



## **Figurações da infância monstruosa: a literatura excessiva de Marcelo Mirisola**

Ângela Maria Dias\*

O estilo teatralizado das autoficções contemporâneas, em seu desfiar de máscaras e identidades estridentes e mutantes, certamente apresenta uma tonalidade paradoxal, quando examinamos a emergência de egos inflados de narcisismo e a contrapomos às “novas doenças da alma”, expressão que Julia Kristeva usa para debruçar-se sobre a atual e “espetacular redução da vida interior” (Kristeva: 2002, 13).

Por outro lado, o hibridismo estilístico e a combinação entre diferentes códigos e linguagens no panorama literário contemporâneo, em sua indecisa flexão de tonalidades humorísticas, num espectro entre a ironia mais sutil, o cinismo desabrido ou ainda a gargalhada debochada, podem oferecer um coquetel entre o grotesco moderno – aproximado por Kaiser à teoria do “riso destrutivo” – e as formas da “cultura popular e da visão carnavalesca do mundo”, consagradas por Bakhtin (1993, 45) em seu estudo do “realismo grotesco”, próprio à Idade Média e à literatura do Renascimento.

Um pequeno livro ilustrado em preto e branco, cuja indicação bibliográfica específica “ficção literatura infanto-juvenil”, se abre com o anúncio: “H. Bustos Palhinha Produções *apresenta*” e reporta, logo abaixo, o nome dos autores, Marcelo Mirisola e Furio

\* Professora associada de Literatura Brasileira e Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Lonza, o título, *Teco, o garoto que não fazia aniversário* (2012), e o complemento, “*ilustrado por André Berger*”. Esta inusitada abertura com o termo “Produções” talvez sugira a tela do cinema, o preâmbulo a uma apresentação de circo ou ainda a um teatro de variedades.

De fato, a incrível história profusamente ilustrada que se inicia depois da dedicatória consiste num intrigante show em que os desenhos grotescos e caricaturais se combinam com um enredo fantástico em que personagens monstruosos convivem em lances inverossímeis e reviravoltas farsescas, numa debochada paródia do desequilíbrio social das grandes cidades brasileiras, cuja fatura se equilibra indeterminada entre a crônica absurda, o conto infanto-juvenil, a pornografia e o *nonsense*. Esse profuso coquetel de elementos díspares nos remete a um antigo gênero que, apesar de surgido em longínquo contexto histórico, de características bastante diferenciadas, merece ser retomado, ao oferecer um padrão de hibridismo tradicional, embora já despojado de determinados traços.

Segundo Bakhtin, a sátira menipeia, nascida no âmago da cultura grega, entre autores dos diálogos socráticos e adotada, com grande penetração, entre os romanos (Sêneca, Petrônio e Luciano de Samósata), foi profundamente influenciada pelo carnaval popular e pela cosmovisão carnavalesca, e, por isso, pode harmonizar uma “impressionante combinação de elementos [...] absolutamente heterogêneos e incompatíveis: integrantes do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia” (Bakhtin: 1981, 97; 115). De acordo com o teórico, “a grande função da carnavalização na história da literatura” (Bakhtin: 1981, 116) consiste no seu poder catalisador para dinamizar e relacionar, no interior das obras, diferentes estilos, imagens e sistemas de pensamento.

A fantasia mais audaciosa e descomedida, assim como a aventura podem aparecer motivadas pelo “fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica”, ou ainda para polemizar em tom mordaz com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas e/ou com tendências e correntes da atualidade, como o fizeram, por exemplo, as sátiras de Luciano de Samósata e também as de Petrônio e de Apuleio (Bakhtin: 1981, 98; 102).

Por outro lado, ainda segundo a lição de Bakhtin, a meni-peia incorpora gêneros cognatos, como a diatribe, o solilóquio e o simpósio (1981, 103). Tanto em termos estruturais quanto em termos de debate sobre os problemas contemporâneos, tais gêneros são aparentados, porque dialógicos e movidos pela polêmica que pode envolver, inclusive, franqueza especial, excentricidade e ambivalência, combinando elogio e palavrão, como o simpósio.

Como podemos constatar, há grandes semelhanças com o tom irreverente e muitas vezes iconoclasta dos livros de Marcelo Mirisola, em sua híbrida abrangência entre a crônica crítica da vida socioliterária e intelectual brasileira, a autoficção lírica e a representação, beirando o pornográfico, de dilemas sexuais e amorosos, excessos étlicos de dissipação e orgia e destemperos verborrágicos contra desafetos e rivais.

