

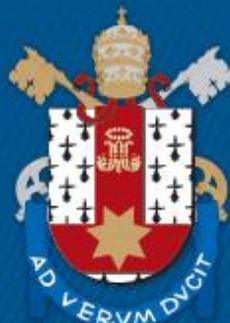
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

LUCIÉLE BERNARDI DE SOUZA

**FÁBULAS METARREALISTAS:** REALIDADES GROTESCAS NA LITERATURA BRASILEIRA  
CONTEMPORÂNEA EM O LIVRO DAS COUSAS QUE ACONTECEM, DE DANIEL PELLIZZARI

Porto Alegre  
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**FÁBULAS METARREALISTAS: REALIDADES GROTESCAS NA LITERATURA  
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM  
*O LIVRO DAS COUSAS QUE ACONTECEM*, DE DANIEL PELLIZZARI**

Luciéle Bernardi de Souza

Porto Alegre

2018

LUCIÉLE BERNARDI DE SOUZA

**FÁBULAS METARREALISTAS: REALIDADES GROTESCAS NA LITERATURA  
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM  
*O LIVRO DAS COUSAS QUE ACONTECEM*, DE DANIEL PELLIZZARI**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos  
Alexandre Baumgarten

## Ficha Catalográfica

S729f Souza, Luciéle Bernardi de

Fábulas Metarrealistas : Realidades Grotescas na Literatura Brasileira Contemporânea em O Livro das Cousas que Acontecem, de Daniel Pellizzari / Luciéle Bernardi de Souza . – 2018.

122 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

1. Ensino Superior. 2. Realismo. 3. Grotesco. 4. Estética. 5. Literatura Brasileira. I. Baumgarten, Carlos Alexandre. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

LUCIÉLE BERNARDI DE SOUZA

**FÁBULAS METARREALISTAS: REALIDADES GROTESCAS NA LITERATURA  
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM  
*O LIVRO DAS COUSAS QUE ACONTECEM*, DE DANIEL PELLIZZARI**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Ana Teresa Cabañas Mayoral (UFSM)

---

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena (PUCRS)

---

Prof. Dr. Orientador Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS)

Porto Alegre

2018

Dedico este trabalho aos professores e professoras que, mesmo com todas as dificuldades, continuam buscando aperfeiçoamento para seu trabalho docente.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional e por ser meu porto seguro.

Ao Julio, gracias por caminar juntos, por la paciencia y el amor.

Aos amigos e amigas, vocês foram fundamentais, cada um à sua maneira, para a concretização deste trabalho, da descontração ao estudo, do passeio no parque à discussão teórica, muito obrigada.

Agradeço especialmente ao Iuri e a Luana pelo apoio e companheirismo, fora e dentro da academia, desde o início.

Aos colegas, aos colegas que se tornaram amigos (Juliana, Vika e Michel), vocês trouxeram afeto, ânimo e coleguismo para esta caminhada.

Ao meu orientador Carlos Alexandre Baumgarten, pelo respeito, leituras atentas e generosidade.

Aos demais professores que fizeram parte do processo de aprendizado nestes dois anos, em especial ao professor Ricardo Araújo Barberena, à professora Maria Eunice Moreira, à professora Ana Teresa Cabañas Mayoral e ao professor Ricardo Timm de Souza, obrigada pelos ensinamentos.

À CAPES-PUCRS pelo subsídio financeiro que permitiu a realização e conclusão deste curso.

## RESUMO

Através de um passeio fabulístico em busca das realidades presentes na obra *O livro das cousas que acontecem*, de Daniel Pellizzari (2003), descubro o grotesco. Sempre presente, mas nem sempre visível, o grotesco é materializado na realidade ficcional, mas também nas ações e hábitos do sujeito contemporâneo. Caminhamos juntos por três capítulos, nos quais há reflexões sobre o Realismo, a fábula e a paródia, para conhecer de que maneira é construída a estética grotesca das sólidas grutas que escondem as realidades da/na obra. Pela constatação da recorrente presença desta estética, não só na literatura, mas no cinema e nas artes plásticas, esta reflexão torna-se essencial em dias nos quais o “grotesco” é usado para argumentar em prol da censura da arte. Além disso, pensar sobre sensações, ações e sentimentos que vem à tona via tal manifestação estética e seus desdobramentos múltiplos, também é uma forma de conhecermos a nós mesmos e ao outro.

**Palavras-chave:** grotesco, fábula, estética, Realismo, literatura contemporânea.

## ABSTRACT

Through a fabuloustic tour in search of the realities present in Daniel Pellizzari's *O livro das cousas que acontecem* (2003), I find out the grotesque. Always present, but not always visible, the grotesque is materialized in the fictional reality, but also in the actions and habits of the contemporary subject. We walk together for three chapters, in which there are reflections on Realism, fable and parody, to know how are constructed the grotesque aesthetics of the solid grottos that hide the realities of the work. Stating the recurrent presence of this aesthetics, not only in the literature, but in the cinema and the plastic arts, this reflection becomes essential on days where the "grotesque" is used for arguing for censorship of art. Furthermore, thinking about sensations, actions and feelings that comes to light through such aesthetic manifestation and its multiple unfoldings is also a way of knowing ourselves and the other.

**Keywords:** grotesque, fable, aesthetics, Realism, contemporary literature.

## SUMÁRIO

<b>Introdução: o prelúdio de uma fabulação .....</b>	<b>03</b>
<b>1 Causas que acontecem .....</b>	<b>07</b>
1.1 A relação entre a obra e o mundo .....	07
1.2 O real no Realismo Clássico .....	19
<b>2 A fábula: ontem e hoje .....</b>	<b>40</b>
2.1 (A)moral .....	42
2.2 O animal-humano .....	63
2.3 Fabular parodiando .....	72
<b>3 O Grotesco .....</b>	<b>77</b>
3.1 Um passeio pelas profundezas do conceito .....	78
3.2 Da grotta à superfície: escavações primárias .....	87
3.3 Da grotta à superfície: escavações profundas .....	93
3.3.1 O primeiro buraco: traçando uma caricatura .....	93
3.3.2 O segundo buraco: Ana e Eduardo .....	97
3.3.3 Um buraco onde tudo acontece .....	104
<b>Considerações finais: coisas aconteceram, coisas acontecem.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>114</b>

## Introdução: o prelúdio de uma fabulação

A motivação para as reflexões desenvolvidas neste trabalho nasceu no ano de 2014, quanto tive meu primeiro contato com a obra *O livro das coisas que acontecem* (2003), do escritor Daniel Pellizzari. Inicialmente não houve interesse intelectual, pois me refiro ao contato com uma produção estética, uma produção localizada na dimensão da sensibilidade humana, das percepções. Posteriormente, interessei-me em compreender as causas pelas quais a surpresa e o estranhamento, além do riso e do espanto, foram recorrentes durante a leitura de tal obra. Perguntei-me, então, o que ela teria a dizer sobre mim enquanto um sujeito contemporâneo e como estaria plasmada nela a representação do mundo e, por conseguinte, de um tipo de sensibilidade.

Ao partir do pressuposto de que a obra cria uma imagem do mundo (*imago mundi*<sup>1</sup>) mediada pela linguagem, empenhei-me em compreender qual a relação desta realidade ficcional com a realidade do mundo, sendo esta a questão central deste trabalho. Para respondê-la, há uma ramificação de perguntas e respostas distribuídas nos três capítulos desta dissertação. Primeiramente, referente ao gênero da obra, indago por quais motivos o autor define tais narrativas como sendo “fábulas metarrealistas” (categorização presente no paratexto da obra). Como estas fábulas metarrealistas são construídas discursivamente e qual sua relação com as técnicas e concepção de real vinculada ao Realismo? Como são as realidades ficcionais construídas na obra de Pellizzari? No segundo capítulo, questiono a nomeação de fábula para as narrativas que constituem a obra. Quanto ao gênero, o que mudou e o que permanece? Estaríamos frente a uma fábula contemporânea que vem à tona pela paródia? Por fim, no terceiro capítulo, há uma discussão conceitual sobre o grotesco como estética que permeia todas as narrativas e, por isso, é pensado enquanto mecanismo conformador da obra.

Na tentativa de pensar como as respostas das questões que movem este trabalho estão presentes na forma literária, no discurso narrativo, haverá a análise pontual de oito narrativas, mas também farei referências às outras que fazem parte da obra. Com isso, não quero restringir possibilidades interpretativas ou propor uma classificação fixa (se é metarrealista, se é grotesca, se é paródica ou estas três

---

<sup>1</sup> Termo usado por Bessiére (1995) para explicar sua compreensão da obra literária.

categorias emaranhadas, etc.), mas realizar uma aproximação com um gênero, conceitos e procedimentos formais que podem melhor explicar sua conformação, gerar uma interpretação fértil e problematizar ainda mais a obra em sua relação com o mundo. Este, portanto, é um trabalho sobre possibilidades, sobre a escolha de alguns olhares dentre tantos outros possíveis.

A principal hipótese deste trabalho é a de que, através de técnicas realistas que tornam mais complexa a realidade da obra (e, por conseguinte, da relação entre o mundo ficcional e não-ficcional no momento em que ocorre a leitura), priorizando a construção de realidades paralelas ao mundo real, de um discurso com regras próprias, a obra traz à tona, por simplesmente narrar “coisas que acontecem”, um tipo de sensibilidade (uma intenção estética) singular, muito presente no cotidiano do contemporâneo<sup>2</sup>, refiro-me ao grotesco. A representação estética produzida pelo autor, indissociável deste momento histórico-social, é lançada ao mundo para provocar a desestabilização de uma representação convencional de real e de sujeito civilizado, lógico e racional, “podado” em seu poder imaginativo. Tal estratégia revelaria, através da forma literária e do confronto entre realidade ficcional e não-ficcional, o quão absurdo, mas totalmente normalizado, é o mundo no qual vivemos.

Enquanto estudiosa, acredito que a Teoria Literária tem a importante função crítica de (des)construir, explicar e interpretar discursos que tragam à luz o que está inculcado e normalizado na realidade, além suscitar perguntas que podem dizer muito sobre o que não vemos, o que vemos e o que fingimos não ver. Ou seja, a obra é uma potência, uma verdade que está em um entre lugar entre o que pode e não pode ser, por isso é um mundo possível (além de já ser realidade por existir neste mundo). Pelo dito, no primeiro capítulo, há a apresentação da obra, a explicitação das motivações que a faz ponto de partida para a criação das reflexões desenvolvidas neste trabalho. Neste mesmo capítulo, teço um fio de ligação entre a obra e o mundo através do pensamento de autores sobre a representação literária.

Embora as técnicas realistas sejam anteriores à Escola Realista, neste trabalho utilizarei o termo Realismo enquanto um conjunto de técnicas utilizadas por esta Escola, que tinha a intensão de representar o “real verdadeiro”. Usando das

---

<sup>2</sup> Refiro-me à definição de Agamben (2009) quando afirma que contemporâneo é “aquele que tem o olhar fixo em seu tempo para perceber não as luzes, mas o escuro”. A argumentação sobre a escolha desta teoria para pensar o contemporâneo é parte da reflexão desenvolvida ao longo deste trabalho.

mesmas técnicas, Pellizzari parece subverter a construção de um “real do Realismo”, supostamente mais próximo do real empírico. Portanto, neste momento da argumentação, é fundamental a reflexão sobre o real da ficção, pois pensarei como com o uso de técnicas do Realismo ocorre esta subversão de um Realismo lógico-racional, de um Realismo que se pretendeu “real” e autêntico, um discurso explicativo (e pouco ficcional) sobre o mundo, causando uma implosão deste discurso (que é tão construído e imbuído de imaginação quanto qualquer outro discurso ficcional) e um florescimento de percepções de realidades acobertadas/soterradas pelo cotidiano, ou que, de tão explícitas, acabam sendo “naturalizadas”.

Para a construção deste caminho discursivo, alguns autores foram fundamentais. Pensar a obra de arte na contemporaneidade me faz reafirmar o que entendo por obra e escolher qual o marco teórico usado para compreender o contemporâneo. Para tal feito, o entendimento da modernidade, da contemporaneidade e da obra de arte será realizado através do pensamento de Theodor Adorno (2008), Karel Kosík (1967), Nicolás Casullo (2004) e Giorgio Agamben (2009). São pensadores que, ao cotejarem definições estéticas, filosóficas e sociológicas sobre o momento histórico, consideram a obra de arte como um trabalho estético pertencente ao mundo e realizada por sujeitos.

Para pensar especificamente o objeto estético, Ian Watt (2007), Gunther Anders (1946), José Hildebrando Dacanal (1973) e Victor Bravo (1987), foram fundamentais para construir uma reflexão sobre o Realismo e seus desdobramentos ou relações com outros discursos e escolas. Enrique Turpin Avilés (2001), Mikhail Bakhtin (1987), Linda Hutcheon (2006, 1985), Noé Jitrik (1993), Wolfgang Kayser ([1957] 2003), José Luis Barrios (2000) e Victor Hugo ([1827] 2002), dentre outros tantos e outras, nos lançam as bases para pensar a fábula, a paródia e o grotesco, em uma tramada relação que parece ser indissociável para uma construção argumentativa sólida sobre esta obra.

Pelo dito, portanto, reafirmo que este estudo crítico é importante para revelar, através da mediação do fazer humano, o sem sentido do mundo contemporâneo, muitas vezes explícito e concreto em seu absurdo. A obra lança para o mundo uma possibilidade de desmistificação de sua ordenação e consequente explicação apenas por regras lógicas e racionais, além de nos colocar frente a frente com um

bicho-humano que fingimos não existir, um sujeito grotesco que pratica ações bizarras, um sujeito descrente e elevado (pelo narrador) à categoria de coisa.

## 1 Causas que acontecem

Há “coisas” que acontecem, realidades ficcionais que acontecem em livros e realidades que acontecem fora destes livros. O conjunto de narrações sobre estas “coisas” que simplesmente existem sem mistério algum dentro de um discurso chamado e conformado enquanto “ficção”, foi denominado “fábulas metarrealistas” pelo escritor Daniel Pellizzari. Pela forma como são narradas e construídas, por trazerem formalizadas em si um tipo de sensibilidade referente a um modo de vida contemporâneo (dentre tantos tipos de sensibilidade que conformam o mesmo), a velocidade, as crises e contradições dos sujeitos, elas trazem à tona perguntas e discussões sobre a representação literária na prosa contemporânea brasileira. Para iniciar esta argumentação, realizarei reflexões sobre dois tópicos fundamentais: o primeiro (1.1) é relativo à apresentação da obra e ao que compreendo por obra de arte em sua relação com o mundo, ou seja, lança as bases de meu procedimento metodológico; o segundo tópico (1.2) traz a complexa discussão relativa às compreensões de real e/no Realismo (do mundo e da ficção Realista na obra em estudo neste trabalho).

### 1.1 A relação entre a obra e o mundo

Na obra *O livro das coisas que acontecem* (2003), são narradas situações cotidianas intercaladas por eventos “anormais” e “irreais” (impossíveis para os parâmetros de realidade empírica, mas totalmente possíveis dentro do discurso ficcional) ou, por vezes, eventos “bizarros”<sup>3</sup> (possíveis) que irrompem de maneira absolutamente natural no cotidiano das personagens. Tais eventos são, explícita ou implicitamente, conformadores do grotesco: Castilho, que trabalha num *sex shop* como limpador de cabines, um dia descobre que o sêmen de um cliente de paletó proporciona alucinações e um encontro com Deus; uma personagem dividida entre as características de um cachorro e um ser humano, após arrancar a orelha de um menino, é morta a pauladas; Maribel encontra um par de botas vermelhas que, ao serem batidas uma contra a outra, fazem com que quem esteja por perto morra; um

---

<sup>3</sup> O bizarro, adjetivo usado por Nelson Oliveira (2011) para aglutinar obras de autores e autoras da *Geração Zero Zero*, é compreendido aqui enquanto algo estranho, que gera riso, extravagante, excêntrico, que tem semelhanças com o grotesco (mas não é uma categoria estética) em sua hipérbole, poder subversivo e provocador. Por isso, recorrentemente, neste trabalho, o adjetivo bizarro será usado como sinônimo de grotesco.

presidiário mata violentamente a paixão de sua vida após ler em um jornal que ela já estava morta, tudo para manter a coerência da história; Eduardo, um homúnculo que nasceu de um espirro da contorcionista do Circo Garcia, explode ao ver, no shopping onde trabalhava como duende de papai Noel, uma mulherzinha sorridente que surgiu do espirro de uma mulher; Rafael, Ricardo, Rodrigo Louco e Rubem são homens com cotidianos particulares que somem quando um buraco os engole; Messias chega em casa após beber muito e encontra centenas de envelopes em seu portão, tempos depois sua casa é invadida pelas mais diferentes pessoas que comem seus móveis, o gato, e todos os objetos que estão dentro da casa; Marciano é espancado por uma multidão furiosa que se crê enganada, a revelação que ele anuncia não é religiosa, mas sim fotográfica; Nova Voigordvodina é uma cidade em que coisas estranhas acontecem com várias personagens: um homem tentou ir à lua através de balões de hélio no pescoço, um ex-palhaço de circo gostava de se esconder atrás de moitas e fumar cigarros assustando garotinhos que procuravam a bola atrás das mesmas, e em um lago de cor esverdeada morava um rapaz que do seu peito espremia cravos até surgirem serpentes; Douglas larga o trabalho para se dedicar à façanha de ter um orgasmo e um espirro ao mesmo tempo; Amauri adquire a mania de ejacular em fechaduras de casas vazias, depois em objetos de casas mobiliadas, na irmã e, por fim, “planeja a invasão do quarto da mãe”; na China, um homem é preso após roubar 160 pares de sapatos femininos porque gostava do cheiro que eles tinham; centenas de pessoas candidatam-se a uma vaga na Universidade Pornô na Itália, mas apenas 21 – sete mulheres e 14 homens – são selecionados; assaltante de 35 anos transporta freezer roubado em uma motocicleta e acaba preso na cidade de Parintins (AM); a polícia de Manaus (AM) prende o pastor Cleyson, 37, acusado de estuprar duas obreiras: segundo as vítimas, ele dizia que ejacularava “esperma de Deus” e que tinha de ser engolido para “purificar a alma”<sup>4</sup>. Estas quatro últimas “fabulações” foram noticiadas como acontecimentos (reais)

---

<sup>4</sup> Disponíveis em <<http://www.noticiasaoiminuto.com/mundo/464492/universidade-porno-nasce-em-italia>>; <<http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2016/04/assaltante-transporta-freezer-roubada-em-moto-e-acaba-presno-no-am.html>>;<<http://www.gadoo.com.br/noticias/homem-e-presno-apos-roubar-160-pares-de-sapatos-femininos-porque-gostava-de-cheira> los/>;<<http://www.paulopes.com.br/2012/08/policia-prende-pastor-acusado-de-ejacular-esperma-de-Deus-em-obreiras.html#ixzz48Lm0Obr2>>. Acesso em 12/05/2016.

em jornais brasileiros<sup>5</sup>. Alguém duvidaria que todas as ações relatadas fazem realmente parte de nossa “racional e civilizada” conduta humana, além, é claro, deste catálogo ficcional de personagens? Percebe-se, de maneira veemente, a imbricação do mundo ficcional e não-ficcional, o absurdo das ações na contemporaneidade.

Esta brincadeira auxilia na compreensão do metarrealismo proposto por Pellizzari ao nomear o gênero (*fábula metarrealista*) da obra, além de nos levar a pensar o quão real é o absurdo do mundo que acontece bem aos nossos olhos e do qual fizemos parte e construímos. É parte de minha hipótese a formulação de que o autor utiliza técnicas realistas do Realismo, problematizando seus limites através da construção de um real que se mostra tão ficcional quanto qualquer outro discurso ficcional. As narrativas implodiriam com o Realismo enquanto construtor de verdade e realidade autêntica, modo de narrar mais próximo da realidade, para representar e potencializar o entendimento da realidade concreta, justamente por se afastar dela e “comprovar” a distância entre um discurso (qualquer discurso de natureza ficcional, seja fantástico ou realista) e a realidade. Este processo é próximo do que compreendemos como metaficção, pois também há o uso de recursos textuais para acabar com a ilusão de realidade e revelar a natureza essencialmente ficcional (com a complexidade que este termo postula). Ao representar uma suposta realidade com regras próprias, que aparentemente pouco estaria relacionada com o mundo real (pois é bem mais absurda, bizarra e grotesca do que conseguimos perceber), via uma construção discursiva com técnicas do Realismo, questiona-a dentro da própria realidade da obra<sup>6</sup>.

Além destes relatos, há outras representações artísticas contemporâneas (para não citar inúmeras) repletas de similitudes com a obra em questão, dentre elas, cito alguns dos relatos que ocorrem no longa-metragem *Relatos selvagens* (2014)<sup>7</sup> de Damián Szifrón: Um homem, no dia do aniversário de sua filha, tem o carro rebocado e, já no limite com a burocracia cotidiana, resolve tais problemas

---

<sup>5</sup> Outro exemplo de notícias bizarras, mas reais, está na compilação de 66 notícias presentes no livro *Anão vestido de palhaço mata 8* (Barbará, 2007), editado pela Rocco a partir de uma página da rede social *Orkut* na que os leitores compilavam notícias deste tipo .

<sup>6</sup> Argumento central desenvolvido nos próximos capítulos (metarrealismo).

<sup>7</sup> Em cartaz durante três semanas (no ano de 2016), em 48 salas do Brasil, *Relatos selvagens* soma 131 mil espectadores e, em Porto Alegre, o longa foi visto por mais de 14,4 mil pessoas, comprovando que o asco, a representação do humano-animalesco, selvagem em seus desejos e vinganças, desperta o interesse do público que também pode se reconhecer.

com uma bomba; dois homens se desentendem por causa de uma ultrapassagem e depois de uma sequência de ações violentas e cômicas, ambos morrem abraçados e carbonizados: “hipótese de crime passionai”; veneno de rato vencido faz mais ou menos efeito? Esta é a dúvida de uma cozinheira que se vinga pela família da garçõete envenenando um cliente e matando outro a facadas; uma noiva descobre a traição em meio ao casamento, o cenário social desmorona e outra realidade, que mescla violência, ironia e sexo, vem à tona. O que há em comum entre todas é a hipérbole, o esgotamento da razão, da busca incessante de sentido para a existência (sem um grande e transcendental sentido) e o riso mesclado ao horror.

Além do mencionado filme, há representações que parecem não querer esconder em seu mundo ficcional a violência (em suas múltiplas possibilidades), a ironia, o obsceno e o hiperbólico em diferentes momentos e escalas, como o filme *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002), alguns quadrinhos/tirinhas da brasileira Laerte Coutinho (como *Penas*, presente em *Histórias repentinas*, 2001), quadrinhos do catalão Joan Cornellà, narrativas de Verônica Stigger (*Os anões* e *O trágico e outras comédias*), além de obras de artistas plásticos como Terry Richardson, Mark Ryden, o mexicano Francisco Toledo, os Irmãos Champan, David LaChapelle, Chen Wenling, os brasileiros Rodrigo Braga e Alessandro Gallo e o americano Gregory Jacobsen.

Acerco-me destas variadas construções artísticas no plano sensível para, primeiramente, enquanto uma receptora contemporânea, questionar a frequente manifestação de uma estética atemporal que se aproxima do que alguns teóricos categorizam como o *grotesco*<sup>8</sup>, palavra problemática no campo da arte, campo reconhecido por sua relação com a manutenção do “belo” e “sublime”. As narrativas, tanto a cinematográfica quanto as literárias, causaram-me uma contradição de sentimentos e sensações, pois o oposto se fez presente: nem rechacei de todo, nem me identifiquei completamente; desagradou e agradou; inquietou-me ao ponto de resistir à aceitação dos acontecimentos, mas também me surpreendeu ao ponto de rir e identificar o mundo (absurdamente e absurdo) ali representado.

Ao deparar-me com tantas manifestações estéticas (audiovisuais, plásticas e literárias) portadoras de características em comum, esta apreciação não poderia

---

<sup>8</sup> Nos próximos capítulos especificarei o que compreendo por grotesco hoje, mas antecipo que seu uso é pensado enquanto o conceito que mais se aproxima do objeto, o que mais pode interrogá-lo e fazer frutífero o debate estético na contemporaneidade.

passar sem questionamento, sem uma reflexão sobre quais são as motivações para o forte retorno a uma estética grotesca nos dias atuais. Não é de hoje a quebra (ou tentativa de) do paradigma do belo nas artes, porém, atualmente, pode ser constatada uma proliferação de obras de arte “grotescas” na literatura, em exposições e *performances*. Por isso, é fundamental pensar o que ela pode dizer ou propor para pensarmos sobre eu, você, a sociedade e o tempo no qual vivemos. Quais inquietações e questionamentos essa característica inerente ao ser humano e categoria importantíssima para a modernidade e a contemporaneidade vem suscitar?

Esta pergunta adquire mais sentido ao considerarmos que o autor da obra é nosso contemporâneo. Pertencente à geração de escritores “transgressores” dos anos 90<sup>9</sup>, tradutor de muitas obras, dentre elas influências diretas em sua obra, como *Trainspotting* (Irvine Welsh) e *Naked lunch* (William Burroughs), escritor de narrativas curtas (três obras) e romances (dois), ele nasceu em Manaus (1974), mas foi radicado em Porto Alegre. Foi no Rio Grande do Sul onde estreou com a obra de contos *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001), em uma editora independente que funcionou pelo período de três anos (*Livros do Mal*)<sup>10</sup>, da qual ele mesmo foi fundador com amigos também escritores. Nesta editora, lançou também seu segundo livro de narrativas *O livro das cousas que acontecem* (2002), obra considerada por ele como uma obra bastante experimental e com liberdade para criar no sentido de tentar técnicas diferentes<sup>11</sup> e de onde parto para formular meu objeto de estudo. No ano de 2005, lançou o primeiro romance, chamado *Dedo negro com unha*, pela editora DBA. Sempre se destacou por seu trabalho enquanto tradutor e recentemente participou do projeto *Amores expressos*, da editora Companhia das Letras, publicando o romance que contém três focos narrativos (em primeira, segunda e terceira pessoas), *Digam a Satã que o recado foi entendido* (2013) e que tem como cenário Dublin.

---

<sup>9</sup> De acordo com Agnes Sanfelici (2009) em sua tese. Disponível em < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22982/000738280.pdf?...1>>. Acesso em 27 de janeiro de 2016.

<sup>10</sup> Informações disponíveis em < <http://www.cabrapreta.org/ldm/>>. Acesso 20 de maio de 2016. Sobre a editora e sua importância no cenário local e nacional, ver dissertação de Milton Colonetti (2010), disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28060/000766121.pdf?sequence=1>>. Acesso em 20 de maio de 2016.

<sup>11</sup> Esta afirmação ocorreu na Feira do livro de Porto Alegre no ano de 2014.

O autor também possui uma trajetória pioneira ligada aos blogs e perfis em sites, como é o caso do fanzine distribuído por e-mail chamado *CardosOnline*,<sup>12</sup> considerado por muitos escritores, editores e leitores como um laboratório de escrita, um dos primeiros do Brasil a ocorrer online, do espaço virtual intitulado *Popular*, onde estão disponíveis<sup>13</sup> seis das 14 narrativas que compõem a obra em estudo, e o *goodreads*<sup>14</sup>. Neste último, há um perfil que contém referências às suas obras (traduções, romances, contos), uma série de livros marcados como lidos que indica um perfil leitor (lista de leitura, o que leu, o que está lendo e o que lerá) do mesmo, incluindo autores contemporâneos seus (como Joca Reiners Terron), livros sobre temas medievais, teorias sobre literatura e também ficções.

Esta geração aglutina todos os escritores e escritoras que “estream na primeira década do século 21” e também foi nomeada de *Geração Zero Zero* por Nelson Oliveira (2005)<sup>15</sup>. Dela participam Daniel Galera, Santiago Nazarian, Carola Saavedra, Maria Alzira Brum Lemos, Paulo Scott, Veronica Stigger, Flávio Viegas Amoreira, João Paulo Cuenca, Paulo Bullar, Wir Caetano, Lourenço Mutarelli, dentre outros autores e autoras. Para Oliveira, esta é a geração do bizarro (“triunfo do bizarro”), pois nas obras citadas pelo autor, referentes aos escritores citados,

quem dá as cartas é o grotesco, o perverso, o escabroso, o hediondo. Nesse mundo desconcertado não há heróis nem grandes exemplos de conduta, há apenas figuras física e moralmente malformadas, mutiladas, debilitadas, abortadas, aberrantes, doentias, demoníacas. A alucinação, a demência, a malemolência, as obsessões, a falta de caráter e os piores vícios minam o espírito, destroem a harmonia, corrompem a sociedade. Os seres humanos, quer vivam na periferia quer nos bairros nobres, são criaturas pequenas, tolas, criminosas, ignorantes, sempre massacradas pelos instintos mais baixos. Pela ganância, pela luxúria, pela cólera. A absoluta convicção de que tudo é vão, de que tudo é vazio, de que as pessoas são só marionetes, de que as suas angústias, as suas alegrias e as suas ações são apenas fatias de pesadelos, é a única convicção nesse mar de insegurança e dúvida. Tanatos, senhor dos suicidas, encampou todo o território de Eros, que, acuado, resume-se agora ao sexo violento, frenético, insaciável. Se há beleza e equilíbrio no mundo, isso não é para nós. É para os hamsters, as iguanas, os animais do zoológico. Porque no momento em que nos tornamos seres racionais tudo desandou. Um filtro cinza se interpôs entre nós e a realidade, que se tornou estranha, corrupta, traiçoeira. Ao menos é o que esses jovens autores se esforçam em demonstrar (Oliveira, 2005).

---

<sup>12</sup> Disponível em < <http://www.qualquer.org/col/>>. Acesso em 21 de maio de 2016.

<sup>13</sup> As narrativas presentes na obra contêm modificações, mas estão presentes, em versão “original” neste endereço < <http://cabrapreta.org/popular/>>. Acesso em 5 de junho 2016.

<sup>14</sup> Disponível em < [https://www.goodreads.com/author/show/381606.Daniel\\_Pellizzari](https://www.goodreads.com/author/show/381606.Daniel_Pellizzari)>. Acesso em 15 de junho de 2016.

<sup>15</sup> Artigo “Vida modos de brincar”, publicado em 18/03/2005. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nelsonoliveira7.html>>. Acesso em 25 de agosto de 2016.

Esta descrição do sujeito contemporâneo e do momento histórico-social que, de alguma maneira, se faz presente nas obras de escritores da *Geração Zero Zero*, me auxilia a pensar sobre os escritores em seus desejos e frustrações, o que é pertinente para a reflexão sobre a (nossa) contemporaneidade (e de maneira contemporânea), em especial sobre o campo artístico e a obra em estudo. Diante da crise da modernidade (insurgência do contemporâneo, do pós-moderno ou do chamado capitalismo tardio), a arte, transgressora por excelência, inicia um processo de construção de representações realizadas por um indivíduo ainda mais incerto sobre si mesmo, um indivíduo em crise que, a partir da experiência artística, tentará dar conta da desintegração<sup>16</sup> já iniciada na modernidade.

Este sujeito é fruto de uma sociedade na qual a técnica está em prol do consumo de massa, sua relação com o tempo e o espaço é fragmentada e descontínua, a tecnologia e a informação –seu mais novo vício- generalizadas revelam realidades novas e, muitas vezes, superficiais no sentido de que, de tão rápidas, não conseguem ser assimiladas e compreendidas<sup>17</sup>. Um modo de vida marcado (não sem resistência, e evitando generalizações) por um enfraquecimento dos grandes discursos norteadores que legitimavam a realidade (o falacioso discurso racional e o científico, a igualdade para todos os povos, a história única e inabalável em sua verdade e os valores universais) e forneciam um sentido à vida - através do Progresso-, produz um sujeito que não busca sentimentos totalizantes (como os almejados na etapa anterior da modernidade), um ser extremamente individualista e niilista.

A obra de arte moderna surge a partir da perda, de um vazio, surge com o intuito de repor a humanidade e os valores perdidos pelo sujeito<sup>18</sup>, nasce de uma nostalgia do mundo antigo (Lukács, 2000 [1946]), nostalgia que acompanha o fazer artístico até os dias de hoje. A *Teoria Estética*, de Theodor Adorno (2008 [1960]), auxiliou-me no processo de compreensão da importância da forma para pensar a obra de arte e seu lugar de produção. A compreensão desta obra oportunizou um

---

<sup>16</sup> Concepção sobre o homem moderno baseada na obra *A Teoria do Romance* de Lukács (2000).

<sup>17</sup> Sob o viés estritamente sociológico, Neto (2009) analisa a obra *O livro das cousas que acontecem* (2003) e *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001) de Pellizzari e outros escritores contemporâneos a ele, como Daniel Galera.

<sup>18</sup> Aqui a generalização se torna inevitável, mas temos em vista que nos referimos ao sujeito ocidental e seus valores, ao humano pensado pelos teóricos citados.

melhor entendimento do diálogo obra-mundo que, por conseguinte, levou ao entendimento de importantes aspectos presentes na obra de arte contemporânea. Para a proficuidade deste diálogo, centrei-me em alguns eixos importantes apresentados por Adorno e discutidos em aula durante minha trajetória acadêmica, principalmente durante o mestrado<sup>19</sup>.

