

O corpo grotesco em contos de Eduardo Mahon

The grotesque body in Eduardo Mahon's short stories

Cláudio BIRCK*

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Helvio MORAES**

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

RESUMO: Este estudo tem como objetivo a análise do corpo grotesco em três contos de Eduardo Mahon. Buscamos perceber como se configura esteticamente a imagem das personagens a partir do olhar sardônico do narrador mahoniano. Assim, damos atenção ao cuidadoso trabalho com a linguagem não apenas na elaboração de tais imagens, como também na construção, no plano mesmo da estrutura da obra, de uma unidade de efeito, pelo viés do cômico. Este efeito, a nosso ver, se origina da observação de problemas presentes em situações corriqueiras da vida contemporânea, que culminam, numa espécie de síntese imagética, nos corpos grotescos que nestas narrativas se evidenciam, por meio do desmembramento ou da dissolução. A ideia de decomposição está presente, seja como ameaça ou como algo que se concretiza. Não obstante, em todos os contos o grotesco irrompe como acontecimento insólito. Nossa pesquisa tem por base teórica os estudos de Mikhail Bakhtin (2010), Wolfgang Kayser (1986), David Roas (2014), Eliane Robert Moraes (2017), Flavio García (2008; 2014), Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo grotesco. Insólito. Conto mato-grossense contemporâneo. Eduardo Mahon.

ABSTRACT: This study aims to analyze the grotesque body in three short stories by Eduardo Mahon. We seek to understand how the image of the characters is aesthetically configured from the sardonic view of the Mahonian narrator. Thus, we focus on the meticulous work with language not only in the elaboration of such images, but also in the construction, at the very level of the structure of the work, of a unit of effect through the lens of the comic. This effect, in our view, originates from the observation of issues present in everyday situations of contemporary life, which culminate, in a kind of imagistic synthesis, in the grotesque bodies that are highlighted in these narratives, through dismemberment or dissolution. The idea of decomposition is present, either as a threat or as something that materializes. Nevertheless, in each of the short stories the grotesque erupts as an uncommon event. Our research is theoretically based on the studies of Mikhail Bakhtin (2010), Wolfgang Kayser (1986), David Roas (2014), Eliane Robert Moraes (2017), Flavio García (2008; 2014), Muniz Sodré and Raquel Paiva (2002), among others.

* Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT. e-mail: claudio.birck@unemat.br

**Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas –UNICAMP. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários –PPGEL/UNEMAT. e-mail: helvio.moraes@unemat.br

KEYWORDS: Grotesque body. Uncommon. Contemporary short story from Mato Grosso. Eduardo Mahon.

1 O corpo grotesco

No insólito universo das narrativas curtas criadas pelo escritor Eduardo Mahon, o grotesco ocupa um lugar de destaque. Estudado por teóricos do porte de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, que a ele dedicaram textos seminais, o grotesco, principalmente enquanto categoria estética, tem suscitado questões imprescindíveis para a compreensão de boa parte da arte moderna e contemporânea, bastando-nos indicar as revisões e atualizações do conceito propostas por Sodré e Paiva (2002) e Roas (2014), que nos comprovam a abrangência e complexidade do termo – e de toda uma temática a ele correlata –, que não mais se restringe às artes plásticas e à literatura, tornando-se também uma questão de grande relevância por sua presença marcante nas mídias digital e televisiva: “de um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar [...] figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 30).

Como ocorre com outros termos pertencentes ao macro-gênero do insólito¹, não há consenso sobre o conceito de grotesco. Não dispomos de espaço nestas páginas para abordar suas várias definições de forma minuciosa, nem é este o nosso objetivo. Em todas elas, contudo, alguns aspectos parecem se evidenciar: a fusão de elementos e espécies separados pela lógica taxonômica dominante (o animal e o humano, o animal e o vegetal, etc.); a mescla de distintos estados e condições de existência em um só ser (a vida e a morte, a juventude e a velhice, a saúde e a doença); a deformação do corpo sob as mais diversas formas e seu funcionamento desproporcional (gula desenfreada, produção exacerbada de secreções e excrementos, fertilidade incontida); a constante dinâmica da transformação, da metamorfose, da dissolução, do desmembramento, que ressalta o caráter de incompletude e de ruptura de limites dos corpos e dos objetos do

¹Seguimos a orientação de García, que compreende o Insólito como um macro-gênero. Comentando um ensaio de Renato Prada Oropeza, García acredita na existência de dois grandes “sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – “não real-naturalista” –, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual” (GARCÍA, 2014, p. 180). Portanto, dentro deste macro-gênero que é o Insólito, se inserem o “Maravilhoso, Fantástico, Sobrenatural, Estranho, Realismo Maravilhoso, Absurdo e outros demais gêneros cujas narrativas se estruturam a partir da manifestação de eventos insólitos não-ocasionais, ou seja, que funcionam como seus móveis propulsores” (García, 2008, p. 10).

mundo; o rebaixamento² – a “transferência ao plano material e corporal [...] de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”, conforme Bakhtin (2010, p. 17) – por meio do obscuro, do absurdo, do escatológico, etc.