Sua linguagem, repleta de gíria e pornografia, e a dissolução da distância entre autor e narrador podem, por vezes, soar como brincadeira ou piada de mau gosto. A constante desmedida estilística, bem como a agressividade de comentários dirigidos continuamente a personagens do espaço público brasileiro extraliterário, no interior das obras, tornam o escritor uma figura controversa e frequentemente alvo de debates e opiniões pouco lisonjeiras. Tendo

publicado em 1998 o primeiro de, até o momento, treze livros, o autor, pelos inúmeros debates em que já se viu envolvido, desde que ganhou notoriedade, de certa forma encena um personagem performático e pornográfico, beirando o maldito – por suas posições abertamente contrárias às tendências “politicamente corretas” de expressiva corrente do espaço público contemporâneo –, talvez comparável à legenda nelsonrodriguiana do reacionário estigmatizado pelos intelectuais da esquerda dos anos 1960 brasileiros.

A literatura de inspiração fantástica contemporânea – de acordo com Bakhtin, também baseada na tradição de escritores grotescos modernos, tais como E. T. A. Hoffmann, Dostoiévski, Gogol, Edgar Allan Poe e outros – absorve igualmente, como a sátira menipeia, em sua diretriz subversiva, muitos elementos incongruentes: a visão invertida do “mundo às avessas”, própria à paródia; o trânsito entre os diversos mundos naturais e sobrenaturais, como no diálogo com os mortos; o jogo entre contrastes agudos e oximoros; as reviravoltas do entrecho; além da confusão entre presente, passado e futuro, cuja sequência causal é frequentemente violada, não apenas pela representação da loucura e de estados psicológicos anormais, mas por outros fatores alheios a isso.

Entretanto, como observa Bakhtin, sobretudo desde o romantismo o grotesco e o fantástico – por conta do processo de degeneração do que o teórico chama de “realismo grotesco” – perdem a “compreensão espontaneamente materialista e dialética da existência” (Bakhtin: 1993, 45), em favor de imagens estáticas, despidas da antiga ambiguidade e propiciadoras de um riso cínico e satânico (Bakhtin: 1993, 44).

Nesse momento, conforme constata o estudioso, “o princípio do riso sofre uma transformação muito importante”,

na medida em que “toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo” (Bakhtin: 1993, 33), tornando-se uma espécie de ritual solitário, sem bases comunitárias, e com profundo sentimento da própria marginalidade. Com o progressivo descolamento das formas carnavalescas de espetáculos populares, como “fonte imediata de carnavalização”, ocorrido a partir da segunda metade do século XVII (Bakhtin: 1981, 113), e o consequente predomínio das tradições literárias, lidas a partir da concepção burguesa de mundo, o fantástico passa a adquirir uma tonalidade estranha, alheia a significações transcendentais, cujos sentidos desencantados são desconhecidos e internalizados como fonte de ameaça e perigo. É quando o inconsciente emerge e o *unheimlich* freudiano se instala como espectro indecifrável. As fronteiras entre o real e o irreal se interpenetram, no tangenciamento entre o ser e o nada, o mesmo e o outro, a morte e a vida. A incerteza da percepção revela a realidade como contraditória e problematiza a linguagem na própria insuficiência para alcançar o obscuro, ou o ausente, que o hábito da cultura não deixa ver.

Nesse sentido, o fantástico é transgressivo, ao explicitar, pela hesitação que instaura, a instabilidade ou o excesso por trás das formas e das faces do mundo estabilizado e aparentemente infenso às metamorfoses e transformações grotescas. Justamente essa indecisão entre o consciente e o não-consciente desfaz o suposto caráter unificado do sujeito e constitui a mais radical subversão operada pelo fantástico (Jackson: 1981, 83). Por isso, pode-se dizer que tal modo literário “problematiza a representação do real, tanto em termos de competência linguística, quanto na sua característica fabricação de versões monísticas do tempo, do espaço ou do personagem” (Jackson: 1981, 84).

Ao esvaziar o mundo real, tornando-o insólito, o fantástico existe de maneira interior ou ainda subjacente ao modo realista (Jackson: 1981, 25), na medida em que desconstrói e desarranja sua forma monológica, buscando torná-la dialógica, ao suscitar no leitor a ansiedade por um sentido não dado, e além da interpretação.

