

“CONFORMANDO-SE COM A ANOMALIA”: O GROTESCO NOS CONTOS “A NOVA CONDIÇÃO DE IBSEN SCHÜLLER” E “A HÉRNIA”, DE EDUARDO MAHON

“CONFORMING TO THE ANOMALY”: THE GROTESQUE IN THE SHORT STORIES “THE NEW CONDITION OF IBSEN SCHÜLLER” AND “THE HERNIA”, BY EDUARDO MAHON

Helvio Moraes¹
Cláudio Birck²

Data de recebimento do texto: 07/05/2024

Data de aceite: 30/05/2024

Resumo: O presente artigo tem como objetivo a análise do grotesco como categoria estética nos contos “A nova condição e Ibsen Shüller” e “A hérnia”, de Eduardo Mahon, publicados primeiramente em *Contos estranhos* (2017) e, posteriormente, na antologia de contos do autor, *Resumo da Ópera* (2020). Para tal, tomamos como base de nossa análise a teoria do conto de Ricardo Piglia, principalmente o problema da tensão entre a História 1 (o “relato visível”) e a História 2 (o que se narra de forma elusiva). Quanto ao grotesco literário, apoiamos-nos principalmente nos estudos de Roas (2014), Kayser (1986 [1957]), Bakhtin (2010 [1965]) e Moraes (2017).

Palavras-chave: Conto contemporâneo. Teoria do Conto. Grotesco. Surrealismo. Literatura fantástica.

Abstract: This article aims to analyze the grotesque as an aesthetic category in the short stories “Thenew condition of Ibsen Schüller” and “The Hernia”, by Eduardo Mahon, first published in *Contos estranhos (Weird Tales)* (2017) and later in the anthology of short stories written by the author, *Resumo da Ópera* (2020). To this end, we take as the basis of our analysis Ricardo Piglia’s theory of the short story, mainly the problem of the tension between Story 1 (the “visible account”) and Story 2 (the story which is narrated in an elusive way). As for the literary grotesque, we rely mainly on the studies of Roas (2014), Kayser (1986 [1957]), Bakhtin (2010 [1965]) and Moraes (2017).

Keywords: Contemporary short story. Theory of the short story. Grotesque. Surrealism. Fantastic literature.

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Professor de Literatura na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. E-mail: helvio.moraes@unemat.br

² Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. E-mail: claudio.birck@unemat.br

1. Considerações sobre o grotesco

Quase a totalidade da produção contística de Eduardo Mahon situa-se no plano do insólito. Dentro deste amplo e complexo modo narrativo, o grotesco, como categoria estética, também marca sua presença em boa parte dos contos curtos, publicados desde 2014, em *Doutor Funéreo e outros contos de morte*, passando por *Contos Estranhos* (2017) e *Azul de Fevereiro* (2018), até os mais recentes, *O Vírus do Ipiranga* e *Resumo da Ópera*, de 2020, sendo este último uma antologia de contos publicados ao longo destes seis anos.

Insólito, fantástico, maravilhoso, grotesco, entre outros termos, são conceitos ainda bastante complexos, que geram controvérsia entre os estudiosos e demandariam um espaço maior do que dispomos aqui para uma exposição aprofundada dos problemas relativos à sua definição. No entanto, acreditamos serem necessárias algumas considerações a respeito, assim como uma tentativa de distinção entre alguns deles. Podemos começar com o contraste entre fantástico e grotesco, tendo por base o capítulo final do livro de Roas (2014), totalmente dedicado aos dois conceitos.

O autor começa considerando o fantástico um gênero que apresenta fenômenos que supõem uma transgressão de nossa concepção do real, visto que temos nossas próprias codificações relacionadas ao que seria ou não possível. Indica, ainda, que o fantástico tem como objetivo provocar a desestabilização dos limites que temos das próprias convenções coletivas, o que nos faz questionar a validade dos nossos sistemas de percepção da realidade (ROAS, 2014. p. 190). Havendo o estabelecimento de estatutos de realidade, o fantástico atuará na transgressão desse limite.

