

O GROTESCO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NACIONAIS – HORROR E CULPA EM *DESGRAÇADOS*, DE LOURENÇO MUTARELLI

Grotesque art in Brazilian comic books – horror and guilt in *Desgraçados*, a Lourenço Mutarelli's graphic novel

Jairo Macedo Júnior

Resumo

Este artigo tem a intenção de observar e analisar as relações entre histórias em quadrinhos e a estética do realismo grotesco, de modo a esmiuçar de que forma essas duas formas de expressão estão presentes na obra *Desgraçados*, do autor brasileiro Lourenço Mutarelli. Iniciando sobre um foco teórico sobre o que é o grotesco e como ele vem se modificando ao longo dos séculos. O presente trabalho contribui com o debate a respeito da importância das histórias em quadrinhos como produto cultural, bem como a sua relação com a sociedade e seu tempo.

Palavras-chave: Quadrinhos. Grotesco. Estética.

Abstract

The intent of this article is to observe and analyze the connections between comics and grotesque art, the way they are presented in Lourenço Mutarelli's graphic novel *Desgraçados*. Starting from a theoretical focus, in which is presented a definition of grotesque and how it's has been affected over the centuries. Finally, this work contributes with the cultural debate, placing comics as a cultural product, and its relations with the diverse social and cultural dimensions.

Keywords: Comics. Grotesque. Aesthetics.

Considerações Iniciais

A genealogia do termo “grotesco” enquanto categoria estética aponta sempre para o incômodo instalado. É visando o incômodo, a alteridade e o disforme que o grotesco desdenha o bom gosto estabelecido, de pactos de simbologia e proporções simétricas de

imagem e caráter. Em contrapartida, deixa entrever uma predileção pelo cômico, o humilhado, o feio, o monstruoso, o hiperbólico e o excluído.

Pretende-se nesse artigo iniciar uma investigação sobre de que forma se dá a instrumentalização desse incômodo como elemento de arte – neste caso, a arte das histórias em quadrinhos. Dentro desta, um recorte ainda menor, mas a princípio de fundamental importância – o álbum *Desgraçados*¹, do paulistano Lourenço Mutarelli.

Para tanto, a abordagem do pensador Mikhail Mikhailovitch Bakhtin aplicada no presente artigo enxerga as histórias em quadrinhos em sua totalidade híbrida e heteroglássica. Nela, percebe-se profunda relação entre os discursos verbal e não verbal, bem como possibilidades de leitura que aglomeram o escrito, o oral, o sonoro e o visual. Também contribuirão para o debate autores que dialogaram diretamente com Bakhtin, caso de Umberto Eco, Wolfgang Kayser, Eduardo Cañizal e Norma Discini, assim como autores que dissecaram diretamente a obra de Mutarelli, caso de Liber Paz, Ciro Marcondes e Lucimar Ribeiro Mutarelli.

Realismo grotesco e o inferno carnavalizado

Quando Bakhtin se prestou a esmiuçar o que considerava essencial na gênese e desenvolvimento da estética grotesca em arte e literatura², tomou por ponto central e referência maior a obra do francês François Rabelais (1494 – 1553), escritor, padre e médico francês, autor de narrativas do gigante Gargântua e seu filho, Pantagruel. Contida nessa escolha está, para Bakhtin, o que ele credita como uma reformulação radical de muito daquilo que costuma ser passível de admiração em concepções artísticas e ideológicas. No realismo grotesco investigado pelo autor, arte e vida caminham juntas, mas raramente se encontram com o cânone artístico daquele e de qualquer tempo.

Para a devida apreciação da obra de Rabelais, faz-se necessário abstrair muito das exigências do gosto enraizadas na estética contemporânea e substituí-las, não raro, por concepções que tangenciam o não-literário, o não-artístico. Tangenciam, sobretudo, o que não está no topo da “cadeia intelectual” verticalizada, por assim dizer. Está, ao contrário, nas muitas formas de espetáculo e festas populares que tomaram formato primordial na Idade

¹ MUTARELLI, Lourenço. *Desgraçados*. São Paulo: Vidente, 1993.

² BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

Média e Renascimento, as festas dos tolos e do carnaval, em que as camadas mais pobres da população tomavam as ruas para celebrar um momento de rara inversão dos valores morais da sociedade vigente. Naquele período de tempo, que ia e vinha em ciclos que envolviam mudanças naturais, climáticas, biológicas e históricas, não somente *encenava-se* tal inversão social, mas também *vivia-se* nela.

Durante o carnaval em praça pública, faz-se a abolição provisória das diferenças e barreiras de hierarquia social, bem como a liberação do corpo do indivíduo em toda a sua totalidade. Bakhtin não se abstém de distinguir, neste ponto, a festa oficial, celebrada no ambiente da Igreja e inseparável da vigência do Estado feudal, e a festa do povo, inseparável naquele momento do riso cômico popular.

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas.³

Mikhail Bakhtin irá reiterar diversas vezes que o ato de rir – de si, dos outros, do mundo – é inalienável de sua concepção do grotesco primordial. Desde o cristianismo primitivo, na época antiga, o cristianismo tratava de condenar no indivíduo comum tudo o que não era sério e, nessa noção de seriedade, incutir dor e arrependimento quando tal indivíduo não conseguir mantê-la todo o tempo. Há sempre nela medo, intimidação, poder e violência.

O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial. O próprio conteúdo dessa ideologia: ascetismo, crença numa sinistra providência, papel dominante desempenhado por categorias como o pecado, a redenção, o sofrimento, e o próprio caráter do regime feudal consagrado por essa ideologia: suas formas de opressão e de extrema intimidação determinaram esse tom exclusivo, essa seriedade congelada e pétrea⁴.

Fora do culto, contudo, Estado e Igreja era obrigados a ceder paulatina e ciclicamente algum espaço à praça pública. O cerimonial oficial e canônico dissimulava, paralelo a ele, quase um culto paralelo, sobretudo a “festa dos loucos” que se instalava em ocasiões como dias santos e ano novo. Sempre licenciosa, é a festa das degradações

³ BAKHTIN, 2008, p. 4.

⁴ BAKHTIN, 2008, p. 63.

grotescas, que revertiam os “símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glotonaria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento”⁵.

As festas, enquanto fendas temporais em que se invertiam os valores, faziam ressurgir divindades pagãs desconsideradas pelo oficial e mesmo uma carnavalização do inferno, em que demônios e o mal adquiria tons provocativos. A autora Norma Discini⁶, em diálogo aberto com a visão de carnaval posta por Bakhtin, analisa o valor simbólico daquele modo peculiar de simbologia do inferno:

O inferno como símbolo da cultura oficial, como encarnação do acerto de contas, como imagem do fim e do acabamento das vidas e do julgamento definitivo sobre elas, é transformado em alegre espetáculo, bom para ser montado em praça pública e no qual o medo é vencido pelo riso, graças à ambivalência de todas as imagens. (...) Testemunha a permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores coroados.⁷

Também em resposta direta ao pensamento de Bakhtin, Umberto Eco⁸ fala em um carnaval provocante, em que o ato de festejar transformava-se “em ato de desafio, o desgraçado era aceito e imposto como modelo”⁹. Entranhada em contradições, a Idade Média professava rigidez e penitência enquanto, na outra ponta da mesma história, fazia exuberantes concessões ao pecado, erotismo, promiscuidade, exagero, obscenidade e prazer da carne.

No carnaval prevaleciam as representações grotescas do corpo (como as máscaras), as paródias de coisas sacras e uma licença plena de linguagem, inclusive blasfematória. (...) Assim, poderíamos dizer que, paradoxalmente, seriedade e lugubridade eram apanágio de quem praticava um sacro otimismo (há que sofrer, mas depois virá a glória eterna), enquanto o riso era o remédio de quem vivia com pessimismo uma vida sofrível e difícil¹⁰.

O inferno, bem como a paródia carnavalizada dele, tornam-se, portanto, elementos essenciais e complementares da zombaria do mundo que é proposta no realismo grotesco. O riso da zombaria degrada, mas também materializa-se em algo novo – o populacho reinventando-se, de dentro para fora, de modo a seguir em frente mesmo dentro daquelas dificuldades estabelecidas.

⁵ BAKHTIN, 2008, p. 64.