Rosemary Jackson prefere reformular o esquema de Todorov, que coloca o fantástico entre o maravilhoso e o estranho, argumentando que o estranho não é uma categoria literária, pois está explicado pelo teórico como o estado gerado por forças inconscientes. Dessa maneira, a crítica passa a posicionar o fantástico entre o mimético e o maravilhoso, encarados como dois outros modos literários (Jackson: 1981, 32). Entendendo-se o primeiro como inerente ao realismo convencional, consagrado no século XIX por um foco narrativo, em terceira pessoa do singular; o segundo vai encarnar o polo oposto. É também caracterizado, tradicionalmente, por um narrador impessoal e autoritário que conta histórias antigas, cujos eventos sobrenaturais e mágicos são relatados, com onisciência, a um leitor passivo e comprometido num pacto de suspensão da incredulidade, diante da palavra inquestionada desse narrador.

O caso específico do intrigante *Teco*, de Mirisola e Lonza, mistura algumas categorias. Ao constituir um livrinho de pouca espessura, com um pequeno desenho em preto e branco na capa, promete uma história leve para crianças ou, no máximo, recém-adolescentes. Sua cobertura branca e retangular, com os créditos e uma ilustração do menino com carinha em formato de casquinha de sorvete, segurando um livro, é inofensiva o suficiente para merecer um lugar na estante infantil da grande livraria onde foi comprado.

No entanto, trata-se de um anticonto de fadas em que acontecimentos fabulosos e terríveis desencadeiam-se em São Paulo

e mesclam-se com naturalidade a lugares e elementos cotidianos, apontados com precisão, como um supermercado, ou o “centro velho de São Paulo”, a “Avenida São João” ou ainda o “Largo Paissandu”. Por outro lado, a fábula narrada numa dicção híbrida, entre o tom de narrador para crianças e o de cronista cínico e malicioso, não encarna qualquer sentido alegórico, mas alude criticamente sobretudo à marginalidade da São Paulo contemporânea, em suas ligações problemáticas com a classe média engajada no assistencialismo das ONGs.

A reconfiguração grotesca dos elementos banais e corriqueiros da vida da classe média – como, por exemplo, uma festa de aniversário para crianças – apoia-se no rebaixamento, aliás, segundo Bakhtin, “o princípio artístico essencial do realismo grotesco” (Bakhtin: 1993, 325). A esse respeito, a mistura de ingredientes, imagens e referências do estilo cômico e onisciente adotado – com requintes de deboche e corrosão de valores e de personagens públicos aludidos – reatualiza a sátira menipeia da Antiguidade e do Renascimento com inegável vitalidade, apesar do tom geral derisório e da trajetória monstruosa do menino-protagonista.

As ilustrações dialogam com o texto, em seu traço grotesco e agressivo, sempre num preto e branco borrado e excessivo, apresentando ambientes soturnos e personagens de feições caricaturais e simplificadas, de dimensões desproporcionais e traços horrendos, assustadores. Enfim, o conjunto esboça uma espécie de gótico expressionista, bem afiado na síntese das ações e situações.

Trata-se da história de um menino de classe média, morador de São Paulo, o *Teco*, iconoclasta e esquisito, apresentado muito explicitamente, pela enumeração de suas qualidades excêntricas, bastante pródiga na invenção, na surpresa e nas inversões, características da sátira menipeia.

Já no primeiro parágrafo do texto, o narrador anuncia:

Teco não gostava de festa de aniversário, odiava bolo, detestava brigadeiro, mas até que gostava de língua de sogra. Ele se divertia mesmo era com as palavras que levavam sua imaginação para o fundo da terra: avalanche, enxurrada e desabamento eram as suas preferidas. E também gostava de passar horas e horas trancado em armários. Ele era amigo das coisas esquisitas. Sempre que podia, vestia as roupas da mãe (Mirisola & Lonza: 2012, 11).

Aqui, a lógica do realismo grotesco bakhtiniano de imediato se anuncia na preferência pelo baixo e pelos signos da dissipação (avalanche, enxurrada e desabamento) – inerente à “hierarquia corporal às avessas” (Bakhtin: 1993, 270) – aliada ao intempestivo e às inversões: não gostava de festa de aniversário, gostava de ficar trancado em armários, era esquisito e vestia as roupas da mãe. Além disso, “usava muito o nariz” para cheirar “tinta fresca” e “páginas emboloradas” (Mirisola & Lonza: 2012, 11). Bakhtin, ao discorrer sobre o baixo material nas obras medievais e renascentistas do realismo grotesco, explica que o motivo do nariz é dos mais difundidos na literatura mundial e é sempre o substituto do falo (Bakhtin: 1993, 276).

