schüller), este é um exemplo de protagonista que, inexplicavelmente dotado de um poder capaz de modificar radicalmente sua existência, ampliando sua percepção de mundo, não consegue romper os limites estreitos da vida mais trivial entre as paredes do ambiente doméstico. A primeira ideia que sobrevém a Irene, assim que constata a ausência de dor, concomitante à permanência da visão, após o salto do olho desobediente na pia do banheiro, é tornar-se famosa, participando de programas de calouros e sendo capa de revista. Recurso recorrente na contística de Mahon, a “constatação”, risível por si só, adquire maior comicidade, ao ser contrastada com a ideia do caso gerar o interesse por parte da “ciência mundial”. O baixo e vulgar contrapõe-se a (ou falsamente complementa) o

que é considerado elevado ou de grande relevância. Eis a frase: “Imaginou-se famosa, digna da atenção da ciência mundial, de programas de calouros, das capas das melhores revistas nacionais e internacionais. Vou acontecer até no estrangeiro, concluiu” (Mahon, 2020, p. 42).

Assim, a sequência de imagens jocosas expostas pelo narrador sobre as novas experiências e expectativas da protagonista quanto às possibilidades de um “novo olhar” para seu mundo revelam que o verdadeiro interesse que ela demonstra não passa de uma perspectiva vazia, cheia da trivialidade de seus dias iguais. Aqui se desenha o verdadeiro retrato não só da personagem, mas de uma massa substancial de Irenes, incapazes de dar o passo rumo a uma transformação verdadeira.

Se Eliane Moraes afirma em seu livro, *O corpo impossível*, que a mão separada do corpo tem mais liberdade para escrever, podemos relacionar esta ideia à temática que se apresenta no conto. Mesmo tratando-se de uma representação surrealista, o olho separado do corpo também teria mais liberdade em ver. Mais uma vez, a ironia se encontra no fato de que, inteirados ao longo da leitura das pequenas mudanças ocorridas pelo crescente habituar-se da protagonista com seu “olho fujão”, nós, leitores, enxergamos pelo olho de Irene aquilo que ela mesma não tem capacidade de ver: sua mediocridade. Ela tudo olha, mas não vê.

Um dos aspectos que garantem a eficácia do conto, no que diz respeito à unidade de efeito, é a adequação da linguagem empregada pelo narrador ao nível vocabular e mental da protagonista. É óbvio que, como em outros contos do autor, o narrador encontra-se acima dos acontecimentos que narra e das personagens que os vivem e, conseqüentemente, deles se distancia a ponto de supormos seu riso sarcástico. Mas o que nos ocorre observar aqui é que o efeito de comicidade da narrativa intensifica-se ainda mais ao flagrarmos este narrador recorrendo a termos e expressões habituais à esfera social a que Irene pertence, como se, passando-se por alguém que se expressa de modo muito conforme ao da protagonista – a “língua de Irene”, comentasse de forma jocosa a situação inusitada que ela vive. Não surpreende, portanto, a presença marcante de ditos populares, como “tirar a prova dos nove”, “frito o peixe e olho o gato”, “alegria de pobre dura pouco” e “o que os olhos não veem, o coração não sente”, sendo que este último, não por acaso, encerra o conto, retomando o tema do olhar, dando-lhe um sentido peculiar: após ter visto o (pouco) que viu, ter experimentado o quase nada que experimentou, melhor mesmo é tapar o olho desobediente para que, a partir desse momento, possa retomar e viver sua vida como sempre viveu, bovinamente.

O ponto culminante que a obriga a tomar a decisão de vender seu olho é digno dos programas de TV e das revistas de mexericos a que está habituada: a traição do marido com a diarista, ou seja, além das trivialidades de sua vida, o olho rebelde acaba por revelar-lhe “uma

cena da mais sórdida traição”: “pelo costume de sempre enxergar dois cenários, esqueceu-se do olho direito sobre a cômoda do quarto, enquanto visitava a irmã solteirona num subúrbio distante. De lá mesmo foi obrigada a ver o marido rolando na própria cama com a diarista que limpava a casa aos finais de semana” (Mahon, 2020, p. 42-43).

A descoberta da traição faz irromper na personagem uma revolta digna de um melodrama, instantânea, mas sem um resultado efetivo, sem nenhuma transformação. A revolta se configura na expulsão do marido e a dispensa da empregada. Mas, ver o que não queria ver, efetivamente ver o que lhe “saltava aos olhos”, não é algo que lhe agrada, pois “tratou de enclausurar o olho direito novamente na órbita da face, forçando-lhe a permanência com um hediondo tapa-olho” (Mahon, 2020, p. 43). Ou seja, demonstrou que, além de determinar que, doravante, deveriam ser obedecidas suas regras, sob pena de castigo (enclausura o olho), impediu que ele pudesse continuar vendo e ser visto. O olho esquerdo, que se manteve obediente, enxergando apenas o que deveria ser visto, foi mantido livre.

3.3 O DELETÉRIO EVARISTO BRÁS

Neste conto, a personagem, que trabalha em um setor administrativo e burocrático, em que expede alvarás, percebe que sua mão cai dentro de uma gaveta, “sem sangrar, sem esfriar, movendo-se às vezes”. Evaristo guarda imediatamente a mão em um saco de suspiros que havia levado para o trabalho, horrorizado, mas sem fazer alarde, para não chamar a atenção do chefe. Como este chefe é intolerante quanto à ausência dos funcionários, despede-se e vai-se embora para sua casa usando transporte público que, com o trepidar, provoca a queda de mais partes de seu corpo, sendo que esse fenômeno sequer seja observado pelas pessoas que o circundam. Chegando em casa, o desmembramento vai-se consumando, parte a parte, até que, com a perna que lhe resta, consegue jogar-se sobre a cama, onde as partes restantes vão se separando, até sobrar uma cabeça sozinha, sem boca ou ouvidos. No dia seguinte, irritada, a faxineira arruma a bagunça deixada pelo Dr. Evaristo, juntando as partes que deixara pelo caminho e, por consequência, pede demissão, por não concordar com a desalinhada vida levada pelo patrão.

Nesta narrativa, a referência ao nome não nos parece ter a relevância que constatamos em outras. Entretanto, o adjetivo dado à personagem inúmeras vezes no texto chama a atenção. Segundo o dicionário Aurélio ⁴, o significado da palavra deletério é “insalubre; que é capaz de prejudicar a saúde”; no sentido figurado, pode ser usado como “degradante; que leva ao que é

4 <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/deleterio/>

imoral ou corrupto; que corrompe”. O adjetivo praticamente define o tema, estando presente já no título, estendendo-se ao longo do conto, provocando um ponto de tensão em torno da questão de se saber o que se desintegra para Evaristo Brás: sua vida, sua personalidade, o mundo a seu redor, etc.

Lembramos a lição de Moraes (2020, p. 56), que afirma que, justamente essa desfragmentação do corpo, sentida desde o pós-Guerra, em termos estéticos presente em movimentos como o Surrealismo, está vinculada “a uma sensação de vazio e fragilidade”, o que pode ser associado à “fragmentação do espírito moderno, remetendo à consciência de um passado em ruínas e da instantaneidade do presente” (Moraes, 2020, p. 57), elementos que não raro compuseram um pano de fundo cada vez mais dominante nas narrativas que se seguiram a esta época, adentrando a contemporaneidade. Este vazio e esta sensação de fragilidade podem ser observados no conto em questão, ainda que, bem ao estilo das narrativas curtas de Mahon, em chave cômica. Não nos enganemos quanto a este aspecto, que pode passar apenas por um jogo ligeiro e aprazível do autor. Nos contos onde o grotesco marca sua presença, há passagens que fazem menção a situações intrincadas relativas ao convívio social ou a crises existenciais profundas. As relações líquidas, sociais e amorosas, como quer Bauman, e a grande solidão do sujeito contemporâneo encontram-se latentes em situações absurdas, ainda que sob o signo de um grande riso cético e sardônico. Talvez neste único ponto resida a diferença entre o conto de Mahon e uma das narrativas que possivelmente o influenciaram: “O Nariz”, de Gogol. Mas ainda nos perguntamos se há, de fato, uma diferença.

No conto de Gogol, Kovalióv, um funcionário público que pede para ser chamado de major, perde seu nariz. A estranha peregrinação deste nariz por vários lugares – desde o pão saído do forno na casa de um barbeiro a uma visita à igreja – não causa grande espanto, no sentido de um fenômeno na esfera do fantástico, mas apenas como algo incômodo. Após uma série de peripécias absurdas, sem qualquer explicação, o nariz volta para o rosto de seu dono, deixando-o sem compreender nada. O próprio narrador parece compartilhar este estado de estranheza, quando sublinha que a situação é inacreditável e inverossímil. Há uma passagem, já no fim da narrativa, em que, possivelmente, a ideia de uma finalidade edificante ou utilitária da obra literária é contestada. O narrador afirma:

Mas o que é mais estranho, mais incompreensível de tudo é como os autores podem escolher tais enredos. Confesso que isso já é completamente inconcebível, é mesmo... não, não, não entendo de jeito nenhum. Em primeiro lugar, não há, em termos exatos, nenhum proveito à pátria; em segundo

lugar... mas em segundo lugar também não há proveito. Eu simplesmente não sei o que é isso... (Gogol, 2021, p. 116-7).