A atualidade de *Teoria Estética* faz-se presente por suscitar debates que, desde década de 60, envolvem reflexões no/do campo artístico. A modernidade da qual Adorno lança sua voz não é a modernidade iniciada nos séculos XV e XVI com o Renascimento, ou mesmo século XVII quando germinarem problemáticas que antecipariam sua crise. Esta modernidade é marcada pela liberdade, pela separação do indivíduo da natureza, pela secularização, pelo progresso técnico e industrial redentor, pela fé total na ciência e no discurso da razão civilizatória. Adorno não se refere somente à modernidade de paradigmas bem definidos, da realidade unívoca, do sujeito em uma crise ainda sustentada por grandes discursos, um sujeito capaz de afirmar sentimentos profundos e duradouros, mas a uma modernidade tardia<sup>20</sup>, de um sujeito consciente de sua crise e do início de posturas diferenciadas em muitos campos do saber e do fazer.<sup>21</sup>

A modernidade ocidental a qual Adorno refere-se é uma fase marcada pelo início de um questionamento sobre os rumos do progresso a qualquer custo, início da falência de um projeto de modernidade (tipo ideal de modernidade) que não chegou a se consolidar, de um pensamento racional (que em vez de libertar, aprisionou) materializado em discursos hegemônicos, vitoriosos, usados para explicar o mundo e legitimar esta explicação. Ela é marcada pelo constante declínio da Razão ordenadora do mundo e pelo lançamento inicial de um olhar niilista sobre as grandes narrativas (como a história e o marxismo) consideradas “emancipadoras”. A partir deste olhar, realizado sobre os escombros da Segunda Guerra Mundial, o sujeito passa a ser visto enquanto um desertor de supostas seguranças, valores e certezas. Instala-se uma crise a partir de um sujeito ainda

---

<sup>19</sup> Esta reflexão só foi possível devido às discussões ocorridas nos anos de 2013/2014, no grupo de estudo ministrado pela professora Ana Teresa Cabañas (UFSM), e às aulas de Teorias Críticas da Literatura, ministradas pelo professor Ricardo Timm de Souza, professor convidado pelo PPGL-PUCRS, ofertadas pela PUCRS, no Mestrado em Teoria da Literatura.

<sup>20</sup> Juntamente com “modernidade reflexiva”, é um termo também usado por Anthony Giddens na obra *As consequências da modernidade* (1991).

<sup>21</sup> Período histórico-sociológico que até hoje não foi bem resolvido conceitualmente, conhecido também por pós-modernidade, modernidade tardia, entre tantos outros nomes que variam dependendo do lugar e da perspectiva teórica de sociólogos, filósofos e historiadores.

mais fragmentado em sua experiência, um sujeito “*manejado por las lógicas de lo tecnourbano-masivo-consumista*” (Casullo, 2004, p.22). Tornam-se marcas deste tempo a descrença absoluta em valores, na razão e no progresso, a falta ou modificação de referentes antes certos, a debilidade de verdades e ordens absolutas em todos os campos (ciência, arte, filosofia). Vem à tona um sujeito em desencantamento constante, em busca de identidade(s) múltiplas e fragmentas, consciente de suas patologias e distúrbios, imerso em uma violência (de todos os graus e tipos, embora ainda sobre à sombra eterna da “razão”) da qual pensava estar liberto, muitas vezes apático ao mundo, outras vezes desejante e hedonista<sup>22</sup>.

Para Adorno, além da perda de referências com a realidade (arte figurativa/referenciais clássicos) na interpretação e criação, a desumanização do humano coloca em risco a autonomia da obra em nossa sociedade, ameaçando-a de ser coisificada (paradoxalmente, a aparente “coisificação” passa a ser um dos recursos encontrados para manter a sua própria sobrevivência). Esta “coisificação” também estará presente na obra de Pellizzari, na maneira como são narrados os acontecimentos de uma realidade quase teatral e esquemática, bem como são representadas as personagens, sem profundidade ontológica, superficiais, como marionetes do cotidiano. O autor também afirma a instabilidade do campo artístico, das regras e limites da arte, pois “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente” (2008 [1960], p.11). Nitidamente pessimista (ou demasiado realista?), o autor inicia assim sua reflexão sobre a obra de arte, faz considerações relativas às construções estéticas fruto do trabalho humano, construções que serão absorvidas pela Indústria Cultural na sociedade reificada. Este processo de reificação, de transformação da obra (e do próprio ser humano) em um objeto, é perigoso para a negação da realidade que toda obra de “arte” (limitando-se à concepção adorniana) deveria realizar através da mediação, obra que, ao realizar-se, diz sem dizer. Essa negação da realidade (e suas mentiras) é prerrogativa para a sua relação com o mundo, para revelar “verdades” sobre o mundo. Também, e em consonância com o pensamento de Adorno em sua

---

<sup>22</sup> Parto da coletânea de Nicolás Casullo (2004) e as inúmeras reflexões que o mesmo traz para pensarmos a relação entre modernidade e pós-modernidade. Para evitar polêmicas que já estão bem delineadas e demandariam outro espaço, escolho o termo contemporâneo para compreendermos aqui, esta segunda modernidade (Calinescu), também denominada Capitalismo tardio (Frederic Jameson).

negatividade, para José Castello (2015)<sup>23</sup>, a negação está presente de outra forma, está na incerteza entre seu pertencimento ao mundo real e seu mundo próprio mundo criado, a arte é pensada como um limiar, uma fronteira.

Segundo o autor, a arte só é arte ao, paradoxalmente, plasmar e negar a sua origem material (cultural, social e histórica), desacomodando a ordem estabelecida (que é social) através de sua estrutura imanente, sua forma. Esta estrutura vai além do que a própria obra absorve para sua concretização, dos processos que a antecedem, as antinomias que fazem parte dela quando negadas, ambigualmente, pois “Determina-se na relação, com o que ela não é” (2008 [1960], (p.13). Com uma dinâmica que lhe é própria,

adota uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo em que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polêmico contra a sua situação a respeito do momento histórico (2008 [1960], (p.16).

Como um elemento estranho que nega e possui em si o que o gerou, compreendo que, para o autor destas palavras, a obra é fruto de seu momento histórico, mas está sempre livre para transgredi-lo, para não reafirmar o mesmo (suas contradições e mazelas. Essa “rebeldia” da arte, que não se deixa acorrentar, tem relação com seu critério equívoco, não possui em si uma verdade, um mundo, mas desvela, revela possibilidades, a equivocidade do real, por conter em si “o elemento que lhe é contrário” (2008 [1960], p.17). Este mundo desajustado e absurdo também, em alguma medida, “acontece” na obra de Pellizzari, mundo que é tendência negarmos. Através de uma representação construída com técnicas realistas que questionam formalmente os limites da ficção e da realidade, a obra exige uma realidade própria, ficcional, mas sem cortar totalmente o fio que a liga ao mundo.

Para continuar expandindo a noção de representação, Bessiére (1995) é uma importante referência, pois, ao encontro do já dito até o momento, este autor afirma que a obra de arte é o trabalho de construção de uma *imago mundi* que formaliza a realidade, dando sentido ao mundo e ao estar no mundo. Como uma imagem ficcional (distorcida, idêntica, contrária, etc.) feita pelos sujeitos humanos, a obra pode ser compreendida enquanto manifestação de uma interpretação, uma visão de

---

<sup>23</sup> José Castello em artigo intitulado *Onde está a realidade?* para jornal O Globo (2015). Disponível em <[blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/onde-esta-realidade-566815.html](http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/onde-esta-realidade-566815.html)>. Acesso em 25 de julho de 2016.

mundo (que contém valores, sentimentos, desejos, interesses, ideias), um modo sempre mutável do sujeito conceber o mundo e também (re) construí-lo (Kosík, 1967) no momento em que passa a integrá-lo. Por isso é um conceito variável, flexível de acordo com as condições históricas, sociais e culturais de uma dada sociedade. Para Kosík<sup>24</sup>, “*la obra de arte es parte integrante de la realidad social, elemento de la estructura de esta y expresión de la productividad social y espiritual del hombre*” (1967, p.155). Ela fará parte do mundo como uma imagem, mas uma imagem de liberdade que provém da imaginação (Iser, 1996), e não um objeto concreto portador da realidade aos moldes que o Realismo clássico pretendeu (certamente, mais do que cumpriu). A obra sempre será a manifestação do possível, de mundos possíveis e diversos, transgredindo o real tal qual o conhecemos (Compagnon, 1999).

Como todo conceito é uma convenção elaborada por sujeitos em coordenadas temporais específicas, lembro que nem sempre a representação foi vista como um trabalho estético que possui uma referência materializada discursivamente em referente, como uma reelaboração do mundo e construção de outros possíveis e reais, mesmo que se proponha totalmente autorreferente (sem pretensos laços com a realidade empírica). Ela está entre o real e o ficcional, é uma imagem que contém o mundo e o nega, e tem como partida o imaginário (do leitor e/ou da personagem), e é isso que torna tão delicado e complexo seu *status*, seu estar no mundo.

Partindo da ligação da obra com o mundo, ligação na qual se refuta o espelhamento da realidade na obra, mas confirma, por sua negatividade, a “verdade” que restou no mundo moderno (Adorno, 2008 [1960]), pode ser pensada como portadora da imaginação não “atrofiada” pela indústria cultural, de uma realidade que não é identificável no plano do mundo real de forma imediata ou, se é, surpreende por sua bizarrice.

É por admitir a complexa ligação entre ficção e mundo que se torna fundamental pensar o contemporâneo a partir de Agamben (2009), sobretudo por sua conceituação conter uma dimensão ética e política, como em Adorno. Para o autor, a contemporaneidade é uma relação de afastamento e aproximação estabelecida entre um sujeito (o autor da obra) e seu mundo em um momento

---

<sup>24</sup> Agradeço, novamente, a professora Ana Teresa Cabañas, pela condução na discussão de *Dialética de lo concreto*, de Karel Kosík.

histórico. Por isso, o que não era, se torna contemporâneo, muitas vezes não sendo atual (o que não é o caso de Pellizzari, que é atual, e acredito ter uma atitude contemporânea enquanto escritor, produtor de uma obra também contemporânea). Nas palavras do próprio Agamben, “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (2009, p.64).

Pensando na obra de Pellizzari, pode-se hipotetizar que dentro das grotas que o tempo forma, do escuro, estaria visível a violência que beira ao fascismo, a violência simbólica e física, a afronta à vida e a humanidade, uma representação da banalidade geradora do riso (às vezes desesperado, outras vezes sádico). Nesse escuro estaria um tipo de ser humano, ironicamente racional, civilizado, “humano” que se apresenta como um animal cheio de instinto de sobrevivência; estaria nesse escuro a burocratização de um mundo no qual a única saída para um momento de prazer é um desenfreado hedonismo manifesto em recursos de busca desesperados como um delírio espiritual, o consumo, a desistência de cumprir exigências (no trabalho e na vida) e muitas manifestações sexuais consideradas “pervertidas”, quando não em atividades bizarras como se vestir de palhaço e assustar pessoas, tentar dar a volta ao mundo com balões de hélio e ações similares. Estamos frente a um mundo que construímos e parecemos estranhar, uma sociedade (brasileira, mas permeada por valores americanos) que Michael Foley chamou de *A era da loucura* (2011). Neste livro, que é uma junção de ensaios bem-humorados e repletos de boas referências, o autor faz um retrato do quão doente nossa sociedade está quando o sujeito se vê obcecado por sucesso, satisfação, aceitação e prazer em um mundo no qual o consumo, a competição, a propaganda, o trabalho enquanto uma nova religião, a abolição do silêncio, a vontade de atribuir significação imediata e os desejos nunca saciados tornam-se problemas intratáveis, geradores de uma felicidade absurda e frutos de uma lógica perversa.

Ao relacionar este sujeito e sociedade com o pensamento de Agamben sobre a obra de arte e a “função” do artista “contemporâneo”, “pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século” (2009, p.64), ou seja, quem não esquece que toda luz radiante também esconde uma treva importante para a compreensão do mundo. Esta relação foi pensada levando em conta que este escuro, para o autor,

não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivale a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes (2009, p.63).

Após esta revisão de termos (obra de arte, representação, modernidade e contemporaneidade) caros para a reflexão desenvolvida neste trabalho, reafirmo que a mediação é um procedimento estabelecido entre o mundo e a *imago mundi*, que ocorre através da linguagem. Construída na linguagem e a partir da relação com o sujeito que a ativa (com sua sensibilidade, ideologia, valores, etc.), a mediação revela qual o tipo de imagem do mundo que um discurso ficcional devolve para a realidade, qual a interferência deste discurso no mundo. Para compreender esta imagem devolvida, a reflexão sobre o real no Realismo<sup>25</sup> é fundamental.

## 1.2 O real no Realismo Clássico

A reflexão na qual centrarei minha atenção refere-se, principalmente, ao conceito de realidade da obra<sup>26</sup>, mas também de realidade do mundo empírico. Tal problemática sobre o real e o/no Realismo sempre ganha fôlego à medida que a obra literária é mais elaborada e, assim como a realidade do mundo, mais complexa. Ao afirmar isso, pode-se compreender os questionamentos sobre o sentido de discorrermos sobre a representação literária no momento atual, bem como problematizarmos técnicas do Realismo utilizadas na obra *O livro das coisas que acontecem* (2003). A realidade, o real, é uma concepção prévia de mundo que todo autor/artista tem e leva para a construção da representação (que parte e compõe a realidade), mas também é uma construção social. Para Karel Kosík (1967), a realidade pode ser compreendida através de termos opostos, mas relacionados dialeticamente, como essência e fenômeno.

A realidade não é imutável, mas sim construída socialmente, edificada pelo sujeito que não se deve perder de vista que ela é um processo objetivado formador e transformador das instituições e conhecimentos. O ser humano pode fundá-la e também modificá-la, abrindo espaço para o pensamento dialético. Nos termos de

---

<sup>25</sup> A discussão realizada neste trabalho refere-se à herança do Realismo francês e inglês, não adentrando na complexa discussão sobre como estes Realismos sofreram alterações e desajustes na América-Latina (principalmente a partir da década de 70 com o Realismo Mágico) devido às suas especificidades como a formação histórica e social, com muitos e diferentes imaginários coexistindo.

<sup>26</sup> Sempre que me referir à realidade da obra, mesmo ela sendo conformada por técnicas realistas, estou pensando dentro de um marco ficcional, da representação, da potência, e não da realidade empírica.

Kosík (1967), essa realidade moderna, fragmentada, seria formada pelo fenômeno e pela essência. Enquanto aparência ela é enganosa, pois corresponde ao fenômeno, e a essência estaria escondida, camuflada, vindo à tona através do conhecimento da realidade, através da arte ou filosofia. Por seu poder sugestivo e capacidade de estabelecer e mostrar as relações e as contradições, a obra de arte seria total: com suas próprias leis (estéticas) abrangeria, articularia e mostraria todas as esferas do mundo (camadas simbólicas e materiais). Esta afirmação de Kosík (1967) reflete sua compreensão complexa de realidade e vai ao encontro da reflexão de Adorno quando este se refere à verdade contida na obra de arte, que se manifesta pela negação das “mentiras” do mundo. Além disso, para Kosík, a arte, por ser total, por conter em si a essência e o fenômeno, é uma das formas de conhecer a realidade “verdadeira”, o que fica oculto mesmo estando presente no mundo, no dia a dia, a essência do real do mundo.

O venezuelano Victor Bravo (1987), na obra *Los poderes de la ficción*, explicita duas vias de relação entre a ficção e o âmbito do real: “*en la primera, la ficción intenta transparentarse; dejar de existir para que en su lugar exista lo real; la ficción se identifica con un verosímil que se identifica con lo real*” (1987, p. 56). A outra via é de separação, relativa à ficção de produtividade: “*la ficción intenta asumir su textura, convertirse en una realidad distinta, con sus leyes y razones de ser propias, y guardar con ese “afuera” que es lo real relaciones complejas*” (1987, p. 57). O autor explica o que compreende por *verossimilhança*, que bebe da fonte aristotélica: “*es el intento de alcanzar la semejanza respecto a los referentes del mundo*” (1987, p.23) e, ao revés, a *produtividade* “*al poner en escena la maquina textual, los mecanismos discursivos que hacen posible el hecho estético, hace del referente un elemento del propio universo literario y se aparta de la verosimilitud*” (1987, p.23). Pensando sobre tal problemática (realidade empírica e realidade ficcional) indago: por quais destas vias as narrativas de Pellizzari mais se aproximam? Haveria a inclinação para uma ou outra? A hipótese é de que a obra em questão brinca, de forma a priorizar o imaginário e a fabulação, com este/neste espaço entre a realidade e a ficção, que se alimenta mutuamente, mas priorizaria a realidade ficcional. Fica a complexa pergunta para ser respondida, em forma de argumentação, na sequência.

Importante ilustrar aqui a relação de Adorno com o Realismo. O autor, ao discorrer sobre o Realismo Socialista, critica as tentativas de normatização da obra de arte, bem como o intuito de restringi-la a uma função social, e afirma que todas estas tentativas foram fracassadas. Para ele, liberdade é sinônimo de arte, e é através desta liberdade que a arte possui uma estrutura produto de seu desenvolvimento interno. Ou seja, enquanto uma objetivação, a arte desenvolve-se a partir de si mesmo, ao mesmo tempo em que é mediadora de conteúdos da realidade, sem objetivo ou finalidades. A arte evidencia o que não se mostra, ou, de tão explícito que se mostra, o tempo todo, torna-se incrédulo. Nas palavras do próprio Adorno, “A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta” (2008 [1960], p.19). Deixando claro, assim, sua aversão ao Realismo que copia a realidade, como escola que portava um discurso de compromisso com a exterioridade.

Portanto, o que me interessa é pensar como é edificada, alicerçada, mantida, legitimada e aprendida *a realidade na/da literatura*, qual é a realidade presente no texto, construída discursivamente, a realidade ficcional, e não a realidade empírica. É a realidade presente na obra de arte que importa quando penso na materialidade linguística que conforma a mesma. Para compreender a mediação obra-mundo, meu olhar se aproxima cada vez mais do texto, porém, sem perder de vista o mundo no qual ela também existe e com o qual mantém uma complexa relação.

Para refletir sobre o Realismo<sup>27</sup> na obra de Pellizzari, recorro a Ian Watt (2007), autor para quem o termo modifica-se em forma e em conceito, passando a ser parte de algo mais amplo, de uma mudança de pensamento e percepção da realidade, originando a “forma romance”. Segundo suas palavras, ele não estaria na “espécie de vida apresentada, mas na maneira como a apresenta” (p.13), ou seja, seria um conjunto de técnicas, uma forma de responder à relação entre a obra e a realidade que ela busca representar, uma pretensão de “ser assim” que partiria do olhar do narrador (geralmente em terceira pessoa). Ambos, o Realismo e o gênero romance, são construções humanas, mas o romance realista “parte do princípio de

---

<sup>27</sup> Ciente que esta discussão é imensa e complexa, escolhas teóricas foram necessárias, o que restringe a possibilidade de alguns grandes nomes que pensaram sobre o Realismo na literatura, inclusive das peculiaridades e desdobramentos deste estilo, postura filosófica e conjunto de técnicas na América Latina e no Brasil a partir da década de 80 do século XX. Lembro, todavia, que penso as técnicas realistas dentro da escola Realista/Realismo, conformadoras do “real realista”, em comparação com o uso das mesmas técnicas para a explicitação de um “real ficcional”, de um metarrealismo.

que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos” (p.14), porém, isso não basta. Para definir o romance realista, o autor se ancora no Realismo filosófico e na importância dada à semântica, a “correspondência entre as palavras e a realidade” (p.14). Para Watt (2007), a busca pela exatidão da palavra carrega consigo um caráter totalmente individual, enquanto busca da verdade que ilustra tão bem uma parcela do indivíduo moderno, ocidental: o empírico e a personagem.

Além disso, a tentativa do Realismo filosófico de representar a realidade “tal qual”, como verdade tão real quanto a realidade, distanciando-se do “ficcional”, é o que caracterizou o Realismo formal enquanto método narrativo que utiliza uma linguagem prioritariamente referencial e, em grau, imitaria a realidade cotidiana, banal e rasteira, de maneira imediata, figurativa, atentando para os sentidos, principalmente o olhar.

Esta Escola do século XIX, enquanto conjunto de técnicas acentuadas neste período, tem sua onipresença na literatura e sempre promoveu intensas discussões, e não seria diferente no momento atual. Teve sua origem na França, na segunda metade do século XIX, e está relacionado a nomes como Gustave Flaubert e Honoré de Balzac. Sua proposta era a de “dar conta” da realidade, descrever objetivamente a realidade através de uma estética que adotava como referência a realidade empírica. Enquanto postura sobre o mundo, notabilizada pelo narrador, é caracterizada por (almejar) captar com neutralidade, como uma lente objetiva, o mundo real e, desta forma, denunciar suas mazelas.

Lembro que a Escola é consolidada em um contexto histórico-social que propiciou essa germinação, pois a sociedade europeia primava pelo objetivismo, cientificismo e o predomínio da razão sobre os sentimentos, a imaginação e a intuição. Esse Realismo ganhou relevância e impôs por um longo tempo o seu conceito de *mimesis*, embora até hoje a construção de uma realidade “fiel” (ilusão) esteja entre suas principais características.

Na qualidade de um conjunto de técnicas, o Realismo pode ser identificado por sua lógica discursiva. Também pode ser encontrado na relação explícita de causa e efeito entre as ações/acontecimentos, no uso de uma sequência temporal linear, na opção por um narrador geralmente em terceira pessoa e onisciente, na criação de uma impressão de extrema objetividade e na abundância de descrições obtidas através dos sentidos (principalmente da visão). Além destas características,

saliento outras três que foram essenciais para a construção do romance real-naturalista francês e servem de parâmetro para pensar a *realidade na* (e da) obra de Pellizzari, pois o parâmetro de real é o do Realismo e o uso do termo (metarrealismo) não é em vão.

O contexto histórico, a descrição do tempo, do espaço em que a história e suas personagens estão inseridas e o contexto social em sua abrangência cultural e econômica são essenciais para a criação de uma realidade “verossímil” para os padrões postulados pelo real do Realismo/realidade empírica. Tais elementos pertencem à lógica de uma construção coerente de realidade, mais crível, mais próxima do leitor empírico. É a soma destes elementos e técnicas descritas que cria a realidade típica do romance real-naturalista (Dacanal, 1973).

A pretensão de ser um conjunto de narrativas realistas ao molde do século XIX (com as mesmas intenções) parece estar bem longe da obra de Pellizzari, já que ele preza pela fabulação enquanto construção de realidade. Ou seja, se no Realismo francês e inglês a imaginação parecia não existir, neste Realismo contemporâneo explicita-se a fabulação, a interferência do imaginário na conformação da obra. Na obra de Pellizzari, transparece a consciência de que o Realismo está interseccionado pela representação de vários e complexos reais fabulados e, sobretudo, há o questionamento do Realismo enquanto escola que representava de forma mais próxima à realidade, distanciando-se do ficcional. Para iniciar uma reflexão sobre as realidades presentes nos textos, alguns dados são relevantes (embora não determinantes) para respaldar a conformação das realidades de Pellizzari com o uso de técnicas usadas por realistas do século XIX, (re)afirmando que o autor, de maneira alguma, tem/teve (de acordo com a análise realizada) a pretensão de criar um mundo “real realista”, uma representação colada à realidade. As técnicas são as mesmas, o resultado é totalmente diferente.

Das 14 narrativas, apenas duas delas são narradas em primeira pessoa e uma tem a forma de drama, ou seja, nas outras onze há um narrador em terceira pessoa, onisciente, não buscando a objetividade, mas é um narrador que não tem reação, um narrador “blasé”, impassível, que apresenta os personagens sem sua dimensão humana, mas como coisas, o que gera o riso, efeito central do grotesco de acordo com Roas (2011). São narradas com uma abundância de detalhes e de maneira lógica, situações cotidianas atravessadas por algum evento irreal ou/e

grotesco, que explicitaria a fabulação e confundiria o leitor ao mesclar padrões discursivos, ao sobrepor camadas de “Realismo”, mas, principalmente provocariam o riso, acentuando o aspecto cômico do enunciado.

Portanto, ao criar realidades ficcionais com técnicas realistas, há o “enxerto”, nesta mesma realidade, de um evento (bizarro/grotesco) que não faz parte da mesma ordem da realidade/mundo lógico, o que explicita a construção de um mundo com regras próprias, embora, às vezes, muito próximo da realidade. São eventos logicamente narrados, com coerência dentro de uma lógica racional de causa e consequência. Dentre tais situações (irreais e/ou grotescas) que ocorrem nas narrativas de Pellizzari, destaco algumas: um indivíduo que delira misticamente ao ver Deus depois de ter provado um esperma (*O sêmen dos outros*); surge um buraco do tamanho de 10 centavos no meio da testa de um homem (*Buraco*); um buraco engole pessoas aleatórias (*Rancho carne*); um homem preso guia-se pela voz que ouve de Deus para justificar uma morte bizarra (*4 arestas*); cravos são espremidos até virarem serpentes e as orelhas dos burocratas canhotos começam a voar (*Acerca da macrogeografia*), dentre outros. Afinal, o que se constata é que, se a realidade externa, do mundo empírico, já é questionada há tempos, internamente a realidade unívoca de uma obra também perde seu poder unânime e afirma em seu discurso que tudo é possível, pois pertence ao âmbito da fabulação, uma criação que lança mão de inúmeros artifícios para afirmar um distanciamento da pretensão de ser reflexo de uma “realidade verdadeira”, da objetividade do texto pertencente ao Realismo.

Para o teórico Dacanal, em um ensaio intitulado *A realidade de Kafka*, a realidade da obra *A metamorfose* é caracterizada como “a destruição da ordem lógico-racional a partir do próprio esquema ordenador” (1973, p. 65). Dacanal elabora uma metodologia simples, mas muito profícua para pensar os níveis de realidade ficcional que Kafka (grande referência de Pellizzari) cria. A partir de características pertencentes à estrutura narrativa clássica do Realismo, o teórico analisa discursivamente as obras *O processo* e *O castelo*, e posteriormente *A metamorfose*, com relação à obra *O pai Goriot*, de um dos representantes máximos do Realismo francês, Honoré de Balzac. Centra sua análise no nível de realidade do Realismo e faz paralelos com os níveis de realidade criados por Kafka, principalmente na obra *A metamorfose*. Embora o método de Dacanal não seja

exatamente o mesmo usado neste trabalho (não trabalharemos com diferente “níveis ficcionais”), vale a pena pensarmos nesta possibilidade de análise, com parâmetros que consideram também a realidade externa quando falamos em Realismo. Segundo Dacanal, esta obra é dividida em dois níveis (verossímil interno e externo) pelo evento de Gregor se metamorfosear em inseto e isso ser verossímil para a família (interno) e inverossímil para o leitor/mundo real (externo):

Como resolver essa contradição, a contradição da existência do absolutamente inverossímil lado a lado com o absolutamente verossímil? Como explicar a coexistência destes dois elementos tão radicalmente opostos dentro de um mundo rigorosamente estruturado de acordo com uma concepção lógico-racional da realidade do dia-a-dia? (1973, p.64).

Essa pergunta é respondida a partir da “implosão” da estrutura narrativa lógico-linear por um evento inverossímil externamente (irreal), mas verossímil internamente (dentro da lógica da narrativa onde tudo é real e possível). Para comprovar que as realidades das narrativas de Pellizzari aproximam-se muito da posição de Dacanal quanto à realidade de *A metamorfose*, segue a análise detalhada da construção *da realidade* em duas narrativas de Pellizzari. Na primeira, há a inclusão de um evento pertencente a uma outra lógica, fora dos padrões do Realismo Clássico; a segunda narrativa inclui um evento bizarro, pertencente a uma realidade que se torna “assombrosa” não pelo aspecto irreal, mas pela própria realidade (re)apresentada.

O enredo de *Buraco*, primeira narrativa curta<sup>28</sup> do “livro um” de *O livro das cousas que acontecem*, é simples: um homem chamado Leonel acorda para trabalhar, ao olhar-se no espelho “estava com um buraco no meio da testa”. De dentro do buraco saem vozes, então a solução é tapá-lo com uma rolha, mas, no outro dia, surge outro buraco, agora do lado esquerdo do peito.

*Buraco* é uma narrativa curta formada por sete parágrafos. No primeiro parágrafo, há a apresentação da personagem de nome José Leonel. Parágrafo formado por orações curtas, a narrativa inicia com a manifestação de um narrador em terceira pessoa, onisciente, manifesto em um discurso indireto: “Só mais meia horinha, pensou José Leonel quando o despertador gritou a hora de acordar” (p.15). Esta “só mais meia horinha” é novamente afirmada na cabeça da personagem na

---

<sup>28</sup> Uso da categoria genérica *narrativa curta* até o momento no qual afirmarei (ou não) serem realmente *fábulas metarrealistas*, como traz a ficha catalográfica que nomeia o *gênero* da obra.

segunda oração, reafirmando a onisciência quase total do narrador<sup>29</sup> e situando a personagem em uma provável manhã, em sua cama, levantando-se para ir trabalhar. Este levantar-se é minuciosamente detalhado com adjetivações: “devagar foi sentando na cama”, e continua com outras ações como “Coçou as costas, enfiou os pés nas pantufas e seguiu tropeçando até o banheiro” (p.15). Há um passo a passo lógico nas atitudes de Leonel, que seguem com a descrição de sua higiene, a quantidade de água usada para lavar o rosto (“Jogou *um pouco* de água no rosto”), o modo como escova os dentes (“começou a escovar os dentes *com cuidado*”) e, fazendo uso de sua onisciência, o narrador afirma que Leonel escova os dentes “lembrando da última vez que tinha ido ao dentista. Oito cáries, um abscesso e gengivas inchadas” (p.15), destacando (também com quantidades) os problemas “naturais” encontrados na boca da personagem, provavelmente problemas de higiene que, desagradavelmente, fazem parte do ser humano. Até o momento, como se pode comprovar discursivamente, há uma situação extremamente cotidiana, narrada de modo linear, com um rigor lógico. Porém, na próxima oração há um evento que pode desestabilizar por seu teor fora de “lógica”, de “coerência” com relação aos eventos ocorridos até então, ou melhor, haverá a reivindicação de uma lógica interna, artificiosa, própria da fabulação.

O tempo predominante é pretérito perfeito do indicativo, ou seja, está relatado um fato que já aconteceu, um fato certo e absoluto. A oração é iniciada com o adjunto adverbial de tempo “quando”, o que denota prosseguimento lógico, e segue com uma provável ação que não chega acontecer “foi lamentar seu rosto no espelho, percebeu”, o motivo que interrompe seu lamento é que “estava com um buraco no meio da testa”. Aqui, de acordo com o pensamento de Dacanal (1973) em sua análise da referida obra de Kafka, haveria a irrupção de um segundo nível de realidade dentro de uma mesma estrutura narrativa que (paradoxalmente) nega esta realidade secundária, improvável, inverossímil para os padrões externos. Porém, vejamos como este acontecimento é inserido ou refutado internamente durante o desenvolver da narrativa.

No segundo parágrafo, a lógica narrativa continua igual, há a descrição deste evento (corpo modificado repentinamente e constantemente) com o acréscimo de muitos detalhes: “Era um buraco perfeitamente redondo, do tamanho de uma moeda

---

<sup>29</sup> Quase total porque, se fosse total, poderíamos pensar que o narrador esclareceria para o leitor a razão de tal buraco ter surgido, afinal, ele tudo saberia e explicaria.

de dez centavos” (p.16). O detalhamento é tão grande que o narrador passivo (não há espanto algum com o evento) chega a comparar o buraco a uma moeda, e não qualquer moeda, mas exatamente uma de dez centavos. A descrição continua com a informação de que estava “sem sangue, nem feridas”, ou seja, não era um buraco de ferimento. Além disso, afirma que “O buraco simplesmente estava ali, impassível, como se tivesse sempre feito parte de sua cabeça”, assim como se sempre estivesse acontecido na narrativa, ele é algo absolutamente normal até então. Há uma atenção especial para o evento, mas nada aterrorizante, absurdo, que faça o narrador exclamar de espanto e manifestar-se incrédulo. Sobre a reação de Leonel relativa ao acontecimento, sua primeira atitude é a de resistir em “enfiar o dedo ali dentro”, ficando “imóvel durante alguns segundos, encarando seu reflexo”. Há a continuação detalhada da ratificação do que estava vendo, uma ação repetida quatro vezes (“pisçou os olhos uma vez e de novo, de novo, de novo”) que demonstra um pequeno estranhamento com o que estava acontecendo consigo. Acentuando tal estranhamento, a personagem corre para o quarto e acorda sua mulher: “ela acordou rápido, um tanto assustada, e esfregou os olhos”, sequência de ações referentes a alguém que é acordado repentinamente. Então o narrador dá voz para Leonel, mesmo que de forma indireta (na mesma oração e sem a marcação explícita de diálogo): “Olha isso, ele repetiu apontando para o buraco, Olha isso aqui” (p.16), como se buscasse nos olhos de sua mulher a comprovação de um fato irreal. Pode-se perceber que, conforme o parágrafo se desenvolve, há uma pequena acentuação no espanto de Leonel. Esta escala continua no seguinte parágrafo e culmina com a pergunta de Leonel: “Mas de onde saiu isso, meu Deus?” (p.16). Não houve resposta para esta pergunta, pois sua mulher “não arriscou um palpite”. O discurso lógico-racional continua com um acréscimo ao aparecimento do buraco, agora saem vozes do mesmo. Não se discute a realidade do buraco, ele é aceito dentro deste mundo ficcional, as próprias personagens o aceitam, o narrador (que tudo comanda) aceita.

O quarto parágrafo resume-se a uma afirmação da mulher (sem nome) de Leonel: “Zé, tem alguém falando aí dentro”. Sem exclamação, sua mulher, não abalada pelo “buraco”, ouve vozes saindo do mesmo. Leonel mal ouve o que sua mulher diz e “agarrando o telefone sem fio, digitou apressado o telefone do irmão. Ele era um doutor, um especialista, deveria ter respostas para aquilo” (p.16), nesta

sequência de ações, com uma mesma intensidade no detalhamento dos parágrafos anteriores, especificando o tipo de telefone (sem fio, o que é também uma marca temporal) e o modo como Leonel liga (apressado), há a busca para uma resposta coerente de um problema inabitual, estranho. Seu telefonema não teve sucesso, pois “a voz do buraco começou a tagarelar”, simples assim, descrito com a mesma impassibilidade pelo narrador, e reafirmando a suposição de sua mulher. Ocorre um adensamento cômico do fato, pois além de um buraco surgir de repente, o que já é algo estranho, irreal, de dentro dele sai uma voz que não fala, não dialoga, ela “tagarela”, gerando um misto de riso, ao mesmo tempo em que acentua a gravidade da situação, que é bizarra, pertencente ao mundo *nonsense* que simplesmente acontece. A confirmação da voz vinda de dentro do buraco fez Leonel agir da seguinte maneira: “desabou no sofá e tentou imaginar uma solução”, mas isso não surtiu efeito, pois “A voz, cada vez mais alta, continuava a jorrar do buraco e a fazer eco dentro de sua caixa craniana, impedido qualquer clareza em seu raciocínio”. Há aqui a descrição da potência da voz e de como ela se manifesta, não deixando dúvidas quanto a sua existência, uma voz quase personificada, incontrolada, motivo de riso por sua bizarrice. A voz não saía, ela hiperbolicamente “jorrava”, era veloz, forte e incontida, impedindo a capacidade de raciocinar de Leonel, ou seja, ele não estava delirando, não era um sonho, ele estava acordado e não conseguia pensar direito, racionalmente, logicamente, com clareza, a mesma clareza com que o narrador continua contando a história, isso porque a voz o perturbava (e não mais o buraco).