A enumeração termina com mais uma inversão sobre o hábito do menino de escrever redações de trás para frente.

Teco, numa das idas ao supermercado com a mãe, conhece um palhaço malvado que, um dia depois, termina por sequestrá-lo, ao embebedá-lo num bar, e depois levá-lo desacordado à quitinete onde morava. No dia seguinte, Cachacinha carrega o menino para Mairiporã, município da região metropolitana de São Paulo, para encontrar Alambique, um velho amigo também palhaço. O

menino fica preso numa Kombi velha, onde encontra Nico, um sagui falante, com um enorme rabo e um boneco inflável de nome Máicol Jackson, com quem o bichinho costumava divertir-se sexualmente. Depois de ficarem amigos, fogem e voltam para São Paulo na boleia de um caminhão.

Passam inúmeras aventuras e finalmente instalam-se no Babelão, com um grupo de garotos, num prédio em construção abandonado e invadido, perto da Cracolândia. Na vida de malandragem das ruas, Teco aprende a beber, a cheirar cola, a fumar crack e a fazer programa com os mendigos. Mais adiante, sobrevivendo como sombra de si mesmo – “havia se transformado em coisa nenhuma” (Mirisola & Lonza: 2012, 61) –, é resgatado, às vésperas do Natal, por Mme. Malu, uma frequentadora de “sociedades filantrópicas e beneficentes”, namorada e sócia de Débora no Colégio de Pé de Moleque. As duas educadoras, apesar dos esforços, não conseguem recuperar o menino e, inclusive, comprometem-se com um “tal de Baiano” que passou a fornecer para as beneméritas os “remedinhos” e os “calmantes” (Mirisola & Lonza: 2012, 69).

Por fim, depois de uma desastrosa festa-surpresa de aniversário – na qual Teco torna a encontrar, como animadores, os palhaços que o sequestraram –, ocorre um desenlace triunfalista e apocalíptico.

A linguagem, vazada num coloquialismo eivado de gírias, é pródiga em derrisão e crítica ao assistencialismo impotente dos filantropos de classe média que, em suas ONGs, mesmo ao se proporem a investir na recuperação da marginalidade, jamais conseguem superar ou diminuir a distância que os separa. Apesar desse riso negativo e amargo, há momentos de humor debochado e destravado. Como, por exemplo, quando Cachacinha e seu comparsa,

na penitenciária, tomam conhecimento de uma ONG de madames dedicada a infratores que tivessem sido da área de entretenimento e cultura, e que elegia como favoritos “os palhaços e os escritores” (Mirisola & Lonza: 2012, 55). Ou ainda quando a família de Teco, no início da narrativa, é instada a pagar o resgate aos sequestradores, mas, como havia gasto todas as suas economias na organização da festa de aniversário do filho, “pediu um dinheirinho emprestado aos palhaços para ir de táxi até o ferro-velho, para pegar o garoto” (Mirisola & Lonza: 2012, 29). Tais inversões, bastante frequentes no decorrer da narrativa, são responsáveis por uma espécie de arejamento rejuvenescedor do cômico.

Ainda nessa pauta do sequestro, os dois desastrados delinquentes fizeram uma listinha de resgate altamente risível porque toda ela marcada pela lógica de um hedonismo infantil:

Pediram um milhão de litros de pinga, dois sapatos de palhaço novinhos, uma bengala que fazia pum e gravatas de bicho da seda que não virassem borboletas. Também pediram dois i-pods e dois anões, um para servi-los de garçom e outro para fritar batatinhas. Pra fechar pediram também 10 mil reais (Mirisola & Lonza: 2012, 28).

A influência do realismo grotesco certamente é responsável pela atmosfera inverossímil, de inúmeras ocorrências – como a própria amizade entre o menino e o palhaço –, pelos personagens aberrantes – como o sagui Nico, o boneco inflável e os próprios sequestradores –, bem como pela dicção híbrida que combina, durante toda a narrativa, o tom fortemente humorístico e debo-

chado do ponto de vista com a crueldade do enredo e a têmpera fantasmagórico-expressionista das ilustrações.

As reviravoltas absurdas do enredo, como, por exemplo, o caso de amor do sagui com uma trapezista horrenda, velha e louca, o dinamismo soturno e exagerado dos desenhos, o visualismo da linguagem e a estereotipia dos personagens, com seus figurinos de *vaudeville*, transformam o relato num melodrama debochado, narrado num tom farsesco e abusado, sem medo do “politicamente incorreto”.