Sobre estes pontos, os estudiosos do grotesco parecem estar em consenso. A partir daí, começam as divergências. Por exemplo: se, para Kayser (1986, p. 159), o grotesco comporta um elemento sinistro que se origina num mundo que se tornou estranho ou comicamente aterrorizador³, para Bakhtin, o realismo grotesco, ou seja, o conjunto de imagens “exageradas e hipertrofiadas” da vida material, criadas pela cultura cômica popular medieval, tem como causa e efeito o riso que degrada o sublime e o “oficial”, materializando-os.

Tais formulações são, em muitos aspectos, adequadas para se pensar o grotesco nas narrativas curtas de Mahon. Contudo, em relação ao grotesco na contemporaneidade, acreditamos ser válida a definição proposta por Roas (2014, p. 57), para quem o grotesco “é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com o terrível (entendido em um sentido amplo, que inclui o monstruoso, o aterrorizante, o macabro, o escatológico, o repugnante, o abjeto, etc.)” (ibidem, p. 190). Especificamente em relação ao contemporâneo, o autor aponta o uso da distorção e do exagero “para mostrar o deslocamento da realidade cotidiana, o caos e o sem-sentido do mundo, [sempre...] combinando o humor com o terrível” (ibidem, p. 202). Ao contrário da adesão emocional do leitor causada pelo fantástico – no sentido de compeli-lo a contrastar “os acontecimentos narrados do texto com sua experiência do mundo cotidiano” (ibidem, p. 198), pela transgressão ou questionamento que a narrativa fantástica apresenta à concepção de real deste leitor, tendo por efeito “inquietude e espanto” (ibidem, p. 70) –, o grotesco provoca o distanciamento do leitor, pois as imagens grotescas o impressionam “negativamente com o caráter monstruoso, macabro, sinistro ou simplesmente repugnante dos seres e das situações representadas” (ibidem, p. 199). Tal “distância de segurança”, aliada a uma sensação de superioridade por parte do narrador e do leitor, tem por efeito o riso. Mas Roas adverte: “essa sensação dura

² “[...] identifica-se o grotesco pelo *bathos*, figura de retórica que expressa o rebaixamento engraçado de um tópico elevado ao lugar comum discursivo” (Sodré & Paiva, 2002, p. 78).

³ 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: “o obscuro é encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar”, 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).

muito pouco, o tempo que demoramos em perceber que na verdade esses *outros* somos nós, que esse *outro* mundo não passa de um reflexo deformado do nosso” (ibidem, p. 203).

Nas análises que apresentamos a seguir, buscamos perceber como se configura esteticamente a imagem das personagens que habitam os contos selecionados, a partir do olhar sardônico do narrador. Em outras palavras, damos atenção ao cuidadoso trabalho com a linguagem não apenas na elaboração de tais imagens, como também na construção, no plano mesmo da estrutura da obra, de uma unidade de efeito, pelo viés do cômico. Este efeito, a nosso ver, se origina da observação de problemas presentes em situações corriqueiras da vida contemporânea, que culminam esteticamente, numa espécie de síntese imagética, nos corpos grotescos que nestas narrativas se evidenciam. O corpo é, portanto, um elemento fulcral para a nossa leitura.

Já presente na noção de realismo grotesco de Bakhtin, a imagem do corpo se destaca:

o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (Bakhtin, 2010, p. 23).

Contudo, o autor tem o cuidado de assinalar que nem todos estes elementos se aplicam à ideia de corpo que começou a se plasmar com o advento da modernidade. O caráter cósmico e universal que o corpo possui no mundo medieval só é possível porque seu representante não é o “ser biológico nem o egoísta indivíduo burguês, mas *o povo*, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente” (ibidem, p. 17).

Nos contos de Mahon, ainda que os limites que separam o corpo do mundo por vezes se encontrem turvados e a configuração física perca sua integridade, abrindo-se, de certa forma, para o externo, percebemos a recorrência de seres isolados, cujos corpos são alvo da descrição de deformidades físicas, fragmentações e metamorfoses, não no sentido de renovação, mas talvez de sintoma – é o ser do homem contemporâneo

comum que se manifesta de modo disforme, o que se coaduna com o estudo de Eliane Robert Moraes sobre a “decomposição da figura humana”.

