



O REALISMO GROTESCO DE LOURENÇO MUTARELLI

LOURENÇO MUTARELLI'S GROTESQUE REALISM

Matheus Victor Silva*

* matheusvs553@gmail.com
Doutorando em Estudos Literários, na área de Literatura Brasileira Contemporânea, pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), campus Araraquara.

RESUMO: Insinuando-se atualmente entre o choque e a banalização, a representação da violência na literatura tem fomentado diversos debates não somente em torno de suas motivações, como também de seus efeitos enquanto significante estético. Dentro desse campo, é inegável a presença marcante do grotesco. Imprevisível e instável, o grotesco tem se colocado desde sempre como um desafio à lógica como também à ordem estabelecida e, nesse sentido, como mecanismo de sublevação e crítica. Neste artigo, buscamos discutir o realismo grotesco de Lourenço Mutarelli enquanto crítico das mazelas da sociedade contemporânea, a partir de dois de seus romances: *O cheiro do ralo* (2002) e *Miguel e os demônios* (2009).

PALAVRAS-CHAVE: Realismo; Violência; Grotesco; Lourenço Mutarelli.

ABSTRACT: Currently proposed between shock and trivialization, the representation of violence in literature has fostered several debates not only around its motivations, but also about its effects as an aesthetic signifier. In that field, the presence of grotesque is undeniable. Unpredictable and unstable, the grotesque has always posed itself as a challenge to logic as well as to the established order and, in this sense, as a mechanism of upheaval and criticism. In this article, we seek to discuss the grotesque realism of Lourenço Mutarelli as a critic of the ills of contemporary society, based on two of his novels: *O cheiro do ralo* (2002) and *Miguel e os demônios* (2009).

KEYWORDS: Realism; Violence; Grotesque; Lourenço Mutarelli.

INTRODUÇÃO

O problema do realismo na contemporaneidade é ainda alvo de extensas reflexões, sobretudo em vista da complexa diversidade com que se apresentam suas manifestações. Karl Erik Schøllhammer (2009) destaca entre as últimas gerações de escritores uma clara tendência realista, mas calcada sobre uma larga diversidade de recursos, constituindo uma escrita fragmentária, em que o real é abordado não por mera representação objetiva, mas por efeitos de realidade. Entre os inúmeros autores abordados pelo crítico em seu trabalho, entretanto, não consta o nome de Lourenço Mutarelli, senão como simples referência. Acreditamos, contudo, que dentro do quadro delineado por Schøllhammer, em meio às tendências desse realismo fragmentário que testemunhamos atualmente, a figura de Mutarelli coloca-se de forma ímpar, dada a complexa expressão de que suas narrativas são capazes através de olhares marginalizados de uma realidade brutal e absurda.

Enquanto tendência atual, o despontar de vozes marginais na literatura é uma constante, sobretudo enquanto veículo expressivo de minorias cuja representatividade cultural foi longamente enjeitada pela hegemonia das elites. Entretanto, as vozes que se expressam nos textos de Mutarelli, longe de intentarem qualquer forma de

justiça social, nos confrontam com o fracasso, a ausência de ética e a insanidade, encarnadas em anti-heróis muitas vezes enfraquecidos e risíveis. O choque com o real, nos textos do autor, dá-se pelo viés da inadequação do sujeito a um tempo social agressivo e reificante, cujas conquistas e prazeres lhe são interditas face à impotência ou ao desajuste. Nesse sentido, o potencial expressivo do grotesco assume em suas narrativas um protagonismo ainda bastante relegado pela crítica de sua obra.

O presente artigo busca, dessa maneira, analisar as configurações da estética grotesca na construção do realismo e suas representações da violência dentro dos romances *Miguel e os demônios* (2009) e *O cheiro do ralo* (2002), de Lourenço Mutarelli, enquanto expressões destabilizadoras e críticas da atualidade em que vemos se agravar o choque do sujeito com o mundo. No primeiro, é trazida ao leitor a história de Miguel, policial civil, que se vê esmagado pelas culpas de suas falhas e impotências em face à vida: o pai doente e distante, o divórcio e a permanente separação do filho, o enjeitamento da namorada e seu final trágico, a atração incontrolável pela travesti Cibele, o assassinato de inocentes, entre outras, metaforizados com maestria na imagem das moscas, recorrente em todo o romance, tanto no texto como em diversas ilustrações feitas pelo próprio autor e espalhadas por todo

o livro. No segundo, romance de estreia do autor, o narrador protagonista, inominado, nos oferece um relato de seu cotidiano de dono de uma loja de antiguidades, cujo ralo nauseabundo do banheiro converte-se em um portal infernal de tentação e potência. Assistimos à manutenção de seu pequeno núcleo de poder baseado nas relações venais e imposto com pequenas crueldades aos “clientes” necessitados que a ele recorrem em busca de dinheiro e que não possuem outra identidade que não seja o objeto que buscam vender. Simultaneamente, ele busca mercar a bunda de uma garçonete pela qual desenvolve um fanatismo que transcende o simples desejo sexual. Ambas as narrativas, de enredos no mínimo inusitados, nos oferecem o quadro de um mundo perturbador.