Mas Teco não foi o único personagem infantil de Mirisola. Em 2008, o escritor publica pela Record um livro, também meio indefinível, *Animais em extinção*. Furio Lonza, na orelha, tenta explicá-lo pela negativa: “nem ficção, nem crônica de costumes, muito menos romance”. Talvez se pudesse dizer, ao contrário, que esse livro, mais adiante considerado pelo autor como um equívoco, seja justamente a mistura entre as três direções. Ou seja, como ficção romanesca, pode ser também uma destemperada crônica de costumes, em que a autoficção mistura o autor com o narrador-personagem e comanda, assim, o estatuto híbrido do relato. As recordações desfiadas com grande frequência mencionam pessoas reais, os amigos do autor, como “Marião Bortolloto” (Mirisola: 2008, 85) e “Wiltão Andrade” (Mirisola: 2008, 106), além de muitos outros conhecidos ou desafetos. O enredo é cozido entre as reminiscências do autor-narrador-personagem e um núcleo narrativo evidentemente ficcional. Trata-se de uma história pavorosa: o convívio do narrador-escritor com uma “prostituta-mirim” de doze anos, recolhida na praia, que se transforma em sua ouvinte, testemunha de suas copiosas lembranças, e termina assassinada por excesso de calmantes.

O tom da narrativa é bizarro, uma combinação de ironia ácida com cínico criticismo diante da sociedade e da vida literá-

ria brasileiras, numa espécie de sátira desabrida a toda espécie de convencionalismo.

A linguagem, repleta de gíria e pornografia, e a distância dissolvida entre autor e narrador podem levar a crer que a obra não passa de uma brincadeira ou de uma piada excessiva. Mirisola é, sem dúvida, um autor provocativo e controverso, capaz de suscitar reações bem díspares. Vanusa, a prostituta-mirim, chamada pelo narrador de “Sherazade às avessas”, é sacrificada e o narrador, depois de sua morte, tenta ocupar o seu lugar, confirmando o que Bataille já afirmou sobre o processo que envolve o sacrifício: “Aquele que sacrifica é livre – livre para abandonar-se ao mesmo fluxo, livre para continuamente identificar-se com a vítima, e vomitar seu próprio ser como vomitou um pedaço de si mesmo ou um absurdo” (Bataille: 2004, 70).

O cinismo do estilo alude à bipolaridade entre as posturas “cynical” e “kynical”, tais como concebidas por Peter Sloterdijk. De acordo com o filósofo alemão, a posição cínica, de um lado, consiste “nas operações da razão iluminista na história [...] concebidas como o eterno retorno do mesmo” e, de outro, produz “o cinismo do poder e suas instituições”. Por sua vez, a “revolta *kynical*” constitui o antídoto da falsa consciência do homem iluminista, na medida em que encarna a tradição do “anarquismo somático” de Diógenes, o grego *kynical* (Sloterdijk: 1997, xvi). Certamente a inteligência corrosiva da linguagem de Mirisola põe em prática a herança do filósofo grego: sua “vibrante gargalhada satírica” e sua postura desafiadora, sem deixar de acrescentar-lhes boas doses de perversão e crueldade melancólica. Ou seja, dotando-as com as tintas de um grotesco romântico e moderno, já distante, pelo tom de abafamento subjetivo, da atmosfera carnavalesca e ambígua da sátira menipeia.

A afetação e o narcisismo dos heróis da mídia constituem, segundo Mirisola, uma espécie de “jardim de infância”, onde todos os assuntos são banalizados e discutidos numa maneira superficial e infantilizada. Seu trabalho constitui uma crônica ácida, na qual os comportamentos sociais e as mentalidades são criticadas a partir de uma perspectiva bem subjetiva e peculiar.

O reconhecimento da assimetria na relação entre a menina e o narrador – autodenominado “pedófilo desastrado” e “escritor genial” (Mirisola: 2008, 115) – não impede o seu caráter reversível. Assim, ora a polaridade cruel é reconhecida sem pejo, ora o relacionamento é invertido.

Inicialmente, o narrador afirma: “O lastro de Vanusa era o *trottoir* na praia. Eis a questão. O que ela me oferecia era uma alma quase sem pelos e condenada de antemão à lata de lixo. Quarenta quilos de miséria brasileira contra mil toneladas da minha corrupção em estado avançado de degenerescência” (Mirisola: 2008, 51).