O proveito que a literatura pode ou não trazer, sua serventia, sua função como algo que até mesmo a excede, é um tema caro a Mahon e o tipo de formulação acima é algo que Mahon, como escritor, gosta de fazer, seja em entrevistas ou nos editoriais que assinava na revista literária *Pixé*, como o que encontramos na sétima edição:

Antes de abrir um livro ruim, é possível sabê-lo com dois dedos de prosa com o escritor. No papo, é possível ouvir as máximas da mediocridade: a literatura tem a função de... aí está a chave, ou melhor, o chavão. A frase será sempre completada com algum clichê. Em geral, a arte é usada como justificativa para alguma coisa – da mais pueril noção de beleza à tormentosa revolução social. Não importa qual seja a pauta que queiram empurrar goela abaixo da literatura, interessa apenas que um escritor ruim terá sempre uma boa justificativa para escrever mal. Queremos dar o caminho das pedras. Um curso rápido para descobrir esses fanfarrões. Basta seguir as pistas deixadas aqui e ali. Acontece em todas as profissões: o enorme anel de rubi na mão direita do jurista, o estetoscópio enrolado no pescoço do médico, o capacete que abafa a cabeça do engenheiro, a constelação de estrelas nos ombros dos militares, enfim, o arsenal simbólico da autoridade. Pois são justamente os piores a exigir silêncio e reverência – “me chame de doutor” – pedem aos cerimoniais. É que, à míngua de talento, o argumento de autoridade é invocado como compensação. Por isso, os símbolos são tão caros ao escritor medíocre.

Somos tentados, portanto, a ler alguns contos de Mahon – o conto presente, inclusive – nesta chave, como algo que desafia certas noções e preceitos consolidados pela história, pela teoria e pela crítica literárias e que, por fim, parece se revolver no âmbito da ideia da “arte pela arte”, como parece também ser o gesto de Gogol. Não pensamos, contudo, que esta forma de leitura seja exclusiva. Como vimos indicando com nossas análises, é perceptível um olhar crítico sobre práticas culturais relativas à época em que o autor vive, e também sobre as condições de existência do sujeito contemporâneo. Mesmo num texto como o de Gogol, em que o narrador explicita o sem-sentido de sua narrativa, é possível lermos o sarcasmo a ela subjacente, dirigido ao funcionário público de baixo escalão que, com ares de quem sustenta patente militar (“chamem-me de major”), um dia perde seu nariz (“empinado”). Como ainda afirma o narrador de Gogol, “e, mesmo assim, quando você reflete, há realmente alguma coisa em tudo isso” (Gogol, 2021, p. 117). Além disso, cabem aqui as palavras de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 60), que “o grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante,

surpreendente, às vezes risonha do real [...] Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre a cultura e corporalidade”.

Voltando ao texto de Mahon, acreditamos que o homem moderno, solitário e sem passado (no sentido de viver tão somente o imediato da rotina pessoal e de um trabalho burocrático e redundante), na figura de um viúvo Evaristo Brás, acaba por se fragmentar por completo, e não há nada de extraordinário em sua derrocada. Ela é literal, nem trágica, nem romântica:

Caiu-se todo. Desfez-se, na verdade. Não se trata de mera força de linguagem, grandiloquência dos amantes que desatam as juras de amor e se embriagam como se fossem morrer. Estes não acabam, nem muito menos se despedaçam. É comum ao ofício de poeta usar metáforas: ruiu na solidão, dissolveu-se em lágrimas, partiu o coração, entre outras hipérboles, catacreses e prosopopeias. Na prática, porém, a desilusão amorosa vem imersa em conhaque barato a exterminar o fígado, o estômago e os neurônios. Mas um pouco de cada vez, nada parecido com o que aconteceu a Evaristo Brás. O que se passou com ele foi diferente de uma figura de linguagem (Mahon, 2020, p. 44).

A personagem sofre calada a mutilação inexplicável que lhe é imposta, fica silente ao ver sua mão apartar-se do corpo e a coloca em um saco de suspiros que trazia consigo após esvaziá-lo, com o objetivo de chegar em casa sem que o seu estado fosse percebido: “esvaziou o saco de suspiros que levava consigo e tratou de colocar ali a mão direita até que chegasse em casa” (Mahon, 2020, p. 44). Nesta passagem, o narrador novamente faz uso de uma metáfora carregada de ironia. Ao mencionar o “saco de suspiros”, o óbvio seria imaginar um invólucro contendo as guloseimas doces, mas, ao perceber o verdadeiro sentido da trama que narra a vida “despedaçada” do protagonista, é possível perceber uma menção à extenuação e à melancolia que se avolumam com o passar do tempo. Torna-se, portanto, uma das imagens mais potentes e marcantes esta, a do protagonista depositar aos poucos os fragmentos que se desprendem de seu corpo num “saco de suspiros”.

Como nos outros contos, não é apresentada nenhuma causa que leva à transformação do corpo da personagem, apenas é dito que ele se desmonta, visto que “percebeu que a mão direita havia caído numa gaveta aberta” (Mahon, 2020, p. 44). Evaristo tem o cuidado de guardar o pedaço do corpo que caiu, como vimos. Não deixa ninguém perceber, sai do ambiente de trabalho e vai para sua casa, usando o transporte coletivo. Durante a viagem, mais pedaços do corpo caem sem que uma pessoa sequer observe: “ninguém deu a mínima para o desfazimento de Evaristo Brás. As pessoas olhavam pela janela (...)” (Mahon, 2020, p. 45). O homem sem passado, em ruínas, também é um homem sem presença. É provável que os próprios

passageiros, absortos em seus pensamentos habituais, ignorem a existência uns dos outros, “vivendo de véspera a chegada em casa (Mahon, 2020, p. 45). Contudo, o afeto ou a violência, no “abraço dos filhos pequenos ou [n]a surra do marido bêbado” os aguarda no retorno ao lar. O golpe final dado pelo narrador neste homem que passa despercebido por todos e sequer é aguardado em casa está numa formulação que beira o cinismo, embora carregada de comicidade, se levamos em consideração que comporta um arremedo de nobreza heróica: “o homem ia se desmontando com muita dignidade” (Mahon, 2020, p. 45).

Consideramos aparentemente contraditória a situação de manter-se a dignidade enquanto vai se desmanchando, como se fosse um herói sendo derrotado em uma batalha, mas conservando a consciência do seu valor e sua honra. É justamente com a presença desses adjetivos que o narrador consegue estimular o riso, chamando Evaristo também de “decadente personagem”, ou descrevendo sua condição física como “corpo portátil”. É curioso também como termina seu despedaçamento: “a cabeça ficou sozinha, muda sem boca, surda sem ouvidos, entupida sem nariz” (Mahon, 2020, p. 46). Mais uma imagem forte na galeria de imagens grotescas criadas por Mahon, a cabeça vazia simboliza a mais completa ausência de conexão com o mundo. Dele não recebe nada e nada pode lhe oferecer. Não há, assim, mais nada a fazer, sem formas de se expressar e sentir, e se alguém porventura ainda quisesse lhe dizer algo, já não tinha nem como escutar.

Na parte final do conto, surge uma personagem que traz para a narrativa novos elementos, uma nova inquietação, pois é a única que não ignora o protagonista. Na verdade, parece conhecê-lo mais do que ele mesmo, porque não se assusta com seu despedaçamento; pelo contrário, demonstra estar muito bem habituada (e contrariada) com o fenômeno: “não aguentava mais a forma deletéria como o patrão levava a vida. Não é possível viver nesse desalinho, doutor Brás. Algum dia, o senhor se perde por aí. [...] Foi a última vez que fiz o favor de juntar os seus pedaços” (Mahon, 2020, p. 46).

Mais uma vez, estamos diante de uma narrativa em que aquilo que, num primeiro momento, parecia algo extremamente incomum, revela-se (pela compreensão da “história 2”) como algo usual, apenas as personagens não tinham consciência de algo relevante de si mesmas. As falas da faxineira deixam claro que Evaristo há um tempo (não se sabe desde quando) já se mostrava “deletério”. Mas isto, só no dia anterior ele conseguiu sentir. No corpo, ou nos fragmentos que foram se desprendendo dele.