Assim, Roas já nos apresenta um contraponto, afirmando que o grotesco é uma categoria estética que combina o humor e o terrível e “seu objetivo essencial é proporcionar ao receptor uma imagem distorcida da realidade: do festivo mundo invertido do carnaval medieval à revelação do caos – no grotesco moderno – como a imagem mais fiel do mundo e do ser humano” (ibidem, p. 191). Com esta argumentação, Roas entende que não há um grotesco autêntico e tão somente um modo de expressão. O grotesco foi se modulando e se transformando no decorrer dos séculos, sendo-lhe acrescentada uma tonalidade diferente de humor ou de terrível, de modo que todas as suas manifestações tiveram este duplo efeito. Já sua origem, o grotesco funde elementos de natureza diversa. Derivado do vocábulo italiano “grotta”, o termo foi cunhado para designar determinada

espécie de ornamentação encontrada em fins do século XV, durante escavações feitas inicialmente em Roma e que, posteriormente, atingiram outras regiões da Itália (KAYSER, 1986. p. 17-18). Nela, há uma fusão de elementos do reino vegetal, animal e mineral na configuração física de seres, como no exemplo de uma figura humana com patas de leão e asas de águia, ou no de um corpo feminino no momento em que se transforma em arbusto. Desde esta descoberta, o fenômeno tem por característica o seu estranhamento em relação ao mundo e, mais especificamente, a maneira com que o artista vê esse mundo. Assim, o “grotesco”, como designação de arte ornamental, aos poucos, deixa de possuir somente a condição que se consolida na antiguidade, de algo lúdico, alegre, fantasioso, passando a ser entendido ou sentido como algo angustiante e sinistro.

Kayser, de fato, apresenta o que chama de eixo do grotesco, que vai do puramente festivo até o que possui uma visão mais sombria. Para isso, situa Rabelaisⁱ em um extremo e Kafka no outro, e entende que, entre os polos mencionados, localiza-se a sátira grotesca que, sob a forma de caricatura do mundo, serve como denúncia de um estado de coisas que deveria ser corrigido.

Híbrido já em sua estrutura, o grotesco parece também operar no leitor um duplo efeito. Roas (2014, p. 192-3) a ele alude quando argumenta que o grotesco sempre recorreu a elementos e características do gênero fantástico, mas que, em hipótese alguma, pode ser confundir com ele. Em suas palavras:

Os textos grotescos que utilizam elementos sobrenaturais (impossíveis) vão além da criação de uma impressão fantástica, uma vez que a hipérbole e a deformação que os caracterizam conduzem a narrativa para outro efeito: nem o narrador pretende que o leitor aceite o acontecimento sobrenatural narrado, nem o leitor o consome pensando em sua possibilidade efetiva. Trata-se, em última instância, de deformar os limites do real, de levá-los à caricatura, não para produzir a inquietude própria do fantástico, mas para provocar o riso do leitor, ao mesmo tempo em que o impressiona negativamente com o caráter monstruoso, macabro, sinistro ou simplesmente repugnante dos seres e das situações representadas [caso este que, adiantamos, percebemos nos contos grotescos de Mahon], sempre [...] com o objetivo essencial de revelar o absurdo e o sem-sentido do mundo e do eu. Em um e outro âmbito – emissor e receptor –, o riso estabelece o que poderíamos chamar de “distância de segurança” diante do

sobrenatural, que desvirtua o possível efeito fantástico da obra (Roas, 2014, p. 198-9).

Roas concorda com Kayser, para quem o grotesco é uma categoria estética que se manifestou de formas diferentes ao longo da história. Como exemplo, no Romantismo, o grotesco estava mais conectado ao lado sinistro de um mundo alienado, sendo a um só tempo aterrorizante e estranho. Segundo o espanhol, Kayser definira o grotesco como “a expressão da paralisia progressiva e inexorável de forças anônimas (...) que deslocam e destroem o real e as estruturas da consciência” (ROAS, 2014. p. 193), situação que trazia o medo como resposta a uma realidade mais incoerente.