Para a autora, fragmentar, decompor, dispensar, são palavras que “se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”” (Moraes, 2017, p. 53), desde a crise do humanismo ocidental, no início do século XX. O que marca esta crise é o sentimento de instabilidade, uma vez abaladas certezas há muito arraigadas. Tendo em mente o estudo de McFarlane sobre o Modernismo, Moraes (ibidem, p. 54) afirma que

a ênfase recaiu sobre a fragmentação, o rompimento e a progressiva desintegração dos sistemas meticulosamente elaborados durante o século XIX: as leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando os comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão que o mundo moderno apresentava. [...] Nenhum inventário do universo parecia estar à altura do fenômeno de seu estilhaçamento. Para grande parte dos artistas [...] a sensibilidade era, por excelência, de transição. [...] As formas de sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero.

Todas estas novas experiências e mudanças que emergem como uma estrutura de sentimento (para usarmos o conceito de Raymond Williams) nas primeiras décadas do século XX, obviamente se evidenciam fortemente no mundo das artes. À deformação da realidade corresponde a decomposição da figura humana, uma ideia que se materializa esteticamente das formas mais diversas ao longo do século, adentrando, ainda com muito vigor, o mundo contemporâneo, como bem sintetiza Moraes (ibidem, p. 58):

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.

Nos três contos aqui analisados, o corpo grotesco se manifesta por meio do desmembramento ou da dissolução. A ideia de decomposição está presente, seja como ameaça ou como algo que se concretiza. Não obstante, em todos eles o grotesco irrompe como acontecimento insólito, ou melhor, ele instaura o insólito no universo diegético. Neste sentido, ocorre algo semelhante ao que Kiefer (2004, p. 90) percebe em Cortázar: não há “justaposição entre o fantástico e o habitual. A passagem de um para outro precisa acontecer da forma mais natural possível”. Contudo, uma diferença que observamos nos contos em questão é o fato de neles não haver necessariamente uma “passagem”, como Achter (2016, p. 506) também parece compreender:

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, nos contos que abordaremos a seguir, o habitual e o insólito coexistem no tempo e no espaço, estão fortemente imbricados. Acreditamos que os efeitos desta íntima ‘coexistência’ nos levam a compreender o grotesco nas narrativas de Mahon.

2 Análise dos contos

2.1 “*Um doce de marido*”

O conto “Um doce de marido” apresenta a história de 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.

Há uma ideia razoavelmente difundida (mas carente de confirmação etimológica e, portanto, apenas uma especulação, a nosso ver), de que o significado do nome Antônio seria “homem de valor”. Coincidentemente ou não, a noção de valor é um dos subtemas do conto, embora seja desenvolvida de modo ambivalente e irônico, uma vez que, ao fim da narrativa, percebemos que o protagonista, se possui realmente algum valor, o manifesta apenas no sentido econômico, quando a secreção produzida pelo seu corpo é comercializada como xarope.

Sobre essa questão de “valoração”, é pertinente lembrar um texto mencionado por Kayser, intitulado “Der Eispeter” (Pedro-de-gelo), de Wilhelm Busch. Trata-se de um menino, de nome Pedro que, ao patinar no gelo, afunda num poço d’água. Consegue sair do poço, mas a água sobre o seu corpo se transforma em gelo, o que o imobiliza. Na tentativa de o salvar, o pai e um tio, entre lamentos, o levam para casa, colocam-no junto ao fogão, para derreter a pedra de gelo que o envolvia. No início, tudo parece dar certo, pois os pais conseguem ver, com alegria, as feições do filho sob a camada de gelo. Porém, o derretimento se prolonga muito e o menino se liquefaz juntamente com o gelo. Assim, derretido, Peter é guardado pelos pais em um pote na despensa, com outros mantimentos da família. Kayser (1986, p. 105) afirma que o que se ressalta neste exemplo de grotesco “é a dor dos pais, a despeito de toda a caricatura da representação”.

Narrativas semelhantes, em que à mutação do corpo corresponde um gesto de dor e afeto, podem ser encontradas já na Antiguidade, basta lembrarmos do mito de Dafne, adorada e perseguida pelo deus Apolo, transformada em loureiro por seu pai, o deus-rio Peneu, 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 – 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 nos outros contos aqui analisados, as mutações e deformidades corporais – muitas vezes imprescindíveis para o que Ricardo Piglia, em sua tese de que todo conto narra duas histórias concomitantemente, define

como a “História 1” (o “relato visível”) –, não passam de analogias grotesca e risivelmente desenvolvidas de situações cotidianas em que as personagens se veem enredadas. No caso em questão, o espaço, como elemento narrativo, tem um sentido peculiar e relevante.