3.4 A NOVA CONDIÇÃO DE IBSEN SCHÜLLER

A narrativa gira em torno de um momento crucial da vida do protagonista, um biólogo que tinha o “sonho de voar”. Um dia, ao despertar num quarto onde as “dimensões eram extraordinárias”, ainda que questionando-se sobre a possibilidade de estar sonhando, percebe que sua visão tornou-se multifacetada e que consegue enxergar num ângulo mais aberto que o normal. Empreende um voo até o banheiro, onde, inicialmente não consegue enxergar o homem que era, mas com um pouco mais de apuro, percebe ter se transformado em uma mosca, com todas as suas características e com “aquela leveza no ar, sonhada a vida toda” (Mahon, 2020, p. 28). Talvez pelo fato de ser biólogo, não consegue achar-se asqueroso, e assim, permanece como mosca. Embora faça tentativas de comunicar-se com a família, desenhando mensagens no ar, não é capaz de ser compreendido; pousado sobre a televisão, “observou a mulher chorar pela ausência do marido, agarrando-se ao filho com a dolorosa melancolia própria dos desaparecimentos” (Mahon, 2020, p.28). Domina a arte de voar com o passar dos dias, mas logo no décimo dia após sua transformação, sente vontade de mastigar um bife, o que não é possível, pois não consegue voltar à forma original e, nessa condição de mosca, passa a perceber as mudanças na família e seu empobrecimento, sentido na ausência de frutas e biscoitos, que eram sua fonte de alimento. Simultaneamente ao declínio financeiro da família, uma nova rotina aos poucos se estabelece: “o menino foi obrigado a abandonar a escola particular por falta de recursos, a mulher conseguiu um segundo emprego para aumentar a renda, a sogra passou a cuidar da criança nas noites em que Rachel saía para namorar o supervisor do supermercado onde trabalhava” (Mahon, 2020, p. 28). Por fim, pensando já estar conformado com sua nova condição, que se prolonga por dois anos, é surpreendido por um acontecimento que lhe transtorna: o casamento de sua mulher. Durante a festa, em um “protesto dramático, [...] arrastando-se pela superfície grudenta de glacê branco, conseguiu deixar a primeira e única mensagem para a família” (Mahon, 2020 p. 29). No bolo, ele consegue escrever “saudades” antes de morrer, palavra que sequer é entendida pelos presentes na festa.

O título do conto já traz uma expressão que acreditamos ser a chave para nossa análise: “a nova condição”. Notamos que faz referência à transformação de Ibsen em um inseto, mas essa metamorfose é posta de forma irônica, pois ele se transforma justamente em um ser repulsivo e insignificante, contentando-se com o único benefício que sua transformação lhe permite, voar.

O narrador nos apresenta, portanto, a metamorfose de um biólogo: o protagonista já desperta de um sono nessa condição, metamorfoseado no inseto. Além de nos remeter a Kafka, no campo da literatura, o conto nos lembra também algumas obras cinematográficas, como um

filme da década de 1980, que tem como título “A mosca⁵”. No filme, a metamorfose se dá em meio a experimentos científicos, em que ocorre uma falha e aos poucos o humano vai se transformando em um inseto, o que causa um verdadeiro pânico. Ao contrário do filme, em Kafka, a “nova condição” de Gregor Samsa não passa despercebida pelas outras personagens que, no entanto, não se surpreendem. Já em Mahon, somente Ibsen Schüller têm consciência de sua transformação e, um pouco diferente, do texto kafkiano, o protagonista sente-se, pelo menos a princípio, bem com a transformação e a sua nova condição. Isso é o que o percebemos em uma primeira leitura, na história aparente, conforme nos ensina Piglia em suas teses sobre o conto, ao afirmar que um conto sempre conta duas histórias. Desse modo, além de “desvendar” a história secreta, interessa-nos entender como ela foi construída fazendo uso de uma característica do grotesco, que é a metamorfose.

Acreditamos ser relevante salientar que, já no início do conto, antes de anunciar a transformação em si, o narrador sutilmente cria expectativas sobre o que vai acontecer com o protagonista. Não é fortuito o trecho “quando acordou no primeiro dia de outono” (Mahon 2020, p. 27)), justamente por se tratar do início de uma nova estação – marcada talvez pela ideia de pleno desenvolvimento e amadurecimento –, o que, somado ao título, deixa transparecer que se fala de alguma mudança que está na iminência de ocorrer.

Porém, como vimos acima (e isto ainda será abordado adiante), a ironia presente no título ocorre também nesta metamorfose que o protagonista sofre. Apesar de Schüller não experimentar um sentimento de repugnância em relação à nova criatura em que se transformou – o que fica claro no início da narrativa (“Queria ter asas. Sonhava voar. (...) Sua consciência de biólogo não permitia achar-se asqueroso” (Mahon 2020, p. 27) –, há uma ponta de sarcasmo por parte do narrador em contrastar o sonho do voo com o único resultado possível a que chegou: realizar o voo de uma mosca, ao contrário do voo de um pássaro, como talvez fosse de se esperar, o que joga com as expectativas do leitor e ressalta o aspecto marcadamente irônico do texto. Ao invés de um pássaro qualquer, uma águia, por exemplo, que pode simbolizar o desejo por voos mais altos, de descoberta do mundo e de si, a mosca e seu voo circular, doméstico, repetitivo, serve como metáfora da mediocridade do protagonista e da pequenez de seu mundo. Inicialmente, antes de reconhecer-se como tal, “viu-se em meio a dimensões

5 A Mosca (em inglês: *The Fly*) é um filme estadunidense de 1986, dos gêneros terror e ficção científica, dirigido por David Cronenberg. Produzido pela Brooksfilms e distribuído pela 20th Century Fox, o filme é estrelado por Jeff Goldblum, Geena Davis e John Getz. Vagamente baseado no conto “*The Fly*” de George Langelaan, publicado em 1957, o filme conta a história de um cientista excêntrico que, depois que um de seus experimentos dá errado, lentamente se transforma em uma criatura híbrida.

extraordinárias”, enxergando também “num ângulo muito mais aberto do que estava acostumado” (Mahon, 2020, p.27), o que faz parecer que o sonho de voar nos mais diversos sentidos tivesse sido realizado, o que de fato não ocorreu. No momento em que o protagonista tenta se reconhecer em frente ao espelho “Como é possível? Estou aqui de frente para o espelho e não me vejo. Foi então que Ibsen Schüller, ainda voando aproximou-se. O único movimento que via refletido era o de uma mosca.” (Mahon 2020, p. 27), percebemos o grotesco sendo construído a partir dessa metamorfose que mostra, ou melhor, escancara a real dimensão humana representada por uma personagem insignificante, que mesmo em sonho não consegue ser mais que uma mosca. Mas não deixa de ser irônico o fato de apenas o leitor ter esta compreensão. Olhar-se no espelho, já nos dizem os contos de fada, não é garantia alguma de autoconsciência. De fato, pode-se ver refletido no espelho apenas aquilo que se deseja. De início, Ibsen Schüller, ainda que se coloque diante do espelho, não se enxerga. Saberá mais de si apenas um bom tempo depois.

A história apresentada nos revela outra questão interessante quanto a esta necessidade de transformação, que é a de não alcançar o retorno à condição anterior. Ibsen sente-se, inicialmente, confortável com sua nova condição, mas, em um dado momento, decide voltar aos velhos hábitos que lhe satisfaziam: “queria comer um bife suculento, sentia saudade de mastigar com os dentes da boca” (Mahon, 2020, p. 28). O problema era a impossibilidade, ou o desconhecimento da maneira com que pudesse voltar à condição humana: “permaneceu mosca”. Portanto, passados dez dias de sua metamorfose, não parece ser o choro da esposa ou o desespero de seu filho aquilo que o move a querer retornar à sua situação anterior. De fato, quanto à mulher, sua vontade era de que ela soubesse que ele estava sempre do seu lado – não importando em que circunstância se encontrava, e de que ele agora podia voar. Seu desejo de retorno é aflorado unicamente para satisfazer um gosto muito particular: “comer um bife suculento”, o que enfatiza sua mediocridade.

Sendo assim, notamos um egocentrismo exacerbado ao querer retornar à condição anterior: “a mosca discretamente pousada sobre a televisão observou a mulher chorar pela ausência do marido” (Mahon, 2020, p. 28) e, mesmo assim, não se percebe qualquer vestígio de apreensão ou angústia da personagem na tentativa de consolar a esposa. O desejo de reverter a situação é realmente aflorado quando sente a necessidade de satisfazer um gosto particular: “comer um bife suculento”,

Em relação à vida da família, passado o abatimento inicial, aos poucos uma nova rotina se estabelece. É certo que certos percalços tiveram de ser enfrentados – o filho teve de deixar

de estudar em uma escola particular e a esposa teve que recorrer a um “segundo emprego para aumentar a renda” (Mahon, 2020, p. 28). No entanto, tudo leva a crer que sua ausência logo deixa de ser sentida. Em pouco tempo, Rachel começa a namorar o supervisor do supermercado em que trabalha e, em dois anos, se casa (possivelmente com este supervisor).

Tendo feito este levantamento dos elementos que constituiriam, segundo Piglia, a História 1, busquemos agora o que se revela nas entrelinhas.

É comum encontrarmos nos contos de Mahon situações que a princípio nos parecem inusitadas, certamente por situarem-se no terreno do insólito, por serem construídas com elementos do fantástico. Contudo, mais do que a irrupção de um evento que transtorna determinada ordem ou que modifica profundamente uma situação inicial de normalidade, o que observamos é que este evento insólito funciona mais como uma metáfora de algo essencial na vida ou na personalidade do(a) protagonista, um recurso que vai ao encontro da leitura que Kayser faz da deformação ou da exageração da realidade em Mann, como algo que revela a essência de um fenômeno já existente. Isto também aproxima certas narrativas de Mahon do surrealismo. O gesto surrealista, entre tantas outras coisas, desumaniza a anatomia para penetrar no “domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais [...]” (Bellmer apud Moraes, 2017.p.67).