É em face desse mundo expressado nas narrativas mutarellianas, a um só tempo semelhante e estranho, nosso e outro, que procuramos refletir em nossa discussão, particularmente, sobre o paradoxal cruzamento que se tem observado das estéticas do grotesco com as novas formas que tem assumido a representação realista, uma vez que, tradicionalmente, qualquer ideia de um realismo literário colocar-se-ia absolutamente avessa à heterogeneidade onírica que assumem as obras de cunho grotesco. Bastante apontada na Literatura brasileira por pesquisadores como Schøllhammer (2009), a presença do grotesco na

narrativa contemporânea é o foco principal do extensivo estudo de Rémi Astruc (2010), que a compreende como expressão artística de um processo cultural, mais amplo e profundo, de mudanças sociais. Por isso, questionamo-nos aqui não somente acerca dos sentidos assumidos pela estética grotesca em Mutarelli, mas igualmente acerca dos mecanismos miméticos que sustentam tais mudanças sociais em seus textos e suas implicações face às novas formas assumidas pelo realismo literário.

REALISMO, GROTESCO E VIOLÊNCIA

Uma apreciação rápida da produção literária brasileira das últimas três décadas seria suficiente para demonstrar a heterogeneidade do cenário em que nos encontramos na atualidade. Se nos deparamos com autores em cuja obra é perceptível ainda uma representação mais semelhante ao que tradicionalmente identificamos no Realismo do século XIX, como *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, por exemplo, outras produções, contudo, mostram-se desviantes em relação à forma fixada outrora no Ocidente pelo romance burguês, algumas parecendo-lhe escapar completamente e que, num primeiro momento, poderiam causar certa hesitação em denominá-las “realistas”, como aquelas de Veronica Stigger, Cecilia Giannetti, Santiago Nazarian e o próprio Mutarelli. Não por acaso, Tânia Pellegrini (2018) identifica o realismo como uma postura

e um método face à realidade e que estabelecem uma espécie de compromisso entre compreendê-la em sua totalidade e representá-la nessa totalidade. Naturalmente, nesse sentido, as mudanças perpetradas pelo tempo no mundo, como também nos meios de que dispomos para vivenciá-lo e compreendê-lo, fatalmente implicam mudanças em nossa postura face a ele e nos métodos de que se necessita para representá-lo.

Não deveria, contudo, causar estranhamento que, filho ainda do cientificismo do século XIX, nosso tempo, fortemente industrializado e baseado no desenvolvimento tecnológico, recorra ainda hoje com tanta vivacidade a estéticas de cunho realista. Naturalmente, em meio às diversas mudanças que se operaram e ainda se operam no Ocidente desde o século XIX, tal viés realista expressa-se hoje não somente através de releituras que o distanciam do positivismo que o impusera no passado, como também em uma variedade de formas ricamente diversa. Por isso acreditamos tão acertada a escolha de Pellegrini (2007) pelo termo “Realismo refratado”. Face aos experimentalismos do Modernismo, que quis abolir as estéticas realistas enquanto expressões de um racionalismo falido e insuficiente na captação da vivência da realidade em face da profundidade da psicologia humana e da multiplicidade de perspectivas pelas quais esta se dá, o quadro

que se delineia hoje é da busca por uma expressão da vivência do real que, fugindo à tentativa de um registro inexequivelmente imparcial e distanciado, retome e adapte a perspectiva realista pelo caminho aberto por tais experimentalismos. O resultado, para além de uma diversidade de reconhecível pluralidade, não só de formas e procedimentos, mas sobretudo de um vasto alcance expressivo e de crítica da própria noção de representação, criou possibilidades férteis para o tratamento da realidade complexa e variada em que o sujeito encontra-se hoje inserido:

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

Desse modo, segundo a autora, é fundamental para o estudo das manifestações realistas na atualidade a relação que se estabelece entre o sujeito e a sociedade. Se inicialmente o realismo positivista colocou o sujeito à mercê de fatores exteriores, numa dinâmica em que sua modelação se dava em função das pressões do meio e da raça, na passagem do século XIX ao XX assistimos à crescente complexidade que a psicologia humana exerce no olhar sobre o indivíduo. Essa tomada de consciência acarretou consigo a crise de representação de que nos fala a autora, afetando até mesmo a instância majoritária do narrador enquanto observador da realidade, relativizando sua postura diante dos fatos narrados e negando-lhe, por fim, a onisciência de que parecia dotado até então. Hoje, entretanto, assistimos a uma congruência de forças entre ambos os polos, numa conjuntura em que nenhum dos elementos, sujeito ou sociedade, consegue sobrepor-se sobre o outro e na qual a apreensão da realidade é compreendida através de um leque de experiências e pontos de vista diversos, formando o prisma de realismos ao qual a autora alude. Nessa configuração, a postura diante da realidade já não admite uma visão totalizante, senão um conjunto de ângulos diversos, mas indissolivelmente ligados entre si na composição do real.

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

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

distante e estetizada, e a da melancolia, indiferente e narcísica (DIAS, 2005, p. 94 apud PELLEGRINI, 2007, p. 152-153).

Nesse sentido, insere-se o que Schøllhammer (2012) denomina “realismo do choque”, cujas vertentes buscariam uma representação do real que escapasse ao mimetismo tradicional, indo ao encontro da expressão destabilizadora que a experiência da violência extrema causa. Nesse viés, é consonante a tendência a abolir a anestesia que a contemporaneidade parece imprimir ao sujeito, impedindo, pela força do choque e, sobretudo, do estranhamento do real, a espetacularização tão cara à contemporaneidade, bem como o forte apelo mercadológico que pressiona hoje a indústria editorial, face a uma crueza tão acentuada que escapa às possibilidades da representação.