No sexto parágrafo, a voz fará uma pausa “de alguns segundos o seu monólogo”, ou seja, aqui há a certeza da existência desta voz, porém era de Leonel a voz ou de um ser estranho de dentro do buraco? Leonel é o homem portador de um acontecimento duplamente bizarro: um buraco de onde nasce uma voz enlouquecida. Com a pausa da voz, surge o momento em que Leonel “levantou correndo até a cozinha”, a pressa era porque buscava uma rolha. Sua mulher questiona o porquê de uma rolha (afinal, um objeto tão descartável, tão comum, quase um lixo), mas Leonel “temendo perder os próprios pensamentos trincou os dentes e grunhiu um Enfia isso de uma vez que eu não aguento mais”. Este trecho comprova a racionalidade presente em Leonel, pois não perdeu “os próprios pensamentos”, tanto que raciocinou sobre como iria calar a voz, pedindo para a

mulher enfiar a rolha no buraco da sua cabeça e “assim foi”. Como ela fez isso também é descrito com inúmeros detalhes na sequência lógica de quem tampa um buraco, salientando o adjetivo “delicada”, que nega o desespero, e encaixou a rolha “com método” (e não às pressas, atrapalhada, sem jeito, desesperada). Assim Leonel pode “pensar sem ser interrompido por si mesmo”, e tudo voltou à rotina de sempre, sem grandes alardes devido ao evento fora do padrão lógico de referência, agora já percebido como “imprevisto”. A sequência de ações ocorre nesta ordem: “tomou um banho, vestiu sua roupa de terça-feira e tomou café”, afinal, um buraco na testa, uma voz saindo dele e uma rolha por fim, não alteraram nem a “roupa de terça-feira”, abraçar a esposa e ir até o carro, quanto mais a ideia de deixar de ir ao trabalho.

No trabalho, tudo seguiu como sempre, “todos lhe deram bom dia e não pareciam perceber o círculo de cortiça entre suas sobrancelhas”. Apesar da hesitação do narrador, marcada pelo verbo “pareciam”, não há mais comentários ou nada relativo ao buraco, acabou-se a agonia no trabalho, ele foi o espaço em que, o buraco existindo ou não, não foi mais problema, ele simplesmente “aconteceu”.

O sétimo e último parágrafo revela um fim circular<sup>30</sup>, as frases são exatamente as mesmas do segundo parágrafo. Tal circularidade revela uma não solução, uma sequência dos fatos que tenderão a se repetir continuamente, sem maiores explicações, mas o que parece não ter importância se não atrapalhar o trabalho. Com data marcada “na terça-feira seguinte”, ou seja, exatamente uma semana depois, “José Leonel acordou com um buraco”, um novo buraco, mas agora localizado em outro lugar, o “lado esquerdo do peito”. Mas também era um “buraco perfeitamente redondo, do tamanho de uma moeda de dez centavos”, novamente uma descrição minuciosa, exata, com medidas, que não deixam dúvidas sobre a existência do buraco, pois se sabe até a medida do mesmo, neste também “não havia sangue nem feridas. O buraco simplesmente estava ali, impassível, como se tivesse sempre feito parte de seu peito”. E este novo evento fora da lógica plausível exteriormente, é novamente narrado de forma extremamente lógica e racional, como se fosse sempre assim, como se na narrativa, ou fora dela, coisas como buracos sem sangue nem feridas fizessem sempre parte de uma realidade socio-histórica em que o mundo do trabalho, cada vez mais, ocupa um lugar importante. Não há uma

---

<sup>30</sup> Técnica também usada na narrativa *O sêmen dos outros*.

forte marca histórica-temporal relativa ao momento e ao tempo no qual ocorre a narrativa, mas podemos deduzir tal contexto pelas preocupações de Zé.

Ao considerar as afirmações de Dacanal (1973) sobre *A metamorfose* de Kafka, sobre os níveis de realidade que convivem na realidade da obra, pode-se perceber que na narrativa de Pellizzari ocorre uma (pequena) tensão pela ocorrência de um acontecimento estranho: o surgimento de um buraco na testa do protagonista. Soma-se a esta constatação a resposta para uma pergunta sobre verossimilhança e produtividade, realizada anteriormente. Partindo das conceituações de Bravo (1987), afirmo que o narrador lança mão de um jogo entre a verossimilhança e a produtividade (embora esta última seja preponderante para a construção de um mundo ficcional singular), tentando confundir o leitor com dois parâmetros (verossimilhança e produtividade), e apagando o limite exato entre real e irreal, mundo real e mundo ficcional, realizando um apelo à imaginação e revigorando a potência da realidade ficcional/imaginada.

O real ficcional é inquietante justamente por convencer (enquanto narrativa) que tudo aconteceu, em um misto de trágico e cômico, nesta realidade construída, no mundo ficcional. Este fato afastaria a narrativa de uma possível qualificação de fantástica (Roas, 2011; Bravo 1987), na qual é necessária a explicitação do confronto por oposição entre dois mundos diferentes e uma tensão forte gerada por tal confronto, a realidade é uma só: a ficcional com suas próprias leis. Porém, como na narrativa fantástica, pela reflexão, há a complexificação da realidade da narrativa, nos fazendo pensar sobre a própria realidade mundana. O homem Leonel, que poderia ser eu ou você, segue a vida e vai trabalhar, pois o importante parece ser não sair da rotina, o importante (como para Gregor Samsa) é ir ao trabalho, mesmo depois de passar por esta situação alucinante e horrorosa, pavorosa, de ter um buraco com uma voz repugnante e bizarra que jorra palavras. Esse fato não tem uma explicação lógica, racional, religiosa, mítica (principalmente coletiva, se pensar na caracterização de Bravo, 1987), portanto, não é por sua explicação que é aceito na narrativa, mas pela narração, pela “aceitação” do evento por Leonel e sua esposa, e em maior escala pela naturalização advinda dos colegas de trabalho, da sociedade. O evento é aceito, mas mostra comicamente e assustadoramente a atitude humana desesperada de enfiar uma rolha no buraco para calar a voz. Esta “voz do buraco”, este ser que está dentro de outro corpo, este corpo estranho e

cômico, quase personificado, levado ao extremo, em sua caricatura, provoca efeitos como o riso e o pavor, típicos do grotesco.

O espanhol David Roas (2011) e o venezuelano Victor Bravo (1987), ao retomarem discussões teóricas que vão do fantástico, passando pelo absurdo e o grotesco, chegando ao Realismo Mágico, problematizam tais conceitos, seus limites, suas características e seus desdobramentos. Calcada em tais reflexões, refuto a estrita caracterização de Realismo Mágico para pensar a obra de Pellizzari, uma vez que, pelo já dito, o evento não se molda a nenhuma lógica exterior possível (para torná-lo mais verossímil), apenas interna. Além disso, apesar de haver um narrador aparentemente impassível quanto ao monstruoso do fato (pois não deixa de tornar o fato bizarro pelas conseqüências e adjetivações), ao descrever o que vê, ele deixa suas impressões, como quando adjetiva a voz “tagarela” que “jorra”, e o buraco não é “curado”, “resolvido” de forma “decente”, mas é ridiculamente tapado com nada mais nada menos que uma rolha, uma rolha de garrafa encontrada na cozinha, gerando o riso de desespero que também é fruto do descaso com a situação, a forma como é narrada. São estes detalhes discursivos que fazem a narrativa ter um caráter grotesco<sup>31</sup> e não abrangentemente mítico (enquanto uma construção coletiva) ou veementemente crítico em relação ao contexto histórico-social da personagem, não se restringindo apenas à “naturalização do estranho, primitivismo (volta ao mito), objetividade do narrador (reprodução do visível com a máxima precisão), tom frio e impessoal” (Roas, 2011, p.57). Além disso, pelo dito, há a negação do “sentimento do mágico (estranheza ante o familiar e cotidiano)<sup>32</sup>”, também apontado por Roas (2011) como pertencente à categoria de Realismo mágico, pois não se estranha o familiar e o cotidiano (simplesmente acontece, “cousas acontecem”), aceita-se o que seria o externamente inacreditável dentro deste real ficcional. De acordo com o teórico, *“Los textos grotescos que utilizan elementos imposibles van mas allá de la creación de una impresión fantástica, puesto que la hipérbole y la deformación que los caracterizan conducen al relato hacia otro tipo de efecto”* (Roas, 2011, p. 73).

---

<sup>31</sup> Este importante elemento estruturante da narrativa e categoria estética será desenvolvido no último capítulo, mas adianto, para compreensão desta análise, que “se relacionan con estructuras subversivas del orden personal, social y biológico, que expresan los aspectos corruptibles y transgresores de las sensaciones y emociones corporales y psicológicas primarias del ser humano (Barrios, 2000, p.10).

<sup>32</sup> Sentimentos presentes em alguns contos de Gabriel Garcia Marques, Julio Cortázar ou Miguel Ángel Asturias, por exemplo.

De acordo com Dacanal (1973) e Victor Bravo (1987), a narrativa se aproximaria de uma estética do absurdo, pois, como em Kafka, “a metamorfose é o esquema lógico-racional levado às últimas consequências. E o lógico-racional levado às últimas consequências é o absurdo” (1973, p. 65). Concordo com tais estudiosos, porém, opção teórica, preferi explorar uma interpretação menos evidente que é a importância do grotesco para a conformação da obra, pelo já justificado na apresentação desta dissertação e pelos efeitos que a obra me causou. Corroborando com tal escolha, o escritor Fabrício Capinejar, na crítica da obra, diz que, “Se o Realismo mágico exige um pacto de magia, a crença aqui é instaurada na absoluta descrença. Ninguém acredita em nada e, portanto, tudo é possível”<sup>33</sup>, também refutando o enquadramento da narrativa na categoria mencionada. Sobre esta descrença do sujeito, o escritor e crítico literário Ítalo Ogliari, em sua dissertação intitulada *Pós-modernidade e condição humana na novíssima geração de contistas gaúchos* (2007)<sup>34</sup>, analisa a obra *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001) centrando-se em problemáticas como o abandono, a solidão e a decadência, características conformadoras das personagens de Pellizzari, relacionando-as com o modo de vida e problemas do indivíduo contemporâneo.

Ocorre, internamente, uma problematização da realidade ficcional da obra, originando uma autorreflexão discursiva. Há uma deformação do real realista, racional e lógico, realizada dentro deste mesmo modo de expressão realista, implodindo a concepção do Realismo e uso de técnicas realistas para construir um real ficcional pretensamente “objetivo”, quase “real de verdade”. Esta afirmação encontra seu sentido quando atento, novamente, para o paratexto “metarrealista”, afinal, o metarrealismo é o Realismo que fala de si mesmo, que questiona sua própria natureza e atribuições enquanto discurso de “realidade” e de “verdade”, que se autorrefere, autorreflexiona, que afirma ir além do que poderia ir, está presente na conformação da narrativa. Como afirma Hutcheon, estas obras metaficcionais “incluem ou constituem já o seu primeiro comentário crítico” (1985, p. 14). Porém, este comentário/problematização não está presente de maneira “intelectual”, “acadêmica”, mas torna-se evidente nas narrativas que serão analisadas e, além

---

<sup>33</sup> Disponível na íntegra no site < <http://cabrapreta.org/ldm/cousas.html>>. Acesso em 9 de setembro de 2017.

<sup>34</sup> Disponível em <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4077/1/000387406-Texto%2bCompleto-0.pdf>>. Acesso em 20 de outubro de 2016.

destas, *Adágio para umbigos*, *Modo de dizer*, *Ana* e *Proibida a entrada de...* também pertencentes à esta obra. Nas narrativas mencionadas, o discurso ficcional é explícito em sua criação de mundos e torna-se até performativo ao extremo dentro da própria obra, sendo o criador de uma realidade ficcional potente ao ponto das personagens se espantarem com isso.

Não desejo pontualmente categorizar as narrativas, mas expressar o sentido que o paratexto atribui a elas, argumentando em prol de um repensar sobre os gêneros já instituídos, tanto a narrativa realista tradicional (sem ser metarrealista) quanto à paródia da fábula tradicional. Apesar deste centramento narrativo, do aparente ensimesmamento da linguagem que discute sua própria natureza ficcional, o retorno para o mundo não-ficcional pelo sujeito ali representado, que se torna contemporâneo ao falar de você e de mim, faz pensar sobre mundos e sujeitos, sobre atitudes, sobre relações com o mundo e com o *outro* (Adorno, 1960). Corroborando com a argumentação, Hutcheon nos lembra que “a ficção auto-referencial de hoje tem o potencial para ser uma ‘autocrítica’ do discurso na sua relação com a realidade” (1985, p. 105). Lembro que a partir do Romantismo é permitido que o discurso “*exponga su materialidad, la designacion de su propio espesor como otra realidad del mundo*” (Bravo, 1987, p. 22), havendo uma potencialização da ficcionalização até uma desautomatização do mundo, uma convocação à imaginação para vermos o que existe, mas que não vemos ou não percebemos (talvez tão automatizados que estejamos) na/da realidade empírica.

A segunda narrativa metarrealista analisada é *Monomania*, estruturada em um só parágrafo. O curto título, relativo ao campo da psiquiatria, já oferece para o leitor uma pista importante para criar expectativas sobre qual a “fissura”, a “obsessão” que irá desenvolver a personagem principal. O narrador, como na narrativa anterior, narra em terceira pessoa, também com o tempo exato e acabado do pretérito perfeito do indicativo. A história inicia com uma marcação temporal do mês, mas que mais indica um “ineditismo”, pois era um dia “ímpar” de Junho, que é reafirmada pelo acréscimo da conjunção “e” seguida da caracterização “estava frio”. É neste mês e com esta temperatura que Douglas, personagem principal, é apresentado. Douglas, afirma o narrador, “leu na página 10 de um jornal de bairro, reservada a uma seção de curiosidades, que o espirro é a segunda sensação física mais forte que pode ser experimentada pelos humanos” (p.87). Além da notícia ser

“inusitada”, “curiosa” (referindo-se à seção onde se encontrava), o narrador, ao caracterizar o contexto de onde esta notícia é coletada, desconstrói logicamente qualquer possibilidade de confiabilidade (jornal de bairro, seção de curiosidades), embora insista que, segundo o jornal, “a primeira da lista (...) é o orgasmo”. Até o momento, há um personagem comum que gosta de ler no jornal de bairro a seção de curiosidades. Porém, “naquele exato momento, e era cedo, Douglas decidiu vender seu carro, de oito anos de idade mas bem-cuidado, e também abandonar seu emprego, que era o de diagramador de jornais de bairro, para se trancar no quarto de casa (...)” (p. 87). De uma forma verborrágica, o narrador nos dá detalhes da vida deste sujeito comum que resolve mudar sua vida a partir de uma notícia de jornal, mas o interessante aqui não é só ele realizar a radical mudança de vender o carro e largar o emprego, mas “se trancar no quarto de casa”.

A eloquência do narrador é verificada não apenas na grande série de orações ininterruptas (ligadas através da preposição e), mas em seu autoquestionamento “onde estávamos mesmo?” (p. 87), referindo-se ao andamento da narrativa, a sequência da história que ele mesmo narra. Via este procedimento (metarrealista), desnudam-se as mediações, explicita-se que há uma construção discursiva, um espaço ficcional, uma total referência ao ato de narrar, desmontando a lógica de “verdade”, pois se quebrariam as barreiras entre uma realidade tal qual e uma construção discursiva. Esta autorreflexão ocorre no momento em que, depois de Douglas se trancar no quarto, descreve que o pai era corretor de imóveis aposentado “e certa vez seduziu uma cliente em uma quitinete com vista para o rio, e vejam vocês, a cliente era casada e acabou por engravidar e bem, onde estávamos mesmo?” (p.87). Este questionamento é (auto)respondido por uma interjeição “ah” seguida da continuação da história de Douglas. Este processo metarreflexivo da realidade da narrativa voltará a acontecer mais duas vezes. Porém, o que importava mesmo era que “no momento em que leu a tal curiosidade sobre espirros e orgasmos Douglas desistiu de qualquer outra coisa na vida” (p.87). Aqui o narrador condensa tais informações, de forma trivial e sem espanto, quase esquecendo-se de continuar a narração sobre a obsessão de Douglas. Após voltar à informação principal, o narrador, inclusive chamando um enunciário (*todo mundo*), novamente dá indícios de que a personagem seria um pouco ingênua por não “verificar a veracidade da informação, que, como tudo mundo sabe, poderia ter sido

inventada na hora por um redator entediado” (p. 88). Essa informação é seguida por uma eloquência (novamente presente em uma sequência de frases coordenadas pela conjunção e) que hipotetiza a cor do cabelo do redator, o quão desinteressante e como existem muitos redatores entediados. Este procedimento segue até o narrador, novamente, “perder-se” na própria narração e voltar à história de Douglas “como eu estava dizendo” (notemos a maneira informal, como um vizinho que relata um fato a outro), continuação acrescida da afirmação da monomania de Douglas, que “ficou trancado no quarto tentando espirrar e ter um orgasmo ao mesmo tempo” (p. 88).

O narrador concretiza a intensidade do desejo da personagem, “tentou diversos métodos, ao curso de vários anos” (p. 88). Foram tantos anos, de acordo com o narrador, que “inclusive, sem perceber que seu pai havia morrido na sala” (e segue tal descrição com uma série de características de como, onde, fazendo o que, morreu seu pai) e que, de maneira real-naturalista, afirma verborragicamente que o pai de Douglas ficou “azedando e apodrecendo e se cobrindo de vermes e fermentando e fedendo” (p. 88). Esta imagem do pai da personagem é assustadora, asquerosa, horrorizante por seu caráter trágico (por não perceber a morte do próprio pai) e grotesco (o limite do corpo, o escatológico, a decomposição, a metamorfose, o disforme), mas é resolvida com comicidade ao acrescentar que ele também estava “virando um esqueleto de pantufas” (p. 88), de forma a “carnavalizar” a situação ocorrida e também a personagem Douglas. Tudo isso ocorria enquanto a personagem ia “emagrecendo sem parar, tentava ter um orgasmo e espirrar ao mesmo tempo”, lembra o narrador.

Dentre a descrição detalhada dos métodos, que fazem sentido para o que a personagem se propõe, é descrito o “aspirar exatos 2,78 gramas de pó-de-mico pelas duas narinas, já forradas com rapé mentolado, enquanto mantinha a regularidade a pressão dos movimentos de sua mão direita ao redor do pênis” (p.89). Há a continuação da descrição despreocupada e nem um pouco moralizadora do narrador, que descreve o pênis de Douglas que já estava “com alguns pontos em carne viva e uma cor definitivamente arroxeadada”. A cor arroxeadada leva o narrador a trazer, através de uma onisciência parcial, lembranças da infância de Douglas, da prima da personagem e uma repressão relacionada a tal prima, mas logo, novamente, se perde neste devaneio e termina “voltando ao assunto”. Esta

inda e vinda da realidade da narrativa, essa metalinguagem articulada pela voz de um narrador realista (não da mesma maneira que na narrativa *Buraco*), problematiza o mundo ficcional em seu propósito de ser exato e não se perder em outras “linhas narrativas”. O metarrealismo, como recurso (meta)ficcional, parece vir à tona de maneira explícita, usa-se artifícios ficcionais do Realismo para desmascará-lo enquanto técnica que não produz objetividade “real”, mas compõe um discurso tão ficcional quanto qualquer outro<sup>35</sup>.

Embora narrada de forma distanciada, buscando uma objetividade, não se espantando nem julgando com veemência a personagem Douglas, é notável um sutil juízo sobre a atitude da personagem (finalmente conseguir o que quer) quando o narrador afirma que Douglas “conseguiu **finalmente** espirrar e ter um orgasmo ao mesmo tempo” (p. 89).

Sobre este fato, Douglas “achou bom”, porém achou que devia ser melhor, pois não conseguiu se decidir se concentrava no ato de espirrar ou no de gozar, e “acabou prestando atenção nesta dúvida, que permanece, pois em nenhuma das quatrocentas e dezoito vezes subsequente em que repetiu a experiência teve calma para chegar a uma decisão sobre o que deveria sentir” (p. 89). Sobre a maneira como é narrada, já salientei o Realismo que beira à técnica naturalista (no detalhar biológico), a presença de um narrador quase impassível, como na primeira narrativa, porém com juízos de valor com relação às atitudes da personagem. Esse apassivamento do narrador na narrativa faz parte de uma postura que, agora, na contemporaneidade, se comporta de forma irônica, narrando com tranquilidade acontecimentos nada tranquilos que beiram o patológico, que não deveriam, a princípio, vir à tona para desorganizar a nossa concepção de “realidade” organizada.

Além disso, nota-se o elemento hiperbólico da própria situação (que pretende levar ao extremo uma sensação) e a maneira como é quantificada a experiência (418 vezes), ao final ridicularizada pela dúvida de Douglas. A onisciência do narrador também é confirmada, no seguir da história, novamente em tom verborrágico de uma sequência de orações que confirmam detalhes sobre a ex-noiva Andrea, sua mãe e sua prima Alice.

---

<sup>35</sup> Pode-se pensar também no metarrealismo enquanto corrente do pensamento filosófico que, a partir de 1975, com Roy Bhaskar, destaca-se por negar o Realismo crítico e apostar em uma nova forma de conceber a realidade, priorizando o “ser o ser”, uma ontologia além da realidade da ciência.

Encaminhando-se para o final da narrativa, Douglas pega o telefone e “a pessoa que atendeu do outro lado disse que não havia mais jornais a diagramar nem notícias a serem escritas, e que ele deveria procurar um emprego de verdade porque a situação econômica do país, assim como a do mundo todo, não estava nada fácil” (p. 90). Pode-se inferir que Douglas deixou a monomania, cansou-se da mesma (seguindo a lógica, depois de tanto tentar concentrar os dois momentos de prazer em um só e não conseguir) e resolveu buscar um emprego, como “qualquer pessoa” já há um tempo desempregada. O que torna risível a situação é que o mandam procurar um emprego de “verdade”, ou seja, ser escritor e diagramador não significa ter empregos de verdade, logo não pode ter credibilidade, ou terá tanta quanto as notícias dos jornais de bairro. Também, embora de maneira superficial, há um acréscimo de informações externas sobre o país e o mundo (economia) para justificar a brincadeira do ex-trabalho de Douglas. Este é mais um recurso do Realismo (mas com um narrador mais humano, embora impassível), estratégia ficcional com o fim de confundir o leitor, de fazer este pensar nos limites entre ficção e realidade.

Desempregada, a personagem sai do quarto e encontra na sala o “esqueleto do pai na poltrona da sala, resmungou Na pior das hipóteses ele está com Jesus”. Há o uso do discurso indireto para declarar sua reação quanto à morte do pai, só percebida agora, e uma caracterização de Douglas enquanto mais um indivíduo sem fé, sem crença, apático, insensível, que não se espanta nem com a morte do próprio pai. Como se não bastasse a afirmação pouco corrente para alguém que perde o pai, ele “coçou a cabeça, que estava suja porque não tomava banho há muito, muito tempo, abriu a porta de casa e foi comprar um cachorro-quente sem mostarda nem ervilhas” (p. 90). Há aqui a reafirmação de um Realismo evidencia os detalhes, via descrição das mãos sujas da personagem, justificada em causa-efeito porque “não tomava banho há muito, muito tempo”. Poderia a narrativa terminar de forma mais cotidiana e banal quanto ir buscar um cachorro quente (e não qualquer, mas adaptado ao gosto da personagem)? Mais uma vez, a vontade individual predomina.

Ao pensar nas conceituações de Bravo (1978) sobre verossimilhança, produtividade e a relação entre elas, novamente temos, agora não pelo evento irreal (como em *Buraco*), mas pelo evento grotesco (em sua conformação pelo hiperbólico, cômico e assustador) provocado por um indivíduo que deixa de viver sua vida

rotineira para se dedicar a uma tava hedonista, a relação ficção-mundo em dois níveis de realidade ficcional interna. Há uma aceitação do evento real (em todos os níveis), mas, de tão asqueroso, imoral, grotesco, se torna uma verdadeira hipérbole, assemelhando-se em sentido e estrutura com o evento do buraco e sua voz tagarela, cumprindo o papel de elemento problematizador das relações entre verossimilhança e produtividade.

Como em *Buraco*, o contexto histórico-social e geográfico não está demarcado detalhadamente, mas concentra-se no ser/estar no mundo dos indivíduos dentro de suas casas, de seus quartos, no lugar íntimo da vida desde a modernidade. Isso não faz com que a narrativa seja menos realista em sua técnica (não em sua pretensão de verdade, de cópia), ao contrário do que se poderia pensar, pois as referências de mundo e tempo estão implícitas nas personagens e nas ações das mesmas. Porém, foi constatado que nas duas narrativas há uma prioridade na caracterização do indivíduo, do sujeito com sentimentos “ocidentalmente globalizado” e de um tempo singular, com suas frustrações, suas taras, como um trabalhador-marionete, niilista e entediado. Estas narrativas não se pretendem alegorias ou responsáveis por uma forte intenção de representação enquanto retrato coletivo de situações históricas peculiares como uma ditadura, um conflito particular, etc., o que, com frequência, pode ser encontrado em obras alegóricas pertencentes ao Realismo Mágico e ao Fantástico na/da América Latina.

Por fim, vale lembrar que, no Brasil, ao contrário dos muitos países também pertencentes à América Latina, não houve um reconhecimento do gênero fantástico (e seus similares como o Realismo mágico ou absurdo). Como afirmou Wink (2014), ao analisar a obra *Dedo negro com unha* (2005), primeiro romance do autor, sobre a vertente do absurdo<sup>36</sup>, ela “nunca tem sido muito expressa na literatura brasileira (...). Um simples motivo talvez seja que o gênero em si não é facilmente associável à literatura ‘típica’ do Brasil” (p.237). Tal negação da crítica brasileira excluiria ou negligenciaria o interesse por autores como Murilo Rubião, Ramiro Barcelos, J.J. Veiga, Campos de Carvalho e contemporâneos como Daniel Pellizzari e Verônica Stigger e obras que contêm um flerte com tal categoria. Soma-se a isto o gênero

---

<sup>36</sup> Esta informação é pertinente, embora, como já argumentei, acredito que a categoria do grotesco (e não do absurdo ou derivações do insólito) seja mais frutífera para pensar as narrativas de Pellizzari na atualidade.

fábula e o recurso paródico, que parecem estar em desuso na literatura contemporânea brasileira e sobre os quais dissertarei nas páginas que seguem.

## 2. A fábula de ontem e de hoje

Gênero fixado no paratexto da obra *O livro das cousas que acontecem* (2011), a fábula não pode ser ignorada, bem como sua qualificação enquanto metarrealista (*fábulas metarrealistas*). Ao analisar algumas narrativas, a proposição de um novo “gênero”, formado por um substantivo e um adjetivo (este já explicado no capítulo anterior), parece justificar a categorização “fábulas metarrealistas” pelo autor. Para compreender como isso acontece, desenvolverei aproximações da fábula através de uma revisão bibliográfica sobre o gênero, enfatizando a manifestação de duas das suas características na contemporaneidade.

A fábula possui origens, fronteiras e delimitações incertas, nem um pouco unânimes e muito indefinidas. Nesta metamorfose constante, assemelha-se ao romance na plasticidade, pela possibilidade de acompanhar a sociedade e seu tempo, manifestando-se de maneiras variadas, dependendo do período sócio-histórico no qual se encontra.

De natureza híbrida e polimórfica, a fábula é um gênero secundário dentre os grandes gêneros literários (o Romance e a Poesia), embora tenha perpassado as conversas de Aristóteles (a fábula como argumento ficcional) e sido o gênero preferido de Esópo e Fedro. Somente com Fedro o gênero adquire um status de literariedade, ou seja, passa a ser apreciado por suas qualidades enquanto gênero literário.

Um passeio pelas diferentes acepções do termo indica que a fábula corresponde a um enunciado oral ou escrito, sendo então a arte de contar histórias e uma sequência de ações que compõem uma diegese (aqui vista como um componente estrutural). Porém, ela pode, por fim, ser um gênero autônomo, singular, com estrutura e regras próprias (embora com tendências à dissolução e construção constantes).

Como um gênero tradicional, fábula é identificada por características que perduraram muito tempo. Evidencio algumas das características que são comumente lembradas, como o intuito pedagógico e artístico, o aspecto moralizante, a alegoria, as personagens animais comparadas a humanos, a sátira e a brevidade. Porém, vale lembrar que qualquer tentativa de classificá-la, colocá-la em padrões irreduzíveis e essencialistas é um fracasso.

Atualmente, muitos autores têm recorrido ao gênero com o intuito de renová-lo, deixando as marcas do momento histórico e social no qual estamos vivendo. Incorporando o *ethos* contemporâneo, a fábula hodierna, enquanto um gênero que contém uma subversão produtiva e uma sabotagem criativa (Neves, 2008), se difere em muitos pontos da mencionada fábula tradicional e aproxima-se de gêneros como o conto e o microrrelato.

Para construir esta confabulação, Enrique Turpin Avilés é uma importante referência. No artigo *El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas* (2001), o autor promove o debate sobre o ressurgimento da fábula nos dias atuais, além de duas posições dominantes no campo da crítica: a posição que vê a paródia como uma transgressão do gênero clássico e outra posição relativa à transformação “natural” (advinda do movimento incessante da sociedade/tempo) do gênero. Avilés lembra que o território artístico contemporâneo (há tempos) já deixou de lado o papel moralizador, e as fábulas “son entidades histórico-literárias, son víctimas de una transformación constante, un desarrollo, o lo que es lo mismo, una evolución” (2001, p.731).

Sobre a renovação do gênero fabulístico no final do século XX (quase XXI) em sua relação com a sociedade, elenco três eixos importantes que conformam um complexo de características da fábula hoje: (a)moral, as personagens-animais e a paródia. Neste capítulo desenvolverei os três primeiros eixos. Esta reflexão terá em vista a fábula enquanto um gênero, mas não podemos ignorar a afirmação de Pellizzari em uma entrevista<sup>37</sup>, quando menciona a fábula como história/enredo, lúdica, potente e reveladora, muito associada ao metarrealismo que ele propõe, à implosão do discurso realista. Questionado sobre o papel do escritor na sociedade, Pellizzari responde

Imaginar.

Porra, isso sou muito John Lennon.

Mas creio que a capacidade de verdadeiramente imaginar e de lidar com *fábulas* está se perdendo cada vez mais na sociedade contemporânea. Isso é assustador. O bom escritor é sempre uma espécie de *guardião da fábula*, e assim deve permanecer. (Pellizzari,

---

<sup>37</sup> Disponível em < <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/danielpellizzari.shtml>>. Acesso em 21 de abril de 2017. Em conversa do dia 28/09/2017, no espaço Delfos, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, o autor voltou a afirmar sua crítica ao Realismo e a uma tendência realista da literatura nos dias de hoje, em especial a literatura brasileira, que estaria perdendo a capacidade de “fabulação” ao se entregar a discursos documentais.

2002)

Considerando a “fábula” enquanto um gênero, mas também como uma história, uma fabulação nos termos deleuzianos (2005): um processo potente no qual há a construção de “outra realidade”, e não apenas uma mescla entre realidade e imaginação, há afirmações que alertam para o fim desta fabulação na literatura contemporânea brasileira<sup>38</sup>. Em uma argumentação breve, demonstrarei como a moral (ou a (a)moralidade), as personagens-animais e a paródia estão presentes na obra de Daniel Pellizzari. Também incidirei diretamente na análise da conformação do metarrealismo, constante e fundamental para pensar esta forma que revela o “escondido” em sua mediação com o mundo, assim como o grotesco faz surgir o oculto.

## 2.1 (A)moral

Na tentativa de compreender a metamorfose da fábula contemporânea, Avilés (2001) elenca alguns “motivos del género” (motivos obrigatórios) que, mesmo sutilmente, sobrevivem de maneira inversa, mas que são essenciais para o reconhecimento do mesmo, apesar de sua modificação constante, intrínseca (Andres-Suaréz, 1999). A fábula tradicional apresenta-se como uma representação que não plasma, mas mostra os valores, a moral<sup>39</sup>, a visão de mundo do indivíduo que a produz e, além disso, evidencia seu propósito pedagógico. Um dos principais traços da fábula contemporânea é a ausência da moral manifesta, da intencionalidade de discursos morais, estes compreendidos como um posicionamento explícito da ética do autor e um cunho pedagógico da narrativa. Por moral, refiro-me ao que Viviane Mosé (2011) afirma ser a capacidade, em todos os tempos e sociedades, do ser humano, diferentemente dos animais, em criar suas próprias leis de convívio, seus valores e contornos norteadores para a constante humanização, prática que, tudo indica, parece estar em crise, extinguindo-se do pensamento e das ações cotidianas.

---

<sup>38</sup> Além desta manifestação de Pellizzari, em conversa, no dia 26 de setembro de 2017, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, o autor Joca Reiners Terron afirmou que seu último livro é “uma defesa da imaginação”.

<sup>39</sup> Entrevista disponível em <<http://www.fundacaobunge.org.br/novidades/novidade.php?id=7476>> (Publicado em 15/04/11). Acessada em 13/05/2016.

Na evidência de uma crítica sem pedagogia, Augusto Monterroso (1992), destacado escritor de fábulas e crítico literário, posiciona-se categoricamente sobre o afã de mostrar o ato moralizador contido na fábula clássica “Moralizar es inútil. Nadie há cambiado su modo de ser por haber leído consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte. Que estos fabulistas perduren se debe a sus valores literarios, no a lo que aconsejaban que la gente hiciera” (1992, p.76).