Como mencionamos acima, a grande ironia presente em formulações como “a nova condição”, “enxergava num ângulo muito mais aberto do que estava acostumado”, [adquiriu] “o reflexo típico das moscas” e “permaneceu mosca” está em que, primeiramente, não há absolutamente nova condição alguma, pois, ao que tudo indica, Ibsen era incapaz de alçar grandes voos e mais se assemelhava a um inseto que se mantinha imperceptível ou insofista em sua casa; quanto à abertura de perspectiva, o máximo que ela alcança se restringe ao ambiente doméstico, algo entre quarto, banheiro, sala e cozinha, enxergando as trivialidades de uma vida ordinária, sem a amplitude necessária a uma descoberta ou conquista mais desafiadoras; portanto, uma vida comum, para a qual basta apenas o “reflexo típico das moscas”. E, por fim, o conto acaba por nos revelar que, assim como sempre houvera sido, permaneceu mosca. Até sua morte no fim da narrativa pode ser lida como metáfora de sua existência, porque, na verdade, para utilizarmos uma expressão popular, por toda a vida parece não ter sido outra coisa senão uma “mosca morta”. O que talvez seja “novo” na existência de Ibsen Schüller é mencionado pelo narrador de modo bastante sutil, numa passagem que se encontra já ao final da narrativa, em que a personagem revela ter atingido certo grau de consciência de sua verdadeira condição. Após vários dias, em que “ficava pousado na janela por longas horas,

observando o movimento da rua, sem nenhuma esperança na vida”, uma certeza o assalta com o peso de uma sentença irrevogável: “estou condenado” (Mahon, 2020, p. 28). Sua reação a esta fatídica revelação não surpreende: ele se conforma e ainda vive como díptero por mais dois anos. E há algo de patético – aspecto não muito frequente nos contos curtos de Mahon – por trás da imagem repugnante de uma mosca que se arrasta sobre a superfície de um bolo de casamento, sacrificando a própria vida numa última tentativa de se comunicar com a família, sintetizando na palavra “saúde” tudo o que não pode mais reaver.

3.5 A HÉRNIA

O conto “A nova condição de Ibsen Schüller” funciona, a nosso ver, como uma espécie de parábola contemporânea da existência que se esvazia por completo de sentido, que se revolve na redundância das pequenas ações cotidianas e se aniquila. Seguindo a teoria de Piglia, neste caso não há grande tensão entre a História 2 e a História 1, já que a parábola tem por finalidade a transmissão de uma mensagem, ainda que por via indireta. Em outras palavras, uma vez compreendida a História 2, a tensão se dissipa, o que nos dá a impressão de um texto de sentido mais “fechado”, já que, ao contrário, mantida a tensão entre as duas histórias no final da narrativa, seja pelo aspecto polissêmico das imagens ou pela ambiguidade do enredo e da linguagem, a obra tende, obviamente, a uma maior abertura. Acreditamos que este seja o caso do conto “A hérnia”, em que o autor joga com elementos do grotesco na criação de uma situação absurda a partir da imagem de um homem que vivencia a gravidez de um modo muito estranho: o bebê não é gerado no interior do corpo, mas se desenvolve aos poucos, sem separar-se, ao fim da gestação, do corpo paterno, como uma espécie de apêndice ou tumor (há, de fato, uma desconfortante relação entre feto e tumor, que contrasta um aspecto doentio à imagem consagrada pelo senso comum de pureza e sublimidade do ato de gerar um filho).

Amarildo Silva é um pedreiro à espera de atendimento ambulatorial. Apresenta-se ao médico que, de imediato e sem responder ao “bom dia” do paciente, lhe pergunta qual o problema. Após a resposta – Amarildo se limita a apontar o umbigo e dizer que começou a doer de uma hora para outra –, o diagnóstico também é imediato, sem maiores investigações: “É hérnia. Como assim? Hérnia, meu filho; tem que operar, não tem remédio. Não dá pra operar, doutor, eu trabalho de pedreiro. Já vi aqui no seu prontuário, mas tem que entrar na faca” (Mahon, 2017, p. 14). Amarildo sai desolado do consultório, descontente com o atendimento. Ao chegar em casa, é abordado pela esposa sobre o diagnóstico médico, e ela também não se conforma com o que lhe foi dito: “O que é hérnia? Não sei, mas o doutor disse que é. Toma o

quê? Não tomo nada. Como não? O médico falou que hérnia não tem solução. Nem paracetamol? Tem que operar. Puta merda! É sério assim? É. Marialva sentou-se na ponta da cama e pôs-se a chorar” (Mahon, 2017, p. 14). A hérnia começa a aumentar e toma contornos humanos, apresentando cabeça e membros, o que leva o casal a aceitar o que está acontecendo: “o casal foi se conformando com a anomalia como se conformam os pais de uma gravidez indesejada e, afinal de contas, quem pariu Matheus que o embale” (Mahon, 2020, p. 15). Amarildo muda seus hábitos, deixa de fazer serviços pesados e começa a usar roupas mais largas e confortáveis, até o dia em que a criaturinha ligada ao corpo da personagem põe-se a ter vida própria e abre os olhos. Após isso, pelo fato de o batismo não ser aceito pela igreja, o casal se muda para o campo.

“A hérnia” é um exemplo de narrativa em que, face ao realismo mais corriqueiro, uma situação absurda se coloca, um procedimento não muito diferente daquele empregado pelo Kafka de *A Metamorfose*, em que a “nova condição” de Gregor Samsa, como mencionamos anteriormente, não parece chocar nenhuma das personagens que convivem proximamente ao protagonista. Além disso, mais do que no conto anteriormente analisado, os traços surrealistas presentes em “A hérnia” são responsáveis por manter até o fim – e para além dele – a ambiguidade e as múltiplas sugestões de sentido – ou até mesmo o absurdo e o sem-sentido do mundo e do eu, como postula Roas. A imagem grotesca da insólita gravidez de um homem que gera um apêndice monstruoso pode ser lida como uma provocação estética, uma espécie de deslocamento (ou um convite à possibilidade de questionamento) de sentidos já histórica e socialmente consolidados, como tabus intimamente vinculados aos temas da gravidez e da geração de um filho; ou seja, um tipo de procedimento muito caro aos surrealistas – a imagem provocadora capaz de deslocar sentidos fortemente estabelecidos, pelo recurso ao absurdo ou ao universo do onírico. Como afirma Moraes (2017, p. 62),

ao proclamar a primazia do objeto [no caso presente, em específico, do corpo] *dépaysé*, os surrealistas reiteravam a intenção inventiva de transfigurar o real: fosse o que fosse – virtual, oculto, perturbado, interpretado, imprevisível, achado, insólito, maravilhoso, selvagem –, o objeto não deveria jamais ser idêntico a si mesmo.

Adiante, a autora afirma que “os objetos passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração, (...) [uma] disposição de intercâmbio entre os diferentes reinos da natureza, ou entre o natural e o artificial, numa visão unitária que se funda sobre um princípio superior de equivalência entre todos os elementos da realidade múltipla” (Moraes, 2017, p. 74-5). Na

narrativa em análise, o intercâmbio não se dá exatamente como postula a autora, mas entre masculino e feminino e entre o princípio de geração e o de degradação física, que, de forma perturbadora, terminam por equivaler-se: homem/mulher, pai/mãe, feto/tumor: “Ela [Marinalva, esposa do protagonista] cuidava de Amarildo e do novo membro da família, como a enfermidade já era conhecida” (Mahon, 2020, p. 15-16). Deste modo, talvez mais do que no conto anterior, as imagens de “A hérnia”, na inquietante fusão do sublime e do repugnante, acabam por despertar uma sensação que mescla fascínio e horror e convidam ao jogo de uma leitura que tende à abertura de significados, outro elemento presente na proposta do movimento surrealista: “Amarildo Silva acalentou a bizarrice por mais seis meses, sem nenhuma novidade que não o regular desenvolvimento de um outro ser: vieram os olhinhos, as orelhas, o nariz, o cabelo e as mãozinhas; à medida que surgiam feições humanas, nasceu o afeto do casal” (Mahon, 2020, p. 15).