É verdade, contudo, que essa mesma indústria fomenta um considerável mercado em torno da violência e sua espetacularização, em um tempo que demonstra verdadeira obsessão pela vida real, empírica. *Reality shows*, jornais, documentários compõem grande parte da grade de programação das emissoras, numa ânsia por vivenciar autenticamente “a vida como ela é”. Schøllhammer (2013) atenta para esse desejo num contexto em que a disponibilidade de informação tornou-se quase banal nas

extensas malhas midiáticas nas quais o sujeito transita atualmente. Contudo, a veiculação midiática da violência seria, antes de mais nada, uma espécie de “vivência controlada” de sua condição extrema. O distanciamento propiciado pelo espetáculo, a serialização, o esvaziamento de sentidos, o apagamento das identidades daqueles que estão expostos são fatores que contribuem para “amortecer” esse contato, estabelecendo uma relação alienada do sujeito com o mundo e que o realismo do choque busca, precisamente, romper ao forçar um contato direto do espectador com a mais pura crueza, despertando o sujeito para o desajuste do presente.

No processo de massificação da cultura, a violência parece erguer-se de forma singular sobre os demais aspectos da vida cotidiana. Abundam programas especializados na temática policial, que acompanham a abordagem dos agentes na cena de crimes os mais diversos. O tom expositivo, largamente espetacular, com que as mais diversas cenas de violência e banditismo são apresentadas, independentemente da gravidade da situação, gera o quadro que Muniz Sodré (2002; 1992; 1983) classificou como o grotesco midiático brasileiro, no qual as mídias, fortemente calcadas na imagem e no imediatismo das mensagens, veiculam constantemente conteúdos ligados a uma ideia de um cotidiano em permanente

estado de violência. A abordagem de atos tão sensíveis à existência e à dignidade humana como a morte, o abuso, a fragilidade, veiculadas seriadamente num tom de exposição que mais lembra as feiras de curiosidades, gera a estranha banalidade em torno da violência, que tem seu *frisson* explorado como emoção barata para o tédio contemporâneo. Esse grave deslocamento de sentido, no qual diversas identidades diluem-se pela banalização diária num mesmo corpo esquarterado, exposto em suas vísceras ou na mais corriqueira sexualidade animalesca, esvaziado de qualquer sentido existencial e reduzido ao espetáculo banal é o que compõe uma forma típica na mídia brasileira que Sodré denomina de “neogrotesco”. A “estesia grotesca” de que trata o autor é, precisamente, um movimento de mediação das camadas populares pela mídia tecnoburocrática elitizada, tidas como “reserva de audiência” (1992, p. 100), em que uma série de elementos do seu campo simbólico e afetivo são mobilizados de forma simplista e deslocada, como meio de gerar uma ponte de comunicação massificada. Inevitavelmente, esse transporte conflitante da cultura popular para os meios de comunicação detidos pela elite e irradiadores de valores homogeneizantes gera o “barroquismo” problemático da cultura de massas de que trata o autor, que empobrece muito seus sentidos originais e termina por incidir sobre

o próprio grotesco daí resultante, debilitando em seu potencial essencialmente inversor e contestador:

o grotesco dos programas de televisão brasileiros se configura como uma disfunção social e artística, de tipo especialíssimo, que poderíamos chamar de grotesco escatológico. Aqui o ethos é de puro mau gosto. Por quê? Porque o valor estético de crítica e distanciamento é anulado por uma máscara construída com falsa organicidade contextual. O grotesco (em todos os seus significantes: o feio, o portador da aberração, o deformado, o marginal) é apresentado como signo do excepcional, como um fenômeno desligado da estrutura de nossa sociedade – é visto como o signo do outro. A intenção do comunicador é sempre colocar-se diante de algo que está entre nós, mas que ao mesmo tempo é exótico, logo sensacional (SODRÉ, 1983, p. 73).

Contudo, como o próprio Schøllhammer (2013) destaca, é o trabalho debruçado sobre formas sensíveis de expressão que permite à literatura sobrepor-se à simples banalização da violência, estabelecendo um diálogo crítico com o presente e a memória e galvanizando o potente estranhamento de que esse grotesco da violência é capaz de gerar em direção à representação crítica do contexto sociocultural brasileiro atual. Nesse sentido é que vemos como profundamente significativa a presença

do grotesco na literatura contemporânea, sendo a obra romanesca de Mutarelli emblemática desse veio estético. O choque provocado pelo enredo que nos é trazido, por exemplo, em *Miguel e os demônios* toma, sob esse viés, um valor muito maior, ultrapassando a impressão rasa de um simples efeito de realidade. A força do estranhamento que suas narrativas como um todo têm demonstrado parte precisamente, como procuraremos demonstrar a seguir, da proximidade em que colocam o leitor do estigma da violência extrema ao depauperarem as mediações tradicionais da literatura. Ao nos depararmos com um contexto como o de *Miguel e os demônios* não nos colocamos diante de uma realidade alheia, exibida como objeto exótico; não nos é dada a distância segura da *diferença*, a configuração grotesca da obra não o permite. A intimidade em que a narração nos coloca com o protagonista (analogamente ao que ocorre em *O cheiro do ralo*, embora de forma mais intensa por se tratar de um narrador autodiegético), o caráter ordinário das personagens, a ausência de qualquer mediação por parte de um narrador, estabelecem a proximidade ideal para que o grotesco se estabeleça de forma mais intensa, enraizando as imagens da violência, da bizarria e da loucura diretamente nesse quadro de “familiaridade”. Nesse ponto é que se coloca a capacidade do grotesco mutarelliano de impelir um novo ponto de vista pelo estranhamento do comum e,

consequentemente, de abrir a possibilidade para uma visão crítica do mundo que nos cerca. Logo, o questionamento principal que colocamos não é sobre a possibilidade de se estabelecer uma visão crítica a partir de sua “dramatização da crueldade”, por si mesmo bastante óbvio, mas sobre o modo como ambos os romances são capazes de mobilizar diferentes recursos para uma tão crua representação realista de modo a não perdê-la de vista mesmo em face da configuração grotesca que assumem, sendo precisamente seu caráter grotesco o pivô principal do potencial crítico da obra.