Contemporaneamente, o aspecto moral é manifesto em um pessimismo, uma descrença total e absoluta, um niilismo diante das alternativas de existência no mundo de hoje, pois “Se instala en el fabulista contemporáneo una suerte de sinistro pesimismo que niega cualquier idea de perfeccionamiento humano o de menor progreso materialista” (2001, p.735). Isso evidencia a importância secundária que o indivíduo contemporâneo atribui aos explícitos julgamentos morais, valorativos e, quando os reivindica, o faz de uma perspectiva mais subjetiva, individual e, muitas vezes, carregada de humor. Ainda nas palavras de Avilés, “la ausencia definitiva de uno de los principios fundamentales de la fábula: la moraleja, la herejía didáctica que deploraba Poe. Por el contrario, cuando ésta aparezca lo hará respondiendo a un propósito lúdico” (2001, p.734). Este propósito lúdico pode ser pensado enquanto uma evidente substituta da clássica moral, ainda que de maneira totalmente transgressora, impedindo a função pedagógica da mesma (que sempre foi a principal função do gênero). Este aspecto lúdico também reafirma a interpretação que estou construindo até o momento, de que o real do Realismo estaria sendo implodido pela construção de uma realidade metarrealista, e de que o discurso (ficcional) está em prol da imaginação, do lúdico como mecanismo de transgressão. Porém, a tendência à ausência de explícita intenção moralizante não anula um dos traços que persistem na caracterização do gênero: a crítica constante à sociedade, ao modo de vida, à desumanização. Diz sem dizer explicitamente, diz dizendo o contrário, ironicamente.

A obra de Pellizzari evidencia estas últimas características citadas, tornando-se exemplo de representação de uma sociedade amoral (no sentido referido por Viviane Mosé), carente de limites para contornar ações que tornem o humano mais humano e menos animalizado (no sentido de não refletir sobre suas ações violentas com relação ao outro, ser instintivo, animalesco). Na sequência, há a análise da

narrativa *Quatro arestas*, além da menção à outra narrativa que comprova nossa hipótese.

Em *Quatro arestas*, detida em uma prisão, a personagem (que também é o narrador) conta sua história para o seu companheiro de cela. Neste relato (que se pretende verdadeiro/real), revela que matou a mulher de sua vida porque leu no jornal que a mesma *já* estava morta. Afinal, se já estava morta, não poderia estar viva, raciocina o narrador. Depois de acreditar que estava morta, ele não suportou crer que ela estava viva, então, para tudo fazer sentido, a morte seria a única e racional solução. Bizarras, absurdas e irracionais são as ações do indivíduo de nosso tempo; fluidos, informes e pequenos são os traços que delimitariam a presença de valores humanos, morais. Além de salientar aspectos como o uso de técnicas do Realismo, a construção de realidades diferentes das pretendidas por esta escola e o metarrealismo, detalho a análise desta narrativa com o intuito de resgatar elementos da fábula (gênero) e negar a moralização, ou melhor, mostrar a presença (modificada) da mesma como um aspecto lúdico, estilístico e transgressor.

A narrativa tem como epígrafe um trecho icônico presente na obra *Trainspotting* (que ganhou notoriedade com o filme) de Irvine Welsh (1993), obra traduzida por Pellizzari e representativa do modo de vida de uma parcela da população contemporânea: niilista, hedonista, entediada e em busca de sentidos para a vida. Essa busca por prazer e justificativas para a vida, para a situação em que nos encontramos, também está presente em *Quatro arestas*.

O texto inicia com uma interjeição coloquial “Ô dos meu”, dirigida do narrador ao seu interlocutor, seguida de uma pergunta “tá mesmo afim de saber como eu vim parar aqui?”. Retórica, a resposta vem na sequência “Foi azar, véi. Puro azar”, e é detalhada “Nunca fui dessas de religião nem nada, e aí quando resolvo acreditar num lance que Deus me diz acontece essas merda toda.(...) me larga um crivo que conto tudo pra ti” (p.79). Novamente há uma explicitação da construção ficcional de um discurso, há uma provocação, há um espaço em que se desenvolve uma situação que poderia ser real, mas que está explicitamente sendo construída ficcionalmente.

Constata-se uma sequência lógica (bem ao modo lógico-realista) de pergunta, resposta e argumentação, manifestas em uma linguagem coloquial (interjeição, gírias, vocabulário chulo e concordância de número). Este mesmo esquema

narrativo (pergunta retórica e resposta em uma linguagem coloquial) é desenvolvido ao longo do parágrafo, o que se verifica quando o narrador pergunta para o interlocutor (a mesma personagem sem nome) com o qual dialoga, se ele pode dar um cigarro, “pensando bem, me larga dois. Feito! Te juro que foi tudo **real**” (p.79). Esta última oração remete explicitamente ao metarrealismo presente na obra de Pellizzari, que se manifesta de forma mais explícita enquanto técnica (meta)ficcional. Como afirmou Alessandro Garcia, no site Digestivo cultural, em resenha, “Metarrealismo é, realmente, a melhor definição para designar o perturbador mundo destas cousas todas, ainda que revestidas por bastante sensibilidade, e que acaba por nos levar aos limites das sensações: o nojo, o absurdo e o irreal adquirem feições verossímeis.”<sup>40</sup>

Não se sabe de qual lugar o narrador narra (motivação que leva o interlocutor a dar-lhe dois cigarros para saber), mas a narrativa sobre o que o levou a estar naquele lugar inicia da seguinte maneira “Eu trampava num cartório no centro. Logo que comecei no serviço me liguei numa guria que ficava no caixa. Ela era linda, véi.” (p.79). Ao contar como tudo começou (onde estava, no que trabalhava), o narrador enfatiza sua paixão pela atendente do caixa e continua a descrição dessa mulher, justifica que era “Amor e tal”, afirmação que ganha respaldo quando realiza uma objetificação através do detalhamento físico da mesma “Alta, morena, uma baita bunda, umas coxa monumental (...)”, o que justificava sua ação “Descascava umas pra ela todo santo dia” (p, 79), referindo-se coloquialmente ao ato de se masturbar.

O terceiro parágrafo inicia com a contração informal do verbo “está” (tá), seguida de um ponto final. Isso acelera a narrativa, além de demonstrar que o narrador está apressado em continuar com a história, pois logo chega ao fato de que “ela andava me dando bola”, então o narrador afirma que “Fiquei com calo na mão só de imaginar que ela também me amava” (p.80). Esta é outra referência sexual, dentre tantas, que irão permear a narrativa e que são contadas sem pudor ou resquício moral de culpa pelo narrador em primeira pessoa. Neste mesmo parágrafo, há a inserção de uma terceira personagem (colega de trabalho), também sem nome, que “começou a rir na minha **lata** e dizer que ela era uma **baita duma varzeana** e que **dava** pra todo mundo ali dentro e **pá, tá ligado?** Só eu é que não tinha **botado pra dentro. Ah, tá. Fiquei puto**” (p.80), o que leva o narrador a se afastar de seu

---

<sup>40</sup> Disponível na íntegra no site < <http://cabrapreta.org/ldm/cousas.html>>. Acesso em 1 de setembro de 2017.

“amor”. Atente para a quantidade de palavras grafadas (gírias e outras expressões) que pertencem ao campo da oralidade e, por isso, tornam a narração menos formal e mais cotidiana, pertencente a um sujeito específico, que vai conformando sua posição no mundo pela linguagem.

Novamente, pode-se pensar na justificativa da narrativa enquanto *metarrealista* (questiona visivelmente o estatuto de realidade ao molde realista de ficção) quando há menção sobre o discurso ser real, de a história afirmada por seu colega de trabalho ser real ou irreal “Sei lá, **podia ser tudo real**, e eu não queria comer a gurria se ela era puta” (p.80).

O humor estabelecido pela oralidade é explícito no início do quarto parágrafo, pois há uma retomada da situação inicial (troca de cigarro por história) “Tem mais um crivo? Valeu, véi” (p.82), que continua com a naturalidade do contar “Tá bom, dai um dia...” (p.80). Neste parágrafo a mulher pede demissão, pois, na versão (a única) narrada, o narrador se declara, mas a mulher não nega “as história que contavam por aí” (p.80), então os dois largam o trabalho. A vida da personagem (narrador) nunca mais foi a mesma, pois “nunca esqueci a gurria do cartório. Fui virando um porcalhão, comendo qualquer coisa, mas sempre com aquele amor no coração, saca? Tenho até uma tatuagem aqui, um coração com o nome dela” (p.81). O humor também é gerado pela manifestação do sofrimento contraditório, pois foi a personagem que narra quem desistiu de seu “amor”, e pelo clichê que é ter uma tatuagem de coração com o nome da amada, tão comum em sujeitos que foram ou estão presos, como uma forma de demonstrar seu amor.

A narrativa continua no quinto parágrafo com um novo e determinante acontecimento para a explicação que o narrador está realizando, sua justificativa de estar no lugar em que está “Aí um dia eu estava no serviço novo, era num escritório lá, daí eu tava lendo jornal e caralho, tinha um daqueles anúncios de enterro, saca? Tinha um daqueles anúncio de enterro, só que com o nome dela” (p.81). Com este acontecimento ocorre uma reviravolta na narrativa, não há a precisão do jornal, nem do escritório onde ele trabalhava, mas há um anúncio com o nome de seu amor, um anúncio de falecimento. O narrador não tem dúvidas sobre quem morreu, pois “Putá que o pariu, era mesmo o nome dela, direitinho”. (p.81), o jornal confirmava, pelo nome, a pessoa, e tudo seguiu uma lógica, uma verdade inabalável. O narrador confessa ter tomado uma “caralhada de martelinho e fui indo a pé pra baia, com uma

coisa dóida no coração.” (p.81), revelando as atitudes de um sujeito que sofre com a morte da amada.

Bêbado e sem crença, sem raciocinar o porquê, entra em uma igreja “No caminho, tinha uma igreja (...) católica mesmo, com santo e altar e as porra toda. Sei lá o que me deu que acabei entrando na igreja” (p.81). Apesar de não justificar sua entrada neste espaço no qual entra aleatoriamente, ocorre lá outro fato que modificaria drasticamente o curso de sua história, pois “de repente escutei uma voz chamando o meu nome. Era Deus, véi, era Deus” (p.82), uma situação que não ocorre habitualmente e tampouco há como provar (experiência mística-religiosa), mas apenas pode ser confirmada (ou não) enquanto experiência. Este acontecimento é narrado com um pouco de espanto, mas com aceitação fácil pelo narrador, bem como narrada de forma realista, tem sua lógica dentro da narrativa e desencadeia outras atitudes importantes para a coerência da mesma. O riso fácil ocorre, novamente, pelo tom com que é narrada a história, há um espanto com relação ao aparecimento de Deus chamando o nome do narrador, tanto que há a repetição, confirmando que sim, era Deus. Deus então “me deu as real sobre tudo que tava rolando, daí na hora eu me liguei no que tinha que fazer” (p.81). Essa afirmação é um pouco vaga, pois não se sabe o que ele irá fazer ou não, nem o que estava acontecendo, porém tudo fica mais claro, embora inusitado para um pedido de Deus: “saí da igreja, passei num puteiro da Volunta e peguei a vadia mais gostosa de lá de dentro (...)” e acrescenta “Aí foi um trabalho para convencer a rampeira a ir comigo pro cemitério, mas no fim ela foi” (p.82). A sequência das ações é narrada de maneira tranquila, sem manifestação de grande espanto, apesar de não serem habituais, afinal foi Deus quem as ordenou, poderia alguém questionar essa verdade? Além disso, há uma marcação de lugar, a “Volunta”, apelido para a Rua Voluntários da Pátria, no centro histórico de Porto Alegre, informação que também é confirmada por algumas expressões regionais como “uma baita”, “guria” e “rampeira”, importante dado quando pensamos na demarcação de lugar e tempo, uma das características do discurso realista.

O narrador vai até o cemitério e acha a cova da falecida com dificuldade, mas justifica “Acho que encontrei só porque Deus tinha falado comigo na igreja. Tava tudo ali, no nome dela e tal, tudo direitinho, bem certinho” (p.82). Tudo segue a logicidade (certinho, direitinho) de quem recebe uma ordem e vai cumpri-la, por isso

tudo ocorre como deveria (ir para um puteiro, encontrar uma puta, levá-la ao cemitério e encontrar a cova de seu falecido amor). Narra com sobriedade o fato de ter de transar no cemitério “por cima da terra remexida, sempre olhando pro nome da falecida na cruz”, descrito com detalhes que fazem a situação absurda (embora muito verossímil) para padrões morais cristãos, mas aceitos sem balbuciar pelo narrador. Ao final do ato, afirma que “estava feliz, véi. Deus tinha falado comigo, me perdoado por ser bebum e cagalhão e me dito como eu podia ficar sem a culpa de ter perdido um amor” (p.83), pois “Tava tudo certinho, bem certinho, os conforme” (p.83), ou seja, a culpa é somente a de ter perdido o seu amor, nada mais está fora dos padrões deste real ficcional.

No outro dia, um domingo trivial, o narrador afirma que “estava indo cuns colegas do serviço quando, bem na minha frente na rua, vindo pra mim, eu vi, véi. Era a porra da varzeana. Não, não a que eu tinha comido no cemitério, a outra. É a guria do cartório. Pois é, eu também achei que ela tinha morrido” (p.83). Destaco deste trecho as respostas para as perguntas realizadas por seu interlocutor (que aparece na narrativa somente em resposta para perguntas hipotéticas) que escuta toda a história e tenta compreender a lógica para uma sequência de acontecimentos tão estranhos ao ponto de até o narrador duvidar da morte da mulher depois de ela aparecer na sua frente. Para confirmar o fato, “cheguei junto dela e perguntei que caralho de porra era aquele, como ela podia tá morta e tá ali, daí ela riu e perguntou do que eu tava falando, daí eu me irritei e agarrei ela pelos braço e ela parou de rir” (p.83). Mais do que a mulher tida como morta estar viva ali na sua frente, o que “justifica” a agressividade extrema é ela dizer que ele estava “emacanhado, e que além do mais era um bundão que não tinha comido ela na época do cartório” (p.83).

A afirmação de que o narrador era um “bundão” e a dúvida quanto a sua masculinidade gera a atitude violenta do mesmo, que afirma ter começado a “descer o cacete na cara dela. Mas caguei ela a pau, bati com vontade, de mão fechada. Ela tava coa cara cheia de sangue (...)” (p.84). Ou seja, para o narrador a violência é só uma consequência justificada e narrada com detalhes (“com vontade” e “de mão fechada”), restando para o leitor pouco a imaginar, a não ser uma cena de violência que beira o cômico pela forma como é narrada, com expressões coloquiais “caguei ela a pau” e a sempre presente oralidade “coa”, “tava”.

No penúltimo parágrafo, há o desfecho que justifica o porquê do narrador estar no lugar onde está. A violência aumenta quando a mulher revida tirando um canivete da bolsa, então a racionalidade do narrador se manifesta no trecho “não tive dúvida, nessas horas não dá pra ter. Apertei a mão dela e meti o troço no pescoço dela, bem embaixo de uma pinta que ela tinha” (p.84), e uma sequência de ações (apertei, meti) também detalhada (bem embaixo de uma pinta) leva à morte da “amada”. Os detalhes são importantes para a criação da ficção realista de um fato bastante estranho por suas motivações (embora justificadas pelo narrador), quando, por exemplo, há a comparação da mulher a um animal (“gritava feito porca”), evidenciando uma manifestação animalesca (mas a atitude dele também não seria animalesca em sua violência?).

Após tal ação, o narrador é mandado para o presídio, lugar de onde conta a história para seu possível colega de cela, como fica implícito. Além disso, ele parecia ironicamente conhecer antecipadamente o procedimento “Daí foi o de sempre, me descaram o cacete e me mandaram pra cá pro presídio” (p.84). Porém, importante para essa narrativa é a argumentação e o lamento do narrador, quando afirma que “nem quiseram ouvir minha história. Fiquei dizendo que Deus era o culpado, mas os porra nem quiseram saber” (p.84), justificativa que parece delirante, afinal poderia Deus (o Deus bondoso e cristão) ser culpado de tamanha violência? Da morte de uma mulher pelo homem que dizia amá-la? Deus é o ordenador de uma lógica racional, linear, perfeita, exata, características que a história que ele narra tem de ter. Essa lógica absurdamente real do narrador é reafirmada na frase “A única coisa que me deixa feliz é que a filha da puta do cartório morreu” (p.84) e no desfecho, quando, pensando na lógica racional da história que ele mesmo narra, afirma “eu consegui ajeitar a história, fazer ficar tudo direito, bem certinho. Se já tá morta tem que morrer, é ou não é? Pois então. É essa aí minha história.” (p.84). Ou seja, o fato que desestabiliza o narrador, que o faz matar sua amada, é a possibilidade de ilogicidade da história que narra, pois como uma pessoa morta pode estar viva? Isso sim, na lógica da história, não faria sentido, por isso fez o que fez e espera de seu interlocutor o respaldo e o entendimento “Agora diz aí, véi: o que mais eu podia ter feito?”.

Através desta análise, pode-se confirmar que não há julgamento moral, mas a narrativa suscita uma reflexão sobre atitudes humanas relativas à

preservação/respeito à vida e consideração ao outro, faz pensar sobre os limites entre ficção e realidade, entre discursos reais e irrealis. Mais que do enredo, a potência interpretativa é fruto da forma como um todo, da maneira como está estruturada a narrativa metarrealista, pois o real ficcional é novamente questionado internamente até o ponto de ser pensado como absurdo e irreal. O real, como afirma Vázquez (1992) é explicitado em seu limite racional para tornar-se estranho, parecendo irreal.

O real da história contada é o real de uma violência provocada por uma lógica racional levada ao extremo (de maneira tão natural/realista), extremo que não deixa surgir outras possibilidades para a mulher, para justificar que a mulher por quem o narrador se apaixonou continue viva. A ação de não deixar possibilidades para outras explicações na/para a história (como ele é o narrador, ele tem o controle da narrativa) e comportar-se de forma bastante agressiva quando contrariado, o leva a esquecer repentinamente o amor que afirmava ter e, por fim, contrariando a lógica do afeto inicialmente manifesto, mata a mulher. Não há, portanto, uma moral, mas a forma, trazendo além do que é visível no mundo real, através de acontecimentos paradoxais e bizarros narrados via um Realismo ficcional extremo, leva-nos a pensar sobre as atitudes do narrador, sobre o absurdo da lógica racional levada ao extremo, sobre a coisificação do ser humano e a justificativa delirante para essa morte. Sobre esta ausência de um narrador moralista, Avilés afirma que

Ocorre, sin embargo, que el territorio contemporaneo donde se instala la fábula, hace tiempo que prescindió del oficio del moralista, como veremos, hasta el punto de convertir esa carencia en uno de los rasgos identificativos de su nueva concepción artística y de su renovada andadura por uno de los caminos más antiguos y prósperos de las letras universales (2001, p.729-730).

Corroborando com a confirmação da crítica enquanto ausência de moralização, a narrativa metarrealista *O sêmen dos outros* também é exemplar. A personagem Castilho trabalha numa *sex shop* como limpador de cabines e um dia descobre que o sêmen de um cliente de paletó proporciona alucinações e um encontro com Deus; com o desejo de repetir a experiência transcendental, termina espancado no centro de Porto Alegre.

Buscando comprovar a posição de um narrador impassível e que não defende a moralidade no sentido do Romance Realista (com julgamentos visando modelos), realizarei a análise da construção narrativa do que chamo aqui do discurso/ real

ficcional em sua relação com o mundo, mediada pela linguagem. Para isso, considero os padrões ficcionais da produtividade interna<sup>41</sup> do texto e destacarei três importantes momentos fundamentais para compreender a construção da narrativa: o primeiro é relativo à **ejaculação** do homem de paletó; o segundo relativo à personagem Castilho **beber** o sêmen; e o terceiro relativo ao jogo do narrador em relação ao **delírio místico** de Castilho, introduzindo a voz que questiona Castilho e sua realidade ficcional, ou seja, há um questionamento do ficcional em contraponto ao possível real do Realismo enquanto escola.

Como outras narrativas da obra, a trama da fábula é simples, mas sua construção é complexa, começando pelo primeiro parágrafo que inicia a história, pois esse está totalmente deslocado “linearmente” dos dezessete outros que seguem.

Início e fim são construídos contendo o mesmo tempo verbal, o mesmo espaço (ou suas variantes), em ambos são descritas uma mesma cena, porém com o olhar do narrador em terceira pessoa (o que proporciona maior onisciência e uma duvidosa imparcialidade) direcionando e descrevendo o visto (e o não visto), as sensações, ações, e anseios do protagonista. A ligação entre o início e final é percebida, portanto, não somente pela continuação da descrição de uma mesma cena: “Castilho está passando a língua nas gengivas que acabaram de **perder alguns dentes...**” (p.21) e no último “Quando sente algo úmido lhe molhando as bochechas, Castilho abre os olhos e **sorri banguela** para o vira-lata que lambe seu rosto misturando a saliva ao sangue.” (p.29), mas também pelo tempo presente do último parágrafo e do uso do presente e do passado imediato no primeiro parágrafo.

No primeiro parágrafo, conhecemos o personagem principal Castilho em uma situação desumana e deplorável, mas narrada de forma impassível pelo narrador, e esta impassibilidade é uma posição escolhida, um artifício, bem como era o do narrador moralista do Romance Realista, portanto, não nos enganemos quanto a sua “objetividade”. Também somos informados de que a história ocorre “às quatro e meia da tarde de outubro no centro de Porto Alegre” (p.21). O narrador dá informações pontuais, exatas, para narrar de forma absolutamente realista uma

---

<sup>41</sup> O jogo entre construções de normal e anormal são estabelecidos dentro da obra, ficcionalmente, mas não sem considerar, muitas vezes, os padrões externos (sociedade-leitor) de recepção, afinal, a obra está em constante confronto com o material social que absorve e utiliza enquanto referente.

situação normal, e mais do que isso “naturalizada” (um homem ferido na calçada), aceita socialmente, banalizada, na qual o protagonista ferido tem uma ação totalmente inusitada, bizarra, incomum (talvez própria de um delírio) “Fecha os olhos e tenta **lembrar de alguma música que case com a situação**, alheio a tudo que acontece ao seu redor...” (p.21), após uma tentativa de solução racional para a situação em que se encontra: “**Pensa em levantar**, mas antes mesmo de ordenar a seu corpo que fique em pé percebe que a tarefa é impossível” (p.21). Castilho tem suas ações descritas em detalhes pelo narrador “... quando puxa o ar para dentro dos pulmões sua boca deixa escapar algumas bolhas vermelhas que espocam por entre seus lábios entreabertos” (p.21). A descrição é construída de forma clara e sem resquício de emoção, reforçando a cotidianidade, a banalidade da (situ)ação motivadora da narrativa. Tudo é descrito de forma lógica e impassível, ao melhor estilorealista, e não é preciso grandes artifícios do narrador para convencer seu leitor da existência e normalidade deste fato, pois esse tipo de acontecimento faz parte de seu mundo ficcional (e quiça exterior), sendo assim, ao leitor só resta crer.

No segundo parágrafo, o narrador centra-se e descreve a rotina do trabalho de Castilho. Para isso, não poupa detalhes: “nove ou dez horas por dia, de segunda a sábado, limpando a sujeira das cabines privê de uma *sex shop*”. Intrusamente, o narrador deixa claro que é um péssimo emprego (mas “não o pior”), mas com o aposto “precisando muito de dinheiro” justifica racionalmente tal atividade. Ao mesmo tempo em que justifica a necessidade e dignidade do trabalho, a descrição do local onde ele trabalha constrói um ambiente de extrema precariedade, desagradável, peculiar, verossímil: “um **velho** sobrado **perdido** no centro, cheio de **morcegos**, **transformado** em negócio **graças à placa** que anunciava aos passantes que ali funcionava a Sexxy Shop Deliryu’s”.

Com uma oração curta e direta, o narrador nos dá a dimensão espacial da cabine: “não tinha mais de dois metros quadrados”. Acresce com exatidão a informação do valor pago por cada cliente por ter sua privacidade e liberdade nesse espaço: “quatro reais e noventa e nove centavos cada meia hora”, acrescentando o detalhe de que o cliente sempre usava bem menos tempo que isso, o que reafirma ainda mais a lógica realista, monetária, automática.

A descrição do espaço é interrompida para dar lugar a uma caracterização das ações de Castilho neste ambiente, a cada término da ação dos clientes. Tal

descrição é feita em uma sequência lógica e linear, passo a passo: “primeiro... depois... para só então...” (p.21). Essa linearidade discursiva, marcada pelos advérbios, é completada pela caracterização dos objetos de limpeza que o protagonista usava em seu trabalho: “luvas amarelas de borracha, dois trapos cinzentos e um balde azul com uma mistura de água, desinfetante e água sanitária.” (p.22). O detalhamento das cores e materiais que compõem os objetos fornece ao leitor o retrato exato destes materiais, e mais que isso explicita aspectos sensoriais (olhar, tato, olfato) fundamentais para o prolongamento e reafirmação da linguagem realista, lógica, regrada, objetiva.

A narrativa segue com a menção dos objetos que estão na cabine, que contém “tevé, relógio e banquinho” e, além disso, mas não menos fundamental, um rolo de papel higiênico. O uso deste material é justificado pelo narrador por motivos lógicos “para o caso de acontecer algum, como se dizia, acidente” (p.22), porém, pouco lógico era o seu uso, ou melhor, “não uso” percebido por Castilho. Esse “não uso” do papel higiênico é atribuído a uma motivação não explicada pelo narrador que, até o momento, explicou tudo: “... não só não limpavam seu esperma como faziam questão de lançá-lo nos pontos mais diversos da cabine. O alvo preferido era a tévé, mas nenhum centímetro do cubículo era deixado em paz.” (p.23). Esta ação tira o narrador de sua sempre impassibilidade. A marca da pergunta retórica “Mas quem disse que algum cliente fazia uso do papel?”, previamente lançada (pelo narrador) para o leitor, ratifica a surpresa do narrador quanto ao não uso do papel e evidencia uma autorreferência, comum em outras narrativas, que também faz parte do metarrealismo, do questionamento interno de uma convenção.

A rotina do trabalho de Castilho é apresentada com mais detalhes ainda. Cotidianamente (“todo dia a mesma coisa”), Castilho agia da mesma forma “trapo molhado aqui, trapo seco acolá” e logo tinha se acostumado ao “cheiro azedo” que de início era difícil de aguentar.

A normalidade e o tédio gerado pelo cotidiano começam a ser (repentinamente) quebrados no parágrafo 6. Nesse parágrafo, o narrador inicia apresentando um novo e vagamente definido ponto temporal “certa tarde”, indefinidamente situado em um período de tempo “quase ao final do expediente”, embora o espaço continue o mesmo (a *Sex Shop*). A absoluta tranquilidade do cotidiano de Castilho é quebrada por “**um grito** vindo da única cabine que ainda

estava ocupada”, porém, se retrata o narrador, “**não era exatamente um grito**, mas uma **ordem** expressa em **voz gutural**” (p.24). Sabemos que, assim como com o cheiro azedo, Castilho já havia se acostumado a “toda coleção de ruídos que os clientes faziam quando chegavam ao orgasmo” (p.23), portanto, essa informação fornecida no 5º parágrafo nos faz atentar de modo curioso para o estranhamento de Castilho com relação ao grito animalesco. Apesar da tensão gerada pelo grito, o narrador transcreve, sem sinal de surpresa alguma, a ordem: “Mete tudo, Madalena. Vai, vai. Mete tudo. Vai” (p.24).

Após as “repetições tediosas”, o narrador delinea fisicamente o personagem que sai da cabine: “saiu um homem de seus quarenta e tantos anos, com barba e cabelo grisalhos e bem aparados, grande de altura e largura, vestindo paletó escuro (p.24).” Tudo absolutamente normal, um homem normal, tanto que Castilho “levantou do banquinho e foi limpar a última cabine do dia” (p.24), e além do mais, o narrador nos faz acreditar que Castilho “em breve tomaria o caminho da Voluntários da Pátria para pegar o primeiro dos ônibus de volta para casa” (p.24), descartando qualquer outro possível evento, não planejado, que gerasse nova surpresa (como por exemplo, outro grito gerador de tensão).

A linearidade do cotidiano de Castilho é quebrada, novamente de modo repentino, quando ele entra para limpar a cabine usada pelo homem de paletó. O efeito de linearidade e tranquilidade da rotina, criado pelo narrador ao final do parágrafo anterior (8º), é subitamente modificado: “O sujeito grandalhão era provavelmente o homem que **mais ejaculava em todo planeta**. A cabine estava **inteiramente** tomada por seu esperma” (p.24). Esta situação bizarra é descrita, como pode-se comprovar, com o uso de hipérboles e inúmeros detalhes. Sem posição moralista, o narrador aproveita as descrições presentes no 4º parágrafo, sobre a ação dos frequentadores, para apresentá-las de forma exagerada, hiperbólica, verossímil do ponto de vista do narrador, embora tal feito seja biologicamente improvável, pois “desta vez não era o trivial”, “o sujeito (...) ejaculava mais que vinte homens **normais** juntos”. Esta afirmação reafirma a excepcionalidade da situação, mas ao mesmo tempo sua aceitação, pois tudo é aceitável ficcionalmente, mesmo que se espere uma continuidade de narrativa “totalmente possível” externamente, com relação ao real empírico. A sensação de “excepcionalidade” se acentua ainda mais com a avaliação de Castilho, que contesta

a naturalidade, a lógica interna do texto ficcional (proposta pelo narrador) de naturalizar o fato, pois “se havia alguma coisa que ele entendia nos últimos tempos era de sêmen”. Porém, o narrador expressa sua dúvida quanto ao que realmente aconteceu, ao mesmo tempo em que dá voz a Castilho para contradizê-lo (afirmando que sim, por entender de esperma, Castilho sabia que o que aconteceu foi verídico), pondo em dúvida a ocorrência do fato, evidenciando uma contradição de Castilho (que é incrédulo, mas sua experiência é prova de que é sêmen de verdade) e complexificando os limites do possível dentro do próprio discurso narrativo. Eis, novamente, o metarrealismo presente. Se algo não podia acontecer, tem-se a resposta que pode, tudo pode acontecer, pois a narrativa segue “normalmente”.

A resposta do protagonista a essa situação é revelada na descrição da ação que transmite a sensação de contemplação em relação ao esperma: “... que **pesado se rendia pouco a pouco** à lei da gravidade, **gotejando** no piso de uma **forma tão majestosa** que Castilho **tinha certeza** que podia **ouvir** claramente o **som oco causado pela queda** de cada pingo” (p.25). Cada movimento do esperma é observado por Castilho e narrado de maneira a abrir novamente os sentidos através da participação em uma cena cinematográfica. Há o tato (pesado), a visão (gotejando) e a audição (som oco). A presença do sêmen é abordada de forma contemplativa e sublime, com a “certeza” das impressões de Castilho e na hiperbólica constatação de que “o piso chegava a tremer” a cada gota que caía.

O movimento posterior é de semelhante contemplação, um transe, um choque emocional, pois Castilho reage de forma inabitual “largou o balde e os trapos do lado de **fora da cabine** e ficou **observando** o sêmen escorrer pela **tela da tevê**” (p.25). Ter largado seus instrumentos de trabalho fora da cabine evidencia a maneira não-profissional com que estava encarando a situação estranha, o que é novamente reafirmado pelo verbo na voz passiva “observando”. A situação é absurda para Castilho, normal para o narrador, e reafirmada em sua “normalidade” quando Castilho, mesmo incrédulo com o que via, segue seu trabalho.

A expectativa de que Castilho limparia a cabine, como sempre fez, é retomada quando o narrador inicia a descrição de todo o trabalho que normalmente fazia: com as luvas, impede o momento em que “as gotas caíssem no piso”, Castilho “**sentia** perfeitamente o peso de cada um dos pingos que aparava”, voltando às

sensações e à atitude de contemplação. A expectativa de volta ao trabalho é negada.

O desfecho da cena (resolução do acontecimento) é introduzido por “**antes de conseguir pensar** no que fazia”, ou seja, o homem que pratica ações estranhas é Castilho no momento em que, sem luvas, “deixou que o sêmen caísse diretamente em suas mãos nuas”, dramatizando ainda mais a seguinte cena minuciosamente descrita “Quando já estava com uma quantidade suficiente nas mãos em concha, aproximou-as do rosto e deixou o esperma escorrer boca adentro” (p.25). Até este momento, o discurso mostra, tanto tematicamente quanto formalmente, que sua lógica é: há uma situação excepcional (relativa aos padrões do Realismo) dentro de uma sequência de fatos cotidianos, tudo narrado de forma absolutamente lógica, que traz a marca do Realismo enquanto técnica que gera não só o crível, mas o incrível, o possível. O Realismo retorna, mas diferente, implodido, revelado como mais uma possibilidade de fabulação, de ficcionalização, com mais ironia, via um narrador impassível e bem-humorado.

Sem moralidade no sentido de afirmação de certo ou errado, Castilho bebe o esperma, e isso não é absurdo ou antinatural, é apenas uma apreciação sensorial que não contraria as leis da física ou biologia, e é descrita de forma a causar até surpresa por sua verdade: “Nunca imaginou que fosse **tão doce**”. Nesse parágrafo (11<sup>o</sup>), há a descrição da atitude veloz e irracional de Castilho, quase animalesca, em relação ao esperma. Marcada por verbos como “começou” (pretérito perfeito indicando continuidade), “lamber”, “atacou” acompanhados dos advérbios de tempo “imediatamente” e “depois”. Tal descrição se parece a de um animal devorando a presa<sup>42</sup>.

O efeito da ação “Quanto mais sêmen **lambia**, mais **diferente ia ficando o mundo ao seu redor**” (p.26) é de caráter improvável, porém totalmente verossímil em relação à estrutura interna da narrativa, ficcionalmente. Há, novamente, a implosão do discurso realista. Tal efeito foge aos padrões explicados pela ciência, pela racionalidade: “Começou a enxergar **pontos de luz** que aos poucos iam se transformando em enormes **globos coloridos**, que **giravam sem parar**” (p.26), só podendo ser explicada misticamente. O narrador descreve-a sem nenhuma marca de surpresa. Note que o narrador vale-se da onisciência, manifestada pela

---

<sup>42</sup> Sobre o animalesco-humano argumentarei nas seguintes páginas deste trabalho, sobretudo na discussão sobre a fábula e o grotesco.

apropriação do sentido da visão do protagonista, para descrever esse delírio de forma “objetiva”, lógica (beber algo e delirar).