A recusa de “classificações do pensamento dualista” (Moraes, 2017, p. 75) desestabiliza qualquer noção de ordem racional ou critério moral. A impassível aceitação, por parte do casal, da inusitada situação, imediatamente o coloca à margem de tudo o que é socialmente admissível e, obviamente, das instituições que impõem a lei, a ordem, os códigos morais e de conduta. Talvez isto explique a presença, na narrativa, de menções à religião e à igreja. No início do conto, ao indicar o preenchimento da ficha médica do protagonista antes da consulta, o narrador afirma que “Amarildo deixou com ela [a secretária] uma prancheta com seus dados: 42 anos, casado, pai de 5 filhos, pedreiro, católico [...]” (Mahon, 2017, p. 14). A declaração do credo religioso em uma ficha médica é, sem dúvida, algo inusitado. Contudo, é algo compreensível, se levarmos em consideração a parte final do conto: “Soube-se que, tempos depois, a família foi viver no campo. Comentava-se que a razão da mudança foi a rejeição do pároco em batizar a nova filha, Hérnia Eloísa da Silva.” (Mahon, 2017, p. 16). Se o tema da História 2 é voltado a elementos que tendem à tensão, introduzir a questão religiosa na narrativa, neste caso, faz sentido. A criação de uma situação narrativa que aborda as condições de geração de um filho de forma anormal, provocando mudanças na condição de “homem” do protagonista, possibilitando a mudança dos códigos e do entendimento do próprio mundo, produz o choque com o que se estabelece como senso comum, o culturalmente consolidado, uma instância de realidade – a do camponês pobre – em que a religião talvez represente a mais ferrenha dessas instituições sociais que ditam as regras e normas de vivência social. No conto, ela é abandonada sem aparente preocupação ou culpa por parte do casal Silva, o que nos remete à afirmação de Guinsburg (2008, p.15) sobre outro aspecto do surrealismo: a de empreender nem tanto a

negação de valores, mas “a busca de “um novo mundo” e uma “nova vida” para encontrar “novos valores”.

Isto nos leva ao último ponto que gostaríamos de considerar: a narrativa parece contestar jocosamente as “verdades” estabelecidas e as certezas advindas de uma inflexível formação cultural quanto ao que seja um homem, seu corpo, suas aptidões e seus desejos⁶. Em outras palavras, a crise contemporânea da masculinidade parece aflorar nas poucas páginas do conto. O deslocamento da imagem culturalmente consolidada de homem fica muito evidente. O elemento feminino toma forma na condição da personagem e expõe, por assim dizer, a própria fragilidade do homem em relação a certos aspectos e fenômenos da vida que lhe são interditados culturalmente, ou perante aos quais o social, com suas normas, costumes e instituições, impõem um modo único de conduta, como, no caso em questão, o que diz respeito ao ato de gerar um filho. Enquanto no conto analisado anteriormente, face à “metamorfose” sofrida, a personagem se enxerga, por fim, pequena e irrelevante, em “A hérnia”, a deformidade corporal alude a uma transformação no que se refere a sua condição masculina. Não que tenha ocorrido qualquer inversão relativa a gênero, mas a própria gestação propõe discutir sobre a feminilidade do homem em relação a este fato. Deste modo, mais uma vez, o grotesco é apresentado pelo autor em forma de exagero, pondo em foco e até mesmo satirizando a imagem masculina esperada e até mesmo imposta pela sociedade.

De fato, o que denominamos acima de “crise contemporânea da masculinidade” nos parece ser retomada em vários outros, em que o grotesco é a categoria estética que os embasa. Em “O deletério Evaristo Brás” (Mahon, 2018), um viúvo, escriturário, em meio ao expediente de um dia comum, perde sua mão direita, que cai numa gaveta, sem sangramento algum. Horrorizado, deixa a repartição e toma o rumo de casa, desmembrando-se aos poucos. Um juiz perde sua sombra em “O caso de Mário Curi” (Mahon, 2017). Em “Uma vida simples” (Mahon, 2017), um professor de História da Arte paulatinamente come a si mesmo, restando apenas sua cabeça. Em “Um doce de marido” (Mahon, 2018), o corpo de Antônio Carlos, um engenheiro de “convicção cartesiana”, transforma-se numa espécie de gosma adocicada. A lista não se esgota com estes exemplos. Em todos, ocorre uma transformação, uma deterioração ou uma perda de partes do corpo dos protagonistas, o que, a nosso ver, funciona como metáfora das inquietudes e das incertezas consequentes da crise acima mencionada. A representação do corpo

6 Gostaríamos de agradecer, neste ponto, a contribuição da professora Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), que nos atentou, no momento da qualificação, para esta possibilidade de leitura do grotesco naqueles contos de Mahon que são protagonizados por personagens masculinas.

metamorfoseado, decomposto ou corrompido (e, nela latente, a (des)construção identitária do masculino) dá-se no efêmero e no instável de situações corriqueiras trazidas na narrativa. Como bem sintetiza Castrillon-Mendes (2018, p. 9) no prefácio a *Azul de Fevereiro*, estes contos se caracterizam como uma “narrativa das impermanências”.

Este é um ponto de correspondência entre os dois contos aqui analisados. Embora em “A nova condição de Ibsen Schüller”, a metamorfose sofrida pelo protagonista lhe permita aceitar a mediocridade de sua vida (algo, portanto, num plano mais íntimo e existencial), em um segundo plano estão em jogo certos papéis sociais, como o de “marido provedor” e “pai presente”, que, por fim, parecem não ter toda a relevância que o patriarcado lhes reserva. Em “A hérnia”, um homem se vê transformado pela sua nova condição de ser gestante e capaz de dar à luz, ainda que de modo estranho, num jogo irônico com os paradigmas sociais vinculados ao binômio masculino/feminino. Porém, como vimos, no primeiro conto, aquilo que Piglia denomina como História 2 revela-se de forma mais clara, enquanto no segundo, a tensão provocada entre os dois níveis narrativos mantém-se até (e para além) do fim, pelas antinomias suscitadas pela imagem do corpo masculino grávido de uma hérnia/bebê. Se para o casal Silva basta dar as costas ao mundo que não mais os aceita, para o leitor esta insólita imagem continua a inquietar e reverberar, talvez por fazer ele mesmo parte de um mundo semelhante ao que o casal tranquilamente abandona, e em que esta imagem continua a metaforizar uma crise que ainda se desenrola.

3.6 – O GROTESCO NOS CONTOS DE EDUARDO MAHON

Após o que discutimos sobre os cinco contos selecionados, faremos algumas considerações do que evidenciamos sobre o grotesco nos contos de Eduardo Mahon.

Conseguimos perceber que a proposta estética do autor, pelo menos em suas narrativas mais curtas, se aproxima do cômico, não apresentando nenhuma tonalidade do horror/sinistro proposto por Kayser como forma de estranhamento do mundo. Entretanto, demonstra uma leve vinculação àquela alegria proposta por Bakhtin, quando desenvolve seu conceito de carnavalização, pelo menos no que tange ao recurso da zombaria e do escárnio diante de uma conduta social posta, um costume, uma instituição social, etc. Ao mesmo tempo, Mahon apresenta um mundo desacreditado (ou diante ao qual o narrador mostra-se cético), de forma semelhante ao que Kayser aponta quando da utilização do fenômeno na dramaturgia do período modernista, que provocava uma discussão entre o que a vida de fato é e, do outro lado, a vida social que se espera que seja vivida, sob os ditames conceituais impostos.

Dessa forma, esse grotesco que surge repentinamente em meio a uma representação realista de situações banais consegue, imediatamente, provocar o estranhamento no leitor, servindo como uma “porta” para que se consiga vislumbrar a História 2. Neste sentido, concordamos com Achter (2016, p. 645-6), quando afirma que

“a transição inesperada do ordinário ao absurdo, do concreto ao repentinamente abstrato, é algo extremamente inusitado [...] nos contos de Mahon. Eles geralmente se iniciam de modo comum e então, seguindo o modo inicial e “comum” de narrar, o autor descreve coisas inacreditáveis e bizarras, as quais apresenta sem qualquer hesitação ou atitude específica”.

Portanto, na configuração das narrativas, o fenômeno insólito irrompe de situações triviais do cotidiano, como dissemos, normalmente dentro do que é corriqueiro na vida de personagens de mentalidade pequeno-burguesa: estar dormindo e acordar de sobressalto ao sentir-se grudando; perceber, assim que desperta, que sofreu a mutação; ir ao médico por conta de um incômodo no olho; ou, ainda, procurar ajuda médica para tratar da incômoda situação de uma dor abdominal. Comum também parece ser a linguagem que, paradoxalmente, é simples tanto no vocabulário empregado quanto nas frases curtas, sem fírlas sintáticas, mas capaz de despertar a sensação de estranheza, diante de algo “anormal”. É relevante também a carga metafórica de certas expressões e palavras. Nos contos, as experiências vivenciadas de forma mais radical são representadas através de metáforas construídas a partir das deformações/mutações que as personagens sofrem: o homem ignóbil que se transforma em mosca, a mulher que tem o poder de visão ampliado para apenas constatar o que se dava em sua própria casa, etc.

Quanto às imagens grotescas, Mahon elabora formas inusitadas no corpo das personagens, lançando contra ele deformações (um olho que possui vida própria ou uma hérnia que se torna um feto), desfragmentações (um homem que se derrete em uma gosma adocicada, ou outro que perde seus membros) e em mutações propriamente ditas, como a do homem que acorda transformado em mosca.