Profundamente instável, a estética do grotesco surge originalmente dos jogos florais e adornos marcados pela fantasia e pelo onirismo de formas descompromissadas com a ordem e a razão da natureza. Tidos desde o início a um só tempo como leves divertimentos e horríveis aberrações, seu conceito de heterogeneidade passou a abarcar muitas das criações tidas como fruto da fantasia, do desregramento, da loucura ou do pesadelo. Seria quase impossível vislumbrar tal prodígio numa obra que se queira realista, não fosse, como bem destaca Rémi Astruc (2010), sua capacidade de remanejar símbolos de maneira subversora. Jogando com as formas naturalizadas de um dado contexto cultural, sua proporção, equilíbrio e organização, sobretudo hierárquica, a estética do grotesco é

capaz de romper com as fronteiras que contingenciam a compreensão que tal cultura tem de sua realidade através da subversão dessas formas, alienando-as de seus sentidos e significados por um desordenamento caótico de sua lógica, o que leva Muniz Sodré e Raquel Paiva (2012) a afirmarem que o grotesco funciona por catástrofe.

Ao romperem com a disposição e organização naturalizada dos símbolos e sentidos, as formas heterogêneas do grotesco tornam possível uma outra percepção do universo, o que na teoria de Bakhtin (2010) corresponde à utopia da carnavalização, em que o mundo se vê nivelado pelas potências renovadoras das imagens dos ciclos terrenos expressadas na festa popular (morte/deglutição, parição/renovação); e que Astruc (2010) estendeu acertadamente a um poder visionário capaz de vislumbrar potenciais realidades *outras* em face da finitude inerente ao limiar de mudança vivenciado pelas sociedades em tempos de crise. Seja pelo escárnio, pelo horror ou pelo absurdo, a desestabilização levada a cabo pelo grotesco inevitavelmente nos oferece um olhar sobre nosso próprio mundo pelo prisma da *outridade*, o que, como bem salientou Luis Otávio Hott, em seu estudo acerca de Rubem Fonseca, nos propicia uma possibilidade de compreensão para além das limitações da lógica vigente:

O grotesco introduz um antagonismo, ele exhibe as contradições. A deformidade de que se vale coloca em cena uma crise na representação da realidade [...]. O grotesco escapa, por definição, a qualquer tentativa de atribuição de sentido, pois ele emana de uma visão desencantada do mundo e da experiência e implica uma ruptura radical com os hábitos de interpretação da tradição cultural. Sua estrutura ambivalente repousa na contradição como princípio [...]. Assim, se constrói como um discurso do inquietante, pois é pautado pela subversão do esperado, operando via transgressão do mundo familiar. E, em razão dessa inerente capacidade de transgredir as leis naturais, sociais, ou culturais, o grotesco tende a aparecer em sociedades marcadas por transformações de valores histórico-culturais [...] (HOTT, 2016, p. 134-135).

Enquanto expressão heterogênea por excelência, o grotesco, não se limitando à hiperbolização de defeitos, oferece-se enquanto recurso de crítica à sociedade e aos modos de um tempo, avultando-lhes as descontinuidades, expondo contradições, revelando o absurdo que o hábito constantemente maquia sob a máscara da normalidade. A questão do exagero no grotesco, portanto, é uma via de acesso a verdades que se ocultam, escancarando-as de um modo que não podem mais ser ignoradas. Tal

como um grito (de desespero ou de espanto), o grotesco coloca-se nas artes enquanto elemento aberrante, não comportando de modo algum uma recepção passiva. Em Mutarelli, ele vem aliado à expressão da inadequação, do desencaixe e do deslocamento. Em suas personagens torpes e ridículas, suas tensões nos revelam o absurdo do comum e, nesse sentido, é sempre frutífero resgatar a máxima de Wolfgang Kayser acerca do grotesco: “O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é” (2003, p. 40), uma vez que, irrompendo do comum, o grotesco nos revela o infamiliar que, até então, ignorávamos, pela frustração da percepção do outro na intimidade daquilo que julgávamos conhecido (Freud, 2019).

Ganha um sentido mais amplo, dessa maneira, a predileção que Mutarelli possui por personagens deslocadas e desviantes, estigmatizadas pela anormalidade ou apatia quase patológica. Ainda assim, não chegam a ser necessariamente extraordinárias, no sentido de se excluírem da ordem vigente; justamente por encontrarem-se irremediavelmente atreladas ao mundo normal é que parecem demonstrar tão fortemente tal inadequação. Consequentemente, constituem-se em veículos de crítica profunda às futilidades do lugar-comum e ao absurdo de uma cultura popular massificada, atulhada por um consumismo desenfreado e uma banalização da violência

desumanizadores. Logo, a obra de Mutarelli comunica um mundo de desajustes, em que todos os elementos se deformam e sobre o qual caminham heróis imperfeitos, muitas vezes abjetos, mas que em meio ao abandono completo, parecem aprofundar-se em si, lançando olhares diversos sobre o mundo contra o qual se debatem.

Em ambos os romances que focamos nesse estudo, todo o enredo da narrativa nos é trazido pelas visões dos protagonistas: em *O cheiro do ralo*, trata-se de um narrador autodiegético, como dissemos, enquanto em *Miguel e os demônios*, o narrador heterodiegético condiciona-se à percepção de mundo do protagonista. Ambos são personagens deslocadas, irremediavelmente ensimesmadas em seu isolamento, dado o desajuste social a que ambos parecem se entregar. Da mesma forma, em ambos, o mundo nos é revelado em suas imperfeições e misérias. Ao passo que *Miguel e os demônios* nos lança diante do “mundo cão” da criminalidade, da corrupção, da prostituição e mesmo do satanismo, *O cheiro do ralo* parece nos revelar os pequenos infernos que o homem cultiva em si, o sadismo das pequenas misérias e a pobreza desumanizadora.