⁶ DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

⁷ DISCINI, 2012, p. 55.

⁸ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

⁹ ECO, 2007, p. 123.

¹⁰ ECO, 2007, p. 140.

Corpo hiperbólico e a amputação do riso

O corpo no realismo grotesco visto por Bakhtin está ainda impassível quanto à individualização e a dualidade público/privado que ele ganharia ao longo do tempo. No realismo grotesco, o corpo em si - físico, biológico – não está jamais sozinho e egoísta, nem indiferente às interferências da vida. Universal, nesse corpo os indivíduos confundem-se e refestelam-se coletivamente em banquetes, embriaguez, sexo e riso. Eduardo Peñuela Cañizal¹¹ dirá que, nestes gestos, o indivíduo “se diluía ou naufragava no corpo amorfo das massas que se entregavam à alucinação da folia”¹².

Matéria e corpo estão mais próximas da terra e não negam, mesmo frente ao campo imaterial e sublime proposto pela igreja, seu caráter passageiro e perene. Assim se mostram os povos nos quadros de Pieter Bruegel ou os monstruosos seres que povoam céus e infernos de Hieronymus Bosch.

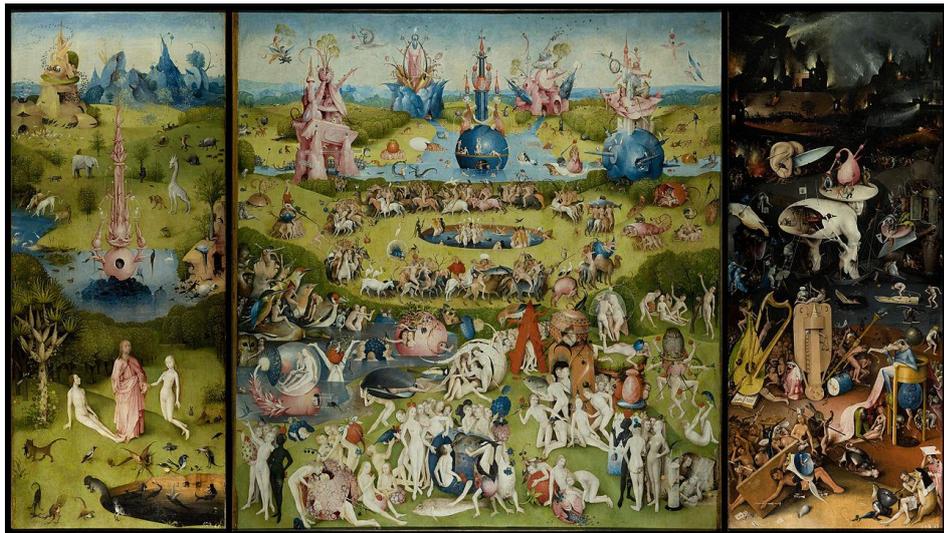


Figura 1: Hieronymus Bosch – *Jardim das Delícias Terrenas*, 1504

¹¹ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Realismo Grotesco*. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

¹² CAÑIZAL, 2012, p. 245.



Figura 2: Pieter Bruegel – *O Combate do Carnaval e da Quaresma*, 1559

A partir disso, é possível enxergar na mecânica do grotesco uma vontade natural de explorar o corpo em toda a sua região e ambivalência. O rebaixamento, peça-chave do realismo grotesco, visa trazer ao plano mais baixo tudo o que é espiritual e organicamente elevado.

Não por acaso, aproxima-se dessa estética as ramificações e pormenores do corpo – orifícios e protuberâncias, notadamente o ventre, os órgãos genitais e excretores –, aqueles que estão sempre em luta para vir à tona, mesmo quando o bom gosto diz a eles que não. É na junção destas ramificações que dois corpos se encontram com mais frequência e unicidade, bem como encontram-se também com o mundo ao redor.

Expondo tais partes topograficamente submersas, expõe-se visões de mundo contrárias ao do cânone do corpo realizado, completo, soberano pela sua simetria e pleno de higienização. Mutilado e em seguida reagrupado, o corpo no realismo grotesco ganha ares hiperbólicos que degradam a normalidade e confundem os sentidos a partir de fusões inesperadas de elementos. Heterogeneidades que, combinadas, trairiam o conceito comum do “bom gosto” ou “belo” - desde os gregos, concepções que primavam pela expressão de harmonia, simetria ou união entre opostos. Wolfgang Kayser¹³ pontua:

¹³ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Grotesco é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo¹⁴.