Esse entendimento de Kayser, segundo Roas, colide com o que Bakhtin defende sobre o conceito: Ao passo que Kayser lança o grotesco em direção do fantástico e do sinistro, Bakhtin insiste na dimensão carnavalesca do grotesco, por causar um riso popular e universal, um riso sem a ironia e o sarcasmo do riso romântico, que apresentam ao mundo algo de terrível e alheio ao ser humano.

Roas entende que ambos os teóricos, em que pese a amplitude e riqueza de suas abordagens, marginalizaram, cada qual a seu modo, um dos dois elementos caracterizadores do grotesco: “Kayser esquece o riso e potencializa o fato sinistro, e Bakhtin rejeita o efeito aterrorizante-angustiante em prol do cômico e da inversão carnavalesca” (ibidem, p. 194). É preciso, contudo, ter em mente que o estudioso espanhol parece dar maior atenção ao grotesco de fins do século XIX aos dias de hoje, que não foi o específico objeto de estudo de seus precursores.

Exemplo disto é o fato de o autor dar destaque a Kafka, cujas narrativas não raras vezes produzem o efeito de apresentar um mundo deformado, onde, por um lado, o leitor não compreende os atos dos personagens, às vezes estranhos ou até mesmo ridículos a seus olhos: em Kafka, “o ser humano é como um fantoche ou um boneco perdido em um mundo labiríntico e estranho, um mundo cotidiano virado do avesso” (ibidem, p. 197). Por outro lado, o narrador utiliza uma perspectiva distanciada, que intensifica ainda mais a sensação de estranhamento do conto. O distanciamento e o humor fazem desaparecer a adesão emocional entre leitor e personagem. Por mais que o humor seja um elemento essencial em todas as variantes históricas do grotesco, não se trata de um simples cômico em que o efeito e o objetivo central seja o riso, rir pelo rir. O riso diante do grotesco será diferente, há uma combinação singular entre o cômico e o terrível, como afirmamos acima.

No texto fantástico, o leitor vai contrastar os acontecimentos narrados com sua experiência (por isso a necessidade de uma adesão emocional maior), ao passo que as obras grotescas não precisam de uma construção verossímil e cotidiana do mundo. No texto com conteúdo grotesco, o narrador, utilizando-se da hipérbole ou da deformação, não pretende que o leitor aceite o sobrenatural narrado, e nem este fica se consumindo nas perspectivas de sua possibilidade efetiva.

Este distanciamento provocado pelo grotesco, seguindo os formalistas russos, é uma questão de dominante, ou seja, na definição de Jakobson, “o componente central de uma obra de arte que rege, determina e transforma todos os demais” (ibidem, p. 199). Como exemplo, no conto “Perda de Fôlego”, de Edgar Allan Poe, o grotesco, que é o elemento dominante (a perda de fôlego que o protagonista sofre após uma acirrada discussão com a esposa, transformando-se num “estranho, num monstro”), vai se expandindo em aventuras cada vez mais sem sentido, até no seu final alcançar o absurdo na sua força máxima. A hipérbole grotesca existente no conto, seu exagero, a inverossimilhança e seu absurdo têm a intenção cômica, anulando qualquer relação com o fantástico, sendo esta a característica do grotesco moderno, segundo Roas (ibidem, p. 202), de “distorcer e exagerar a superfície da realidade para mostrar o deslocamento da realidade cotidiana, o caos e o sem-sentido do mundo.”

A combinação do humor com o terrível, como procedimento recorrente em textos desta espécie, converte os personagens em monstros ou distorce de forma caricata seus traços físicos ou psíquicos, o que nos mantém distantes deles, como se provássemos uma sensação de superioridade. Entretanto, pode ser muito curta essa sensação, já que logo percebemos a inversão de papéis: “que na verdade esses outros são nós, que esse outro mundo deformado não passa de um reflexo deformado do nosso” (ROAS, 2014. p. 203).