Ainda com uma narração de forma a captar objetivamente o que acontece, o delírio é seguido pela continuação de ações animais, instintivas, por parte de Castilho: “**enquanto** se ajoelhava no piso e enfiava a cara na poça melando a barba com o gozo do sujeito de paletó”, ações simultâneas a um novo estado de anormalidade mística, delírio, pois “começou a escutar vozes femininas cantando melodias desconhecidas em um idioma que não parecia terreno” (p.26). Ao lembrar que o “maná devorado” advinha de “dentro do **saco** de um **desconhecido**”, o narrador opina explicitamente (quanto à lógica, não entrando em julgamentos morais), pois declara que a atitude de Castilho é totalmente exagerada. O último trecho desse parágrafo descreve a progressão das sensações de Castilho em sua espécie de delírio (não menos proposital: delírio no Sex Shop de nome Deliryu’s), momento transcendental, com a presença até de uma exclamação (“Aleluia!”), uma das poucas menções, em toda a narrativa, que foge da aparente apatia do narrador em relação a tudo o que ocorria. O delírio é descrito como acentuado e progressivo “A música que ouvia **foi se tornando** cada vez mais alta, os globos de luz **tomaram conta** de sua visão” (p.26), até o momento que seu colega o chama a ao mundo externo, ao “mundo do real” e não dos “sonhos” (como se os sonhos não fizessem parte do mundo empírico) como o colega enfatiza: “**Acorda**, pô. Tu **dormiu**, meu?” (p.26).

É exatamente entre essas duas situações (o delírio narrado de maneira realista e o colega chamar Castilho à “realidade”) que sucede uma transição nos parâmetros de construção da realidade narrada/ficcional, pois o narrador deixa explícito seu jogo de confundir o leitor. Primeiramente, o narrador acompanha impassível a visão do delirante Castilho (é normal **encontrar a transcendência** através do esperma de um desconhecido, embora isso não seja habitual), o que ratifica a lógica verossímil e de causa-efeito própria da narrativa. Logo após, compactua com o padrão de normalidade do mundo empírico ao afirmar que **não é normal lambar** o sêmen dos outros, mas mais anormal é delirar com isso, logo Castilho estava **sonhando**. Desta maneira, há uma quebra da lógica interna que estava estabelecendo (impressão de causa e efeito, de normalidade, de realidade empírica) e, com isso, o narrador “desnaturaliza” acontecimentos que a princípio

foram narrados impassivelmente (o delírio de Castilho) e nega tal posição passiva ao mostrar que tudo não passou de um sonho (como se este não fosse também parte da realidade –tanto exterior quanto ficcional). Retorna, portanto, ao padrão de normalidade exterior à obra e pertencente ao Realismo, embora, neste momento já tenha implodido com a o Realismo enquanto narração (somente) do “real”. O narrador cria seus padrões de realidade ficcional, distancia-os do real do realismo, questiona-os internamente e não esconde sua “confusão” proposital.

Sintetizando, como elemento diferenciador que pude perceber no comportamento do narrador, destaco a manifestação de surpresa: a primeira cena (Castilho ferido no chão) é uma situação cotidiana, narrada sem surpresa pelo narrador; o segundo acontecimento é a cabine cheia de sêmen, que faz parte do padrão real do texto, mas é narrado como normal, mas não aceito por Castilho; a reação de Castilho de beber é normal, narrada de forma impassível. O delírio de Castilho está dentro dos padrões ficcionais, sem surpresa: o narrador lhe é empático, mas quando o narrador introduz a voz do colega de trabalho do personagem, nega o padrão realista ficcional, de referência e lógica própria (autônoma), ao compará-lo com o padrão de normalidade hipotética do mundo externo (representado pelo colega de Castilho).

Ao acordar, Castilho abre os olhos e vê onde está, toma consciência do espaço fora da experiência transcendental, “olhou ao seu redor e não viu um só sinal de sêmen”, porém “teve a certeza de que não havia apenas sonhado quando moveu a língua antes de falar e **sentiu o gosto** adocicado e forte que ainda lhe tomava a boca” (p.26). Os sentidos, o paladar, é o primeiro e último sentido mencionado. Este mesmo elemento incute verdade à experiência transcendental.

Após situação “antinatural” para os padrões do real do Realismo, mas absolutamente normal e aceita nesta ficção, apesar de fingir, o personagem Castilho não consegue voltar a ter comportamento de sempre, como é constatado quando responde ao colega: “Pois é. Sentei aqui depois de limpar tudo e acabei tirando uma soneca” (p.27). Tudo, realmente aconteceu, como sempre acontece na ficção, sem mistério algum, simplesmente existindo.

No 15º parágrafo, há uma volta ao cotidiano, tudo volta ao normal “como de costume”, embora Castilho não esquecesse o homem de paletó. A rotina regressa após a experiência transcendental, porém o mundo, depois de Castilho conhecer ao

grandalhão, ficou sem sentido. E ele esperava-o já quase sem esperanças: “sempre comparando a miséria do esperma alheio”. A sensação de desesperança era tamanha que ocasionalmente e com a motivação irracional de repetir a grande experiência, “um dia” provou o esperma de outro, mas como esperado tinha gosto de amoníaco, e: “**Não viu** luzes, **não escutou** música, **não sentiu** forma alguma de vigor” (p.27), seus sentidos de nada serviam, para nada adiantavam em sua existência rasteira.

No final do parágrafo anterior, o narrador retira uma possível expectativa quanto ao reaparecimento do homem de paletó, mas o 16º parágrafo inicia de uma maneira já familiar, pois repete *ipsis litteris*: “quase o final do expediente”, que no 6º parágrafo introduziu o personagem “homem de paletó” na narrativa. A rotina estava tão afeita que Castilho até já tinha “esvaziado o balde e se preparava para deixar os trapos de molho”. Como indica o verbo no pretérito imperfeito “preparava”, o narrador faz uma projeção das ações cotidianas de Castilho que foram interrompidas. A conjunção adversativa “mas” deixa evidente que a ação de Castilho não aconteceu por ver “de longe a silhueta do cliente que tanto aguardara”. Percebemos que a rotina do cotidiano é desfeita novamente: “largou tudo e caminhou a trotes curtos até a cabine, se esforçando para não correr” (p.27).

A partir deste momento, o leitor acompanha tenso os movimentos de Castilho. Devido ao tédio em que se encontra, no controle mecânico e racional que o trabalho lhe impõe, busca pela repetição da experiência, a fuga animalésca. O narrador descreve Castilho escutando os gemidos do homem, suando frio, estalando os dentes, e por fim, realizando o ato derradeiro de “arrancar” as cortinas da cabine. É relevante destacar que as ações irracionais (no sentido de animalésca, primitivas) são marcadas por sensações e manifestações físicas, advindas do corpo do personagem (suar, estalar os dentes), ilustrando a animalidade do humano.

Com a introdução do ponto de vista do homem de paletó, o narrador traz novamente os parâmetros de realidade externa/Realismo quando este homem mencionado “esbugalha os olhos com a invasão”. O ápice da apresentação dessa ação ocorre no último trecho do parágrafo, quando Castilho “ajoelha”, “fecha os olhos”, e “une as mãos” como um fiel religioso, e o narrador descreve em discurso direto livre o caótico apelo de Castilho a “implorar”: “**PelamordeDeus** goza na minha boca, goza agora, me enche com a tua porra doce, me faz ver Deus mais

uma vez, deixa eu engolir tudo, me deixa ver Deus, eu quero tanto, me deixa, vai, goza logo.” (p.28). Podemos constatar que a construção discursiva acompanha o ritmo frenético do pedido descontrolado, irracional, de Castilho. Além disso, a par da conotação sexual implícita, o narrador deixa claro que o intuito de Castilho não é satisfazer seu desejo carnal, sexual, mas sim “ver Deus”, o que só pode ocorrer se engolir o sêmen “sagrado”. Ainda assim, tal desejo é apresentado como irracional pelo trecho de fala em discurso indireto livre.

O penúltimo parágrafo inicia com a descrição impassível da violência cometida pelo homem de paletó “injurado” pelas ações exageradas de Castilho. Com a seriedade que um sujeito de paletó representa, atônito, esbraveja sua perplexidade: “Esse puto queria me chupar, é puto, é puto, tem que morrer” (p.28). A técnica utilizada pelo narrador para introduzir a voz perturbada do homem é o discurso indireto livre, que demonstra, pela sua desordem e veemência, o estado irracional do personagem, o que é confirmado pelas seguintes ações violentas “começou a **dar pontapés** no rosto de Castilho, **pisar na sua** mão, **jogá-lo a chutes** para fora da loja”. O personagem Castilho segue, mesmo machucado, “balbuciando”: “A porra, a porra, por favor, eu quero a porra” (p.28), voz desesperada, desequilibrada, que se revela, como no trecho anterior, pela técnica do discurso indireto livre, manifestando a expressão linguística do irracional. Castilho só parou de balbuciar quando “um **pontapé** certo do homem de paletó **lhe acertou a boca e seus dentes** da frente caíram no piso da loja. Arrastou o corpo moído para fora da *Sex Shop* e deitou enrodilhado na calçada” (2003, p.28-29). Temos aqui duas ações expressas pela mesma técnica de construção do discurso, embora uma seja narrada como algo absolutamente trivial (homem de paletó xingando e chutando um sujeito que quer provar seu sêmen); a outra é considerada absurda (Castilho querendo provar o sêmen do homem para encontrar Deus), ambas pertencentes à lógica narrativa realista. Portanto, o diferencial nestas duas ações não é a maneira como o narrador formaliza, mas a relação de mediação que a obra mesmo provoca, ao colocar em questionamento o discurso realista de objetividade.

Por fim, o último a se manifestar sobre o acontecimento bizarro é o colega de trabalho de Castilho. Assim como no caso do delírio, essa voz é construída de forma a revelar a necessidade de um discurso capaz de justificar, racionalizar, fornecer

uma lógica aceita cotidianamente: “Viado tem mais é que se foder mesmo, nunca imaginei isso de ti, Castilho, caralho, tu até já almoçou comigo, nunca imaginei, boiola é mesmo traiçoeiro” (2003, p.29).

Assim como as três últimas falas descritas e relacionadas a acontecimentos pontuais nos mostram agressões, as motivações de duas delas (do homem de paletó e do colega de trabalho) podem fazer parte do padrão aceito como “normal” pelo narrador; a terceira ação ou motivação (Castilho buscar o encontro com Deus) é considerada absurda, embora também aceita na narrativa.

O último parágrafo traz uma situação do que chamo de normalização da violência, ratificada pela narração sem surpresa advinda do narrador. Retomando o primeiro parágrafo do texto, é descrita no presente a cena final, cena em que Castilho “sorri banguela para o vira-lata que lambe seu rosto, misturando saliva ao sangue” (p.29). Essa situação de violência formada pela descrição dos olhares de curiosidade, simpatia e principalmente risadas advindas das pessoas que o viam ali jogado e ferido, é apresentada pelo narrador de forma absolutamente impassível. As atitudes das pessoas ao seu redor também parecem habituais, cotidianas, apáticas, violentas.

São, situações improváveis racionalmente e empiricamente, mas não reprovadas moralmente, com uma lógica interna: um homem ejacular até inundar uma sala e outro delirar, obter uma experiência mística após beber o sêmen (mesmo que tudo isso possua, até o próprio narrador questionar, sua lógica de realidade própria) para que, ironicamente, o leitor, ao final da narrativa, se pergunte qual é realmente o acontecimento normal ou anormal: será mesmo anormal a busca transcendental de Deus via sêmen dos outros, ou não será anormal a naturalização da violência, a desumanização? A mesma relação pode ser pensada quanto às ações: será mesmo que o anormal é a busca de Castilho pelo sêmen, por Deus, ou será a apatia das pessoas frente a Castilho ferido na rua? Como afirma Bravo, a ficção, o literário “... se *subordina* o se *aparta* de lo real para reflejarlo o interrogarlo: para ser su reproducción o para trocarlo em limite de sus próprios territórios, de su propia realidad” (1987, p.19).

Como exemplifiquei, até certo momento da narrativa as ações se relacionavam com acontecimentos aparentemente absurdas ou improváveis de acontecer empiricamente (Castilho bebe o sêmen porque encontrou uma cabine

inundada e teve um delírio) se não tivessem sua lógica interna; ao final, as ações violentas, animaisca (chutes, pontapés, humilhações) se relacionam com situações naturalizadas (pois narradas de forma impassível), consideradas “normais” (como um homem espancado na calçada, o preconceito heteronormativo legitimado, a hostilidade das pessoas) não são absurdas também. Estes dois momentos também parecem fundamentais para pensar na mediação que Adorno propõe: as ações de Castilho (bem como as situações narradas) e a violência quase animalisca com que é tratado. A arte mostra (escondendo) a crueldade com que tratamos o outro, o diferente, o presente ânimo fascista presente em nossa sociedade, porém, não a faz de modo explícito, mas sim formalmente, brincando com seus padrões de realidade dentro da própria narrativa.

A obra, através da formalização de um narrador que brinca com os padrões internos de normalidade e anormalidade, real e irreal, lança um olhar que se afasta e se subordina à realidade empírica<sup>43</sup>: os padrões compartilhados por uma sociedade (ocidental, brasileira) e os construídos pelo narrador do texto (que ora são compatíveis com o da sociedade/ leitor, ora desmontam este padrão) deixando o leitor em um jogo em que são postas em xeque suas próprias construções e naturalizações sobre si e o mundo, além da própria ficção. O narrador faz isso a partir do discurso, em um jogo de negação da narrativa realista enquanto discurso de verdade externa.

Acredito que não haja uma reprodução do real realista, mas uma já afirmada representação (onde se pode tudo, pois há uma lógica discursiva própria) e problematização dos limites do discurso realista, explicitando o real das narrativas como um real ficcional, bem como é o real das próprias narrativas realistas. Perguntamos, afinal, quais são as práticas que regem nossas ações no mundo hoje? Há um reflexo que poucos querem ver, há aqui a crítica constante que a fábula sempre teve, em todos os momentos históricos, embora sem o caráter explicitamente moralizador, pois não há a restrição moral, mas sim a indagação sobre o absurdo presente na realidade, uma reflexão sobre atitudes, sobre estar no mundo, sobre o mundo.

---

<sup>43</sup> Este jogo pode ser explicado pela paródia (do gênero fabulístico), quando, como afirma Bravo, a narrativa parece reconciliar os dois extremos nos quais se move: a referência extratextual (o mundo como referente) e a referência interna (a própria textura como referente).

A mesma (a)moralidade está presente na narrativa *Monomania*, analisada com minúcia no capítulo anterior. Não há o intuito de propor uma moral (repudiar o hedonismo e as bizarras práticas sexuais de Cardoso), uma conduta aceitável ou não, porém, dentre as inúmeras interpretações possíveis que a estrutura da narrativa provoca, destaca-se, pela negação, a coisificação do sujeito, seu hedonismo e a apatia frente à morte do próprio pai.

Em todas estas narrativas a arte evidencia o que a realidade racional e organizada esconde ou evidencia demais ofuscando (tamanho é a luz), como evidenciou Adorno. Realiza isso através da mediação de um conteúdo, uma objetivação (histórico e social) presente em suas leis formais, incorporando em sua forma o que o autor nomeou de “antinonimias sociais” (e podemos relacionar à violência, o hedonismo, o nihilismo, o egocentrismo, a desumanização). Como na obra crítica *Kafka: pró e contra* (1946), Gunther Anders assegura que Kafka realiza um *deslucamento* da realidade, justamente para “tornar visível sua loucura”. Afirma também que as “verdades das fábulas nascem da deformação” (p.15), uma deformação do pretense Realismo enquanto verdade presente nas fábulas metarrealistas.

Portanto, de forma negativa (na concepção de Adorno), há a incorporação de características da sociedade/da realidade através de sua negação. É pela organicidade tensa em seu limite com a realidade que as contradições se materializam. A obra nega a violência e o pensamento racional e violento (aos moldes de uma racionalidade imposta pela histórica colonização europeia) e o faz por meio da forma, pelo metarrealismo e pela (a)moralidade, pelo lúdico.

## **2.2 O animal-humano**

Este subcapítulo é uma extensão do anterior, pois nele há a invocação de conceitos que serão relacionados à complexa relação animal-humano, esta já vislumbrada na análise de algumas narrativas. Tendo em mente tal relação, algumas características conformadoras do gênero fábula são revistas, reformuladas, atualizadas, deformadas ou desestabilizadas. Dentre tais características, trago aquela que, por unanimidade, foi uma das principais caracterizadoras do gênero: as personagens animais, a antropomorfização. A personagem se torna central para uma reflexão sobre a revolução interna do gênero, todavia, pode-se encontrar

animais, humanos ou até mesmo seres pertencentes ao mundo abstrato ou natural nas fábulas contemporâneas.

Hodiernamente, nesse mundo mais animalizado do que humano, mundo em que as relações animal-humano e humano-máquina estão cada vez mais próximas, invertem-se também as formas de como se apresentava e representava a condição humana “desde el mundo irracional para acabar reflejando esa misma condición en el mundo no humano” (Avilés, 2001, p.735). Ou seja, a irracionalidade é a racionalidade extrema, irracionalidade que é apontada nos animais, mas que está cada vez mais visível/presente no ser humano, havendo uma animalização (no sentido “baixo” e “irracional”) do humano, sempre lembrando do sentido negativo que esta afirmação traz consigo. Passamos de um estado de humanização para a animalização do referente principal da fábula:

Se invierte, entonces, la formula clásica que ilustraba la condici3n humana desde el mundo irracional para acabar reflejando esa misma condici3n en el mundo no humano, acaso como respuesta al proceso deshumanizador – inhumano-que vive la sociedad contempor3nea: se pasa de la humanizaci3n a la animalizaci3n del referente principal de la f3bula. En la f3bula tradicional, el animal asciende, pues se humaniza; en la contempor3nea, al contrario, el hombre se animaliza, proceso enfatizado por la ironía, que sirve como recurso fundamental para actualizar las leyes de la f3bula (2001, p.735).

Como exemplos de sujeitos animalizados, algumas personagens pertencem a um grupo de seres animais, personagens que, de uma perspectiva moral, são taradas, maníacas sexuais, loucas, pervertidas, grotescas, como as já mencionadas Castilho (*O sêmen dos outros*), o narrador de *Quatro arestas* e Douglas (*Monomania*).

Em *O próprio sêmen*<sup>44</sup>, a exemplo da narrativa *O sêmen dos outros*, o instinto e a busca pelo prazer tornam-se evidentes quando a personagem Amauri adquire a mania de ejacular em buracos de fechadura, mas ele não para, entra em apartamentos e ejacula em fotos, travesseiros, postais, cuecas, maçãs. Não saciado, busca ejacular na irmã e na mãe. Em todas estas narrativas, o corpo e o desejo são referidos ao grotesco do baixo corporal bakhtiniano, também presente no discurso de Bataille (1971), que evidencia a convivência da dicotomia apresentando um sujeito composto ao mesmo tempo pelo feio e o belo, o grotesco e o sublime, o alto e o baixo. O corpo é aberto para ligar-se a outro corpo (ou

---

<sup>44</sup> Esta narrativa será analisada em seus pormenores no Capítulo 3 desta dissertação.

objeto) por relações sexuais, o corpo é liberto pela masturbação, o corpo não é mais isolado, o corpo está em fusão, o corpo é excretor, possui orifícios, tem a liberdade e a alegria do prazer solucionado, do prazer relacionado à animalidade, ao obscuro, ao rude, ao instinto, ao vil e ao sujo.

A narrativa *Agosto* é exemplar para refletir sobre a relação entre o animal e o humano, ou mesmo o híbrido entre o animal e o humano<sup>45</sup>, relação presente na literatura (e no mundo) há muito tempo. Narrada em primeira pessoa do singular, no tempo presente do indicativo, há a afirmação da existência do guardinha “um guardinha” na rua do narrador “minha rua”. Esse guardinha é observado, pois o narrador sabe os horários nos quais ele trabalha “só aparece de noite”, o modo como se comporta “andando de uma esquina até a outra” e “de vez em quando apita (...) uma curta e duas longa” (p.41), porém o narrador ainda não conseguiu se “ligar na moral dos apito. Tanto faz.” (p.41). Saliento a linguagem coloquial, direta, com frases curtas e a descrição pontual da personagem “guardinha”. No mesmo parágrafo, afirma que “descobriu” o que o guardinha faz à noite: “Ele vende pó”. Ao saber disso, detalha uma ação importante “Várias vezes eu tava na minha, passando pelo outro lado da rua, e vi ele olhar pros lados, meio desconfiado, e tirar uma bucha de pó do meio de uma moita” (p.41). Com o uso de expressões coloquiais, a personagem que narra afirma, como consequência da ação do guardinha, que “Um dia, só de sacanagem, eu mijei na moita onde ele esconde o pó. Ele me sacou de longe veio correndo, mas não conseguiu me pegar. Depois dessa sempre tomo cuidado pra ele não me enxergar (...)” (p.41). Saliento também que, novamente, há um relato dentro do relato.

No segundo parágrafo, o foco muda e a situação narrada é o reencontro do narrador com Kelly, que ele descreve como “uma mina legal, gostosa e limpa” (p.31) com quem ele “bate um papo, dá uns cheiro”. Porém, a situação tranquila de reencontro muda quando afirma que “nesse dia aí eu fui chegando e já de longe vi que ela tava rodeada de vagabundo. Já conhecia até alguns de vista. Até o sarnento do Ronei tava no meio” (p.42), em uma narração acelerada, com frases curtas. A caracterização de Kelly, da relação que eles tinham e da atitude dele ao

---

<sup>45</sup> Impossível não pensar na obra do artista brasileiro Rodrigo Braga ( 2004 ) e sua obra *Fantasia de Compensação*, disponível em <http://www.rodrigobraga.com.br/filter/2004/Fantasia-de-compensacao>> Acesso em 20 de fevereiro de 2017. Além desta obra, são pertinentes as fotografias do também artista brasileiro Alessandro Gallo, disponíveis em <[http://www.alessandrogallo.net/portfolio.php?id\\_album=1](http://www.alessandrogallo.net/portfolio.php?id_album=1)>. Acesso em 20 de fevereiro de 2017.

ver a cena descrita, de “pedir pros vagal deixarem ela em paz”, é claramente de querer manter o poder da situação e da mulher, algo típico na construção do “homem-macho”. Esta autoridade se manifesta na “porradaria” que teve com os “vagal”, “acertei dois de jeito logo de começo (...) tomei umas porrada, fiquei cum corte embaixo do olho, mas sai inteiro” (p.42).

Até o momento, não há nenhuma situação fora do “real” (aos moldes realistas e do mundo real), ou mesmo grotesca, que a justifique enquanto uma narrativa metarrealista. Porém, algo de estranho começa a acontecer, o narrador afirma que “Desde esse dia eu fiquei meio esquisito”. Há, portanto, uma dor de cabeça sem explicação, mas que se deduz ser fruto da briga do dia. A dor de cabeça era grande, tanta que é narrada de forma hiperbólica “parecia que meu melão ia estourar” (p.42), sintoma que se soma ao estado como acordou no outro dia “meio dolorido e com sede” (p.42). Estes são sintomas, consequências (tudo leva a crer) da briga que teve. Para tentar melhorar do mal-estar, a personagem sai “dar uma banda” e encontra “uns pirralho jogando bola no meio da rua” (p.42), situação corriqueira e banal em um bairro qualquer, tão corriqueira quanto levar “uma bolada forte”. Essa bolada acentua o mal-estar que estava sendo relatado, pois a bola acertou “bem na cabeça que já tava doendo” (p.42). O narrador, devido a este fato, enfurece, e todos (os integrantes dos dois times de futebol) saem correndo, menos “um piá dentuço, de perna fina, com um barrigão de umbigo sujo”, descrição que conforma uma figura engraçada, que não demonstra força nem autoridade. Esse menino se “atracaou em mim dum jeito que não tinha como fazer ele soltar. Resolvi tudo tascando uma dentada na orelha.” (p.43). A partir de então há a descrição rápida, mas pontual da ação da dentada na orelha “cuspi o pedaço de orelha no chão, olhei um pouco para ver como era e continuei meu caminho” (p.43). A orelha gera uma curiosidade do narrador e, em nenhum momento há arrependimento, nojo ou culpa, tudo é narrado de forma impassível, exceto quando o narrador se lamenta da dor de cabeça.

Os sintomas da dor de cabeça aumentam, além da personagem “não parar de tremer”. Tenta dormir e “de longe escuto o apito do guardinha”, descrito como no início da narrativa, mas com o acréscimo de vozes estranhas “ouço um montão de voz. Abro um olho só, porque não consigo nem me mexer direito” (p.44). Essas vozes são justificadas quando explicita de onde surgiram, embora não identifique

quem são “Dou de cara com um bando de gente cuns pedaço de pau na mão, berrando sem parar. O guardinha tá bem na frente deles, apitando de novo” (p.44). O narrador desconhece as pessoas, e descreve a maneira como se aproximam (“cuns pedaços de pau na mão, berrando sem parar”), além de salientar o guardinha, seu desafeto, que toma frente com seu apito. Há, portanto, um espaço para o leitor deduzir que haverá uma vingança violenta por parte do guardinha.

Na próxima oração, agora no tempo presente, intensificando os detalhes em espessura e cor, há a descrição quanto ao seu estado de saúde “Tem uma baba grossa e branca ao redor dos meus beijo. Tento lamber mas não sai, minha boca ta muito seca” (p.44). Além deste estado, há a narração do ato violento cometido pelo “bando de gente cuns pau na mão”, e acrescenta “Tomo uns chute, pisam na minha barriga, me dão umas paulada por todo lado. Berram Cachorro lôco, cachorro lôco, enquanto o guardinha continua apitando. (...) Levo mais umas pancada. Não me mexo. Nem rosno” (p.44). Destas orações saliento a coloquialidade com que são narrados os fatos, inclusive com marcas fonéticas (lôco), o que gera humor pela espontaneidade e a menção de terceiros ao narrador como “Cachorro”, palavra que está grafada em maiúscula alegórica, salientando essa condição animalesca. Tal fato, somado à atitude do narrador em não “rosnar” e lembrando que o mesmo mordeu e arrancou a orelha do menino, em uma atitude bastante inabitual para um ser humano (racional, educado e civilizado), evidenciarão o animal presente em cada um de nós, ou seria o narrador realmente um cachorro? Seria a narrativa narrada por um cachorro que tem “beijo”, “dor de cabeça” e sabe que o guardinha da rua vende pó (cocaína)?

O sentido que retirei desta análise é o de que Pellizzari nos faz questionar quem realmente narra a história. Joga com certezas estabelecidas sobre as diferenças entre um humano e um animal no protagonismo da palavra. Por fim, penso que, se o narrador é mesmo um animal, ele não é tão diferente do ser humano em suas atitudes e forma de narrar (como se autoconstrói), ocorrendo então uma desmistificação da oposição radical entre humano e animal. Não bastando o autoquestionamento da condição do “verdadeiro” narrador da história, inclusive pode-se pensar que um nítido e radical limite só exista na convicção do sujeito racional, cartesiano, “dono de si e do mundo”.

No final da narrativa, o mesmo menino que teve a orelha mordida chega “um esparadrapo na orelha, um sorriso no rosto e um tijolo na mão” (p.44). Essa descrição é crescente em informações reveladoras do que acontecerá com o narrador, mas saliento o “sorriso no rosto”, confirmação de uma violência naturalizada.

Os diferentes narradores das narrativas de Pellizzari valem-se da ironia (principalmente relacionados à violência e ao sexo), o aparentemente afirmado, estabelecido e naturalizado, para construir o animal em cada uma das narrativas. Enquanto um procedimento retórico, a ironia desautomatiza, desfamiliariza<sup>46</sup> a percepção da realidade tal qual ela é, proporcionando o que marcaria o gênero de forma mais abrupta na contemporaneidade: a “mirada simbólica que la fábula proyecta sobre la realidad” (Avilés, 2001, p.738). A ironia seria capaz de proporcionar um olhar mais sofisticado com relação ao real empírico, evidenciando o oculto, a verdade além das aparências, do narrado, pois faz vir à tona sentidos contrários.

#### A ironia, em sua relação com a moralidade

evita cualquier invitación al modo de cómo han de comportarse los hombres en su conducta y translada el antiguo discurso inventado para formar las costumbres por medio de instrucciones disfrazadas debajo de alegorías hacia el terreno de la incredulidad, con el consecuente aumento de la validación estética por parte del lector (2001, p.732).

Ou seja, a representação do humano (cada vez mais) animalizado não deve ser compreendida (estritamente) como uma estratégia pedagógica, com a pretensa intenção de colocar em prática uma “lição de moral”, mas pode ser mais complexa e lúdica se for pensada como a materialização de uma atitude do autor em uma arte que mostra a realidade escatológica e grotesca do indivíduo pretensamente racional e civilizado, de corpo disciplinado, delimitado e limpo. A mesma racionalidade que pretendeu que o Realismo fosse destituído de subjetividade, chegando a quase uma “realidade objetiva e imediata”, não uma construção ficcional com leis próprias (que é o que ele é). Ela lembra que nós construímos as nossas próprias definições: somos também o animal-humano, no sentido do irracional e do instintivo, e não apenas o desejado e pretensamente estabelecido humano animalizado.

Esta intersecção entre o humano e o animal, referente às atitudes, mas principalmente ao corpo, também está cada vez mais presente nas manifestações

---

<sup>46</sup> Maria Belén Hernandez Gonzáles (1999).

estéticas contemporâneas. Porém, vale lembrar, o caminho é longo e, enquanto figuração, podemos lembrar das sereias e do minotauro, de obras modernas como as de Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, Francisco de Goya, Max Ernst, René Magritte, dentre tantos outros, chegando até aos brasileiros contemporâneos Rodrigo Braga<sup>47</sup>, Alessandro Gallo e Victor de La Rocque.

Para além das artes plásticas, cito obras como *A História dos animais*, de Aristóteles; manuais de zoologia; o bestário *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges; *Manual de Zoofilia e Jardim Zoológico*, de Wilson Bueno e *Les Écarts de la nature, ou Recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le genre animal, peintes s d'après nature, gravées et mises au jour par les Sr et Dr Regnault...*(1775).<sup>48</sup> Nesta última obra estão reunidas em torno de 40 imagens de seres considerados monstruosos. São representações de animais e pessoas em/com deformações, ramificações e misturas que colocam em xeque a normalidade, o corpo ordenado do indivíduo e do animal. A regra é a não-regra, o ilimitado, o disforme, o que ultrapassa limites esperados para o corpo disciplinado, para o movimento, para a racionalidade e a classificação. De acordo com Maria Esther Maciel, ao longo da história, a presença de bestiários e similares tiveram sua importância porque "(...) onde falha a classificação advém a imaginação. Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado" (2007, p. 156-158). A racionalidade classificatória não daria conta do ímpeto de hibridação (em seu sentido biológico), da complexidade de corpos e formas que fogem à regra e da ludicidade propiciada pela fuga dos padrões. Difícil não lembrar do animal descoberto há menos de cinquenta anos que, em uma híbrida deformação, ilustra a capa da obra de Pellizzari, o clássico ornitorrinco, que também nos lembra Maciel (2007), é exemplo de animal atópico e inclassificável.

Esta reflexão fornece subsídios para a compreensão das representações gráficas presentes na página que antecede o início de cada uma das narrativas. A aparição de desenhos, fotografias e imagens gráficas de forma geral, tem sido uma constante nas obras literárias, principalmente (mas não é algo específico de nosso

---

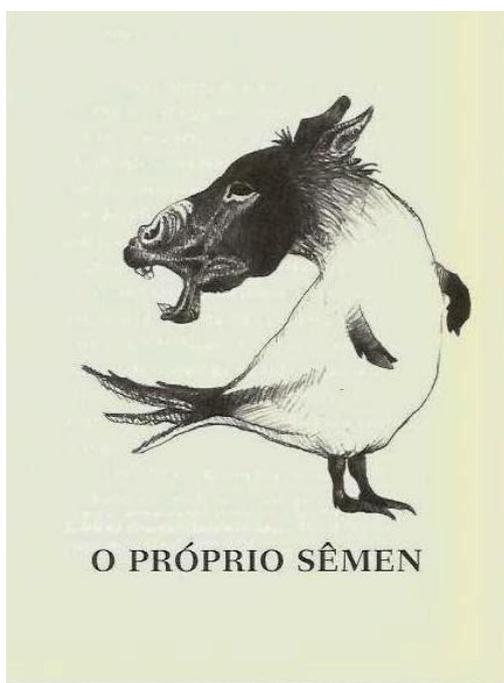
<sup>47</sup> Sobre a relação da obra do artista, lida pelo viés grotesco, a dissertação *Atração e repulsa: o grotesco na arte de Rodrigo Braga* de Cláudia Regina Badaró Cruz. Disponível em <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13056>>. Acesso em 5/05/2016.

<sup>48</sup> Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8453981x/f45.item>>. Acesso em 10/05/2016.

tempo, lembremos de mapas, por exemplo) na contemporaneidade. Corroborando com esta afirmação, Antonio Candido (1982) no artigo *A nova narrativa*, afirma que “[...] a ruptura das normas pode ocorrer por meio do recurso a sinais gráficos, figuras, fotografias, não apenas inseridos no texto, mas fazendo parte orgânica do projeto gráfico dos livros [...]” (p.211).

De autoria de Luiz Pellizzari, irmão do autor, os desenhos presentes na obra, composições monstruosas, bizarras e inclassificáveis<sup>49</sup> juntam o fantástico, o absurdo e geram o horror e o riso.