Os produtos do que está abaixo no corpo, da mesma forma, produzem sentido e reação no realismo grotesco. Fezes e urina, gravidez e parto, comer e vomitar, o corpo em metamorfose. Em suma, o que parece degradante na anatomia e fisiologia, contribui, contudo, na produção de sentido e compõe uma semântica própria do corpo.

Guardião de sua concepção de corpo e de riso, Mikhail Bakhtin irá constatar uma formalização e enfraquecimento do realismo grotesco quando estes dois aspectos perdem força. Uma amputação gradual do riso que irá percorrer os séculos, a começar pelo Renascimento. Para o autor, duas concepções de mundo se cruzam no realismo renascentista: a primeira ainda cômica e popular, e a outra de caráter burguês, no que este tem de fragmentário e excludente. Nessa segunda, “o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado”¹⁵.

Tal viés burguês traz a individualidade do corpo e seu conseqüente isolamento. Se havia no realismo grotesco, mesmo na representação da merda ou da urina, do ato do parto e do ato da morte, um entendimento do mundo como cíclico e regenerador, estas e outras manifestações do corpo passam a ganhar feições tão somente negativas. Para Bakhtin, restará pouco das grosserias e obscenidades absorvidas de modo carnalizantes na Idade Média:

Nas grosserias contemporâneas não resta quase mais nada desse sentido ambivalente e regenerador, a não ser a negação pura e simples, o cinismo e o mero insulto; dentro dos sistemas significantes e valorativos das novas línguas, essas expressões estão totalmente isoladas; também o estão na organização do mundo¹⁶.

Já na literatura romântica, ganha-se ainda mais em seriedade, essa força unilateral por natureza e limitada em si. Na subsistência do riso, há perda da exuberância das expressões hiperbólicas, bem como a visão regeneradora que o ato de rir do mundo e com o mundo proporciona. Subsistindo o riso, subsiste também o grotesco, jocosamente posto por Bakhtin como “de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão,

¹⁴ KAYSER, 2009, p. 35.

¹⁵ BAKHTIN, 2008, p. 26.

¹⁶ BAKHTIN, 2008, p. 25

com a consciência aguda do seu isolamento”¹⁷. O autor russo chega mesmo a criticar a estética do grotesco proposta por Wolfgang Kayser, para quem o terrível e o espanto são essenciais nessa concepção. Norma Discini pondera que, nestes casos, “o grotesco será então considerado monstruoso, se perder a ambivalência regeneradora, se perder o tom alegre comandado pelo riso”¹⁸.

Incidência do grotesco nos quadrinhos

As ocorrências do grotesco em histórias em quadrinhos se dão desde o início da HQ moderna. Nascida, por excelência, em jornais sensacionalistas norte-americanos de fins do século XIX e início do século XX, a história em quadrinhos carrega desde o início um gosto pelo antropomorfismo, pelo monstruoso e caricatural.

Se o grotesco desce tudo aquilo que está alto demais ao nível do chão, é também “no chão” que nascem os quadrinhos – no alcance do grande público por mediação do aparato industrial da imprensa. Para Diamantino da Silva¹⁹, HQs são universais, uma vez que seu público não “vem da classe educada das universidades, sendo em sua maioria homens simples e comuns, dotados de humor e percepção”. Como tal, cresceu vertiginosamente na imprensa sensacionalista de fins do século XIX e se estabeleceu, a partir dali, como produto de consumo.

No retrato de figuras ilustres de determinadas épocas, nascia um exagero de forma e conteúdo que servia para sublinhar e atuar moralmente sobre algo que diz respeito à comunidade que ali lê as notícias diárias. Neste ato, público e artista confidenciam sua alteridade em relação a terceiros – aqueles que possuem o poder estatal, social, moral e religioso. Wellington Srbek²⁰ afirma que a hipérbole está ligada diretamente ao humor, não raro tendo no disforme sua força maior de expressão. Através de hipérboles visuais, o artista destaca os pormenores de figuras públicas ou situações elucidativas do cotidiano.