Kayser lê de forma um pouco diversa esta relação entre o mundo ficcional grotesco e a realidade empírica, leitura que nos parece ser mais condizente com os contos grotescos de Mahon. Mas, insistimos, a divergência entre Roas e Kayser nos parece, de fato, muito sutil. Ao analisar a obra de Thomas Mann, o autor afirma que, nela, “o grotesco é o superverdadeiro, o excessivamente real, não o arbitrário, falso, anti-real e absurdo” (KAYSER, 1986, p. 133). O fenômeno, dessa forma, estaria mais próximo da nossa realidade por ser justamente de sobremaneira real, e Kayser indica ainda ser para Mann “uma deformação, exageração da realidade pela qual então se torna perceptível a essência própria de um fenômeno” (ibidem, p. 133).

Nos contos de Mahon, a descrição de deformidades físicas, de fragmentação do corpo ou de metamorfoses, nos leva à busca por algo que não está explícito, que se revela apenas de forma latente no que Piglia (2004, p. 90) denomina de História 1, o “relato visível”. O exagero e a deformação do “real” podem ser vistos como a chave de acesso à História 2, a que é “contada de um modo cada vez mais elusivo, [...] construída com o não-dito, com o subentendido” (PIGLIA, 2004, 91-2). Temos a sensação de, ao final, alcançar, por meio deste procedimento, a percepção da essência própria de um fenômeno, como quer Kayser, o que, acreditamos, pode ser demonstrado na análise que apresentaremos a seguir. No entanto, é preciso ressaltar que a tensão entre as “duas histórias” pode também ser algo que o autor decida deliberadamente deixar em aberto, como acontece em contos como “A Hérnia”, em que, tendo por base a situação de uma gravidez masculina, questões como a inversão de papéis identitários e sociais, assim como as ideias sobre a concepção de um filho, são postas na figura grotesca de um apêndice em forma humana que se desenvolve no abdômen do protagonista, desestabilizando o convencional, o socialmente consolidado e aceito, mas sem declaradamente o contradizer.

2. A nova condição de Ibsen Schüller

Feitas as considerações preliminares, apresentamos uma leitura do conto “A nova condição de Ibsen Schüller”. A narrativa gira em torno de um momento crucial da vida do protagonista, um biólogo que tinha o “sonho de voar”. Um dia, ao despertar num quarto onde as “dimensões eram extraordinárias”, ainda que questionando-se sobre a possibilidade de estar sonhando, percebe que sua visão tornou-se multifacetada e que consegue enxergar num ângulo mais aberto que o normal. Empreende um voo até o banheiro, onde, inicialmente não consegue enxergar o homem que era, mas com um pouco mais de apuro, percebe ter se transformado em uma mosca, com todas as suas características e com “aquela leveza no ar, sonhada a vida toda” (Mahon, 2020, p. 28). Talvez pelo fato de ser biólogo, não consegue achar-se asqueroso, e assim, permanece como mosca. Embora faça tentativas de comunicar-se com a família, desenhando mensagens no ar, não é capaz de ser compreendido; pousado sobre a televisão, “observou a mulher chorar pela ausência do marido, agarrando-se ao filho com a dolorosa melancolia própria dos desaparecimentos” (ibidem, p.28). Domina a arte de voar com o passar dos dias, mas logo no décimo dia após sua transformação, sente vontade de mastigar um bife, o

que não é possível, pois não consegue voltar à forma original e, nessa condição de mosca, passa a perceber as mudanças na família e seu empobrecimento, sentido na ausência de frutas e biscoitos, que eram sua fonte de alimento. Simultaneamente ao declínio financeiro da família, uma nova rotina aos poucos se estabelece: “o menino foi obrigado a abandonar a escola particular por falta de recursos, a mulher conseguiu um segundo emprego para aumentar a renda, a sogra passou a cuidar da criança nas noites em que Rachel saía para namorar o supervisor do supermercado onde trabalhava” (ibidem, p. 28). Por fim, pensando já estar conformado com sua nova condição, que se prolonga por dois anos, é surpreendido por um acontecimento que lhe transtorna: o casamento de sua mulher. Durante a festa, em um “protesto dramático, [...] arrastando-se pela superfície grudenta de glacê branco, conseguiu deixar a primeira e única mensagem para a família” (ibidem, p. 29). No bolo, ele consegue escrever “saudades” antes de morrer, palavra que sequer é entendida pelos presentes na festa.