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” (ibidem, 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 oferece conforto; ao contrário, o faz despertar 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” (ibidem, 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.” (ibidem, 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”, etc. –, o título sugere ao leitor tudo o que Antônio Carlos, no fim das contas, 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 comezinha 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, algo de que ele não consegue se livrar.

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 a 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 receio.

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 banalidade da vida do protagonista.

2.2 “Um olho de Irene”

O segundo conto que apresentamos para análise é o que se intitula “Um olho de Irene”. É a narrativa de uma mulher comum, de classe média baixa, dona de casa, casada com um dentista, que vive com a incômoda sensação de que seu olho direito possui 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” (ibidem, p. 41). Como resultado de sua teimosia, depois de comprar um colírio qualquer, o olho salta da órbita pulando diretamente na 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” (ibidem, p. 42). Porém, por um descuido seu, ao ir visitar a irmã e deixar o olho em casa, descobre a traição do 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” (ibidem, 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.

Já no título do conto, notamos que a utilização do artigo ‘um’, 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 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 logo na frase que abre o conto, com o emprego do verbo ver na forma negativa: “não vejo nenhum problema aqui” (ibidem, 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” (ibidem, p. 41). O desconforto está, portanto, 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 percebemos em outras narrativas do autor, 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 que leva, 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 revistas. Recurso recorrente na contística de Mahon, a ‘constatação’, risível por si só, adquire maior comicidade, ao ser contrastada com a ideia de o caso gerar interesse por

parte da “ciência mundial”. O baixo e vulgar contrapõem-se a (ou falsamente complementam) 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” (ibidem, 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.

Eliane Moraes (2017, p. 53) nos lembra uma passagem de Marinetti, em que o autor afirma que a mão, como que separada do corpo, tem mais liberdade para escrever. Podemos relacionar esta ideia ao tema do conto. Como se se tratasse de uma representação surrealista, o olho separado do corpo também teria mais liberdade para 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 vendar 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” (ibidem, 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.

2.3 “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 uma sacola, horrorizado, mas sem fazer alarde, para não chamar a atenção do chefe. Como este chefe é intolerante quanto à ausência dos funcionários, Evaristo evade-se e parte para sua casa usando transporte público. A trepidação do ônibus ao longo do caminho provoca a queda de mais partes de seu corpo, algo que surpreendentemente passa despercebido pelos passageiros. 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 apenas uma cabeça, sem boca ou ouvidos. No dia seguinte, irritada, a faxineira arruma a bagunça deixada por Evaristo, juntando as partes que deixara pelo caminho. Por fim, pede demissão, por não concordar com a desalinhada vida levada pelo patrão.

É possível nos remetermos mais uma vez ao estudo de Moraes, à sua afirmação de que justamente a fragmentação do corpo, sentida desde o pós-Guerra – em termos estéticos presente em movimentos de vanguarda –, 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, conforme o estilo das narrativas curtas de Mahon, em chave cômica. Não nos enganemos quanto a este aspecto, que pode se passar apenas por um desprezioso exercício literário do autor. Nos contos em que o grotesco marca sua presença, o enredo aborda, de maneira velada, certas situações intrincadas relativas à dinâmica do mundo político e social ou a impasses da vida contemporânea. As relações líquidas, sociais e amorosas, como quer Bauman, e a solidão do sujeito contemporâneo, encontram-se latentes em situações absurdas, ainda que sob o signo de um grande riso cético e sardônico. Este homem 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 (ibidem, 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 seja percebido: “esvaziou o saco de suspiros que levava consigo e tratou de colocar ali a mão direita até que chegasse em casa” (ibidem, 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, já intuindo o que seria o verdadeiro sentido da trama, 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 que deposita 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: “percebeu que a mão direita havia caído numa gaveta aberta” (ibidem, 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. 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 (...)” (ibidem, p. 45). Este 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 (ibidem, 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 heroica: “o homem ia se desmontando com muita dignidade” (ibidem, p. 45). Parece 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 de seu valor e sua honra. É justamente com a presença desses adjetivos que o narrador consegue provocar o riso, chamando Evaristo também de “decadente

personagem”, ou descrevendo sua condição física como “corpo portátil”. É curioso também o modo como termina seu despedaçamento: “a cabeça ficou sozinha, muda sem boca, surda sem ouvidos, entupida sem nariz” (ibidem, p. 46). Mais uma imagem forte na galeria de imagens grotescas criadas pelo autor, a cabeça amputada e 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 um modo de se expressar e sentir. Além disso, se alguém porventura ainda quisesse lhe dizer algo, já não havia mais como escutar.