Logo, a caricatura (essa cria grotesca da imprensa), com seu estilo não-classicista e seu caráter não-oficial, é um capítulo recente da história do riso ocidental, sendo uma de suas facetas mais explicitamente políticas, que só pode ser compreendida

¹⁷ BAKHTIN, 2008, p. 33.

¹⁸ DISCINI, 2012, p. 63.

¹⁹ SILVA, Diamantino. *Quadrinhos para quadrados*. Porto Alegre: Bells, 1976. P. 14.

²⁰ SRBEK, Wellington. *O riso que liberta*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2007.

no contexto das transformações e intensa movimentação cultural da Época Moderna²¹.

Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva²², ao investigar a aproximação entre grotesco e história em quadrinhos, aponta para a caricatura e o antropomorfismo como força de criação. O autor encontra forte incidência do feio e grotesco nos primórdios das HQs. Yellow Kid (1895), personagem de Richard Outcault tido como primeira narrativa gráfica moderna, habitava universo saturado de representações coletivas em estados degradantes. São sátiras de alegria e sarcasmo do populacho, trazidas por um protagonista infantil que aparentava circular entre a rua, o orfanato e o manicômio.

Por trás das situações absurdas, temos um mundo de angústia e dor. Uma exuberância grotesca que é ao mesmo tempo cômica e ameaçadora em um testemunho da inadequação de nossa sociedade. (...) Funciona de forma semelhante à proposta de transposição dos trabalhos de Rabelais, reconstruindo práticas populares na mídia imprensa, com influência dos vaudevilles, espetáculos populares que posteriormente cairiam nas graças das elites, absorvidas ou transformadas em outras manifestações culturais. Práticas populares em Yellow Kid também se dão, de uma forma geral, na representação da linguagem com erros e adaptações ao que seria um dialeto próprio local. (SILVA, 2011, p. 36)

O incômodo da inadequação estética segue, por extensão e exemplo, em HQs como Krazy Kat (gato anárquico, amoral e nonsense), Dick Tracy (precursor do policial, de tipos de força desproporcional e maus em essência) ou Lí'l Abner (em que o feio era a ferramenta estilística por excelência). Nas charges, gênero satírico por excelência, segue marcado pelo exagero na figuração de personagens. Estende-se ainda aos vilões dos super-heróis, às sátiras avassaladoras da revista MAD, ao traço animalesco de Basil Wolverton e ao prazer pelo terror da editora EC Comics. Acima de tudo, aporta nos quadrinhos *underground* norte-americanos, de autores como Robert Crumb e Gilbert Shelton, que desenvolveram uma linguagem própria, adulta por excelência, hiperbólica na sua liberdade gráfica e subversiva no conteúdo e linguagem.

Defende-se, neste contexto, direitos a culturas próprias com a naturalização de uma série de práticas antes consideradas proscritas, como o uso de drogas e uma sexualização exacerbada. Com isso, os valores tradicionais são colocados em cheque e, na prática do grotesco, o sexo deixa de ter um papel predominante no objetivo de representação de desconforto, se acoplando à violência e ao humor²³.

Desgraçados e o grotesco fraturado

²¹ SRBEK, 2007, p. 48.

²² SILVA, Fábio Luiz Carneiro Mourilhe. *O grotesco nos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

²³ SILVA, 2011, p. 71.

Lourenço Mutarelli será diretamente influenciado por essa estética e propósito *underground*. Procurando espaço editorial a partir dos anos 80, o quadrinista paulistano viveu por longo período caminhando paralelamente ao *boom* dos quadrinhos em bancas de revista do país, quando títulos como *Chiclete com Banana* e *Geraldão*, decididos pelo humor rápido e urbano, vendiam dezenas de milhares de exemplares mensalmente.

Escolhas estéticas do autor, contudo, desabilitaram-no a agrupar-se junto a essas publicações. *Desgraçados*, álbum de 1993, serve como parâmetro para tal afirmação. Liber Paz²⁴ e Lucimar Ribeiro Mutarelli²⁵ classificam o álbum, segundo suas investigações individuais, como a segunda fase do autor – precedida apenas por fanzines publicados de modo independente e artesanal. Os quatro primeiros capítulos do álbum foram publicados dois anos antes, na revista *Mil Perigos*, e depois revistos e reagrupados de modo a produzir a continuidade de uma *graphic novel* de 96 páginas.