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

De fato, percebemos a ocorrência plena de uma metamorfose, que nos parece a única desta espécie em toda a contística de Mahon. O protagonista acorda transformado em uma mosca, o que nos traz imediatamente à lembrança o romance de Kafka. Em Kafka, porém, a “nova condição” de Gregor Samsa não passa despercebida pelas outras personagens que, no entanto, não se surpreendem. Em Mahon, somente Ibsen Schüller têm consciência de sua transformação. Como vimos acima (e isto ainda será abordado adiante), a ironia presente no título ocorre também na metamorfose que o protagonista sofre. Apesar de Schüller não experimentar um sentimento de repugnância em relação à nova criatura em que se transformou – o que fica claro no início da narrativa (“Queria ter asas. Sonhava voar. (...) Sua consciência de biólogo não permitia achar-se asqueroso” (ibidem, p. 27)) –, há uma ponta de sarcasmo por parte do narrador em contrastar o sonho do voo com o único resultado possível a que chegou: realizar o voo de uma mosca, ao contrário do voo de um pássaro, como talvez fosse de se esperar, o que joga com as expectativas do leitor e ressalta o aspecto marcadamente irônico do texto. Ao invés de um pássaro qualquer, uma águia, por exemplo, que pode simbolizar o desejo por voos mais altos, de descoberta do mundo e

de si, a mosca e seu voo circular, doméstico, repetitivo, serve como metáfora da mediocridade do protagonista e da pequenez de seu mundo. Inicialmente, antes de reconhecer-se como tal, “viu-se em meio a dimensões extraordinárias”, enxergando também “num ângulo muito mais aberto do que estava acostumado” (ibidem, p.27), o que faz parecer que o sonho de voar nos mais diversos sentidos tivesse sido realizado, o que de fato não ocorreu.

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

Em relação à vida da família, passado o abatimento inicial, aos poucos uma nova rotina se estabelece. É certo que certos percalços tiveram de ser enfrentados – o filho teve de deixar de estudar em uma escola particular e a esposa teve que recorrer a um “segundo emprego para aumentar a renda” (ibidem, p. 28). No entanto, tudo leva a crer que sua ausência logo deixa de ser sentida. Em pouco tempo, Rachel começa a namorar o supervisor do supermercado em que trabalha e, em dois anos, se casa (possivelmente com este supervisor).

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

É comum encontrarmos nos contos de Mahon situações que a princípio nos parecem inusitadas, certamente por situarem-se no terreno do insólito, por serem construídas com elementos do fantástico. Contudo, mais do que a irrupção de um evento que transtorna determinada ordem ou que modifica profundamente uma situação inicial de normalidade, o que observamos é que este evento insólito funciona mais como uma

metáfora de algo essencial na vida ou na personalidade do(a) protagonista, um recurso que vai ao encontro da leitura que Kayser faz da deformação ou da exageração da realidade em Mann, como algo que revela a essência de um fenômeno já existente. Isto também aproxima certas narrativas de Mahon do surrealismo. O gesto surrealista, entre tantas outras coisas, desumaniza a anatomia para penetrar no “domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais [...]” (Bellmer apud Moraes, 2017.p.67).