Contudo, longe de resumirem-se a uma descrição sólida de uma realidade de sofrimentos, a tragicidade inerente a ambas as narrativas é perpassada pelo tom irônico

em formas de narração fragmentadas, rápidas e secas, que impedem que o trágico se realize completamente, impondo um incômodo riso. Muito disso se dá, justamente, pelo próprio foco narrativo: o protagonista de *O cheiro do ralo* não nos dá suas memórias, não encontra-se suspenso em lembranças, mas nos relata o seu presente, fazendo coincidirem o tempo da história e o da narração. Nesse processo, não há esforço para organizar os episódios e nada nos assegura sua cadência (muito contestável, sobretudo, pelas reiteradas vezes em que o narrador parece tomar consciência repentinamente da mudança de espaços e tempos), fazendo com que fatos banais assemem constantemente à narração, muitas vezes simultaneamente a acontecimentos graves, provocando uma espécie de rebaixamento de valores humanos. O grotesco se impõe através do pareamento de instâncias diversas, dos sentimentos elevados, das questões existencialistas, das mazelas sociais e do senso de justiça a constatações fúteis, pornográficas, discriminatórias; ou, ainda, pelo riso debochado, que anula qualquer senso de seriedade. Além disso, em função dessa “narração em tempo real”, pouco se descreve dos ambientes ou das pessoas:

O telefone toca. Acho que atendo antes mesmo disso. Ele diz que sua filha está internada. Ele diz que fizeram lavagem. Ele diz duas caixas de Lorax.

Imagino baldes, repletos de merda e amarelos de Lorax.
 Ele diz que eu não sou homem. Não sou homem pra sua filha.
 Ele diz que ela tentou se matar. Com os convites na gráfica.
 No AXN um leão abocanha a cabeça de seu domador. Nunca mais a procure. Fique longe da minha filha. Isso não fica assim.
 Ele diz que sou filho da puta.
 Tempestade colhe quem vento plantou.
 Jhonny Bravo apanha na cara.
 Na parede Rosa e Azul.
 Tiro Valêncio Xavier da estante.
 Deito na cama que fiz.
 As pessoas morriam de gripe.
 No mundo que eu mesmo quis (MUTARELLI, 2002, p. 21).

No trecho, o comunicado de que a ex-noiva tentara suicídio vem entrecortado por cenas dos programas de televisão, os quais o narrador parece ver ao acaso enquanto troca de canais. Além disso, a citação logo abaixo das epidemias e a finalização em versinhos conferem um tom de ironia lúgubre a todo o episódio, ridicularizando a gravidade da situação sem, com isso, anular por completo sua tensão. Cria-se, então, um efeito de estranhamento que parece suspender esses valores, negando nossos referenciais de juízo.

Esse processo grotesco de rebaixamento perpassa, a propósito, a obra como um todo, posto que a compleição carnavalesca da narrativa é posta desde seu eixo temático principal, centralizado na imagética do ralo. Não por acaso, todo esse sistema de imagens associa-se diretamente ao baixo ventre, às imagens excrementícias que agregam à narrativa um forte sentido visceral. De seu bojo (num sentido até mesmo literal dentro da história) uma série constante de imagens baixas assomam à superfície, subvertendo qualquer senso de altivez ou moralidade (BAKHTIN, 2010). Aqui, entretanto, o rebaixamento operado por Mutarelli na obra distancia-se sensivelmente do sentido utópico enxergado por Bakhtin na inversão topográfica das imagens do corpo, uma vez que, contrariamente ao folguedo popular, não há nivelamento dos sujeitos, não se estabelece igualdade, pelo contrário, o que se tem diretamente associado ao feixe de imagens excrementícias do ralo na obra é a potência do poder exercido sobre os demais indivíduos. Nele, o rebaixamento do protagonista, topograficamente representado nos diversos momentos em que se abaixa para inalar o miasma do ralo, não destronam seu poder, mas associam-se, quase simultaneamente, pelo próprio protagonista, à sua potência e loucura. Não por acaso, o próprio narrador define o ralo como a porta do inferno e, num sentido mais amplo, seu próprio inferno enquanto símbolo de

pulsões profundas do ser: como destaca uma das poucas personagens que parecem conservar a própria dignidade (e que recusa a venda de um violino a preço irrisório) o cheiro que emana do ralo é uma extensão do próprio protagonista, posto que é o único usuário do banheiro. Definimos, por isso, a imagética do ralo enquanto centro temático pois, via tais associações, todo o sadismo praticado pelo protagonista, sua amoralidade, a exaltação divinizante da “bunda” a que se apega quase como uma salvação, podem ser traçados enquanto forças que irradiam do *leitmotiv* do baixo corpóreo/inferno interior. Inferno esse em erupção que, longe de configurar qualquer forma de profundo calabouço, despeja no enredo da obra todo vício e toda abjeção do protagonista de volta a seu mundo, que deles se vale para a manutenção do poder, tão indigno e execrável quanto sua fonte.