Figura (1)

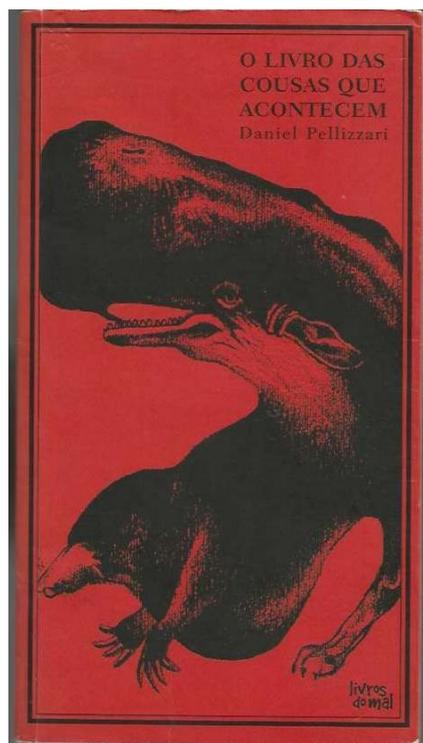


Fonte: Fotografia da obra. Elaboração própria da autora (2017)

Figura (2)

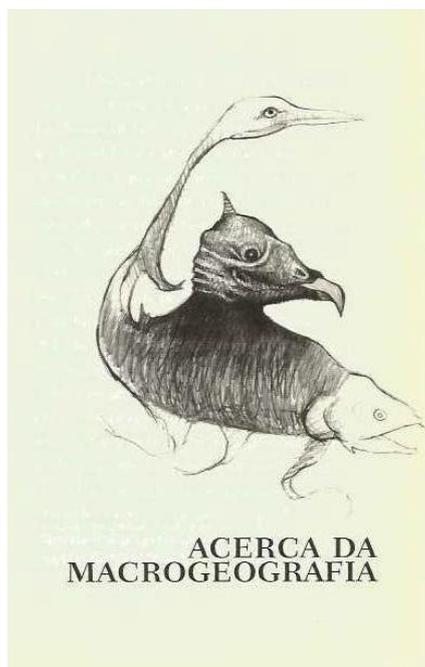
---

<sup>49</sup> Ver a discussão de Maria Esther Maciel na obra *As ironias da ordem* (2010) e em *Poéticas do inclassificável* (2007).



Fonte: Fotografia da capa. Elaboração própria da autora (2017)

Figura 3



Fonte: Fotografia da obra. Elaboração própria da autora (2017)

Além de qualquer classificação, em um misto híbrido de vários animais, inclusive o animal-humano, tais ilustrações podem ser lidas como uma violenta

manifestação do heterogêneo e do incongruente, do indefinido expresso em fragmento, excesso e desproporção (Bravo, 1999, p.66), auxiliando e (talvez) reforçando a presença da personagem central da fábula contemporânea, animal-humano, o informe e a subversão da fábula tradicional, presente nas narrativas pelo grotesco e pela paródia. Adiantando a discussão sobre o grotesco, estas imagens só foram possíveis enquanto expressão imaginativa por via do grotesco, pois, como afirma Victor Hugo

É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (2007, p. 30-31)

### **2.3 Fabular parodiando**

Se nos subcapítulos 2.1 e 2.2, realizei uma reflexão sobre a caracterização da fábula na contemporaneidade, valendo-se de características do gênero que, embora modificadas, foram mantidas, como é o caso da personagem (animal-humano) e da (a)moralidade (motivação pedagógica), neste subcapítulo ampliarei estas reflexões indicando uma possibilidade de interpretação centrada na paródia da fábula. Esta interpretação de maneira alguma nega os dois subcapítulos anteriores, mas se apresenta como mais uma possibilidade interpretativa, pois a autorreflexividade das narrativas também pode ser vista sob o prisma da paródia. Além disso, em dias tão sombrios, nos quais a arte corre o risco de, novamente, ser prescrita ou normatizada, o potencial crítico da paródia é de grande valia. Como afirma Hutcheon “a paródia precisa de quem a defenda: tem sido designada de parasitária e derivativa” (1985, p.14), pois vai muito além de uma imitação que ridiculariza, mas exige um distanciamento crítico (tanto por parte do autor quanto do leitor). Pensadores e pensadoras como Linda Hutcheon (1985; 2006), Irene Andres-Suaréz (2008), Avilés (2011), Victor Bravo (1978) e Jitrik (1993) foram fundamentais para expandir a discussão sobre esta complexa e importante categoria/gênero.

Corroborando com a perspectiva que nega a estrita e constante transformação do gênero fábula como consequência inevitável das mudanças sociais e históricas, a teórica Irene Andres-Suaréz (2008) analisa a fábula contemporânea como uma espécie de paródia de uma tradição fabulística, não tão diretamente ligada a uma “evolução do gênero”. Para Suárez, não haveria uma reinvenção do gênero que, em si, seria mutante:

En realidad, estos (nuevos) autores modifican los parámetros de la fábula, disueven el género pese a que fingen su respeto disciplinado. No se trata de una renovación sino de una parodia del mismo [...] Advertimos en las fábulas modernas una serie de constantes: propósito lúdico, recuperación y transformación (modernización) de antiguas fábulas en ejercicio intertextual, manipulación de imágenes (2008, p. 53-56).

Partindo deste ponto de vista, haveria sim uma modificação no gênero, mas ele seria mais fruto de um ímpeto crítico e, neste caso, irônico, do escritor, do que uma pacífica modificação do mesmo nos dias atuais. A referência à fábula tradicional é identificada diretamente no “paratexto” da obra, mas está textualmente marcada (parodicamente) através da estrutura: na construção de personagens animais-humanos, na (a)moralidade e nos desenhos/imagens. É fundamental lembrar que a interpretação realizada neste trabalho parte de minhas impressões e posteriores comprovações também enquanto leitora, e esta via de análise (fábula-paródia) só pode ser realizada pela decodificação deste outro texto “paródico”, por seu reconhecimento e interpretação pelo leitor. Há uma relação da “narrativa metarrealista” com a “fábula” (dois textos), mas também há uma relação de ambas com o mundo. De acordo com Hutcheon (1985)

Quando falamos em paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia (1985, p.34).

Na obra estudada, o emprego da paródia justifica-se pela menção ao elemento paratextual (*fábulas* metarrealistas) que nomeia a forma dos relatos presentes na obra *O livro das cousas que acontecem* (2003). A primeira pergunta a ser feita quando pensamos em paródia é “paródia de quê”? A esta pergunta o autor responde cunhando o termo “fábula” (um gênero), mas poderia ocorrer a paródia de um tema, um estilo, um personagem, um conjunto de textos, uma linguagem particular. Estamos diante de uma paródia da fábula tradicional, como Andres-Suaréz (2008) intuiu que estivesse ocorrendo na ficção contemporânea da América Latina, e é a lacuna entre a fábula metarrealista e a fábula tradicional, materializada na escritura paródica que busco identificar linguisticamente nesta obra de Pellizzari.

Para entender a nomeação deste paratexto e sua relação com as “fábulas” narradas/paródias de fábulas tradicionais, é fundamental identificar a paródia como um espaço no qual ocorre um processo de diferenciação que parte da imitação (Hutcheon, 1985). Sobre este fenômeno, além da marca da intertextualidade, é

imprescindível explicitar o marco teórico referente à minha compreensão de paródia e posicionar-me de maneira afirmativa quanto à crença no potencial anárquico e revolucionário dela (Hutcheon, 2006) divergindo das posições de teóricos que nela veem um esvaziamento de sentido, uma posição ahistórica e apolítica. Conscientes ou não de seu uso, utilizando-a por defeito ou como feito para evidenciar o feio e o ridículo do ser humano: “la parodia irónica ayuda con su vision distante a descargar a la fábula de sus intenciones perpetuas” (2001, p.733)<sup>50</sup>. Ou seja, haveria um potencial subversivo e dessacralizador da paródia dentro da história literária com relação ao gênero fábula, pois “La fábula, muy cultivada hoy por insignes escritores, que por su intencion y por su realización estética es una parodia de la tradición fabulística” (1999, 57).

Linda Hutcheon, revisitando Bakhtin, em *La política de la parodia postmoderna* (2006), traz à tona o importante debate relacionado aos discursos que tendem a deslegitimar a paródia. Em uma defesa repleta de bons argumentos, a autora afirma que a paródia é sempre crítica, pois põe em juízo os mitos de originalidade: o único, o raro, o valioso e o novo. Neste procedimento de disfarce, ressignifica o passado legitimando e subvertendo formas e procedimentos narrativos, como é o caso do Realismo na obra de Daniel Pellizzari que, ao autoquestionar seus limites, ao sobrepor camadas de realidades ficcionais implodindo com o discurso do Realismo em sua pretensão de verdade, expressa a complexidade do que se conhece ou é percebido enquanto cópia da realidade do mundo empírico.

Interessa-me compreender a forma, o modo como são narradas as fábulas tradicionais para, por comparação, identificar e analisar a paródia presente na obra *O livro das cousas que acontecem* (2003). Como exemplo, analiso uma fábula (tradicional) de Esopo intitulada *O galo e a pérola* (A) contrapondo-a a uma (já analisada) fábula metarrealista intitulada *Quatro arestas* (B).

Ambas iniciam com uma situação trivial, comum, presente no dia a dia. Em A, esta situação tem a função de apresentação da personagem e da situação “Andava um galo a esgravatar no chão, até que encontrou uma pérola”. Pode-se perceber que há um narrador em terceira pessoa que observa a situação, mas o protagonista é o animal galo. Em B, também há uma ação cotidiana e apresentação do contexto:

---

<sup>50</sup> Linda Hutcheon também corrobora com esta idéia em *Uma teoria da paródia* (1985).

um homem começa a conversar com outro dentro de uma prisão (isso só sabemos depois) e diz que vai contar sua história (em primeira pessoa). Ele avisa seu interlocutor de que é tudo real. A narração prossegue (em A) até o momento em que o galo acha uma pérola, mas pensa consigo e fala “-Ah, se te achasse um joalheiro! A mim, porém de que vales? Antes uma migalha ou alguns grãos de cevada”. Em B, há a narração de uma situação em que o protagonista, após ter encontrado a mulher de sua vida a mata e justifica que a matou porque tinha visto em um recorte de jornal que ela estava morta, então não poderia estar viva falando com ele. Aqui há uma reflexão que, por ser narrada por um homem, a princípio racional, não poderia ser verídica. É neste ponto que a aproximação entre homem e o animalesco ocorre, na irracionalidade, no absurdo que o humano não poderia (a princípio) realizar, mas que, levando a racionalidade da história ao extremo, não permite outra saída a não ser matar o que já deveria estar morto.

Destaco que em ambas há uma preocupação relativa à coerência do enredo, da história que está sendo narrada. O galo (A) deixa a pérola e vai embora; em B, o homem encerra a conversa dizendo “Pelo menos aí eu consegui ajeitar a história, fazer ficar direitinho, bem certinho. Se já ta morta tem que morrer, é ou não é? Pois então. É essa a minha história. Agora diz aí, véi: o que mais eu podia ter feito?” (2003, p.84). Este desfecho, esta resolução de B, é lucidamente racional se pensarmos que a narrativa tece uma lógica própria, mas totalmente grotesca e irracional fora deste “texto ficcional”. O desfecho também se torna irônico pelo absurdo da racionalidade levada tão a sério, parodia-se o gênero, portanto, por (e em) sua extrema logicidade. Em A, o desfecho também é o de racionalizar a situação “Dito isto, foi-se embora em busca de alimento”, mas o que fica nas entrelinhas é o quão baixo pode ser este animal, tão ignorante, que só procura coisas toscas, pequenas, como “cevada e migalhas”. Em B, a crítica que se constrói no discurso da fábula parodiada diz respeito à insistência da situação. A personagem estava sendo racional e coerente na lógica de causa e efeito ao narrar sua história, mas também paradoxalmente irracional. Parodia-se o discurso da fábula, sua forma racionalista e lógica, carregada de uma pretensão moral. Por centrar-se no discurso, se distanciaria da sátira pois, quanto à paródia, “O ethos deste acto pode variar, mas o seu <alvo> é sempre intramural” e o alvo da sátira “antes seria extramural (social, oral) no seu objetivo de aperfeiçoar e ridicularizar os

vícios e loucuras da Humanidade”(1985, p.61). Há, portanto, como afirmaria Hutcheon (1985), uma repetição com diferença, e a diferença é a crítica, textualmente e também hermeneuticamente (intra, mas também extramural).

Via análise linguística dos dois textos, pode-se constatar que o discurso paródico “[...] tenta corroer, apagar essa primeira razão referencial do acontecimento literário e permitir a entrada a uma referência que não brota fora dos limites da linguagem literária, mas sim na materialidade/densidade da própria linguagem literária” (1978, p.47). Há, portanto, uma reconfiguração do texto fabulístico quando há a aproximação de situações banais (encontrar uma pérola/explicar porque está preso), personagens semelhantes (ambos os animais: o galo e o bicho-humano) e a substituição da retórica da fábula tradicional (galo explicando que de nada serve uma pérola para ele) pela retórica absurda de B, que por querer se construir argumentativamente, torna-se ridícula e bizarra. A moral, entretanto, ocorre em A, mas em B é “substituída”, a *posteriori*, pela crítica, por uma desconstrução do que entendemos por ser humano, ocorrendo mais uma crítica do que uma reivindicação moral em termos pedagógicos (regrar, exemplificar, ditar comportamentos e normas de convivência), como afirma Anderson Imbert (1993:33) “a veces los narradores parodian estas formas tradicionales vaciandolas de sus tradicionales intenciones” (1952, p.733). Em ambas há a representação de ações humanas, uma via tradicional antropomorfização (galo) e outra via destaque do animalesco do ser humano. Apesar de a análise centrar-se na linguagem paródica, a interpretação e a criação de sentidos gerada pelo discurso paródico vão além, pois “através da paródia a narrativa parece reconciliar os dois extremos nos quais se move: a referência extratextual (o mundo como referente) e a referência interna (a própria textura como referente)” (1978, p.54). Este procedimento destacado por Victor Bravo é identificado de maneira explícita na argumentação realizada neste trabalho sobre o, que indica uma autorreflexidade, a quebra do pacto realista com a explicitação dos mecanismos de conformação formal, comum em obras de arte contemporâneas.

É importante mencionar que a paródia foi um marco para pensar a alteridade na arte “[...] el discurso que mejor pone en escena la alteridad, pues su sentido último, tal como lo ha demostrado Bajtin, es develar la dualidad del mundo: frente a la seriedad de la ley, la risa; frente al rostro, la máscara” (1978, p.44). Por questionar valores e formas que insistem em manterem-se intactos, seu rótulo (paródia) é

negado enquanto procedimento intertextual (com diferentes formas e propósitos) e afirmado enquanto despolitizado e esvaziado de sentido. Para Hutcheon (2006), a paródia posmodernista é irônica, criativa e crítica, e por isso ela contesta sua aproximação com o pastiche, pois a paródia “es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironia, la política) de las representaciones.” (2006, p.02). Vale lembrar que a análise de Georg Wink sobre a obra *Dedo negro com unha* (2005), do mesmo autor da obra analisada, também se centra na intertextualidade como paródia “traslatória e *gendering*”. Na obra mencionada, o crítico encontrou paródia de textos gnósticos, teogônicos e cosmogônicos, além de uma mescla de técnicas narrativas e excessos “sintáticos e lexicais da paródia” (2014, p.255).

Por fim, Noé Jitrik (1993) também argumenta em prol da paródia. O autor lembra que a paródia funciona como um tipo particular de intertextualidade crítica, uma vez que direciona a interpretação do objeto parodiado e traz uma singularidade para ser problematizada. Em *O livro das cousas que acontecem* (2003), esta singularidade é manifesta na relação entre as personagens complexas (animalizadas-humanas) e as ações do animal-humano pretensamente racional; também na parodização do discurso pedagógico da fábula enquanto portadora de uma moral explícita, de um sujeito “exemplar” repleto de “qualidades” (forte, gentil, bondoso, corajoso, etc.), pois tem sua argumentação (racional) ridicularizada.

Nesta trama argumentativa, portanto, tentei pensar a paródia do gênero, da forma narrativa, em sua potencialidade transgressora presente na reconfiguração de personagens (animal-humano), na pretensão de (a)moralidade, na reivindicação da imaginação como uma premissa importante para a história. Estes três eixos também se ligam ao grotesco por seus mecanismos transgressores de ressignificação, como faz o grotesco de acordo com Ryan, que o define da seguinte maneira “es la aparición inesperada de algo existente que, con anterioridad, sufrió un ocultamiento u oscurecimiento sancionador, permaneciendo condenado a la pasividad de un estado latente y al olvido de su ser ahí o del ahí de su ser” (1998, p.16) e, por isso, tornou-se categoria basilar deste trabalho, discutida no próximo capítulo.

### 3 O Grotesco

As reflexões e análises realizadas até este momento indicaram uma possível aproximação (disseminada e difusa) da categoria grotesca na conformação das narrativas metarrealistas, bem como demonstraram uma predileção pela escolha desta estética para melhor explicar minha interpretação sobre a obra analisada neste trabalho. Para consolidar tais indicações e escolhas, reafirmo a crescente manifestação desta estética (complexa, mas com características em comum) na arte contemporânea, principalmente nas artes plásticas<sup>51</sup>, mas também presente no cinema, no teatro e na literatura.

Neste capítulo, haverá uma revisão bibliográfica sobre alguns conceitos relativos ao grotesco, bem como sua relação opositiva ao belo e ao sublime, o que me ajudará a pensá-lo em diferentes momentos históricos (enquanto marca da modernidade), suas modificações e (principalmente) suas manifestações na contemporaneidade. O grotesco como potência, que por muito tempo esteve oculto devido ao paradigma de se pensar a estética somente enquanto uma relação entre a arte e a beleza, é capaz de revelar, de iluminar o antes escuro; possibilita vir à tona o oculto, negado, escondido, mas sempre presente em nosso mundo. Ele faz surgir o lado humano negado, o humano que é coisa, é caricatura pronta para ser carnavalizada, o animalesco (o animal-humano), o corpo indisciplinado, os desejos contidos, o descontrole do corpo e dos instintos, presentes na análise das narrativas da obra em questão (*Ana, Modo de dizer e Acerca da Macroegeografia*), mas também em outras narrativas da obra, como se pode acompanhar nas análises realizadas ao longo deste trabalho.

Enquanto uma terceira e abrangente via interpretativa que perpassa toda a obra, pensarei esta “insistência grotesca” através de teóricos com Victor Hugo ([1927] 2002), Kayser ([1957] 2003), Bakhtin (2010), Victor Bravo (1987), Sánchez Vázquez (1992), José Luis Barrios (2000), Fernando Basañez Ryan (1998), David Roas (2011), Umberto Eco (2007), Eliane Robert de Moraes (2002), Sodré e Paiva (2002), dentre outros/outras. A partir de tais reflexões, traçarei um percurso no item 3.1, intitulado “Um passeio pelas profundezas do conceito”. No item 3.2, “Da grota à superfície”, haverá uma articulação entre os conceitos e a análise de três narrativas

---

<sup>51</sup> Cito Suzzan Blac, Matthias Seifarth, Kris Kuksi, Milo Moiré, Michal Dziekan, Sashiko Yuen, José Alberto Hernández, Regina José Galindo e Don Pablo Pedro, dentre tantos outros e outras artistas.

da obra, comprovando o uso potente desta estética para revelar uma sensibilidade contemporânea presente nestes produtos ficcionais, mundos possíveis, mas que também existem discursivamente no hoje, no agora, via mediação.

### 3.1 Um passeio pelas profundezas do conceito

Na década de 40 do século XX, Bakhtin afirmou que “na evolução seguida pela estética filosófica até os nossos dias, o grotesco não foi compreendido nem apreciado de acordo com seu valor, nem encontrou um lugar no sistema estético” (2008, p.39). Esta afirmação parece ainda bastante atual no século XXI. Enquanto adjetivo, o grotesco foi/é utilizado para depreciar manifestações artísticas de qualquer natureza, tornando-se quase um antônimo para a “arte”. As provas para esta afirmação são os comentários realizados por populares em manifestação sobre o fechamento da exposição *Queermuseu*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, no mês de setembro de 2017. Esta exposição contou com mais de 270 obras que provocavam reflexões sobre gênero, mas que foram “interpretadas” de maneira arbitrária e preconceituosa, afirmando que a arte não poderia trazer “imoralidades”, “blasfêmias”, apologias à pedofilia e zoofilia (dentre outras interpretações moralizadoras), que levaram ao fechamento da exposição<sup>52</sup>.

Alguns dos “manifestantes” que reivindicavam o fechamento da exposição tinham em seu argumento a palavra “grotesco” para caracterizar essas obras nada (de acordo com os mesmos) “artísticas”. São obras que se aproximam de uma estética grotesca, atacavam ou problematizavam o senso comum, a religião e a hipocrisia, além de conterem o corpo disforme, estão fora dos padrões de beleza aceitáveis (harmonia, simetria, grandeza, etc.), devido a isso estão fora do que se espera de uma “obra de arte” sob o signo da beleza. Transcrevo os comentários “*Eu sou cristã e mãe, sempre procurei respeitar a liberdade alheia mais imagens que insinuam pedofilia é grotesco coisa de quem não valoriza uma família*”<sup>53</sup>, “**É ALGO TÃO GROTESCO ESTA "EXPOSIÇÃO" DE PEDÓFILOS QUE TEM ATÉ**

---

<sup>52</sup> Este tipo de atitude lembra, obviamente, as censuras realizadas durante as ditaduras na América Latina, mas também a exposição de “arte degenerada” realizada pelo regime nazista em Munique, no ano de 1937.

<sup>53</sup> Disponível em <[http://jcrs.uol.com.br/\\_conteudo/2017/09/geral/584661-apos-protestos-santander-cultural-interrompe-exposicao-queer-neste-domingo.html](http://jcrs.uol.com.br/_conteudo/2017/09/geral/584661-apos-protestos-santander-cultural-interrompe-exposicao-queer-neste-domingo.html)>. Acesso em 20 de setembro de 2017.

*PEDERASTAS CONVICTOS QUE NÃO GOSTARAM.*<sup>54</sup> e “Uma exposição “artística” promovida em Porto Alegre com apoio do Banco Santander deu o que falar nos últimos dias. Não exatamente por ter despertado no público sentimentos de elevada admiração, mas sim pelo exato oposto, já que não foram poucos os que sentiram repulsa em relação ao que viram ali: obras de caráter **grotesco** que, entre outras aberrações, apresentam a pedofilia e a erotização infantil como coisas normais e até mesmo louváveis (numa delas, por exemplo, uma criança é retratada como um travesti “empoderado”)”<sup>55</sup>. Todas estas manifestações, inclusive esta : “Trata-se, mais uma vez, de promoção do escárnio ao cristianismo, da pornografia e da pedofilia, tudo isso cinicamente escudado pela retórica da “divulgação artística”. Ora, a arte sempre procurar pordenar-se ao belo, ao bem e ao verdadeiro. Porém, não é isso o que ocorre com as mais de 270 obras expostas no Santander Cultural”<sup>56</sup>, afirmam o que deve ou não ser arte, sua função e elementos que a tornam uma “arte de verdade”. Desta maneira, indicam o grotesco como oposto ao estético, ao ideal de arte em sintonia com o belo, o sublime, o homogêneo e o transcendente, a arte que está de acordo com padrões clássicos. Eles negam o fato de que a arte possa representar o sujeito animalesco, bestial, que ri de si mesmo, portador de baixezas, de uma forma que se define como “desarmonia do gosto” (Sodré e Paiva, 2002), uma arte que não corrobora com o belo enquanto sinônimo de verdade, mas que problematiza, que sensibiliza e faz pensar justamente pelo repugnante, pelo riso e pelo horror.

Estas opiniões sobre o que deve ser arte em sua relação (ou melhor, sua não-relação) com o grotesco, são justificadas por um longo caminho ligado à construção de “padrões” artísticos, do gosto, e da relação destes com a censura e a moralidade. Certamente tais opiniões estão vinculadas ao conceito de estética quanto esta é pensada como uma filosofia do belo, do belo criado pelo humano (não o belo natural-natureza), referente ao transcendente, à alma, à harmonia, ao bem. Referem-se à intrínseca união entre estética e arte enquanto manifestação do belo.

---

<sup>54</sup> Disponível em <<http://polibiobraga.blogspot.com.br/2017/09/protestos-indignados-pedem-que.html>>. Acesso em 22 de setembro de 2017.

<sup>55</sup> Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/6110501>>. Acesso em 22 de setembro de 2017.

<sup>56</sup> Disponível em <<http://www.citizengo.org/pt-pt/sc/88583-repudio-exposicao-blasfema-do-santander-cultural>>. Acesso em 21 de setembro de 2017.

No dicionário *Houaiss*, o termo grotesco é definido como “(adjetivo) Bizarro; que causa riso ou aversão por ser ridículo, inverídico, esquisito ou por representar uma situação caricata: circunstância grotesco”<sup>57</sup> e, no dicionário *Aurélio* (2008), é definido como um “(adjetivo). Que suscita riso ou escárnio; ridículo”. Apesar da bibliografia sobre a origem do termo ser vasta e, muitas vezes, contraditória, pode-se afirmar que por volta do século XV e XVI, são encontradas, na Itália, pinturas/ornamentos dentro de grutas. O termo origina-se de *grotta*, equivalente a gruta, ao escondido, e seu percurso é longo e plástico, como assegura Kayser ([1957] 2003) sobre a escrita de uma história do grotesco “Não será possível escrevê-la, assim como não se pode escrever uma história do trágico ou do cômico nas artes. Para tanto, seria necessário o conhecimento de todas as literaturas, das artes plásticas de todos os tempos e povos” (p.08), comprometendo-se em tecer alguns fios desta longa discussão referente ao termo.

Foi apenas com Aristóteles, com a comédia, que o risível manifesto no humano entra em cena para ampliar, para trazer expressões que dessacralizem o ser humano em sua produção sensível<sup>58</sup>. A Estética, porém, ao considerar a razão, mas também as percepções humanas e as sensações, abriu caminho para pensar as diversas expressões da subjetividade humana, não apenas as ligadas ao belo, mas também ao brutal, ao monstruoso, ao desagradável e ao feio. Todavia, por muito tempo o grotesco esteve ligado à negação do belo, do equilíbrio, da seriedade, do normativo e da pureza, elementos que conformariam e afirmariam uma “arte de verdade”, como constatamos nos comentários anteriores.

Desta discussão referente à estética, à “arte de verdade”, ao grotesco e às opiniões sobre a exposição fechada, o que merece atenção é o fato de que, popularmente (e ainda academicamente), parece “inadmissível” a ligação do grotesco à arte, enquanto manifestação/categoria estética, mesmo quando se afirma que, com Justus Moser (1761) e Vitor Hugo (em seu *Prefácio de Cromwell*), no século XIX, tais apreciações tenham mudado. A resposta de Vitor Hugo para os que defendem a idéia de que o grotesco não pode ser elevado à categoria de arte poderia ser este trecho-resposta “... pedantes estouvados (um não exclui o outro) pretendem que o disforme, o feio, o grotesco nunca devam ser objetos de imitação

---

<sup>57</sup> Disponível em <https://www.dicio.com.br/grotesco/>>. Acesso em 22 de setembro de 2017.

<sup>58</sup> Mesmo características como o monstruoso, o feio, o disforme já estarem presentes na Mitologia Grega, como afirma Eco em *História da feiúra* (2007).

para a arte; responde-se-lhes que o grotesco é a comédia, e que, aparentemente, a comédia faz parte da arte” ([1827] 2002, p.47). Ou seja, Hugo vale-se de outra categoria para justificar a inclusão do grotesco como uma categoria estética, porém e apesar da relutância, com inúmeras e múltiplas manifestações artísticas grotescas na arte brasileira de hoje, esta já não precisa(ria) ser ancorada na tragédia para ser “aceita” ou “justificada”, e este trabalho é uma afirmação disso.

O *Prefácio de Cromwell* põe no mapa o grotesco como uma categoria estética. Vitor Hugo versa sobre a modernidade dos gêneros literários (em especial o drama) e suas metamorfoses, explicitando modificações importantes, pontuando características determinantes da estética romântica e pensando o grotesco em oposição ao sublime. Nas palavras do mesmo “(...) como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (2002, p.33). Desta forma, ao juntar o grotesco ao sublime, estaríamos frente a uma representação completa da realidade e ao mesmo tempo nega o estaqueamento do conceito de arte vinculado à estética clássica e de adeptos do classicismo (que está presente até os dias de hoje no senso comum). De acordo com o autor, o intuito da obra é simples: “esmagar a estética clássica” ([1927] 2002, p.09). Hugo rastreia o percurso do grotesco e afirma que, na Idade Média, ele

Prende seu estigma nas fachadas das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais, fá-los flamejar nos vitrais, desenrola seus monstros, seus cães de fila, seus demônios ao redor dos capitéis, ao longo dos friosos, nas bordas dos telhados ([1927] 2002, p.38).

O autor, portanto, reconhece o “grotesco antigo”, que era tímido e procurava esconder-se, importante para a constatação da liberdade na criação artística, sinônimo de rompimento com os cânones estéticos do classicismo. Essa liberdade daria espaço para a multiplicidade de expressões como o próprio grotesco, o anti-belo, o feio, e justificava toda e qualquer inovação, pois tudo podia dentro desta estética, do vulgar ao mais elevado, pois é o grotesco que

[...] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, eredador, hipócrita. É ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagao, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil (2002, p.36).

Somando-se a esta primeira aproximação do termo e sua importância enquanto categoria de análise (principalmente a relativização dos parâmetros

“estéticos”), dois autores indispensáveis são Kayser e Bakhtin. Da teoria de ambos, aponto o entendimento do grotesco como categoria que possibilita a abertura da sensibilidade humana para a percepção da realidade relativa e ilimitada, reveladora do *outro* mundo. Este outro mundo não é outro alheio, mas pode ser considerado outro olhar para o mesmo mundo. Para Bakhtin, o *outro* mundo é referente à *segunda vida do povo*, vida revelada pelo carnaval em prol da alegria, do corpo grotesco; para Kayser, esse outro mundo diz respeito ao *mundo alheio*, subterrâneo, mundo da anormalidade sinistra, ligado ao romantismo e fruto da modernidade. Em ambas as referências, de maneira surpreendente, o grotesco revela o que está oculto (*o outro*), sob segredo, o que é estranho e incomum, o anormal e o (ir)real. No caso de Pellizzari, de tão explícito e naturalizado se torna oculto, enterrado, esquecido, ofuscado. Para Kayser, este *outro* revelado é relacionado, dentre outros tópicos, ao abismal; para Bakhtin ele é topograficamente localizado no baixo corporal e seus correlativos, covas, buracos.

Expressadas tais considerações, o primeiro atributo geral apontado por Santos (2009) quando reflete sobre as conceituações de Kayser e Bakhtin, é a flexibilização da verossimilhança e das convenções de racionalidade. O abrandamento das leis que regem tais construções é consequência de recursos como o exagero ou a hipérbole, geradores de monstruosidades, inversões, universos oníricos, imaginativos e absurdos que são diretamente opostos às duras convenções de racionalidade presentes neste nosso mundo, convenções dificilmente rompidas. Este abrandamento estaria presente em situações “absurdas” e hiperbólicas, dentro do campo ficcional em tensão com o mundo real, que conformariam as camadas de “realidades ficcionais” presentes das fábulas metarrealistas/realidades ficcionais.

A segunda característica marcante do grotesco é referente à forma estética dos contrastes e efeitos opostos (“riso e horror, atração e asco”). O heterogêneo conforma em um mesmo ornamento ou discurso a mescla entre diferentes visões de mundo (racional/irracional, real/irreal), materiais (orgânico/inorgânico), categorias (anima l/homem), o cômico e o trágico, e está presente, simultaneamente, enquanto efeito e forma. Esta característica é apreciável tanto nas artes plásticas como na literária.

O terceiro e último aspecto que corrobora para uma definição geral do grotesco é a busca por efeitos de surpresa e desorientação, e tem por base o “*tópos*

da estranheza”. Essa característica está intrinsecamente relacionada com o abalo da moralidade e do bom gosto baseado em critérios unânimes de beleza, além do confronto entre mundo ficcional e real. A surpresa e desorientação seriam resultantes da presença do absurdo, do bizarro, do inexplicável, do desconhecido e anormal, além da instauração de um elemento caótico na estabelecida ordem racional de nosso mundo. Como Kayser afirma

Se despiertan varias sensaciones, evidentemente contradictorias: la sonrisa sobre las deformaciones y la repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí [...] se hace notar, la sorpresa, el estremecimiento y una congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo alguno (1964, p. 32).

Ao refletir sobre tal conceito na contemporaneidade, David Roas, na obra *Trás los limites de lo real* (2011), realiza considerações sobre o grotesco diferenciando-o de categorias como o fantástico, o neofantástico, o Realismo mágico e o maravilhoso. Embora as narrativas de Pellizzari possam ser pensadas dentro de algumas destas categorias, ou no limiar delas, é preponderante a inquietação que termina em riso, horror ou absurdo. Essas características substituem a transgressão presente no fantástico e revelam a verdadeira face escondida da realidade “caótica, ridícula y sin sentido” (Roas, 2011, p.79), como já argumentei neste trabalho através da análise da narrativa *Buraco*<sup>59</sup>. Além disso, Roas afirma que o grotesco proposto por Bakhtin e Kayser são demarcados historicamente, ou seja, conceitualmente, não seriam suficientes para a compreensão de manifestações artísticas como a de Pellizzari, que atualiza o conceito na contemporaneidade, apesar das características citadas serem importantíssimas e basilares para a análise da obra. O mesmo autor, em um interessante artigo intitulado *Poe y lo grotesco moderno* (2009), publicado na *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, aproxima a obra de Poe ao grotesco moderno, como o título ilustra, mas o grande brilhantismo do artigo é a justificação da escolha do grotesco e o distanciamento da categoria do fantástico, atribuído erroneamente à obra de Edgar Allan Poe. Para Roas, a estética grotesca

Se trata, en definitiva, de deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta la caricatura, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector, al mismo tiempo que lo impresiona negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro o

---

<sup>59</sup> Reafirmando o “grotesco” como característica mais profícua para a interpretação da obra e construção da argumentação, principalmente na contemporaneidade.

simplemente repugnante de los seres y situaciones representados, siempre – a mi entender – con el objetivo esencial de revelar el absurdo y el sinsentido del mundo y el yo (2011, p. 73).

No já mencionado trabalho de Ítalo Ogliari (2007), o último capítulo é dedicado a uma aproximação das obras estudadas com resquícios kafkianos em cada uma delas, inclusive apontando o grotesco como uma possível saída interpretativa. Justifica a interpretação grotesca de algumas narrativas de Pellizzari ao afirmar que “Há também um valor dado à crueldade, à vida, à realidade, vista como algo cruel, criando imagens muitas vezes agressivas que, com o intuito de chocar, possibilitam relações com textos de autores que utilizaram a estética do grotesco (...)” (2007, p.112). Apesar de Ogliari não desenvolver uma discussão teórica sobre o termo e não realizar análises dos contos, apontando apenas aspectos “temáticos”, ele não deixa o termo despercebido ao vincular Pellizzari à estética mencionada, discussão que será desenvolvida neste trabalho.