A irrupção do insólito, em que há uma exageração dos acontecimentos, por outro lado, não gera nenhum estranhamento nas personagens, que se mantêm nas narrativas aceitando os acontecimentos de uma forma “normal”, ou seja, sem esboçar qualquer sinal de espanto, visto que seguem o seu cotidiano, no máximo, buscando adaptar-se à situação que passam a vivenciar. Ao contrário, o leitor, reiteramos, ao se deparar com o fenômeno, sofre o estranhamento e,

sendo este experimentado, passa a perceber ou se questionar sobre o sentido dessa introdução ao texto.

O autor nos apresenta um narrador em terceira pessoa, na maior parte das vezes contando a história de um ponto de vista distanciado, como se visse os acontecimentos de fora, sem envolver-se emocionalmente. Ocorre que, por vezes, a voz narrativa de Mahon se aproxima das personagens, deixando transparecer os seus sentimentos e vivências, o que, a nosso entender, gera o contraste necessário para que o cômico se produza. A técnica também possui algo de paradoxal nesta alternância entre distanciamento e proximidade (calculada): é justamente ao se aproximar dos sentimentos e ideias das personagens que o leitor termina por compartilhar o riso irônico ou satírico do narrador. Em outras palavras: quanto mais se “aproxima” das personagens, mais próximo, na verdade, está do narrador.

Outro aspecto dos narradores dos contos curtos de Mahon é algo que pode ser visto como um procedimento típico dos contistas contemporâneos, que optam pelo máximo de condensação, que “enxugam” tanto a linguagem quanto os acontecimentos, demonstrando assim a capacidade de lidar com o que é essencial na história 1, para que a história 2 seja exija um verdadeiro exercício de interpretação do leitor.

Sendo assim, as narrativas de Mahon apresentam um grotesco que “brinca” com a realidade, para, dessa forma, apresentar ao leitor verdades que talvez não se queira ver, situações que são escondidas “debaixo do tapete”, e que o texto faz revelar, principalmente se for um receptor experimentado. O autor, com isso, demonstra um olhar que pode ser considerado ácido, pois acaba por derrubar toda e qualquer perspectiva de os protagonistas triunfarem, revelando a mediocridade de suas vidas, terminando por permanecer os mesmos, ou seja, não ocorrem mudanças significativas.

O grotesco se manifesta nos contos para justamente como forma de revelar o trivial das personagens e de suas vidas, revelando crises existentes nos relacionamentos que possuem com seus pares, como se observa em “Um doce de marido” e “Um olho de Irene”; da mesma forma, desnuda as convenções sociais que são impostas ao indivíduo pelo coletivo, pela necessidade extrema de produzir, ainda que intimamente este indivíduo esteja se deteriorando, como no conto “O deletério Evaristo Brás”. Porém, são nos dois últimos contos analisados que se percebe um maior número de questionamentos gerados pelo grotesco, pois, em “A nova condição de Ibsen Schüller”, notamos um protagonista que, através da metamorfose, descobre uma vida insignificante, e que suas aspirações são tão pequenas quanto sua própria existência. Assim, nos quatro primeiros contos a narrativa é mais fechada, e a História 2 acaba por se desvelar de uma forma mais clara.

O conto “A hérnia” aponta temas sensíveis, que englobam situações ligadas às expectativas impostas ao homem, justamente questionando toda a problemática que envolve a masculinidade contemporânea e as prescrições sociais a ela. Desse modo, esse conto propõe uma situação diferente dos demais, já que não há na narrativa um fechamento por completo, o que pode gerar no leitor a sensação de falta de respostas para a situação apresentada no enredo

Frisamos, ainda, que, se no advento do surrealismo a descrença do mundo veio em um período pós-guerra (muito bem esclarecido por Moraes), a narrativa de Mahon que se constrói a partir dos exageros grotescos, se demonstra, também, irônica e até debochada da própria sociedade. Há um travo amargo de descrédito e pessimismo quanto ao andamento do mundo, na sua nova condição líquida em termos de relações interpessoais. Nessa perspectiva, o autor ironiza a hipocrisia social, deixando ao leitor a tarefa de responder os próprios questionamentos criados a partir do encontro com o texto, que pode ser um projeto estético do autor, ou apenas um desafio lançado por ele na formação do triângulo autor – obra – público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, a proposta foi analisar os elementos do grotesco em alguns contos extraídos do livro *Resumo da Ópera*, de Eduardo Mahon. Estudamos, para atingir esse objetivo, as teorias propostas sobre o fenômeno com seus principais expoentes e, a partir daí, buscamos identificar sua ocorrência nos contos selecionados, seus possíveis sentidos e o efeito que provocam, desde a sua construção e os elementos narrativos usados na história 1 ou aparente, bem como a história 2, que se conclui após a leitura, ou seja, com o não dito, de acordo com as teses do conto do teórico argentino Ricardo Piglia.

Na primeira parte do trabalho, fizemos um estudo das teorias propostas por Kayser e Bakhtin que, de forma efetiva, são considerados os mais renomados autores sobre o grotesco. Tentamos traçar uma linha do tempo desde a descoberta do fenômeno no século XV, comparando as teorias de ambos os autores, que, embora apresentassem alguns pontos controversos, também convergiam em algumas questões. Cabe mencionar que os estudos realizados pelos autores deram-se em períodos diferentes da história, e dessa forma alguns aspectos podem ser destacados de maneira mais geral. Mesmo que para Kayser vincular o fenômeno à anormalidade sinistra, como resultado do alheamento do mundo e, de outro modo, Bakhtin se distanciar desta perspectiva, centrando seus estudos no conceito de carnavalização, a partir da investigação de costumes populares, identificados com a alegria, ambos acabam por se aproximar. Entendem que o grotesco possui um elemento deformador da realidade usual, embora possuam perspectivas diferentes; para Kayser, o grotesco mostra um mundo estranhado, algo que não deveria existir, enquanto Bakhtin fala de um mundo onde o povo vive uma segunda vida, que se revela através da alegria.

Frisamos que as lições apresentadas pelos teóricos são tratadas a partir do descobrimento do fenômeno, demonstrando sua existência anterior, não com a mesma nomenclatura com que foi apresentada a partir de sua descoberta. Apesar de não ser nosso objetivo apresentar a história do grotesco, fez-se necessário apresentar uma linha cronológica da evolução do conceito e, dessa forma, percebemos que para cada fase há uma particularidade. Assim, podemos dizer que os conceitos basicamente se movimentaram em três períodos: medieval, romântico e contemporâneo.

No período medievo o fenômeno é vinculado à questão da religiosidade, tudo sob o ponto de vista da sua plasmação ser algo que se contrapunha ao que era posto pelo cânone. Lembremos que independentemente de se observar o grotesco sob a forma mais sombria proposta por Kayser ou pela forma mais “carnavalizada” proposta por Bakhtin, em ambos os

casos eles afrontavam a perspectiva das artes em sua representação do natural, sendo posto como algo antinatural, e assim, era algo que não merecia crédito, pois o natural deveria ser sempre reproduzido da forma mais verossímil possível.

Já no segundo período, o romântico, quando adentramos no início da era da industrialização, percebemos que ocorre uma representação da perda das certezas pelo homem. São mentes aterrorizadas, ou perdidas, como se queira escolher. O homem começa a ser substituído por máquinas, e surgem os questionamentos sobre sua função. A partir disso, adentramos no terceiro momento, o contemporâneo, onde o corpo passa a ser mais evidenciado no grotesco. Os corpos são modificados e/ou deformados, perdem partes ou se decompõem. É nesse sentido, levando em consideração que os contos selecionados apresentavam alguma metamorfose ou deformação em relação ao corpo dos protagonistas, que trouxemos as lições de Eliane Moraes e do próprio Bakhtin, que trabalham o tema.

Se Moraes nos aponta alguns indícios do que levou esse ataque ao corpo (em especial o Surrealismo), acabamos por observar que o grotesco (e aqui observamos o teor do texto de Kayser também) perpassou não só pela literatura, mas pelas artes de um modo geral. Entretanto, abre também o questionamento sobre o que de fato é grotesco, se são unicamente as formas descritas ou desenhadas, ou se há uma extensão na própria vida cotidiana. É o que nos alerta Sodré Muniz e Raquel Paiva, que também nos subsidiou neste trabalho, ao que consideramos o fato do grotesco não estar presente somente em programas televisivos bizarros, mas em ações (des)humanas, diariamente percebidas, contra etnias que não são as majorias, contra animais, ou contra o corpo do homem (espécie), cada vez mais anabolizado e turbinado.

No intuito de complementar o estudo proposto, também foi importante entender a formação e estruturação do conto, observando as características preconizadas por autores consagrados sobre esse tipo de narrativa. Assim, podemos perceber que os princípios norteadores do conto se mantêm na escrita de Eduardo Mahon, como demonstrado nas análises, na escolha dos nomes das personagens ou nos títulos dos contos, em que cada termo escolhido para a narrativa possui uma importância para o seu desfecho. Notamos, portanto, que conforme o suporte teórico advindo das reflexões de Poe e Cortázar, o contista contemporâneo apresenta uma condensação na escrita com poucos elementos narrativos, mas que trazem o máximo de efeito no momento da leitura.