Estabelece-se na obra, dessa maneira, uma lógica de representação calcada em uma imagética do baixo. É muito claro que um tal feixe de imagens tão cruas, tão irremediavelmente associadas à materialidade humana mais básica, inevitavelmente acaba por contribuir ativamente para os efeitos de realismo intentados pela narrativa. Tal foco material, aliás, repete-se com muita força em outro eixo imagético da obra constituído pelo objeto: a acumulação material dos mais diversos objetos e coisas,

algumas de uma inutilidade explicitada por vezes nos discursos das personagens e que, muito além de comporem um fundo para a narrativa, geram uma outra forma de inversão grotesca: a desumanização reificante das personagens em contraposição à subjetivação dos objetos.

As personagens não são nomeadas em momento algum, recebendo pouca ou nenhuma caracterização, a qual, quando existente, resume-se a algum traço específico que chama a atenção do narrador; muitas resumem-se tão somente ao pronome pessoal que lhes designa o gênero, mas todas, sem exceção, são identificáveis pelos objetos que carregam consigo. Face a esse vazio identitário, os objetos nos são colocados enquanto receptáculos de histórias, fato frisado constantemente no decurso da narração. Dessa forma, enquanto contraponto àquelas formas ocas, as coisas inflam-se de sentidos próprios, ação que lhes adere uma subjetividade muito mais acentuada do que a das próprias personagens. Heloísa Pisani (2012), em seu estudo acerca da poética de *O cheiro do ralo*, destaca como, enquanto tendência geral do autor, Mutarelli expressa a realidade em suas obras através da evocação dos objetos. Entretanto, muito longe de um procedimento que se assemelhe ao mimetismo tradicional, o autor parece lançar ao leitor, com profusão, uma quantidade vertiginosa de coisas, cujo acúmulo tumultuoso termina por

desorientar qualquer racionalidade que uma representação do real exigiria, sem, por isso, inviabilizar o efeito de real e o sentido crítico que a ele se soma inevitavelmente nesse processo.

Logo, o percurso de desumanização termina por ultrapassar o simples sentido da corrupção e submissão pelo dinheiro ou do trato humilhante imposto pelo protagonista em suas transações comerciais. Parece se avolumar na narrativa um sentido mecânico para a vida humana, uma objetificação grotesca, que se acentua poderosamente no próprio ritmo da narrativa, marcadamente compassado e repetitivo, simbolizado nas várias referências do protagonista a atos humanos enquanto engrenagens, sobretudo o sexo: “eles fodem no ritmo em que penso” (MUTARELLI, 2002, p. 23); e na medida em que vemos a agregação de valores subjetivos básicos às coisas pelas quais o protagonista alimenta predileção como, por exemplo, o olho de vidro, sobre o qual delineiam-se as faculdades da vontade e da sensibilidade e que, mais tarde, acaba somado ao autômato do pai desconhecido, o “pai Frankstein”.

É curioso notar como, na obra em questão, o autor é capaz de construir uma crítica profunda a muitos dos problemas da atualidade: o consumo despropositado e

excessivo, a venalidade, a tirania, o abuso dos pequenos poderes, a desigualdade; e estabelecer, para além disso, um eco do profundo vazio existencial que parece se abrir no homem com o agravamento desse contexto. Justamente por esse abandono pleno de qualquer visão maniqueísta do mundo, dado o grave esvaziamento dos valores, e que estabelece o que poderíamos chamar de “visão grotesca”, é que sua narrativa é capaz de tamanho alcance crítico.

A desestabilização das ordenações desencadeada pelas irrupções constantes do grotesco em sua obra configura um ataque direto aos despropósitos e às mazelas que a cultura brasileira e a noção de normalidade constantemente naturalizam. Fica claro, então, de que maneira o choque do grotesco, potencializado pela narração a partir da perspectiva de uma personagem sádica e abertamente antiética, torna impossível se ignorarem tais ignomínias. A partir de Perniola, Schøllhammer alude ao “estupor” provocado pelo choque face ao abjeto e ao extremo, capaz de subverter as estruturas estabelecidas, ampliando a compreensão do real para além de suas limitações:

[Perniola] vincula o realismo psicótico ao caráter positivo da estética do choque dentro do esforço de resgatar a especificidade da arte numa situação em que ela se encontra ameaçada

pela cultura espetacular de ser absorvida em forma de moda ou de comunicação. Perniola se inspira na noção de Schelling do “estupor da razão”, que ele vê como uma experiência próxima à êxtase, uma sensação de estranhamento não a confundir com a alienação senão com um processo que escapa à fixidez estática das estruturas da vida e abre a percepção para novos horizontes (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 136)

Contudo, se o grotesco pode, dessa maneira, prestar-se à desestabilização do mundo, pode, igualmente, ser posto a serviço da cultura massificante, como bem demonstrou Muniz Sodré (1983; 2002), indo ao encontro da noção de “barateamento do trágico” discutida por Pellegrini (2012). A banalização da violência e sua integração ao cotidiano cultural brasileiro é um processo que se delineia claramente desde a nossa última ditadura militar, a partir da qual a cultura de um modo geral, mas sobretudo a televisiva, sofreu profundas transformações, estabelecendo um *modus operandi* que, sob muitos aspectos, vigora até hoje. O desmembramento pornográfico do corpo, a sátira rasa calcada na discriminação de minorias, a naturalização da violência enquanto componente social e, paradoxalmente, enquanto instrumento educativo e corretivo, a banalização da morte e da violência policial são somente alguns dos veios que se desenvolveram na cultura de massas no período em questão.