Como mencionamos acima, a grande ironia presente em formulações como “a nova condição”, “enxergava num ângulo muito mais aberto do que estava acostumado”, [adquiriu] “o reflexo típico das moscas” e “permaneceu mosca” está em que, primeiramente, não há absolutamente nova condição alguma, pois, ao que tudo indica, Ibsen era incapaz de alçar grandes voos e mais se assemelhava a um inseto que se mantinha imperceptível ou insosso em sua casa; quanto à abertura de perspectiva, o máximo que ela alcança se restringe ao ambiente doméstico, algo entre quarto, banheiro, sala e cozinha, enxergando as trivialidades de uma vida ordinária, sem a amplitude necessária a uma descoberta ou conquista mais desafiadoras; portanto, uma vida comum, para a qual basta apenas o “reflexo típico das moscas”. E, por fim, o conto acaba por nos revelar que, assim como sempre houvera sido, permaneceu mosca. Até sua morte no fim da narrativa pode ser lida como metáfora de sua existência, porque, na verdade, para utilizarmos uma expressão popular, por toda a vida parece não ter sido outra coisa senão uma “mosca morta”. O que talvez seja “novo” na existência de Ibsen Schüller é mencionado pelo narrador de modo bastante sutil, numa passagem que se encontra já ao final da narrativa, em que a personagem revela ter atingido certo grau de consciência de sua verdadeira condição. Após vários dias, em que “ficava pousado na janela por longas horas, observando o movimento da rua, sem nenhuma esperança na vida”, uma certeza o assalta com o peso de uma sentença irrevogável: “estou condenado” (ibidem, p. 28). Sua reação a esta fatídica revelação não surpreende: ele se conforma e ainda vive como díptero por mais dois anos. E há algo de patético – aspecto não muito frequente nos contos curtos de Mahon – por trás da imagem repugnante de uma mosca que se arrasta sobre a superfície de um bolo de casamento, sacrificando a própria vida numa última tentativa de se comunicar com a família, sintetizando na palavra “saudade” tudo o que não pode mais reaver.

3. A Hérnia

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

Amarildo Silva é um pedreiro à espera de atendimento ambulatorial. Apresenta-se ao médico que, de imediato e sem responder ao “bom dia” do paciente, lhe pergunta qual o problema. Após a resposta – Amarildo se limita a apontar o umbigo e dizer que começou a doer de uma hora para outra –, o diagnóstico também é imediato, sem maiores investigações: “É hérnia. Como assim? Hérnia, meu filho; tem que operar, não tem remédio. Não dá pra operar, doutor, eu trabalho de pedreiro. Já vi aqui no seu prontuário, mas tem que entrar na faca” (Mahon, 2017, p. 14). Amarildo sai desolado do consultório, descontente com o atendimento. Ao chegar em casa, é abordado pela esposa sobre o diagnóstico médico, e ela também não se conforma com o que lhe foi dito: “O que é hérnia? Não sei, mas o doutor disse que é. Toma o quê? Não tomo nada. Como não? O médico falou que hérnia não tem solução. Nem paracetamol? Tem que operar. Puta merda! É sério assim? É. Marialva sentou-se na ponta da cama e pôs-se a chorar” (ibidem, p. 14). A hérnia começa a aumentar e toma contornos humanos, apresentando cabeça e membros, o que leva o casal a aceitar o que está acontecendo: “o casal foi se conformando com a anomalia como se conformam os pais de uma gravidez indesejada e, afinal de contas, quem

pariu Matheus que o embale” (ibidem, p. 15). Amarildo muda seus hábitos, deixa de fazer serviços pesados e começa a usar roupas mais largas e confortáveis, até o dia em que a criaturinha ligada ao corpo da personagem põe-se a ter vida própria e abre os olhos. Após isso, pelo fato de o batismo não ser aceito pela igreja, o casal se muda para o campo.

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

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

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

Na narrativa em análise, o intercâmbio não se dá exatamente como postula a autora, mas entre masculino e feminino e entre o princípio de geração e o de degradação física, que, de forma perturbadora, terminam por equivaler-se: homem/mulher, pai/mãe, feto/tumor: “Ela [Marinalva, esposa do protagonista] cuidava de Amarildo e do novo

membro da família, como a enfermidade já era conhecida” (Mahon, 2017, p. 15-6). Deste modo, talvez mais do que no conto anterior, as imagens de “A hérnia”, na inquietante fusão do sublime e do repugnante, acabam por despertar uma sensação que mescla fascínio e horror e convidam ao jogo de uma leitura que tende à abertura de significados, outro elemento presente na proposta do movimento surrealista: “Amarildo Silva acalentou a bizarrice por mais seis meses, sem nenhuma novidade que não o regular desenvolvimento de um outro ser: vieram os olhinhos, as orelhas, o nariz, o cabelo e as mãozinhas; à medida que surgiam feições humanas, nasceu o afeto do casal” (ibidem, p. 15).