O trabalho de Louise Farias da Silveira (2015), intitulado *O insólito no conto Sul-Rio-Grandense contemporâneo*<sup>60</sup>, também estabelece uma relação de cotejamento entre a obra *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001) e a estética mencionada (apesar de analisá-la pelo viés do insólito), desenvolvendo uma análise do conto *História de Amor número 17*, calcada no que afirma David Roas sobre o grotesco.

Repensar tal categoria considerando o contexto de produção contemporânea, o sujeito de hoje e a longa trajetória de pensamento de alguns teóricos latino-americanos<sup>61</sup> sobre o tema, me leva a compreendê-lo enquanto um fenômeno artístico complexo que provoca perplexidade e desconforto; quebra as leis do real (empírico/realista), as exacerba ou mescla níveis de realidade conformando um discurso que leva à dúvida quanto aos seus limites; causa uma aproximação do distante e presentifica o insuspeitado. Como bem conceitua Sánchez Vázquez, na obra *Invitación a la Estética* (1992), referindo-se ao mundo ficcional que vem à tona em contraponto ao mundo conhecido “El mundo de lo grotesco, aunque fantástico e

---

<sup>60</sup> Disponível em < [http://www.ppgletras.furg.br/images/Dissertacoes\\_pdfs/Louise-Silveira.pdf](http://www.ppgletras.furg.br/images/Dissertacoes_pdfs/Louise-Silveira.pdf)>. Acesso em 22 de outubro de 2016.

<sup>61</sup> Para pensar o grotesco na América-Latina, sugiro a leitura do artigo disponível em < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5167752.pdf>>. Acesso em 20 de julho de 2017. O autor, Anthony López Get, por um viés interno, desde a América-Latina e suas singularidades, pensará o grotesco enquanto forma relacionada às culturas (múltiplas e complexas) da América Latina, não de uma perspectiva ocidental, dentro de padrões artísticos ocidentais, pois é como estamos pensando o grotesco neste trabalho.

irreal, no hace sino mostrar lo absurdo, irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional [...] (1992, pp. 248-249). No caso das narrativas de Pellizzari, o metarrealismo daria conta deste real ficcional conformado pela relação entre a narração de eventos “supostamente verossímeis” e acontecimentos “absurdos, irracionais, bizarros”, uma junção do verossímil e do inverossímil ao mesmo tempo, resultando em uma expressão complexa que valoriza a fábula enquanto história, construção imaginativa. Fernando Basañez Ryan (1998) é outro teórico contemporâneo que atualiza o conceito e para quem o grotesco “hace próximo lo distante y presente lo insospechado” e pode ser pensado como um “fragmento de realidad”. Outra reflexão que merece nosso interesse, por atualizar o pensamento de Bakhtin e Kayser, é a feita por Barrios (2000). Pensando nas narrativas mencionadas e analisadas durante este trabalho, o grotesco faz surgir o oculto desestabilizador de ordens e acentuador de tensões. Como o mencionado autor afirma:

Lo grotesco, en su ambivalencia de asqueroso y morboso, se simboliza y se relaciona con estructuras subversivas del orden personal, social y biológico, por ello las mediaciones simbólicas de lo grotesco son configuraciones que expresan los aspectos corruptibles y transgresores de las sensaciones y emociones corporales y psicológicas primarias del ser humano. Las mediaciones simbólicas ponen en crisis los órdenes normativos de la sociedad y la cultura (2000, p10).

Guinsburg, na contracapa da obra de Kayser ([1957] 2003), justifica de maneira pontual a valorização da categoria para compreender sua importância em expressões sensíveis contemporâneas, segundo ele

Em nossos dias o termo grotesco adquiriu valor de moeda corrente, continuamente manipulado no pregão estético da filosofia da arte e da crítica. A razão disto, é que a criação artística tem encontrado nele uma das formas mais expressivas das tendências do espírito contemporâneo, dos problemas que o assaltam e das significações que suas linguagens pretendem transmitir. [...] É, de fato, somente os recursos desta arte poderiam dar configuração sensível a este nosso universo de existência, na dinamicidade frenética, alucinatória e infernal de suas transformações, e o seu modo específico de captar a sua experiência histórica e humana. Pois como nenhuma outra, a arte do grotesco desestabiliza e movimentada tudo quanto toca, desfazendo conformações simétricas, desequilibrando relações harmônicas, justapondo, no mesmo plano axiológico, o elevado e o baixo, o refinado e o grosseiro, o belo e o monstruoso, o trágico e o cômico. Pela mescla, sem dúvida calculada, do radicalmente contraditório gera os climas fantasmagóricos em que a obra fala do indizível e nos introduz – através do estranho, do inusitado, do paradoxal – no senso do contrasenso, no sentido do inverossímil (2003, contracapa).

A *imago mundi* presente em cada uma das narrativas é conformada por cotidianidade, violência, desequilíbrio, coincidências e desejos. Sobre a recepção destas representações pode-se, dentre inúmeras outras possibilidades: negar radicalmente a existência das mesmas no plano da representação realista (pretensão de cópia e fidelidade), considerando-as conformadas por exceções, hipérboles irreais, coincidências e fantasias; ou aceitá-las, talvez não sem perplexidade, manifestando afirmativamente que temos uma imagem, portanto uma fábula, uma ficção que traz consigo nossa natureza grotesca, bizarra e nosso absoluto descontrole sobre o mundo e nós, seres em decadência e fruto de um iluminismo racionalista. É por tais motivos, por esta redescoberta do grotesco como potencial estético transgressor, expressão importante para a compreensão da arte contemporânea em toda a sua complexidade, que se faz importante a discussão desta categoria em consonância com o fazer literário de hoje. No próximo subitem dissertarei, via um recorrido por várias narrativas (3.2 “Da grotta à superfície: escavações primárias”), a maneira como são tramados os fios deste tecido e, de forma pormenorizada, em (3.3 “Da grotta à superfície: escavações profundas”), analisarei como a linguagem tece este elemento tão problemático e renegado no campo artístico.

### **3.2 Da grotta à superfície: escavações primárias**

Elemento unificador das narrativas da obra, o grotesco também deve ser compreendido enquanto adjetivo caracterizador, elemento estruturante e categoria formal, pois permeia a formalização dos elementos constitutivos das narrativas (enredo, narrador, ações, espaço, personagens). Ele potencializa e articula tensões e dicotomias como o real/irreal<sup>62</sup>, o normal/anormal, que revelariam a realidade "escondida" (embora sempre presente), fruto da tensão entre o ficcional e o não-ficcional, ou seja, em termos adornianos, por sua conformação (sua forma), revelaria as realidades ocultas, a verdadeira natureza humana. Como afirma Kayser ([1957] 2003), "O mundo do grotesco é o nosso mundo e não é", ou seja, há uma realidade existente que não é exatamente ou totalmente essa que vivemos, mas ninguém a vê. Para entender a importância do grotesco enquanto modalidade estética presente

---

<sup>62</sup> Lembrando que refiro ao “irreal” dentro dos padrões lógicos da escola realista, do Realismo enquanto pretensão de “cópia” da realidade.

na obra *O livro das cousas que acontecem*, identificarei de que forma ela existe e como tal categoria corrobora para a construção da *imago mundi* reveladora do absurdo e risível mundo (ficcional) existente em nosso mundo.

A representação do cotidiano, da vida comum que ocorre no dia a dia e entre casas e ruas, está presente todas as narrativas, a arte, novamente, desce ao chão, ao rasteiro e trivial. Todas (exceto três) são narradas por um narrador em terceira pessoa onisciente que, embora intruso, é impassível, não se envolve com as situações compadecendo-se das personagens ou demonstrando estar impressionado com as situações que narra. O cotidiano e a naturalização de ações irreais ou anormais, ou a inversão de situações naturalizadas irreais e vice-versa, tornam-se essenciais para compreender a origem dos efeitos de surpresa e desorientação característicos do grotesco. Em *Buraco*, *Sêmen das outras pessoas*, *Agosto*, *Monomania*, *Ana*, *Rancho carne*, *Modo de dizer*, *Adágio para umbigos*, *Quatro arestas* e *Acerca da macrogeografia*, uma série de relações entre o real ficcional e o real são mescladas e, às vezes, confundem o leitor por serem narradas como “realistas”, como supostos “retratos de uma época”, fazendo com que o mesmo, ao final da narrativa, hesite sobre o verdadeiro estatuto da ficção (realista aos moldes da ficção realista). Esses exageros, por vezes caricaturais, desafiam os limites da verossimilhança (do Realismo Clássico), extrapolando-os e conformando o grotesco.

A complexidade do cotidiano, representada através destas categorias (construídas e impregnadas de significações e valores), renega a racionalidade que explica(ria) o mundo “real”. Este real também é representado pelo leitor que, ao entrar em confronto com o real ficcional (composto ações irreais ou não<sup>63</sup>), é provocado a refletir sobre a instabilidade do que considera “realidade do mundo empírico”, além de se ver frente ao sentimento de surpresa com o surgimento risível do onírico, do absurdo, do monstruoso, do patológico e do caótico que irrompem de maneira natural, cotidiana, sem “alarde”.

Buracos surgem e engolem pessoas, orelhas voam, um homem ejacula mais que cem homens juntos, um par de sapatos causa mortes quando batidos um

---

<sup>63</sup> De acordo com Roas (2011), muitas obras grotescas prescindem da construção verossímil e cotidiana do mundo, própria do fantástico, como veremos na análise de *Acerca da Macrogeografia* (alguns acontecimentos que ocorrem na mesma) e em *Ana*, montando uma realidade própria que não é necessariamente real de acordo com padrões externos/do Realismo.

contra o outro, um humúnculo surge de um espirro, estas são algumas situações narradas de forma absolutamente impassível e com uma lógica de causa e efeito que, afinal, causam riso e temor, fundem uma realidade ilógica na realidade lógica, e por fim, também deformam a realidade convencional. Como afirma Kayser,

[...] no caso do grotesco não se trata de ações que, como tais, estejam isoladas, nem da destruição da ordem moral do universo (esta pode constituir um elemento parcial): primordialmente a questão é do fracasso da própria orientação física do mundo (2003, p.160).

Na obra de Pellizzari, portanto, vejo contemplada, de uma só vez, as três principais características do grotesco mencionadas anteriormente: a flexibilização da verossimilhança e das convenções de racionalidade que ocorreriam através da forma estética dos contrastes (real/irreal; normal/anormal), estes ultrapassados e tornando a realidade e a obra ainda complexas; também estão presentes os efeitos contrários como “riso e horror, atração e asco” que, por fim, geram (a busca por) efeitos de surpresa e desorientação<sup>64</sup>.

Esta flexibilização da verossimilhança, constituinte do grotesco, é presente através do exagero, do hiperbólico, do que vai além do normal enquanto corpo disciplinado, além da discussão interna (metarrealista) já analisada em capítulos anteriores neste trabalho. Em *Buraco*, a hipérbole é o buraco que nasce na testa da personagem; em *O sêmen dos outros*, a hipérbole está manifesta no homem que ejacula mais que vinte homens juntos; em *Ana*, a hipérbole está em um espirro fortíssimo que gera um “ser”; em *Rancho carne*, hiperbólica é a dor de cabeça e a violência; em *Surpresa*, há centenas de envelopes na frente da porta da personagem principal; em *Quatro arestas*, hiperbólica é a violência praticada pela personagem principal e a reação ao duvidarem de sua masculinidade; em *Monomania*, está manifesta no desejo do personagem principal, e também em seu descaso e obsessão; em *Proibida entrada de pessoas estranhas*, hiperbólica é a reação violenta e desmedida da população e da polícia em relação à Messias, o fanatismo religioso; em *O próprio sêmen*, há exagero na obsessão da personagem em ter prazer, de interagir sexualmente com o mundo, com objetos do exterior, além de das reações que tem após saciá-lo; em *Acerca da macrogeografia*, há situações

---

<sup>64</sup> Dentre as 14, apenas duas (*História de amor #62* e *Adágio para umbigos*) não provocam sensações contrastantes como o riso/pavor, manifestações presentes nas outras. Porém, nas duas exceções, há uma predominante utilização do cômico e do trágico geradores do tragicômico, este que permeia a estruturação da forma dramática das mesmas.

exageradas como espremer cravos até virar serpentes e o maior aquário tropical alimentado com os chatos do pentelho do criador. Em muitos destes exemplos ocorre o que Bakhtin afirmou “[...] a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo” (2008, p. 277).

A relação conflitiva entre valores ligados aos conceitos normal/anormal fica explícita e convive, muitas vezes, com a dicotomia epistemológica de construção do “verossímil” dentro de um mundo que é todo ficção, mas que revela, pela forma, pelo estranhamento, um mundo grotesco que também é o nosso mundo real. Na narrativa *Buraco*, normal é naturalizar um buraco de 10cm, ou anormal é ir trabalhar com ele na testa sem ninguém notar?; em *O Sêmen das outras pessoas*, Castilho delira ou sonha ao beber o sêmen do homem que mais ejacula em todo o planeta?; em *Agosto*, a personagem principal tem atitudes de um cachorro, deixando ambíguo se é um ou se o humano é mesmo animalesco; em *Rancho carne*, um buraco engole três dos quatro personagens; em *Surpresa*, são narrados acontecimentos reais, embora hiperbólicos, como encontrar 148 envelopes na frente de casa e uma invasão da casa por grupos diferentes de pessoas que exigem carne; na narrativa *Quatro arestas*, o anormal concentra-se no personagem principal, em ações violentas e desejos considerados anormais; em *Monomania*, um personagem centra-se em seu desejo considerado anormal e hiperbólico deixando seu pai morrer na sala; *Proibida a entrada de pessoas estranhas* tem como foco o normal/anormal de situações passionais como a religião, bem como reações extremamente violentas e uma reflexão sobre o poder da palavra em construir situações ; *O próprio sêmen*, como outras narrativas da obra, gira em torno do desejo sexual bizarro do personagem que ejacula em fechaduras e objetos, até chegar a ejacular em sua irmã e em *Acerca da macrogeografia*, há algumas situações/ações que desestabilizam o que é considerado normal. Apesar do jogo entre as categorias mencionadas, colado à relação entre ficção e não-ficção, o autor deixa clara sua opinião sobre o que existe nesta obra, via citação do mestre do Realismo grotesco, o ucraniano Nikolai Gogol: “E ademais, tudo bem considerado, é verdade que em tudo isso há alguma coisa. Por mais que se diga, aventuras como esta acontecem neste mundo, sendo raras, mas acontecem”. Tudo pode acontecer, pois dentro de um

discurso ficcional, tudo é possível, fazendo jus ao título da obra (possivelmente) retirado do poema *O mistério das coisas, onde está ele?* de Alberto Caeiro e ao trecho de Gógol citado na última página da obra.

As personagens da obra *O livro das cousas que acontecem* (2003) pertencem a um seletivo grupo de seres que, principalmente de uma perspectiva moral, são consideradas taradas, maníacas sexuais: Castilho, personagem de *O sêmen dos outros*; Rafael/Renato/Ricardo possuem vícios, taras, instintos excêntricos em *Racho Carne*; o narrador extremamente (ir)racional de *Quatro arestas*; a personagem de *Monomania* que ultrapassa os limites via sexo e espirro, além de deixar o corpo de seu pai apodrecer na sala e a personagem de *O próprio sêmen* em sua busca por prazer ejaculando em fechadura. Há uma estreita ligação com a identificação das personagens enquanto “maníacas sexuais, taradas, viciadas” e a manifestação corpo, como em *Buraco*, narrativa na qual o corpo é anormal, disforme, abre-se em um orifício, ao abismal; em *Agosto* o animalesco predomina na construção de um corpo que está no limite, que provoca limites; em *Buraco*, um buraco engole todas as personagens, e para muitas delas o sexo aparece de forma “pervertida”.

Em todas estas narrativas citadas, o corpo e o desejo são referidos ao grotesco ligado ao baixo corporal bakhtiniano. Ou seja, o corpo é aberto para ligar-se a outro corpo por relações sexuais, o corpo é liberto pela masturbação, o corpo mais não é mais isolado, o corpo está em fusão, o corpo é excretor, possui orifícios, tem a liberdade e a alegria do coito e do prazer relacionado à animalidade e ao obsceno. O já comentado aspecto animalesco, instintivo, sempre negado pela racionalidade repressora, está presente em ações e na configuração de muitas personagens, pois, como também afirma Kayser ([1957] 2003) “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã” (p.24).

Também há um segundo grupo de personagens que pertence a uma fuga de conduta de uma perspectiva racional e normativa. As personagens das narrativas citadas são todas loucas, possuem uma aptidão para a anormalidade (manifestada por delírios, imaginação, substâncias ingeridas ou sonhos), ou são consideradas seres míticos, irrealis, como é o caso da personagem-humúnculo. A loucura (ligada ou não ao obsceno e ao paródico) se faz presente em: *O sêmen dos outros*, com

Castilho e seus delírios após beber o sêmen; a personagem-humúnculo da narrativa *Ana*; o híbrido de animal e humano da personagem (sem nome) presente em *Agosto*; Rodrigo Louco que sozinho fala com cães e têm TOC'S em *Rancho Carne*; a personagem principal de *Surpresa* não se sabe se delira ou não; Kafka e sua paranóia em *Adágio para umbigos* e o assassino com uma lógica singularmente absurda em *Quatro arestas*. Este rastreamento, esta leve escavação, nos revela o que Kayser ([1957] 2003) já afirmou, pois, para ele, a loucura expressão do *id*, o desconhecido que se insere no mundo, o submete a uma ordem estranha constatada pela percepção do ridículo e assustador, do que causa riso e pavor, asco e fascínio: o grotesco. O russo Bakhtin afirma, categoricamente, a ligação entre o grotesco e a loucura “O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas ideias e juízos comuns” (2008, p. 35).

As mesmas personagens também podem ser consideradas “comuns” trabalhadores e trabalhadoras que vivem uma vida rasteira em um cenário urbano e têm alguns traços e ações construídas de maneira caricatural. Através da acentuação de gestos, manias, detalhes aparentemente insignificantes e pequenas características (físicas ou psicológicas), singularizam-se (coisificam) as personagens tornando-as objeto e alvo do riso. Por meio da linguagem e da inversão de valores realizada pela acentuação de algumas características, é que se revelam visões de mundo carregadas pelas personagens, presentes em suas constituições, o que inclui o caricato “louco” e o “tarado” das narrativas citadas anteriormente. Pode-se pensar o caricato como uma imagem distorcida, o que pode ser problemático quando estamos em uma sociedade na qual, como afirma Foley, “as imagens triunfam sobre o conteúdo, a apresentação sobre o entendimento, a descrição sobre a análise” (2011, p.112), ou seja, a imagem, acrescida a uma distorção, retiraria a profundidade e mesmo a humanidade das personagens que tornam-se uma caricatura bizarra.

A caricatura (Sodré,1992), maneira de se acentuar uma característica, de exagerar, de distorcer e torná-la feia, é uma das mais comuns manifestações do grotesco (principalmente nas artes plásticas), mais um modo de manipular a realidade representada na obra, e está presente na imagem do “trabalhador

conformado” e do “sujeito comum”, construídas com pinceladas de humor. Ela está (em maior ou menor escala) em muitas narrativas e torna-se central na construção de personagens como o “trabalhador correto e bem de vida” José Leonel de *Buraco*; o trabalhador Castilho que acredita que “o melhor trabalho é não trabalhar”; a “solteirona solitária” Maribel de *Modo de dizer*; o “músico tarado” Rafael, Renato o “trabalhador bem vestido” (mas que usa escondido meias rasgadas), Ricardo o “viciado em sexo casual com prostitutas” que aprende sobre si mesmo e, por fim, o “político mentiroso” Rubem, todos presentes em *Rancho Carne*; o “festeiro e tranquilo” Messias de *Surpresa*; o “atendente de loja” Marciano em *Proibida a entrada de pessoas estranhas*; e algumas personagens de *Acerca da macrogeografia*.

A caricatura também pode ser reconhecida na intertextualidade presente em *História de amor #64* e *Adágio para umbigos*. No primeiro exemplo, as duas personagens (um casal) são nomeadas como um dos grandes casais do barroco brasileiro: Marília e Dirceu, personagens autobiográficos do escritor da obra Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia Seixas, e há, pelo humor, uma total desconstrução dos mesmos, transformando-os em um casal qualquer do século XXI: entediado e buscando alguma emoção. Na narrativa *Adágio para umbigos*, para cada autor (dos quatro escritores-personagens) é reafirmada uma das características de alguma de suas obras, tornando-os caricaturais e provocando o riso fácil para quem conhece e reconhece as motivações e fatos.

Após esta escavação primária, este passeio pelas grutas que revelam um pouco da conformação do Realismo grotesco bakhtiniano, trazendo à tona interpretações e elementos constituidores do mesmo, me deterei em uma análise minuciosa da construção discursiva de três narrativas.

### **3.3 Da grotá à superfície: escavações profundas**

#### **3.3.1 O primeiro buraco: traçando uma caricatura**

A caricatura, enquanto conformadora do grotesco, já fora anunciada por Kayser e Roas. Flutuando nas fronteiras entre o trágico e o cômico, o grotesco manifesto pela caricatura está presente em muitas narrativas da obra em estudo, molda personagens e o próprio enredo, tornando-os esquemáticos e exagerados, como em uma pintura com traços marcados pelo feio e pelo disforme, o

desordenado. Gera o riso, mas também o horror frente ao monstruoso, o irreal, o assustador.

A narrativa *Modo de dizer* (2003) segue os mesmos traços gerais das outras narrativas presentes na obra: poucas personagens, narração lógica, situação cotidiana, evento irreal/grotesco, tom coloquial, linguagem enxuta e descrições certeiras.

Formada por dois parágrafos, a narração inicia com “era uma vez uma mulher”, tom que anuncia a invenção, a fabulação que está por vir, além de ressaltar que, a princípio poderia ser qualquer mulher (*uma*), pois o que importa é sua caracterização peculiar, reveladora de intimidades e de sua idade “recém chegada à menopausa”, e que morava em uma casa, mas com “sótão”. É no sótão, lugar hostil e esquecido de uma casa, onde apenas coisas “ruins” acontecem, que se passarão as ações irrealis da narrativa. Nomeada de “Maribel”, o narrador, novamente, escolhe os adjetivos mais ridículos, que acentuam estereótipos, para caracterizá-la: “baixa e míope”, tornando-a uma caricatura, uma personagem sem profundidade humana. Tal descrição não para, além disso, acrescenta que era sozinha “mesmo colecionando sete gatos”, pois não tinha marido. Seguindo o tom depreciativo da descrição, o narrador afirma que “resolveu distrair a falta com uma faxina completa em todos os cômodos da casa” (p.47), temos o estereótipo de uma mulher mais velha, sozinha e que se refugia na limpeza. O sótão, antes mencionado, começa a ganhar relevância quando “sempre acompanhada pelos gatos” (animais casa vez mais presentes na vida de pessoas que moram sozinhas), entre a arrumação deste lugar, o mesmo proporciona, ironicamente, um “momento realmente intenso” para a os personificados e nojentos bixos, a “colônia de ácaros sonolentos” que lá habitam.

Neste sótão encontra, em um lugar excêntrico como um “baú”, um par de, atente para a descrição exagerada do antiquado, “par de botas de couro avermelhado, muito compridas, com enormes plataformas” (p.47). Soma-se a esta descrição a situação em que usara pela última vez, quando terminou com seu então noivo, caricaturado, chamado “Francisco, um homem de sorriso magro, capelo líquido e fidelidade nula” (p.47).

Continuando sua faxina, encontra “seu casaco de veludo creme” (p.48), peça que, pela descrição, também demonstra ser antiquado para ser vestido no ano atual. Quando foi pegar seu casaco, porém, surge uma aranha “embriagada”, animal que

hiperbolicamente a “encarou” em posição de defesa e ataque “com as duas patas da frente erguidas” (p.48). A descrição da cena é realizada de forma épica, impregnando o texto de humor, via a hiperbólica e minuciosa maneira como é narrada “Implacável, nossa protagonista resgatou o par de botas de sob o celibatário sovaco e bateu os enormes saltos plataforma um contra o outro, mantendo a aranha convenientemente no ponto de encontro das duas” (p.48). A comicidade é fruto deste destoar, deste detalhado exagero com que é narrado um simples “matar uma aranha”, realizado por Maria do Socorro, como esclarece, agora com novo nome, o narrador.

A história de Maribel, agora Maria do Socorro, é narrada, até o momento, de maneira linear e sem nenhum acontecimento estranho, o que muda a partir da morte da aranha. Após a batida de botas (note o eufemismo e a performatividade do verbo), Maribel “encerrou a existência empoeirada do aracnídeo”. Esta informação séria, com o uso do substantivo “aracnídeo”, e não aranha, para designar o animal morto, é seguida do evento irreal, inexplicável externamente, que simplesmente aconteceu: “Ao mesmo tempo seus sete gatos desabaram ao seu redor, decididamente defuntos” (p.48). Narra-se algo banal (matar uma aranha) de maneira séria, importante, gerando a comicidade pela oposição. A estranheza da informação, a exagerada morte sem explicação de seus sete gatos, poderia ser narrada de forma a gerar comoção, porém é narrada de forma impassível e gerando um efeito cômico frente à seriedade da morte. Há, como aponta Bakhtin, o renascimento com a morte, que irá ocorrer ainda outras vezes na narrativa. Ao lado do humor que inclui e exclui, mas principalmente conforta, a morte enquanto processo é característica do grotesco.

Aqui, o mundo supostamente “normal” é desarticulado, pois mescla-se ao imaginário, à imaginação própria da ficção. O poder de um “bater de botas”, eufemismo usado para se referir à morte, na ficção passa para um efeito performático, aqui as palavras são ação, e o metarrealismo se faz presente em vida e morte.

Tudo segue normalmente, até que “a mais fofqueira de suas vizinhas percebeu na semana seguinte, e a partir de então Maribel tornou-se dependente do poder de exterminar tudo que fosse vido ao seu redor com um simples bater de botas” (p.48). tão cotidiano quanto uma vizinha fofqueira perceber algo estranho na

vizinhança, é a protagonista seguir com seu poder hiperbólico de “bater botas” e fazer o que estiver ao redor sumir em um simples “bater botas”. Maribel, agora assassina bizarra, mata “um cobrador, três homens que a haviam rejeitado, um juiz de futebol (...), todos conscientemente, o único que matou de maneira enganda foi “um escoteiro roliço que batera a sua porta tentando vender uma rifa e biscoitos amanteigados” (p.48). O cômico é aqui criado pela descrição do fato trágico, pelos detalhes caricaturais e pela comparação da criança inocente que morreu sem saber porque, só restando na “soleira da sua porta, como se fosse uma cesta cheia de legumes” (p.48). Além da comparação da criança morta com uma cesta de frutas, aguarda tudo ser resolvido o chefe escoteiro, que tem não sua cabeça, mas sua “careca suada” e resmunga, culpado, em discurso indireto “bem que a família avisou que ele tinha saúde frágil, mas juro que pensei que era só asma” (p.49). A consequência desta morte, a efeito dos acontecimentos lineares, é o arrependimento de Maribel, já que espantada ela não estava.

Arrependida, degradada pela culpa, Maribel, “Em uma manhã de domingo, resolveu pôr fim à sua vida” (p.49). Novamente um evento trágico torna-se cômico, pois ela quer suicidar-se usando a mesma maneira com que “aniquilou” as outras pessoas. De modo realista, lógico, o narrador descreve o passo a passo do excêntrico suicídio “Calçou as botas com cuidado” (p.49), como se tomasse remetidos ou alcançasse uma arma, “e, um esgar de felicidade no rosto” (p.49), ao modo caricatural do desespero, “bateu uma contra a outra” (p.49). Porém, o imprevisível aconteceu: “tudo ao seu redor desapareceu no intervalo entre dois pensamentos, mas ela continuou viva, perdida para sempre em um limbo sem cima ou baixo, frente ou fundo, luz ou sombra” (p.49). O evento é frustrado, mas o narrador já tinha dado pistas, pela forma como ocorriam as outras mortes que, só morriam os seres vivos ao seu redor, e não ela. Como tal acontecimento, enfim, a personagem Maribel pode ser vista como a caricatura do fracasso, que não consegue nem matar a si mesma e, pior do que isso, acaba em total solidão. Afinal, estar sozinha também não seria uma forma de morte?

Como já comentei ao longo da análise, o grotesco está presente na construção dos acontecimentos estranhos, nas mortes narradas de forma natural apesar da causa estranha/irreal. Juntamente com humor, ou seja, de maneira diferente do que somos acostumados a pensar e sentir quando falamos em morte, o

grotesco liberta ao tornar bizarra a forma como tudo ocorre, o grotesco faz vir à tona o tabu, o mistério sem mistério do fim. O fim da vida, o trágico por excelência, algo certo, é visto com humor, e isso choca, isso revela que, não importando a maneira como iremos morrer, já que há esta certeza, nada melhor que rir disso em um misto de alívio e de desespero.

### 3.3.2 O segundo buraco: Ana e Eduardo

A segunda narrativa curta analisada, tendo em vista a conformação do grotesco, intitula-se *Ana*. Formada por cinco parágrafos compostos por orações curtas e muita descrição, um narrador em terceira pessoa e onisciente narra a história de um humúnculo chamado Eduardo, mas termina afirmando que, na verdade, gostaria de ter narrado (e realmente narra) a história da personagem Ana, que nunca existiu.

O primeiro parágrafo inicia com o adjunto adverbial de tempo “certa noite”, indicando uma noite qualquer, não tão importante, uma noite cotidiana, marcação muito presente em fábulas e histórias para crianças (“Era uma vez”, “um dia desses”, “certa noite”, etc.). Após esta marcação temporal, que sugere que o tempo é o passado, menciona-se que a “contorcionista do Circo Garcia” (nome bem caricatural para circo, por ser clichê) não foi ao espetáculo. Analisemos que há a identificação da personagem não por um nome próprio, mas por sua profissão, procedimento comum nas narrativas da obra. A oração que segue indica o estado da personagem, que ficou trancada em seu “trêiler” (observe a transcrição em português), “ouvindo vozes e passando muito mal, com pontadas na cabeça e tossindo sem parar” (p.33). Nesta caracterização do estado de saúde da personagem há ênfase em um corpo debilitado, ao mesmo tempo em que justifica a falta da personagem no espetáculo. A descrição do estado da contorcionista é acentuada quando o narrador afirma que “continuou assim e com o nariz escorrendo”, o que fez seus colegas do Circo se preocuparem. Duas semanas se passaram e ela “**espirrou com muita força** e sentiu **algo escapando** por sua narina esquerda” (p.33), de repente, como algo normal, narrado de forma impassível pelo narrador (sem espanto frente a acontecimentos “estranhos/irreais”), algo sai de seu nariz, mais precisamente, notemos o detalhamento, técnica empregada para acentuar a noção de “realidade”, de “verdade”, afinal, não era qualquer narina, era a esquerda. Este “algo” que sai da

narina será explicado na sequência, quando o narrador afirma que ela abriu os olhos e, em um parêntese, inclui um comentário conformador do metarrealismo, da natureza ficcional do discurso que ele mesmo constrói: “lembramos **aqui** que é impossível espirrar de olhos abertos”, explicitando o texto em sua conformação ficcional. Primeiramente, o narrador se coloca ao lado do leitor (**nós lembramos**), depois anuncia o espaço enunciativo (**aqui**) e, por fim, ele traz regras lógicas e racionais para o texto, explicitando os limites do suposto texto que se quer “realista” (por querer ser realista, não poderia a contorcionista espirrar de olhos abertos, pois isso não faria parte da realidade). Solucionada esta explicação e surpreendendo o leitor, ele continua afirmando que a personagem “deu de cara com um pequeno humúnculo” e o detalha “aproximadamente quinze centímetros de altura, coberto de muco, que lhe sorria sentado no chão” (p.33), ou seja, o humúnculo realmente existiu, como uma fotografia, com medidas aproximadas e detalhes e, como se não bastasse existir, sorria e estava sentado. A partir deste momento há a justificação lógica para os sintomas antes descritos que acabam sumindo, inclusive o “furor uterino” que o narrador, novamente, explicitando sua enunciação, afirma “do qual ainda não tínhamos falado nem vamos falar”. Atente para o uso da terceira pessoa do singular (nós) quando há reflexão metanarrativa e, além disso, o narrador se exime de falar algo comprometedor, possivelmente “constrangedor”, afirmando que essa possível explicação “não tem o menor interesse para a vida de Eduardo”, sendo que Eduardo é nome do humúnculo, como ele foi “batizado”. Neste primeiro parágrafo, pode-se constatar, como em outras narrativas da obra, a linguagem e uso de técnicas realistas, o efeito de logicidade para explicar o “inexplicável” (dentro dos moldes do real construído no Realismo) e o corpo como centro, mas o corpo que se expande, se multiplica, o corpo bizarro, o corpo que gera o anômalo, ou seja, o corpo grotesco personificado em Eduardo. Há o aparecimento de um outro mundo, o mundo ficcional em seu estado puro, imaginado e ao mesmo tempo real ficcionalmente.

O humúnculo é personificado, pois é “batizado” de “Eduardo”. Além disso, no segundo parágrafo, há a afirmação de que ele teve uma infância atribulada (embora já seja adulto). Pela forma como é narrado, como não acreditar no “surgimento” de Eduardo após tantos detalhes, tanta afirmação de sua existência? Seu surgimento é descrito, mas a lógica não parece muito “normal”. Apesar de não ter uma explicação,

e talvez por isso mesmo, por causar “rumores sobre a história **milagrosa** de seu nascimento” (p.34), Eduardo “começou a ser exposto na tendinha de aberrações que costumava ser erguida ao lado do circo” (p.34). Este procedimento de “exposição”, como um animal de circo, por ser “diferente”, foi prática corriqueira em circos, e não há como não mencionar o clássico e grotesco filme *The Elephant Man*, de David Lynch (1980), no qual ocorre exatamente a mesma exposição de um homem “anormal”, fora dos “padrões físicos”, um homem “monstruoso”, uma verdadeira “aberração”. Neste lugar, Eduardo era observado e, salienta o narrador, era incomodado, principalmente quando “alguém lhe atirava pipocas”, pipocas “doces”, o que demonstra a personalidade de Eduardo. Ao cansar deste tratamento, “resolveu fugir”, e então é reafirmado o bizarro, o risível gerado pelo estranho, pelo rebaixamento (Bakhtin, 2009), pela carnavalização de um “serzinho”, pelo estado trágico do humúnculo, pelo disforme, pelo diferente, pelo desproporcional, pois, para efetuar sua fuga, “vestiu uma espiga de milho com suas pequenas roupas” e “escapuliu”. Atente também para a solução de Eduardo para não ser notado em seu corpo anômalo, e o verbo “infantilizado” que o narrador usa, tornando Eduardo uma triste vítima de corpo disforme. Já mencionado em outras análises neste trabalho, mecanismo de construção de estranheza e horror, para Bakhtin “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme” (2009, p. 38).