Na parte final do conto, surge uma personagem, a faxineira, 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.” (ibidem, 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”, a que encontra-se nas entrelinhas, segundo Piglia) como algo usual, no sentido de apenas o protagonista não ter consciência de algo relevante sobre si mesmo. A observação da faxineira deixa 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 dele foram se desprendendo.

Deixamos para o fim deste estudo as considerações sobre este termo, “deletério”, que dá unidade à narrativa, porque, conforme veremos, algo do que aqui concluímos se estende também aos protagonistas dos contos lidos anteriormente.

Segundo o Dicionário Houaiss, a etimologia do vocábulo “deletério” remonta ao termo grego “dēlēterios”, que significa “nocivo”, e possui as seguintes acepções: “1. que é prejudicial à saúde; insalubre; 2. *p.ext.* que possui um efeito destrutivo; danoso, nocivo; 3. *fig.* que conduz à imoralidade, à corrupção; degradante; 4 *gen.* cujo fenótipo é prejudicial para o organismo (diz-se de gene)”. Em síntese, é um termo que pode se referir a uma patogenia ou, figurativamente, algo que corrompe material ou moralmente. Em todas as acepções acima apresentadas, a palavra sugere um processo ou efeito ativo sobre algo, o que nos permite classificá-la como um adjetivo dinâmico, e não de estado.

O que é deletério “age”, não é passivamente afetado por uma ação externa. Porém, até este ponto, foi dessa maneira que lemos a personagem Evaristo Brás, o que consideramos pertinente, por tudo o que foi exposto acima. Mas o adjetivo pode muito bem sugerir que Evaristo é também o motor de seu próprio infortúnio, algo que parece ser aludido pela intrigante personagem da faxineira no lacunar e hilariante bilhete de demissão que escreve justamente no saco de suspiros onde o patrão havia guardado alguns de seus pedaços: “Não é possível viver nesse desalinho, doutor Brás. Algum dia, o senhor perde-se por aí. [...] Emende-se, homem! Falo a sério. Foi a última vez que fiz o favor de juntar os seus pedaços!” (ibidem, p. 46). Neste curto excerto, temos quatro menções à fragmentação do protagonista: “desalinho”, “perder-se por aí”, “juntar os pedaços” e, o mais jocoso de todos, o “emende-se”, imperativo que soa tão literal quanto alusivo a uma necessária (do ponto de vista da faxineira) regeneração física e, talvez, moral do patrão. Mas a cabeça oca permanece alheia e inerte, agora totalmente incapaz de ação.

A urgência de um rearranjo na vida em desalinho é algo que Evaristo ignora por completo e, de certo modo, isto o irmana a Irene e Antônio Carlos. Estas personagens manifestam uma enorme inabilidade em perceber com certa acuidade a sua situação frente às circunstâncias que moldam sua existência. Estão submersas na trivialidade do cotidiano que dita suas vidas. Não é sem motivo, então, que a ambiência destas narrativas nos impressione como espaços sufocantes e mofinos, ainda que habituais e domésticos.

Num dos outros contos de Mahon, o protagonista desperta “em meio a dimensões extraordinárias” (ibidem, p. 27). Não importa quem seja, se Evaristo, Irene, Antônio Carlos, ou Ibsen (a personagem em questão). Para eles, a vida em outra dimensão não passa da visão turvada que têm de seu próprio mundo, por meio de suas retinas míopes.

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.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

GARCÍA, Flavio. Entrevista com o professor Flavio García acerca da Literatura Insólita em língua portuguesa. [Entrevista concedida a] Bruno Anselmi Matangrano. Revista Desassossego, nº 11, jun. 2014, p. 180-187.

GARCÍA, Flavio. “Casos do Beco das Sardinheiras, de Mário de Carvalho: paradigma do macro-gênero do Insólito”, O MARRARE - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ, nº 8, 2008.

HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário Houaiss**. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#0 Acesso em: 04/07/2024

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

KIEFER, Charles. **A Poética do Conto: de Poe a Borges**. São Paulo: Leya, 2011.

MAHON, Eduardo. **Resumo da Ópera**. Cuiabá: Carlini&Caniato, 2020.

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

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

ROAS, David. **A Ameça do Fantástico: aproximações teóricas**; Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.