Dentre os teóricos estudados, Piglia nos apresentou considerações importantes sobre as “2 histórias” existentes em uma narrativa: uma é aparente, a que se tem um acesso fácil, pois é o que está sendo narrado; a outra fica subentendida e necessita de uma leitura mais atenta, que possibilita sua revelação. A teoria do autor argentino não refuta a de Poe, porém, notadamente

se percebe nos contos modernos uma maior aplicação, em que as duas histórias são contadas ao mesmo tempo, mas onde se faz referência explícita somente a uma, e a outra, que talvez seja mais potente, permaneça escondida, evidenciando a teoria do iceberg de Hemingway.

Ainda no segundo capítulo de nossa dissertação, tratamos das narrativas contemporâneas. Para isso, nos servimos das lições de Leyla Perrone-Moisés, Schøllhammer, Autran Dourado e outros, na busca de compreender como as narrativas de um modo geral (e isso afeta as narrativas curtas) estavam acontecendo. Deixamos de lado a discussão sobre a noção de contemporaneidade, e passamos a nos ater nas construções literárias, quais os movimentos praticados pelos autores, seus anseios e sua estética. Aqui, conseguimos perceber que há uma urgência recaindo sobre os autores modernos, visando uma relação mais próxima com a realidade, dificultada pela dinamicidade dessa mesma realidade.

Especificamente sobre o conto contemporâneo, temos a característica de ser fragmentado e com proximidade das experiências vividas. Seguem a característica de brevidade, sendo capazes de prender a atenção do leitor com uma linguagem trabalhada de forma livre, por meio da qual os autores usam sua liberdade de criação e expressão. Isso ocorre independentemente de qual seja o projeto estético do autor. Assim, há a liberdade temática ou, lembrando que estamos falando de ficção, uma característica mais verossímil ou mais carregada de ingredientes insólitos, ou no caso de nosso estudo, do grotesco.

Os teóricos nos levaram a perceber a necessidade de questionamento sobre a literatura atual, de quanto essa busca por marcar presença no campo literário pode perder em relação à estética literária. Fica evidente a divisão entre uma escrita tida como “marginal” e uma mais intimista, apresentando o conto contemporâneo uma característica nova (ou não – como Autran Dourado nos alerta), que é uma forma de narrar não linear e, sim, fragmentada. Além disso, essa literatura é marcada pela intertextualidade, principalmente pela paródia, sendo esta características forjada com o intuito dos autores de aproximar o público e a realidade, sem deixar de ser ficção. Não há (se é que se pode considerar que houve) uma restrição de temas, apesar de alguns autores serem mais “identitários” que outros, e trazer para a literatura “bandeiras” às quais estão vinculados, sendo assim, uma literatura engajada, não no sentido sartreano (engajamento com potencialidades do ato de escrever), mas sim de “mensagem”.

Todavia, outras obras foram regularmente visitadas, e por mais que não tenham sido exaustivamente trabalhadas no presente estudo, invariavelmente nos serviram de subsídio para as análises e até para as presentes considerações.

Dito isto, no terceiro capítulo tratamos das análises dos contos selecionados e buscamos demonstrar como as características descritas nas teorias foram encontradas nos contos, tanto na

forma de elaboração dos mesmos, quanto na presença do grotesco. A elaboração dos contos proposta pelo autor demonstrou que as temáticas postas na forma aparente não possuem necessariamente nada de inusitado em relação ao cotidiano das personagens, pois verificamos que as narrativas partem da trivialidade da vida delas, onde um narrador em terceira pessoa propõe um distanciamento, uma visão mais distante dos fatos. Entretanto, essa voz narrativa do autor se aproxima dos personagens deixando transparecer o que eles estão sentindo, sua maneira de viver e encarar as coisas, gerando de forma intencional um contraste essencial para a produção do cômico. Embora aparentemente paradoxal, essa alternância (distanciamento e proximidade) tem o objetivo de compartilhar com o leitor o riso (irônico ou satírico) do narrador.

Notamos também que para fazer estas construções, Mahon segue o que encontramos na teoria em relação à condensação do texto, com o enxugamento da linguagem e dos acontecimentos na história aparente, exigindo um esforço maior do leitor na visualização e compreensão da história subentendida. Há uma clara acidez no olhar do autor, indicando que não há triunfo nas ações das personagens, o que por vezes pode provocar o riso no leitor, já que elas são comuns, muitas vezes ao nível do medíocre, e assim permanecem. Isso parece ser um projeto literário do autor, em jogar com a realidade fazendo uso do grotesco.

Neste ponto é que chamamos a atenção para a introdução do grotesco nos contos mahonianos. Se a narrativa dá conta da vida cotidiana, trivial, é dessa vida banal que ele se irrompe, um absurdo que surge em meio a uma representação quase que realista: um homem acorda a noite e percebe que está derretendo; uma mulher vai ao médico consultar sobre o incômodo olho que tem “liberdade” em suas ações; o burocrata solitário, que em meio ao trabalho percebe que seus membros caem; o biólogo que desperta em uma manhã metamorfoseado em uma mosca e o trabalhador que vai ao médico queixando-se de uma dor abdominal e descobre uma hérnia.

Como dissemos, situações cotidianas. Entretanto é a partir disso que o imponderável acontece, o grotesco mostra sua força nos exageros propostos pelo autor. Os protagonistas dos contos, a sua maioria homens, envoltos em metamorfoses e deformações do corpo fazem questionar o posicionamento que a sociedade impinge em relação a própria educação e conduta do homem. Nossa primeira análise recaiu sobre Antônio Carlos, um homem que se derrete e se transforma em um doce que é algo que não lhe era compreensível, em sua visão cartesiana de mundo, onde as coisas estão presas a caixas e não podem delas se desvencilhar. Sofreu uma transformação, mas não foi ele quem tirou proveito da sua situação e, sim, sua esposa, visto que ele ao derreter se consubstanciou no “xarope” que realmente era, mas que lhes possibilitou tirar

proveito financeiro da situação, ou talvez acabou por demonstrar que esse era o único proveito de uma relação desgastada e conflitante.

Irene nos mostra a transformação provocada pelo olho que adquire vida própria, e representa uma nova visão que ela teve sobre sua vida, percebendo que é submissa a uma cultura social que enclausura a sua condição de mulher. Apesar de indicar um caminho de incalculáveis possibilidades, o desfecho da narrativa se limitou a mostrar a ela a vida insignificante a que estava presa, e que assim se manteve. Embora tenha tido a oportunidade de provocar mudanças, e até tenha feito algumas, preferiu restringir-se a mesma vida banal que tinha. Em uma metáfora muito bem trabalhada, enclausurou o olho, ou seja, não permitindo que ele continuasse sequer a ver, pois o que ele viu na verdade não era algo que lhe desse prazer ou satisfação.

Evaristo Brás, um homem totalmente insignificante, solitário e que passou desapercibido em toda sua vida. Assim como inúmeras pessoas que não chamam atenção e não são notadas por outras, ele era somente um funcionário burocrata, exausto do seu cotidiano e que se desfazia aos poucos, tendo percebido sua condição quando acaba por se fragmentar por completo em uma vida sem nada de extraordinário.

Os dois últimos contos analisados são muito significativos em relação à complexidade e completude possíveis nas análises. O conto que traz a história de Ibsen Schüller e a metamorfose por que passou não proporciona mudanças significativas; pelo contrário, pois, para quem tinha o sonho de voar se transformar em uma mosca é algo muito inexpressivo. Mas o mais importante é que, na verdade, ele não se transforma em nada além do que ele já era, ou seja, a metamorfose sofrida pelo protagonista apenas mostra que ele estava preso a uma vida pequena, onde seu maior sonho seria voar, mas se contenta em voar como uma mosca em seu espaço delimitado.

Por fim, e por nossa escolha, a última análise foi o conto “A hérnia”. Além de ser carregado de estranhamentos, conforme já pontuamos, provocados pela presença do grotesco, é uma narrativa que, entendemos, não possui um “fechamento”. Esses estranhamentos geram questionamentos em relação a assuntos a que já nos referimos como sensíveis, pois tratam de questões culturalmente enraizadas na própria sociedade; entretanto, essa narrativa deixa em aberto a tensão entre a história aparente da narrativa e a história cifrada, que é construída pelo leitor. Portanto, na nossa compreensão, o grotesco no conto provoca aquilo que Kayser chamou de “alheamento do mundo”, mostrando um mundo que não é o nosso e ao mesmo tempo é, ainda se complementando com o pensamento de Sodré e Paiva, que afirma que o grotesco funciona por catástrofe, pois no conto, quando toca os temas indicados, pode-se perceber a “mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”

(Sodré e Paiva, 2022, p.25), abalando visivelmente os preceitos relativos à cultura social enraizada.