Acreditamos, por isso, que as estéticas do grotesco são capazes daquela ampliação de horizontes de que fala Schøllhammer justamente por não aderirem a nenhum viés específico, possibilitando uma expressão e uma crítica da relação entre sujeito e sociedade profundamente mais incisiva e ampla. Ao não se aliar a nenhuma postura ideológica ou intentar qualquer sentido de bem-estar ou decência, a crítica que o grotesco é capaz de veicular torna-se mais profunda, deixando escancaradamente à vista as chagas para as quais aponta, uma vez que desarma, pelo absurdo e pelo imprevisível, quaisquer defesas que a lógica e a razão possam buscar enquanto justificativa para seus posicionamentos.

Dentro dessa mesma perspectiva, *Miguel e os demônios* pode ser compreendido como um exemplo extremo. Carente de estudos e pouquíssimo comentada, trata-se de uma obra maldita por excelência: corrupção policial, infanticídio, pedofilia, prostituição, satanismo, psicose, tortura, suicídio e homicídio são algumas das temáticas abordadas com fôlego num romance de meras 120 páginas. A narrativa se dá ao longo do processo enfrentado por Miguel para superar as culpas que lhe pesam por suas falhas, repentinamente atravessado pela irrupção de elementos insólitos inesperados. Entretanto, apesar da crueza extrema, sua abordagem na narrativa a

distancia consideravelmente daquele barateamento do trágico, graças, sobretudo, à mediação subjetiva pela qual as ações são narradas na obra.

Similarmente ao que ocorre em *O cheiro do ralo*, na narrativa em questão, o narrador limita o foco narrativo ao protagonista Miguel. Dessa maneira, não só os índices de representação do real se restringem aos elementos que lhe despertam a atenção e aos pensamentos que lhe despontam, mas a violência extrema é canalizada na narração também pelo viés de sua sensibilidade. Tal processo, sem naturalizar por completo o extremismo dos fatos, retira-lhes o aspecto extraordinário, aproximando-os do cotidiano e, com isso, desestabiliza o estatuto da normalidade:

Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à Marginal Tietê. Viatura da Polícia Civil ao fundo. Miguel e Pedro caminham pelo terreno. [...] Homem caucasiano. Corpo de bruços. A cabeça e as mãos enroladas com saco plástico e depois incendiadas. Coisas para dificultar o reconhecimento da vítima.

Moscas sobre o corpo. [...]

– Pelo cheiro, o presunto está aí há uns três dias – diz Pedro (MUTARELLI, 2009, p. 8-9).

A economia de recursos descritivos, que reduz a descrição sensivelmente, anula qualquer juízo de valor por parte do narrador, o que confere à cena uma perturbadora neutralidade. A perturbação aumenta com a comichão torpe da personagem Pedro, designando o cadáver por presunto. Aqui já é possível notar como, ainda que o processo descritivo seja exaurido ao máximo, o realismo se expressa por índices sensíveis. A referência às moscas, ao calor e ao cheiro criam uma alusão baseada na experimentação sensível do real, gerando uma “imagem mental” talvez mais impactante, sobretudo pela celeridade, do que poderia ser alcançado com uma descrição esmiuçada da cena. O mesmo processo, num sentido contrário, parece negar a naturalidade às ações mais corriqueiras do cotidiano:

Isabel olha Miguel de forma profana. Miguel faz que não vê. Sueli está muito atrapalhada.

A mosca retorna à salada. Miguel pega a cerveja e foge para a sala. É hora do jornal. O noticiário anuncia para o próximo bloco o encontro dos corpos carbonizados de quatro rapazes, envoltos em pneus, na Estrada Velha de Santos.

Miguel senta ao lado do pai. Transpira.

Isabel, com uma lata de cerveja na mão, senta ao lado de Miguel. Transpira.

Luana rói o canto da parede que dá passagem ao pequeno corredor.

Ingrid, que agora assiste ao teto, enfia o dedo no nariz e depois na boca. [...]

Joaquim baba no decote da irmã de sua futura nora.

Abre e fecha as pernas em frenesi. O movimento bombeia um restinho de sangue para o seu pinto murcho [...] (MUTARELLI, 2009, p. 29).

No trecho, a tradicional ceia de natal em família é descrita somente através dos detalhes sórdidos das atitudes das personagens. A simultaneidade do retrato das várias ações, sem qualquer nexos entre si, corrobora um efeito de caos ou *nonsense* sobre toda a cena, que termina por recair num torpe retrato grotesco ao mostrar a um só tempo a notícia acerca da chacina de que Miguel participara, seu nervosismo, a excitação da cunhada Isabel, as atitudes estranhas das filhas de sua namorada, Sueli, a lascívia e as funções fisiológicas do pai de Miguel, etc. A cena desloca completamente todos os sentidos que tradicionalmente

nossa sociedade cristianizada confere à data, deixando entrever o vazio profundo não só das relações, mas dos sentidos das atitudes humanas e das tradições culturais.

Miguel e os demônios faz um retrato desencantado da vida humana e da impossibilidade de qualquer sentido ou profundidade na normalidade. O protagonista Miguel, ao final do romance, parece superar o peso que suas culpas lhe imprimem, mas não por qualquer redenção ou perdão ou mesmo por alguma mudança profunda de vida em busca de paz e bem. A superação vem, justamente, da abolição das noções de certo e de errado, da aceitação do caráter infernal da própria vida, que ecoa no subtítulo da obra: “*Nas delícias da desgraça*”. Não por acaso, todo esse processo se dá correlativamente à relação que Miguel desenvolve com a prostituta Cibebe. Demonizada na narrativa, sobretudo no discurso da personagem do delegado dr. Carlos, mas também por índices da espacialidade, do tempo e do próprio foco narrativo, Cibebe coloca-se enquanto limiar do processo de metamorfose do protagonista, oferecendo-lhe a salvação pelo mergulho na mais profunda escuridão da alma.