Nestas páginas, o leitor é convidado a entrar nas histórias sempre precedidas por citações bíblicas, presentes nas aberturas de capítulos e se aproximando esteticamente de iluminuras medievais. Não por acaso, Mutarelli parece escolher as mais impactantes delas, cuja força está na promessa de danação e não absolvição dos pecados. Não por acaso também, o protagonista e principal fio condutor dessas histórias fragmentadas chama-se Jesus, um famélico jovem suburbano e desajustado. Logo no primeiro episódio do álbum, *Por que sinto tanto prazer com a dor?*, Jesus adentra uma trama de sexo e violência que envolve Leviatã, também um nome de origens bíblicas, e a frágil figura de Elizabeth, viciada em drogas e prostituta. Esta última, carregará no ventre um “anjo negro”, na definição da narrativa (ver figura 3), que não chegará a nascer.

O aborto natural insinua-se em direção ao grotesco, mas parece sintomático que não o faça de modo algum ligado ao que Bakhtin tratava como força regeneradora do ventre. Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a 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 de outra, um corpo novo²⁶.

²⁴ PAZ, Liber. *Considerações sobre a sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. 2008. 273 páginas. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2008.

²⁵ MUTARELLI, Lucimar Ribeiro. *Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura*. 2004. 121 páginas. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2004.

²⁶ BAKHTIN, 2008, p. 23.

Não há regeneração dos corpos em *Desgraçados*. O lúgubre aceito por Wolfgang Kayser e refutado por Mikhail Bakhtin penetra toda a narrativa niilista do álbum. Da mesma forma, também os corpos possuem duas características que misturariam as versões dos dois autores: há o corpo famélico, retorcido, denotativo de uma estranheza e aberração monstruosa que em muito remetem ao grotesco medieval defendido por Bakhtin; por outro viés, pode-se entendê-los como explicitamente individualizados, apartados em sua solidão e tristeza do mundo. A solidão brutal de Jesus não cede espaço para o prazer e deleite junto a outros corpos. Ao contrário, o sexo e a praça pública em *Desgraçados* são opressores, não proporcionam de prazer e são, via de regra, fonte de penitência dos personagens.



Figura 3: *Desgraçados*, de Lourenço Mutarelli, 1993, p. 9

Ciro Marcondes²⁷ sublinha o tom marginal e chocante com que o álbum trata o corpo em sua libido e inadequação:

²⁷ MARCONDES, Ciro. *Mundo de Desgraçados: duas ou três coisas sobre um primeiro Mutarelli*. Novembro de 2011. Disponível em <<http://www.raiolaser.net/2011/10/mundo-de-desgracados-duas-ou-tres.html>>. Acesso em agosto de 2014.

Aqui, o uso do preto-e-branco, da deformação anatômica, da colagem e outros procedimentos mais “marginais” é intencionalmente grotesco, sem busca de qualquer elegância. A sexualidade é mostrada em corpos esqueléticos, famélicos, flácidos, que despertam uma libido desesperada e incontrolável em quase todos os personagens. Não se trata de vulgaridade. Trata-se de outra coisa, uma essência erótica primitiva, claramente disposta a atravessar qualquer tipo de obstáculo, físico ou moral - disposta a sacrificar a saúde do próprio corpo, inevitavelmente²⁸.

Também a escatologia, marca do despudor carnavalizado no grotesco medieval, aqui aparece na recorrência do aparecimento de fezes na rua, no ambiente do lar e mesmo no ato em si de defecação. A personagem Elizabeth retorna em outro momento da narrativa, de título *Viver é morrer lentamente*, como uma freira de crenças fanáticas. Em praça pública, a personagem mutila Jesus e, em seguida, defeca frente a ele, dando não o filho que ele quis, mas uma visão perturbadora de desprezo e escárnio.