É importante pontuarmos que o caminho percorrido pelo autor flerta com o cômico e não chega a nos propor situações profundas de horror. O que percebemos nas chamadas “segundas histórias”, que fazem uso do grotesco como ponto de partida através das metamorfoses e deformações dos corpos dos personagens, é a presença de elementos que buscam provocar o estranhamento. A partir disso, as vidas triviais dos personagens são desvendadas e podemos apontar até mesmo uma visão um tanto radical, nada utópica do autor, no sentido de não haver a possibilidade de transformação das personagens. Isso porque não se percebe nenhum efeito mirabolante, o que descarta qualquer expectativa de triunfo dos protagonistas, visto que eles se descobrem e permanecem na mediocridade.

Mahon, em seus contos, faz uma grande metáfora da sociedade e da hipocrisia representada, visto que ao dar a oportunidade às personagens de se reconhecerem em uma determinada situação, ainda assim mantêm-se nela. Antônio Carlos viu-se transformar em algo que não queria, um homem doce, de forma metafórica ao homem sisudo que aparentava ser. Obviamente, esta “doçura” é aparente. Irene poderia fazer muito mais, mas se contentou em somente despedir a empregada e abandonar o marido, com muita dor, e aprisionar seu “olhar”. Evaristo sentia se despedaçar, mas mesmo assim almejava apenas chegar em casa e depositar os seus “restos” sobre a cama. Evaristo demorou a perceber que se desfragmentava, na mesma proporção que o homem contemporâneo se desfaz, só entendendo a situação quando não lhe resta mais nada. Ibsen que “sonhava voar”, se descobre em uma vida insignificante, assim ao final se julgando condenado nessa situação. Amarildo que se descobre desafiando as limitações culturais e sociais que lhe são impostas, ao gerar uma vida advinda de uma deformidade, mas que ao final dá as costas a sociedade que não o aceita.

As considerações apresentadas foram alcançadas refletindo apenas alguns aspectos do grotesco, cabendo a novos leitores buscarem outras perspectivas sob ângulos diferentes. Para nós, ficou claro que Mahon é irônico em suas construções e cria, das pequenas tragédias de suas personagens, enredos que levam o leitor ao riso, ora pela comicidade encontrada ora pela possibilidade de uma identificação nas histórias (tanto a aparente quanto a subliminar). Roas considera o grotesco uma categoria estética que combina o humor e o terrível, sendo “seu objetivo essencial proporcionar ao receptor uma imagem distorcida da realidade: o festivo mundo invertido do carnaval medieval, revelação do caos- no grotesco moderno- como a imagem mais fiel do mundo e do ser humano” (Roas, 2014, p. 191). Isto é perceptível nas análises dos contos de Mahon. No momento em que o leitor percebe a segunda história, passa

a observar com mais clareza as metáforas apresentadas no texto e a forma com que o fenômeno é usado para replicar, talvez não nos velhos moldes da verossimilhança, mas recorrendo ao monstruoso, ao excessivo, ao caricato, os impasses do homem comum no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ACHTER, Eric Van. **The Poetics of the Unexpected**. A Review of Eduardo Mahon's Contos Estranhos. Weird Tales. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2017". *Forma Breve*, nº 14, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Agros 2009, disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4332647/mod_resource/content/3/contempagamben.pdf. Acessado em 15 de novembro de 2023.
- BERMEJO, Ernesto Gonzáles. **Conversas com Cortázar**. (TRADUÇÃO Luis Carlos Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; 2002.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 11. ed. São Paulo, Cultrix, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal** [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2ª ed. — São Paulo Martins Fontes, 1997.
- _____. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. — 7ª ed. — São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**; tradução Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRAGA, Eduardo Cardoso. A estética do sublime em Kant: alguns apontamentos. Disponível em <https://www.edubraga.pro.br/art-design-environmental-art-land-art-performance-art-povera-art/a-estetica-do-sublime-em-kant-alguns-apontamentos/>. Acessado em 15 de abril de 2023.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Reedição 2001.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Cultura, 1972.
- CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CHIEREGATTO, Eliane Cristina. **Da Desordem e do Caos: Estudo Sobre “O Cambista” de Eduardo Mahon**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências Sociais Aplicada e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2019. Disponível em: http://portal.unemat.br/media/files/PPGEL/Teses%20e%20disserta%C3%A7%C3%B5es/Dissertacao_final-Eliane%20Cristina%20Chieregatto.pdf. Acessado em: 27 mai. 2021.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Aulas de literatura.** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado. Vinhedo. Editora horizonte. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

Dourado, Autran. **Uma poética de romance:** matéria de carpintaria - 1ªED. Rocco: Rio de Janeiro, 2000;

ECO, Umberto. **História da feiura.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FILHO, Francisco Carlos Costa. **O grotesco como categoria estética:** discussões conceituais. v. 12 n. 2 (2020): Revista O Mosaico nº 19 (jul./dez.) Disponível em <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3189>. Acessado em 02 de abril de 2023.

GINZBURG, Jaime. **CONTOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:** notas sobre a narrativa *noir*. *ALEA | Rio de Janeiro | vol. 20/1 | p. 17-33 | jan-abr.* Disponível em 2018 <https://www.scielo.br/j/alea/a/SKmCJNb7DxCYQxfpX96kb/?lang=pt&format=pdf>. Acessado em 05 de outubro de 2023.

GÓGOL, Nikolai. **O Nariz.** Trad. Lucas Simone. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto.** 7ª ed. São Paulo: Ática, 1996.

HERGESEL, João Paulo Lopes de Meira. **Seis propostas deste milênio:** as ideias de Calvino aplicadas na obra de Adriana. Disponível em Lisboa https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23593/1/2012_art_jplmhergesel.pdf Acessado em 15 de agosto de 2023

LIMA, Fernanda. **Do grotesco:** etimologia e conceituação estética. Revista InterteXto / ISSN: 1981-0601 v. 9, n. 1 (2016). Disponível em <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acessado em 14 de março de 2023.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco:** configuração na pintura e na literatura. São Paulo, Editora Perspectiva: 1986.

KIEFER, Charles. **Procedimento construtivo e tratamento dos meios expressivos:** concepções sobre o conto em Edgar Allan Poe a partir da leitura crítica de Nathaniel Hawthorne. Literatura e Sociedade; v. 20 n. 20 (2015). Disponível em <https://sistema.funarte.gov.br/taianacan/periodicos/procedimento-construtivo-e-tratamento-dos-meios-expressivos-concepcoes-sobre-o-conto-em-edgar-allan-poe-a-partir-da-leitura-critica-de-nathaniel-hawthorneprocedimento-construtivo-e-tratamento-dos-m/>. Acessado em 06 de março de 2023.

_____. **A Poética do Conto:** de Poe a Borges. São Paulo: Leya, 2011. Disponível em https://www.academia.edu/36261039/A_Poetica_Do_Conto_de_Poe_a_Borges_Charles_Kiefer. Acessado em 14 de março de 2023.

MARTINS, Fabiana. **O grotesco em vestido de noiva de Nelson rodrigues**. Monografia de conclusão do curso de especialização em Literatura. PUC. São Paulo: 2010. Disponível em <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/36686/1/FABIANA%20MARTINS.pdf>, acessado em 14 de março de 2013.

MARTINS, Giselli Liliani. **Tendências do fantástico em Azul de Fevereiro, de Eduardo Mahon**: Configurações do duplo e as relações de consumo. Sinop, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Brv5xjJ4akDDQEmskou79wyO7GaAzRQu/view>. Acesso em 14 jul. 2022.

MAHON, Eduardo. **Resumo da Ópera**. 1ª edição. Cuiabá: Carlini&Caniato, 2020;

_____. **Contos Estranhos**. 1ª edição. Cuiabá: Carlini&Caniato, 2017;

_____. **Azul de fevereiro**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018;

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2017.

O surrealismo. J. Ginzburg e Sheila Leirner, organização- São Paulo: Perspectiva, 2008;

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura o Século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne*. Tradução de Charles Kiefer. Bestiário, Porto Alegre. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod_resource/content/3/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf “www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas_poe/html”. Acessado em 06.de março de 2023;

_____. **Poemas e Ensaios/Edgar Allan Poe**. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado; organização, revisão e notas Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

PORTO, Luana Teixeira. O CONTO NA VISÃO CRÍTICA DE JULIO CORTÁZAR: ATENÇÃO À CRIAÇÃO LITERÁRIA, LUGAR DE DESTAQUE PARA O LEITOR. Revista Espaço Literário. Londrina, Volume 14, p.111-120 dez. 2015. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL14-Art9.pdf>. Acessado em 14 de março de 2023.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROAS, David. **A Ameaça do Fantástico: aproximações teóricas**; Tradução Julian Fuks. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos**: uma história dos perversos. Tradução André Telles, revisão técnica Marco Antonio Coutinho Jorge. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ROSSI, Elvio Antônio. **Ensaio sobre o grotesco**. (2010, rev. 2016) Disponível em <https://www.hacer.com.br/grotesco>, acessado em 14 de março de 2023.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante**: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em <http://books.scielo.org>, acesso em 07/05/2023;

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **NO Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

VILALVA, Wlanice (Organizadora). **Poética da Crise**: A Obra literária de Eduardo Mahon. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2023;