Mais do que súcubos e incubos, Cibebe é acusada pelo delegado Dr. Carlos (que com ela também mantinha relações) de parir as próprias desgraças que parecem

consumir a vida de Miguel, seus supostos filhos, destacadas na maldição que o delegado profere em espanhol durante seu surto no hospital. Mais uma vez, a estrutura da narrativa fortalece o caráter estranho dos eventos, quando, após o delegado lhe dizer que “sobre a sua família as faltas recairão”, é justamente a notícia da morte de Sueli e suas filhas que Miguel “encontra” quando chega à fazenda em que Carlos afirma residirem os filhos de sua união com Cibebe; ou, anteriormente, quando o pai de Miguel sofre um AVC após vislumbrar o enxame de moscas (a culpa) sobre o filho, em um episódio também associado à sua relação com Cibebe.

Logo, a narrativa cria um sentido ambíguo em que, supostamente, manifestam-se na vida do protagonista eventos caóticos e violentos por uma espécie de influência maligna advinda de Cibebe, imagética esta sustentada no estado marginalizado (aqui colocado num sentido fronteiro ou limítrofe) de sua sexualidade ambivalente e na situação de prostituição por ela vivenciada. É muito curioso notar como, através desse processo de demonização de Cibebe por conta de seu gênero e seu corpo, sua figura acaba dialogando diretamente com a demonização das bruxas que a Inquisição perpetrou, sobretudo em seus últimos séculos. Essa aproximação, possibilitada sobretudo pelo referencial trazido pelo discurso pseudo-ocultista

do delegado Carlos, imprime um sentido de crítica à discriminação violenta da diversidade sexual contra a qual nos deparamos ainda na atualidade. O insólito evocado na obra através desse processo, longe de distanciá-la da realidade, portanto, termina por alcançar uma rica expressão crítica da atualidade, sem colocar-se a par de qualquer ideologia, mas legando possibilidades de leitura de seu quadro grotesco que, justamente por essa infixidez, parece proporcionar possibilidades de interpretação e leitura ainda mais amplas e ricas.

Ao final, Miguel parece renascer ou, talvez o mais correto seria dizer, transcender seu estado anterior, quando executa Augusto, o pai pedófilo das filhas de Sueli, pelo abuso cometido contra as próprias filhas. O riso final que daí advém é o único que vemos aflorar nos lábios de Miguel ao longo de toda a obra. O ódio que até então o consumia acerca dos crimes de Augusto parece transformar-se em uma consciência de justiça ou de purificação, quando justifica a decisão de enterrá-lo vivo por ser contra a pena de morte e o derramamento de sangue, tal qual a Inquisição. É no riso de Miguel, portanto, que está a chave para a compreensão de sua transcendência. O riso, como afirmam diversos autores, é subversivo, na medida em que desarranja a topografia da cultura, nos termos de Bakhtin (2010). O riso, portanto, planifica e

igualava mesmo os contrários e, no caso de Miguel, parece indicar a consciência da igualdade entre o Bem e o Mal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica perceptível, portanto, nas obras de Mutarelli, uma economia diferenciada de recursos expressivos no que diz respeito às técnicas de representação do real na narrativa. Nele, os recursos e procedimentos tradicionais que visam garantir a verossimilhança encontram-se depauperados: lugares e pessoas raramente são nomeados; os espaços são reduzidos ao mínimo operante para a narrativa; os processos descritivos são minimizados, limitando-se a detalhes aparentemente aleatórios, que de alguma forma, em sua lógica própria, interessam ao narrador. Ainda assim, o autor alcança efeitos de realidade por vezes marcantes e envolventes graças, sobretudo, à fundamentação da narração nas percepções sensíveis dos protagonistas.

No caso de Mutarelli, é perceptível que o exercício do grotesco permite uma crítica tenaz ao real, mas realizada aqui através de um forte desencantamento, que parece derrubar quaisquer apoios a que se possa recorrer. A amplitude dessa crítica vem do traço amoral que perpassa sua obra como um todo: através do riso mordaz que brota dos sofrimentos, dos tabus banalizados, da revelação

do absurdo do comum e pela revelação de uma realidade desumanizada, em que as relações mercantilizam-se e os valores humanos do amor, da morte, da igualdade e nobreza se perdem em despropósitos os mais nonsenses. Mutarelli, dessa maneira, alcança um choque capaz de ecoar no mais profundo do vazio humano, graças, justamente, à capacidade reveladora que a subversão grotesca do mundo confere a seus romances.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, R. **Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle**. Essai d'anthropologie littéraire. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010.
- BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FREUD, Sigmund. **O Infamiliar**. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 8).
- HOTT, L. O. O realismo grotesco e o grotesco onírico em "Romance negro", de Rubem Fonseca. **Scripta**. Belo Horizonte. v. 20, n. 39, p. 130-146, 2º sem., 2016.
- KAYSER, W. J. **O Grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MUTARELLI, L. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2002.
- _____. **Miguel e os Demônios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre. v. 42, n. 4, p. 135-55, dez., 2007.
- _____. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília. n.39, p. 37-55, jan./jun., 2012.
- _____. **Realismo e realidade na Literatura**: um modo de ver o Brasil. São Paulo: Alameda, 2018.
- PISANI, H. O Cheiro do Ralo: **a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia**. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2012.
- SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.39, p. 129-148, jan./jun., 2012.

_____. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SODRÉ, M. **O social irradiado**: violência urbana, neogrotesco e mídia. São Paulo: Cortez, 1992.

_____. **A comunicação do grotesco**: Introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis: Vozes, 1983.

Recebido em: 19-06-2020.

Aceito em: 26-01-2021.