Figura 4: *Desgraçados*, de Lourenço Mutarelli. 1993, p. 50

Configura-se, assim, outra face mais voltada ao grotesco romântico, porque lúgubre e nada regenerador, do que propriamente do grotesco medieval. Este último encontrava uma de suas manifestações também na escatologia, segundo Cañizal, para quem “os

²⁸ MARCONDES, Ciro, sem página.

excrementos possuem valores simbólicos que atuam na formação de metáforas semanticamente atreladas aos sentidos de regeneração”²⁹.

Jesus então, desmoralizado e punido constantemente na obra, sofre penitência e carrega a culpa cristã com os ombros encolhidos. Não há nele nada que seja risonho, mas muito de risível. Enquanto Jesus sofre, os outros personagens tem Deus como alvo, querem que ele se redima da dor neles implantada. Em todo o álbum, o destino dos homens é sofrer, e “Deus sendo eleito como o grande culpado e trechos da Bíblia servindo como prova de que Ele não concedeu ao ser humano o dom da felicidade”³⁰.



Figura 5: *Desgraçados*, de Lourenço Mutarelli. P. 71

Em *Desgraçados*, Deus é o culpado – e o horror é a medida de todas as coisas. O próprio demônio deixa de ser aquele gigante ser alegórico das festas populares para, amputado do sentido de riso defendido por Bakhtin, ser somente o mal encarnado.

A maneira como é tratada a personagem do diabo faz também ressaltar a diferença entre os dois grotescos. Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. (...) Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno³¹.

²⁹ CAÑIZAL, 2012, p. 249.

³⁰ MUTARELLI, 2009, sem página.

³¹ BAKHTIN, 2008, p. 36.

Dele, o demônio, depreende-se só a morte e a danação – nunca a ressurreição ou regeneração. De novo, o grotesco fraturado em duas vertentes surgem nos quadrinhos de Mutarelli.

Considerações Finais

Ao fim destas notas, fica claro a ambivalência com que o grotesco enquanto categoria estética, nascida há séculos, incide ainda hoje sobre uma arte que é relativamente jovem, as histórias em quadrinhos. Ao longo desse tempo, noções de corpo, festa, prazer, bom e mau gosto, o rito, o sacro e o profano foram tomando variedades incessantes de direção e todas elas, de algum modo, incidem sobre o grotesco.

Mais que isso, a influência do pensamento de Mikhail Bakhtin ainda ressoa sobre o tema, especialmente na sua insistência pela força transgressora do riso. É certo que o riso, bem como a deformação exuberante que ele causa nos rostos dos personagens reais e imaginários, ainda nos serve como força de destruição e reconstrução. Lourenço Mutarelli, de alguma forma, é herdeiro dessa tradição e a usa, ainda que de modo sutil e no limiar do bom gosto, para provocar o leitor e subverter a linguagem. Levando o grotesco a cabo em suas narrativas gráficas, leva também um pouco mais adiante a arte das histórias em quadrinhos autorais.

Referências

Livros

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MUTARELLI, Lourenço. *Desgraçados*. São Paulo: Vidente, 1993.

MUTARELLI, Lucimar Ribeiro. *Impessoal*. São Paulo: Editacuja, 2009.

SILVA, Diamantino. *Quadrinhos para quadrados*. Porto Alegre: Bells, 1976.

SILVA, Fábio Luiz Carneiro Mourilhe. *O grotesco nos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

SRBEK, Wellington. *O riso que liberta: ou as origens da caricatura*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2007.

Dissertações

MUTARELLI, Lucimar Ribeiro. *Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura*. 2004. 121 páginas. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2004.

PAZ, Liber. *Considerações sobre a sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. 2008. 273 páginas. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnologia Federal do Paraná, Curitiba. 2008.

Capítulos de livros

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Realismo grotesco*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 243-257.

DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 53-93.

Artigos em Periódicos

MUTARELLI, Lucimar R. *Lourenço Mutarelli e a representação do herói*. In: *Revista Agrade*. São Paulo: ECA, v. 3, n. 1, 2001.

Sites de internet

MARCONDES, Ciro. *Mundo de Desgraçados: duas ou três coisas sobre um primeiro Mutarelli*. Novembro de 2011. Disponível em <<http://www.raiolaser.net/2011/10/mundo-de-desgracados-duas-ou-tres.html>>. Acesso em agosto de 2014.