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

Isto nos leva ao último ponto que gostaríamos de considerar: a narrativa parece contestar jocosamente as “verdades” estabelecidas e as certezas advindas de uma inflexível formação cultural quanto ao que seja um homem, seu corpo, suas aptidões e seus desejosⁱⁱ. Em outras palavras, a crise contemporânea da masculinidade parece aflorar nas poucas páginas do conto. De fato, ela nos parece ser retomada em vários outros, em que o grotesco é a categoria estética que os embasa. Em “O deletério Evaristo Brás” (Mahon, 2018), um viúvo, escriturário, em meio ao expediente de um dia comum, perde sua mão direita, que cai numa gaveta, sem sangramento algum. Horrorizado, deixa a repartição e toma o rumo de casa, desmembrando-se aos poucos. Um juiz perde sua sombra em “O caso de Mário Curi” (Mahon, 2017). Em “Uma vida simples” (ibidem), um professor de História da Arte paulatinamente come a si mesmo, restando apenas sua cabeça. Em “Um doce de marido” (Mahon, 2018), o corpo de Antônio Carlos, um engenheiro de “convicção cartesiana”, transforma-se numa espécie de gosma adocicada. A lista não se esgota com estes exemplos. Em todos, ocorre uma transformação, uma deterioração ou uma perda de partes do corpo dos protagonistas, o que, a nosso ver, funciona como metáfora das inquietudes e das incertezas consequentes da crise acima mencionada. A representação do corpo metamorfoseado, decomposto ou corrompido (e, nela latente, a (des)construção identitária do masculino) dá-se no efêmero e no instável de situações corriqueiras trazidas na narrativa. Como bem sintetiza Castrillon-Mendes (2018, p. 9) no prefácio a *Azul de Fevereiro*, estes contos se caracterizam como uma “narrativa das impermanências”.

4. Breve cotejo

Este é um ponto de correspondência entre os dois contos aqui analisados. Embora em “A nova condição de Ibsen Schüller”, a metamorfose sofrida pelo protagonista lhe permita aceitar a mediocridade de sua vida (algo, portanto, num plano mais íntimo e existencial), em um segundo plano estão em jogo certos papéis sociais, como o de “marido provedor” e “pai presente”, que, por fim, parecem não ter toda a relevância que o patriarcado lhes reserva. Em “A hérnia”, um homem se vê transformado pela sua nova condição de ser gestante e capaz de dar à luz, ainda que de modo estranho, num jogo irônico com os paradigmas sociais vinculados ao binômio masculino/feminino. Porém, como vimos, no primeiro conto, aquilo que Piglia denomina como História 2 revela-se de forma mais clara, enquanto no segundo, a tensão provocada entre os dois níveis narrativos

mantém-se até (e para além) do fim, pelas antinomias suscitadas pela imagem do corpo masculino grávido de uma hérnia/bebê. Se para o casal Silva basta dar as costas ao mundo que não mais os aceita, para o leitor esta insólita imagem continua a inquietar e reverberar, talvez por fazer ele mesmo parte de um mundo semelhante ao que o casal tranquilamente abandona, e em que esta imagem continua a metaforizar uma crise que ainda se desenrola.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. “**Prefácio**”. In: MAHON, E. **Azul de Fevereiro**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.
- GUINSBURG, J.; LEIRNER, S (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MAHON, Eduardo. **Azul de Fevereiro**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.
- _____. **Contos Estranhos (Weird Tales)**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.
- _____. **Doutor Funéreo e outros contos de morte**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2014.
- _____. **Resumo da Ópera**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2020.
- MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- ROAS, David. **A Ameaça do Fantástico – aproximações teóricas**. São Paulo: EdUnesp, 2014.

O conteúdo deste texto é de responsabilidade de seus autores.

ⁱ Objeto de estudo de Bakhtin em seu célebre *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1965).

ⁱⁱ Gostaríamos de agradecer, neste ponto, a contribuição da professora Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), que nos atentou para esta possibilidade de leitura do grotesco naqueles contos de Mahon que são protagonizados por personagens masculinas.