Em meio à descrição da fuga, o narrador novamente menciona um fato (um incêndio no circo que matou a contorcionista e outras pessoas) e depois nega desenvolvê-lo, em um ato de pura autorreferência “isso não faz o mínimo sentido nem tem relação com Eduardo”, pois justifica o silêncio sobre o caso de forma racional e detalhada quanto ao lugar em que Eduardo estava “a esta altura estava vivendo contra sua vontade em um laboratório muito asséptico” (p.34).

O quarto parágrafo inicia com a inclusão de uma nova personagem na narrativa, o Dr. Krleza<sup>65</sup>. O narrador manifesta seu interesse pela “teoria sobre a loucura” desta personagem, que tinha a convicção de “que o ar estava cheio não apenas de bacilos e toda uma cornucópia de animálculos, mas também de

---

<sup>65</sup> O procurado efeito de realidade, bem como a tensão entre realidade e ficção, é corroborado com a citação do Dr. Kerleza, um escritor e médico que realmente existiu. Fonte <[https://www.goodreads.com/author/show/62421.Miroslav\\_Krle\\_a](https://www.goodreads.com/author/show/62421.Miroslav_Krle_a)>. Acesso em 05 de outubro de 2017.

humúnculos”, estes provocariam “delírios, vocações poéticas e outras afecções na mente” (p.35), tornando as pessoas “anormais”. Apesar de “estranha”, a teoria tem seu ar de “seriedade” e “bizarrice” concomitantemente, pois parece esdrúxula, ao mesmo tempo em que é afirmada por um doutor, determinante para o aparecimento do campo semântico relativo à certeza e racionalidade, a quem pertence os vocábulos “afecções”, “bacilos” e “cornucópia”, por exemplo. Tão importante e sério era o doutor e sua teoria, a qual “Eduardo era a prova empírica de que ele precisava para sedimentar o fato da existência dos misteriosos humúnculos” (p.35). Além de contribuir efetivamente para a ciência (que se vale, embora negue, da imaginação), o narrador admite que os humúnculos, embora explicados, tinham seus mistérios, porém, quem se atreveria a duvidar da existência de Eduardo, mesmo sem a explicação do Dr. Kerleza ser comprovada? Novamente, pelo viés da carnavalização, Bakhtin (2008) explica a existência risível e trágica de Eduardo

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações mesmo em domínio científico (2008, p. 43).

O narrador cria a expectativa do encontro entre o criador da teoria e a prova da mesma, encontro que não aconteceu “infelizmente”. O leitor, decepcionado, é novamente entretido pela cumplicidade do narrador ao afirmar categoricamente que o encontro não ocorreu porque o doutor Krleza é croata e Eduardo mora no Brasil, em uma cidade “que não tem relevância alguma para esta narrativa” (p.35). Novamente o jogo metarrealista, que deixa subtender a existência de informações e fatos “fora da narrativa”, no mundo “real”, se faz presente explicitamente. Continua afirmando que “o que nos importa” é que a personagem Eduardo se cansou das ruas violentas e foi adotado por uma “patologista solteirona viciada em trabalho e em óxido nitroso” (p.35). O narrador acentua a caricatura da personagem patologista e a torna engraçada pela descrição visual (além da profissão) “sempre de branco, batom vermelho e unhas cortadas rente” (p.35). Esta personagem será responsável por ficar ocupada com seu trabalho e utilizar “os então dezoito centímetros de nosso homúnculo em certa atividade lúbrica” que, explica o narrador “não tempos a competência, desenvoltura ou desinibição para descrever em detalhes” (p.35). Observe a construção do homúnculo que agora cresceu e mede mais 3 centímetros,

além da reafirmação da cumplicidade estabelecida entre narrador e leitor quando há o uso do pronome possessivo “nosso” para se referir ao humúnculo, personagem já tão real, tão realmente nosso. Além disso, há a omissão de uma explicação sobre a “atividade lúbrica” que constrangeu o narrador, explicação que é deixada subtendida no próximo parágrafo.

O quarto parágrafo inicia com a caracterização deste “período” no qual Eduardo viveu sob o poder da patologista, descrevendo-o com exclamações “que umidade! que odor! que pachorra!”, ou seja, foi um tempo responsável pelo mal-humor de Eduardo. Não fica certa a atividade, mas podemos deduzir, pela descrição, que o humúnculo era usado para atividade sexual, para, em termos próprios, a masturbação da personagem, mas esta é apenas uma interpretação. Depois de algumas semanas, Eduardo abandona suas funções “involuntárias” no laboratório e segue seu périplo indo trabalhar como duende de Papai Noel em um *shopping*. Novamente, o metarrealismo se faz presente quando o narrador afirma que as crianças e pais **imaginavam** que Eduardo era “uma espécie de automato muito **realista**”, ora, ele não poderia ser imaginado assim porque ele realmente existiu, certo? Ele era realista, o narrador afirma. Novamente o jogo entre o Realismo proposto para além da ficção e a ficção se disfarçando de “realidade”. Níveis de realidade se fundem e se confundem.

Tudo ocorre normalmente “até que no início de uma noite que nada tinha de especial”, ou seja, uma noite qualquer, mas detalhada em seu “início”, uma mulher qualquer que estava levando seu filho para ver o Papai Noel deu um “espirro muito forte”. O espirro, novamente, é um espirro hiperbólico, qualificado de forte, exageradamente forte e, por isso, logicamente ela “lançou muco e perdigotos para todos os lados”. O corpo é estendido, é dissolvido em perdigotos, é lançado para o mundo de forma a contaminar o que está ao redor, é o corpo que ilustra o processo de muitos corpos nesta narrativa, como afirmou Bakhtin

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo (2008, p. 23).

O fato principal que decorre deste espirro é que o corpo também “arremessou uma mulherzinha sorridente de dez centímetros aos pés do Papai Noel” (p.36). Tudo

é narrado de forma “normal”, como também foi com o surgimento do humúnculo, inclusive com detalhes importantes como que a mulherzinha era “sorridente” e os centímetros que ela media, são dados que constroem uma personagem tão real quanto o próprio humúnculo. Fato que segue o surgimento da mulherzinha coberta “pela gosma brilhante” é Eduardo ficar tão, mas tão feliz, que “começou a inchar”. Vejamos, há uma logicidade nesta narração: uma causa (surgir a mulherzinha) e uma consequência (Eduardo estar feliz e começar a inchar). O corpo de Eduardo começa a se deformar, como de um “baiacu” como compara com humor o narrador, até que “começa a flutuar”, atinge seu limite e “explodiu sem ruído e seus fragmentos pulverizados caíram devagar, como neve rala” (p.36). Esta explosão é hiperbólica, assim como o espirro que gera a mulherzinha e gerou o humúnculo, recurso muito utilizado para a conformação do grotesco, o mundo é exagerado até sobraem traços, e seus limites são transgredidos, sobretudo os limites do corpo agora feio e assimétrico, o corpo que gera outro corpo “estranho”. Tudo, novamente, é narrado em uma sequência lógica e acrescido de detalhes como o barulho que não existiu, os fragmentos como caíam e a comparação com a neve rala, logicamente ambientando o fato à “decoração natalina do shopping” (p.37). Esta situação fornece um caráter ridículo, escatológico e risível sobre o destino de Eduardo, mas contraditoriamente infeliz, pois ele morre justamente de tanta felicidade materializada no exagero, em sua explosão.

O último parágrafo é formado por orações coordenadas que fornecem rapidez ao texto, pois são ligadas pela preposição *e*, que aparece ao menos sete vezes. De maneira totalmente explícita quanto a conformação do discurso, o narrador afirma que “nas linhas acima lembramos de Eduardo, mas **na verdade** gostaríamos de contar a história de Ana” (p.37). Em terceira pessoa do plural, em modo de cumplicidade com o leitor, ele se permite ir além da narração e falar a pretensa “verdade”, a história de Ana, uma história “normal” de uma pessoa que nasce “normalmente através de uma vagina após nove meses de gestação”, e era um “bebe roliço”, etc. São inúmeros detalhes que nos levam a acreditar em Ana e sua vida absolutamente normal e insossa, que morre “velhinha ao final de uma tarde de primavera tirando uma soneca depois de tomar chá com biscoito [...]” (p.37), mas a desorientação provocada pelo narrador o leitor não esperava, “ela nasceu morta, coitadinha, e graças a isso nada temos o que contar sobre ela” (p.37). Analisemos: o

narrador (reflexivo sobre seu processo e sobre o que narra) explicita os limites entre ficção e realidade ao usar técnicas realistas em toda a narrativa, tanto para narrar o “irreal”, o compreendido de antemão como “fantasia, imaginação, ficção”, referente à história de Eduardo e a mulherzinha; mas também utiliza os mesmos procedimentos para, novamente, explicitar o quão ficcional, imaginada e construída discursivamente é também a história de Ana, uma pessoa que não existiu, tão irreal (ou real ficcionalmente) quanto o próprio humúnculo que viveu somente “no texto”.

Eduardo é tão real quando a mulherzinha e Ana, todos são absolutamente reais ficcionalmente, e a pergunta que fica é porque não questiona-se a vida/existência de Ana, mesmo o narrador afirmando que ela não existiu, mas nos custa crer na real existência de Eduardo e da mulherzinha, mesmo o narrador confirmando e detalhando a existência de ambos? Há uma desorientação da realidade, pois são tensionados limites, ou, como afirma Roas (2011), há uma distorção, uma deformação, borra-se a identidade, as diferenças entre a realidade do leitor e o mundo representado no texto. O Realismo como técnica e escola que se pretendeu fotografar a “realidade empírica” é aqui implodido, mais uma vez é negado enquanto reflexo do real, pois tanto Ana quanto Eduardo e a mulherzinha tem o mesmo estatuto, são representações, são construções e tem com a realidade a mesma relação.

Além disso, para uma interpretação além dos limites da realidade e da ficção, pode-se pensar o quão naturalizada e aceita é a vida “normal” de Ana, e o quanto irreal nos parece uma vida cheia de périplos como a de Eduardo, além, é claro, da relação que estabelecemos com o diferente, com o outro em sua alteridade. Lembremos que o humúnculo, mítico, tem origem alquímica e de materiais inanimados, sendo, por si, humanos “defeituosos”, bizarros e artificiais que alargam a noção de humano, de um humano racional, equilibrado, dentro de regularidades. O corpo indisciplinado, muito presente nesta narrativa, justamente por sua “anormalidade”, é veículo para o surgimento do oculto, do horror, mas também do riso que surge deste horror. Afinal, quantos humúnculos fingimos não ver, quantos não são considerados reais? Em meio à risos e espantos, asco e aceitação, o grotesco cumpre aqui sua função de liberar o escondido, de fazer vir à tona o riso, como afirma Bakhtin,

Na realidade a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidades inumanas em que se baseiam as ideias dominantes sobre o

mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e ilimitado. [...] O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (2008, p.43).

### 3.3.3 Um buraco onde tudo acontece

*Acerca da macrogeografia* é a última narrativa da obra e, como as outras treze, possui características importantes para a conformação de efeitos contrários (riso e asco; o crível e o não crível em convivência); a flexibilização da verossimilhança, esta última característica é ainda mais presente porque há menções de dois casos externos similares que foram noticiados em diferentes partes do mundo; e o aspecto ligado ao baixo corporal, ao surgimento do asqueroso, do feio, do caricatural, do monstruoso, do mundo que fingimos não existir, do sempre oculto que está abaixo do mundo visível, este pensado enquanto instintos animalescos (materializados no corpo), mas também como a imaginação que já não tem espaço no mundo (pretensamente) racional.

Formada por um parágrafo único e orações curtas, narradas em uma sequência lógica de causa e efeito, com a demarcação espacial de um lugar que unifica todas as narrativas (Nova Vigordvodina), a narração inicia com a descrição de um fato já passado, narrado em terceira pessoa. O narrador, em poucas linhas e detalhes pontuais, narra história de um homem (qualquer homem) que, certo dia, “tentou ir à Lua amarrando quarenta e dois balões de hélio no pescoço” (p.113). São exatos quarenta e dois balões pendurados em seu pescoço e não qualquer número e tipo de balão (são de hélio), eles são mais leves e, por isso, tem propensão a subir realmente até à Lua, apesar de ser um lugar exageradamente distante. Não há como não relacionar esta narrativa ao famoso caso do padre paranaense que, inspirado em um americano<sup>66</sup>, voaria de uma cidade para a outra, embora o fato tenha ocorrido após a escrita do livro (2002). Percebemos que, apesar de um transfundo colado aos fatos reais, há um exagero quanto ao objetivo do homem (chegar à Lua) e a ínfima quantidade de balões que ele levava. Porém, tudo fica ainda mais risível quando ele desce, não se sabe se depois de chegar à Lua ou não, até “uma fossa que ele mesmo havia cavado no seu quintal” com o detalhe que

---

<sup>66</sup> Disponível em <http://noticias.terra.com.br/retrospectiva/2008/interna/0,,OI3334617-EI12492,00-Padre+morre+apos+levantar+voo+com+mil+baloes+de+festa.html>. Acesso em 25 de setembro de 2017.

cavou com “uma pá emprestada”, afirmando que não sairia do buraco porque já tinha “visto tudo que tinha pra ver”. Tudo é narrado de forma impassível pelo narrador, porém a mudança abrupta da possibilidade de chegar até a Lua, a estar satisfeito em um buraco no seu quintal, torna a situação engraçada, trágica por sua frustração e risível pelo objetivo pretendido.

O segundo acontecimento narrado ocorre na “semana seguinte” a tentativa do homem subir com seus balões, um outro cidadão da cidade, um cidadão suicida, “inicia suas tentativas de suicídio”, um fato narrado de forma impassível e com verossimilhança até o momento que o narrador afirma a desistência do cidadão que possuía de seu corpo “a unha comprida e suja do dedão do pé esquerdo”, bem ao modo do Realismo grotesco de Bakhtin. Também destaca-se que um fato sério como o suicídio é reconfigurado por esta última e bizarra descrição detalhada do que restou do corpo, um corpo já disforme, feio, naturalizado em seu “resto” de existência. Há uma quebra de expectativas com relação ao suicida, que além de hiperbolicamente desintegrado, após as tentativas, resume-se a um dedo com unha suja. O dedão do pé, não por acaso é mencionado, afinal é ele que fornece ao ser humano a diferença do macaco, é ele que não tem uma função maior do que fornecer uma postura ereta para o sujeito (diferenciando-o do macaco), porém, é via este dedo que o sujeito também lembra que é animal, pois, simbolicamente, remete ao baixo corporal, ao contato com a terra, ao animalesco humano, afirma Moraes (2002) em leitura de Bataille e Aristóteles.

O terceiro fato ocorrido nesta mesma cidade foi a existência de um palhaço que “abandonara seu circo mas não sua fantasia”, como muitos palhaços, porém com um hábito estranho que lembra as lendas urbanas americanas, ele “gostava de se esconder atrás de moitas nos parques” e o narrador detalha caricaturizando o mesmo por sua compulsão “onde ficava fumando um cigarro mentolado atrás do outro” com o intuito de “assustar garotinhos”, mas não qualquer garotinho, e sim os que usavam “bermudas que invariavelmente apareciam atrás de uma bola”. O palhaço, por si, já é caricatural, tem seu rosto conformado por uma pintura que exagera traços (principalmente o sorriso), mas sua função se torna ainda mais problematizada quando, ao invés de se aproximar de forma lúdica das crianças, escolhe assustá-las, desestabilizando sua função no mundo (provocar o riso e não o pavor em crianças), surpreendendo pela atitude contrária.

O seguinte fato ocorreu na periferia de Nova Vigordvodina, mais exatamente “perto de onde existia um lago formado de lodo esverdeado” e que tinha “gosto de mingau de maisena sem canela e alto teor alcoólico”. O narrador descreve o lago em suas características visuais, táteis e degustativas de forma excêntrica, com exceções (sem canela), conformando um lago bem singular. Neste lugar, “vivia um rapaz de nome João Batista, que nos sábados exprimia cravos de seu peito”, como se não bastasse um homem viver perto de um lago irreal (para os pretensos padrões de representação do Realismo), ainda ele tinha um nome e, de maneira pontual, aos sábados realizava a pouco agradável/asquerosa tarefa de “exprimir cravos de seu peito”. Detalhe que segue é que, em vez de sebo, surgem serpentes de seu peito, o que torna a narração bastante bizarra, mas narrada de forma absolutamente realista. O corpo do Realismo grotesco nega o elevado e espiritual e é alargado, cresce, se liga ao mundo e à terra por buracos/orifícios e formas animais.

O quinto fato que acontece em Nova Vigordvodina é uma equipe de reportagem importante ser enviada para “entrevistar o dono do maior aquário de peixes tropicais do continente”, o que, até o momento, é narrado de forma lógica e, novamente, “exagerada” (maior aquário tropical) se não fosse o fato de que alimentava tais peixes apenas “com a fauna de chatos que colhia com método de sua abundante pentelhama”. Outra vez o corpo feio (com seus chatos e pentelhama) é trazido, surge o oculto, o que não é dito sobre este corpo que pode portar “fauna”, que é extensão em outros animais, pequenos como os “chatos” que, logicamente, cumprem uma função importante no ciclo de vida dos peixes. Abala-se o corpo bonito e o corpo não contaminado. Há, por fim, a revelação do corpo também animalesco, que pode ser sujo, que serve de hospedeiro de outros animais.

Ainda na mesma cidade e no mesmo condomínio do aquário do homem que alimentava peixes com seus chatos, vivia um adolescente que, em uma manhã qualquer, “certa manhã”, simplesmente “acordou com a mão esquerda no lugar da direita e a mão direita no lugar da esquerda”, o que nos é narrado de forma absolutamente impassível, e traz o corpo para o centro, o corpo que causa riso e horror, o corpo anormal, que contraria a lógica, que perturba. Este adolescente, certamente por estar na fase da “puberdade”, “passou as semanas seguintes dividindo-se entre experimentar novas modalidades masturbatórias”, acentuando o corpo do prazer, dos vícios, do excesso, do hiperbólico em sua obsessão, e nega o

corpo culturalmente equilibrado, centrado e limpo. Como afirmou Victor Hugo sobre o corpo em sua conformação do grotesco

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia, inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo, quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporeidade ([1827] 2002, p. 36).

Tendo como parâmetro a almejada representação a realidade “fiel” feita pelo Realismo (e não o real empírico), o primeiro fato acontecido parece irreal, porém, a consequência dele, apesar de carregar consigo a estranheza e desestabilizar o corpo racional, puritano e ordenado, estaria dentro das realidades possíveis (e risíveis).

O sétimo acontecimento refere-se a um aspecto cultural da cidade. O narrador afirma que ela “criou seus próprios ritos funerários”, rito em que os cadáveres “não eram enterrados ou cremados ou deixados ao léu ou jogados ao mar ou despedaçados para alimentar abutres”, dando a entender que estes (principalmente os primeiros listados) são ritos funerários “normais”, habituais, embora quando descritos desta forma (mais comumente enterrados ou cremados) sejam um pouco chocantes, estranhos, bizarros, por sua logicidade e explicitação deste mundo “normal”, “comum”. Aqui (e em muitos momentos da obra) ocorre o que afirma Vásquez sobre a construção de imagens grotescas, do grotesco

Em lo grotesco encontramos cierta destrucción del orden normal, de las relaciones habituales, pero siempre desde lo irreal creado con materiales reales. Hay, pues, em lo grotesco, cierto distanciamiento de lo real en la medida de que lo real, desde esta perspectiva fantástica, arbitraria, extraña, pierde su consistencia y se vuelve, por tanto, inconsistente, extraño, lo que antes parecia sólido y familiar (1992, p.19).

Ao invés disso, eram, em uma sequência rápida e pragmática, “despidos e destripados e depilados e salgados e deixados para secar” e, como se não bastasse tamanha transgressão, como se o corpo fora um charque ou carne de sol, eram “deixados para secar pendurados pelos pés nas arvores de um bosque”, mas não qualquer bosque, um caracterizado em seus detalhes, que continha “salgueiros e dois carvalhos”. Aqui o corpo humano é também o corpo “coisa”, corpo sem valor “humano”, mas um corpo de animal. Abdica-se da grotesca decomposição para dar lugar à deglutição, à expectativa de comer o próprio corpo enquanto espécie. Há também, por conseguinte, a transgressão das regras culturais de uma sociedade

ocidentalmente cristã. Repensa-se aqui o lugar do humano com relação ao animal, repensa-se aqui um conflito ontológico, vem à tona atos humanos que ocorrem todo dia, que estão naturalizados, mas que não questionamos. O que antes estava oculto por sua naturalização, surge entre o riso e o horror.

Oitavo acontecimento irreal para os padrões já mencionados, ocorre quando o corpo se desmembra e simplesmente “orelhas de todos os burocratas canhotos certo dia resolveram que cabeças não eram seu limite, alcançaram vôo e desapareceram na estratosfera” (p.114). Isso acontece de maneira “normal”, casualmente (certo dia) enquanto narrativa, ao mesmo tempo em que “todos os acadêmicos destros experimentavam diversas maneiras de colar seus umbigos de volta na parte baixa da barriga” (p.114-115). Para os padrões do Realismo (na concepção já reiterada neste trabalho), são acontecimentos impossíveis, mas na lógica interna da fabulação, tudo é possível e, aliás, crível. Soma-se a esta afirmação o detalhe de que os acadêmicos destros buscavam seus umbigos que tinham escapado “algumas horas depois de um almoço de línguas com ervilhas” (p.115). O mundo em sua orientação física habitual é substituído por um mundo com situações caóticas, bizarras, que desafiam a lógica do corpo.

O nono e último acontecimento é conformado por uma soma de orações reveladoras desta realidade que vem sendo (re)afirmada em consonância com o corpo monstruoso e a hipérbole. O narrador inicia afirmando que não havia mulheres na cidade, o que é seguido pela informação de que um de seus habitantes “um dia engoliu completamente a si mesmo até desaparecer”, assim como a cidade que “um dia simplesmente sumiu do mapa oficial do Império”, metarrealisticamente falando, “sem que nada **verdadeiramente relevante** tivesse acontecido em seu perímetro” (p.115). As narrações destes nove acontecimentos ocorrem de forma esquemática, rápida, caricaturesca, pois não há um aprofundamento das personagens (suas motivações, da realidade em que estão inseridas). Saio desta leitura convicta de que, realmente, tudo pode acontecer e acontece, os indivíduos seguem suas vontades bizarras, pois as coisas simplesmente acontecem, bem ao modo como afirma Roas sobre o procedimento que conforma o grotesco, que “presenta a los personajes como monigotes, muñecos, los convierte em cosas, y, de esse modo, al contemplar al otro como cosas, nos distanciamos, tomamos consciência de nuestra superioridad y nos reímos” (2011, p.78).

Por fim a autorreflexão sobre a realidade ficcional volta, ao final da narrativa, para não esquecer que, apesar de tudo ser verdade (tudo é verdade na ficção), nada do que foi narrado foi verdadeiramente relevante. Ou seja, a palavra “verdadeiramente” adquire um duplo sentido, e o real exterior, pretensamente copiado pelo “Realismo”, serve de base para a transgressão da ordem habitual, do lugar das coisas, o real construído na narrativa é assustador, é fabuloso, é monstruoso, é também o nosso real, mas sem deixar de ser explicitamente ficcional. Como podemos constatar, as palavras de Kayser descrevem a sensação e também a quebra de limites, ou melhor, a mediação entre real ficcional e realidade/mundo real.

## **Considerações finais: cousas aconteceram, cousas acontecem**

A análise das narrativas da obra *O livro das cousas que acontecem* (2003), de Daniel Pellizzari, além de comprovar a pertinência da existência desta obra singular no mundo contemporâneo, nos reapresenta a nós mesmos. Como uma lenta busca por artefatos grotescos, as análises são fruto da descida ao (sub)mundo que é o texto literário, pois são rastreadas e olhadas à luz (e com luz) de diferentes maneiras, sem perder de vista os traços realistas que a compõem.

A primeira grande escavação realizada foi referente ao gênero da obra, quando indaguei o uso da denominação *fábulas metarrealistas* em detrimento da nomeação “conto” ou “narrativa curta”. Para responder a esta questão e compreender a escolha feita pelo autor, contei com o pensamento de teóricos do Realismo como Ian Watt (2007), Gunther Anders (1946), José Hildebrando Dacanal (1973), Victor Bravo (1987) e David Roas (2011). Tais pensamentos foram respaldados com as análises de *Buraco* e *Monomania*, narrativas que, embora utilizem muitas técnicas pertencentes ao Realismo, de modo algum pretendem a construção de uma realidade “fiel”, como foi a pretensão da escola realista. Ao contrário, através do uso destas mesmas técnicas, há a subversão noção de “verdade”, de “real verdadeiro” na ficção ao explicitarem o processo de construção da realidade da obra, fazendo jus ao termo *metarrealismo*. Desta maneira, evidencia-se a ficção, a fabulação, pois não importa a quão próxima (ou não) esteja do real do Realismo, ela é uma fabulação, um discurso, uma ficção que - infelizmente- e, de maneira bizarra, coincide com a realidade empírica. Se houve a coincidência entre estes reais, só nos resta o riso (de desespero) e a reflexão.

Compreendido o uso do termo metarrealismo, a discussão sobre a *fábula ocorreu* no segundo capítulo. A fábula pensada enquanto uma construção deleuziana, uma realidade nova e potente, capaz de revelar, mas também enquanto um gênero que se atualizou e possui fortes aproximações com a paródia. Norteando esta argumentação, encontro três eixos que respaldam o termo fábula, são eles a moral (ou a (a)moralidade), as personagens-animais e a paródia. O primeiro sinaliza uma crítica sem pedagogia, como constatou-se na análise de *Quatro arestas* e *O sêmen dos outros*; o segundo refere-se ao humano animalesco (análise de *Agosto* e presente nas figuras animalescas), e não mais o animal com traços e ações humanas, como nas fábulas tradicionais. Esta fábula também vem à tona via

paródia, compreendida nos termos de (Hutcheon, 1985) enquanto um processo de diferenciação que surge de uma imitação. Ao contrapor a fábula tradicional *O galo e a pérola* (A) à fábula metarrealista intitulada *Quatro arestas* (B), constatei que se reconfigurou um texto fabulístico via aproximação de situações banais (encontrar uma pérola/explicar porque está preso), a utilização de personagens semelhantes (animais) e a substituição da retórica da fábula tradicional (galo explicando que de nada serve uma pérola para ele) pela retórica realista, absurda e bizarra de B. Por fim, a moral está presente em A, mas em B é substituída pela crítica

No terceiro e último capítulo, ocorreu uma discussão conceitual sobre o grotesco enquanto estética que permeia todas as fábulas metarrealistas. Valendo-me de teorias desenvolvidas por Enrique Turpin Avilés (2001), Mikhail Bakhtin (1987), Linda Hutcheon (2006, 1985), Noé Jitrik (1993), Wolfgang Kayser ([1957] 2003), José Luis Barrios (2000), Fernando Basañez Ryan (1998), David Roas (2011), Eliane Robert de Moraes (2002), Sodr e e Paiva (2002) e Victor Hugo ([1827] 2002), relacionando-as com o grotesco na contemporaneidade e a análise das narrativas (*Modo de dizer, Ana e Acerca da macrogeografia*), concluí que a obra devolve para o mundo empírico uma imagem assustadora deste mundo habitado por humanos (desumanos), uma imagem distorcida, imaginada e fabulada, ou seja, uma ficção. O grotesco contemporâneo, como vimos, é marcado pela estética dos contrastes e efeitos opostos, pela flexibilização da verossimilhança, a busca por efeitos de surpresa e desorientação das convenções de racionalidade, revelando, como illustrei com as análises, “el absurdo y el sinsentido del mundo y el yo” como afirma Roas (2011, p. 73).

Por considerar a estreita e complexa relação entre a obra e seu momento histórico-social, a mediação tornou-se a ponte para a compreensão das narrativas de Pellizzari. Através dela, constatou-se que é a representação do absurdo absolutamente real no mundo ficcional, nunca possível no Realismo, que cumpre a função de perturbar e incomodar, que faz vir à tona o que negamos ou simplesmente fingimos não ver: a violência, o corpo disforme, o feio, o sujeito grotesco em ações e aparências, a decomposição de valores antes certos e a explicação do mundo por regras lógicas, racionais.

Se a principal hipótese deste trabalho era a de que, via técnicas realistas, haveria uma problematização da realidade da obra, priorizando a construção de

realidades paralelas ao mundo real e evidenciando a construção de um discurso com regras próprias, confirmo que a obra desvela, via seu metarrealismo, um tipo de sensibilidade (uma intenção estética) singular e marcadamente contemporânea: a grotesca. A representação estética foi lançada ao mundo empírico para provocar a desestabilização de uma representação convencional de real e de sujeito civilizado, lógico e racional, “podado” em seu poder imaginativo.

Na leitura de *O livro das cousas que acontecem* (2003), identificamos a ficção no jornal e o jornal na ficção, pois, como em uma via de mão dupla, quebram-se referências, acentuam-se tensões entre o mundo e a ficção, tensão presente, como nos ensinou Adorno (2008 [1960]), na forma de *fábulas metarrealistas*.

## Referências

ADORNO, Theodor, W. **Teoria Estética**. Trad. A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARISTÓTELES. História dos animais. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Impensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.

AVILÉS, Enrique Turpin. “El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas”, in **El cuento en la década de los noventa**. Actas del X seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Visor Libros, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BARBARÁ, Marcos. **Anão vestido de palhaço mata oito**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BATAILLE, Georges. **Les larmes d’Éros**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Tradução Carmen Vera Cirne Lima. 6 ed. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **Manual de zoología fantástica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

BUENO, Wilson. **Jardim zoológico**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BUENO, Wilson. **Manual de zoofilia**. 2. ed. Paraná: Ed. UEPG, 1997.

BRAVO, Víctor. **Los Poderes de la Ficción: Para una Interpretación de la Literatura Fantástica**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana CA, 1987.

BESSIÈRE, Jean. **Literatura e representação**. In: ANGENOT, Marc et al. **Teoria Literária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

CANDIDO, Antonio. **A nova narrativa**. Revista de Crítica Literária Latinoamericana, Lima, v. 7, n. 14, 1982.

CASULLO, Nicolás. **El debate modernidad posmodernidad**. Compilación y prólogo de. Ediciones El Cielo por Asalto. Cuarta edición, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ECO, Humberto. **A História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOLEY, Michael. A era da loucura. Como o mundo moderno tornou a felicidade uma meta (quase) impossível. Tradução de Eliana Rocha. São Paulo: Alaúde, 2011.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 2002.

HUTCHEON, Linda. **La política de la parodia posmoderna** en Criterios, La Habana: Casa de las Américas y UAM-Xochimilco, 2006.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Lisboa - Rio: Edições 70, 1985.

IMBERT Enrique Anderson, “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX”, en Arturo Torres-Rioseco, comp., **La novela iberoamericana**, 1-24, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1952; citado en Menton 1993, 33.

ISER, Wolfgang: **O Fictício e o Imaginário – Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

JITRIK, Noe, “Rehabilitación de la parodia”, en Roberto Ferro (ed.), **La parodia en la literatura latinoamericana**, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

KOSÍK, Karel. **Dialética de el concreto**: Estudio sobre los problemas del hombre y del mundo. México: Ed. Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACIEL, Maria Esther. **Poéticas do inclassificável**. In: Aletria, Belo Horizonte, v.15, 2007.

MATHIAS, Robert. **Fábulas de Esopo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NETO, Guilherme Linhares. **A Cidade (Pós)moderna e suas Tramas Espaciais, Temporais e Afetivas nas Narrativas Literárias de Daniel Galera e Daniel Pellizzari**' 01/10/2009 130 f. Mestrado em SOCIOLOGIA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, FORTALEZA Biblioteca Depositária: Biblioteca de Humanidades da UFC.

OLIVEIRA, Nelson. **Vida modos de usar**. Jornal da Poesia, 2005. Disponível em Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nelsonoliveira7.html>>. Acesso em 25 de agosto de 2016.

OGLIARI, Ítalo. **Pós-modernidade e condição humana na novíssima geração de contistas gaúchos**. Porto Alegre: PUCRS, 2007. 128 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

PELLIZZARI, Daniel. **O livro das cousas que acontecem**. Fábulas metarrealistas. Ilustrações de Luiz Pellizzari. Livros do Mal, 2003.

RYAN, Basañez Fernando. **El fenómeno grotesco**. Revista de crítica y teoría de la arquitecturaNº. 1, 1998. La Rioja: Unirioja, 1998.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real**. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SANTOS, Fabiano R.S. **Lira dissonante: Considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SILVEIRA, Louise Farias Da. **O insólito no conto sul-rio-grandense contemporâneo**' 22/05/2015 96 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, Rio Grande Biblioteca Depositária: SIB FURG.

SODRÉ, Muniz. **O Social Irrradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia**. (São Paulo: Editora Cortez, 1992.

SUARÉZ, Irene Andres. **El microrrelato y la teoría de los géneros**, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), La era de la brevedad : el microrrelato hispánico : Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2008.

VANDENBERGHE, F. **Teoria Social Realista: um diálogo franco-britânico**. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG/ Rio de Janeiro (RJ): IUPERJ, 2010.

VÁZQUEZ, Sánches Alonso; **Invitación a la Estética**. México: Grjalbo, 1992.

WINK, George. **Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea**. Editorial Luminara, Série Limiar, V. 1, Porto Alegre, 2014.