Logo adiante, numa antecipação da postura masoquista que iria adotar, reconhece que precisava daquele bichinho para se acusar... para se diminuir-ignorar ou até para se salvar de si mesmo. E, em seguida, explicita a natureza ambivalente da relação, na sua perspectiva egocêntrica e alucinada: “Para mim, ela era uma Sherazade às avessas. Com um adendo: sem saber salvava a sua pele e a pele do seu senhor que, na verdade, não passava de um escravo” (Mirisola: 2008, 53-4).

A combinação de gêneros – lirismo, narrativa, diário, crônica – pelo caráter arbitrário e pessoal do ponto de vista manifesta “a experiência da subjetividade como uma dinâmica fundamentalmente imprevisível” (Murphy: 1999, 18), num tom inegavelmente expressionista e, nesse sentido, distante do frescor vitalista da

sátira menipeia. Assim, a focalização idiossincrática do narrador constitui o centro do enredo e sua verdadeira motivação, o que ocasiona a disposição errática e fragmentária da trama, disposta a partir da convivência grotesca entre o escritor e sua refém.

À diferença da narrativa sobre Teco, Vanusa não ocupa o centro da cena. Em decorrência dos calmantes, passa desacordada a maior parte do tempo, até que morre de overdose de remédios, e cabe ao gerente do flat dar o devido sumiço ao cadáver. A inverossimilhança do relato, apoiada na desfaçatez e na instabilidade emocional do narrador, se resolve pela combinação contrastiva entre a trama melodramática e o tom farsesco. Assim, a narrativa se conclui com o desespero cínico do narrador, que, como último desabafo, exclama e pergunta patético:

Estou ou estava (não lembro mais) pronto para ser Hemingway.  
Para enfiar um balaço na garganta. Pronto para qualquer coisa!  
Ah, meu Deus! Quanto custa uma negrinha?  
Quanto? Quanto custa? (Mirisola: 2008, 174).

O caráter monstruoso desse personagem-escritor – que, ao mesmo tempo se considera “um mamute”, cuja vida é “jogada fora por opção e sarcasmo” (Mirisola: 2008, 51) e é capaz de, alucinado e delirante, manter a menina presa, como um “bichinho” – aponta, de forma excessiva e exorbitante, para a diferença entre a sua condição de homem machista branco, culto e de classe média e o desvalido abandono da criança negra de doze anos, absurdamente prostituída e reificada. A natureza caricatural do contraste, de efeito chocante, prepara a inversão do final, com o escritor bêbado e desesperado, mas, ainda assim, verborrágico e megalomaniaco.

Nesse sentido, pode-se apontar no romance uma “poética iconoclasta” (Murphy: 1999, 39) desdobrada como um programa de “desestetização” da memória narrativa. No seu encaixo, Sherazade não encarna a heroína responsável pela nobre tarefa de renovar a vida através da capacidade de encadear narrativas. Ao invés disso, é subvertida e desclassificada, ao transformar-se em Vanusa, a prostituta criança e analfabeta, que é testemunha da cínica desolação do narrador.

Assim, as lembranças e reminiscências da voz narrativa são transformadas em *Animais em extinção*, e a positividade da atitude memorialista é testemunhada por uma criança cativa, completamente incapaz de entender o que ouve. Essa versão rebaixada do narrador tradicional benjaminiano anula a sabedoria de quem fala – colocando o narrador na pervertida posição de quem se aproveita e maltrata uma criança prostituída – e, de sobra, sequestra a propalada transmissibilidade da experiência, já que não há comunidade e nem comunicabilidade. O que resta, o refugo, o intratável sobejo, é então o romance de Mirisola, escritura da solidão de um narrador corrupto, no limite com a pornografia.

Nessa linha de reflexão, Mirisola pode ser visto como um legítimo herdeiro da dessublimação expressionista, entendida por Richard Murphy como “uma subversão cínica da arte, misturando-a ao nível mais banal da vida, por meio da destruição do sentido de harmonia estética e de estruturação orgânica” (1999, 34). De acordo com a hipótese do ensaísta, a literatura contemporânea se aproxima da herança vanguardista em várias e significativas direções: a negação da autonomia da arte e de sua estetizada distinção frente à vida, a ruptura radical com o discurso da tradição humanista, a guerra à totalidade da obra orgânica e o ceticismo diante de todo significado transcendental ou “metanarrativo”.

Nesse incharacterístico romance, a performance exagerada de um sofrimento fingido ou de um fingimento sofrido recicla, com overdose de cinismo, o tom melodramático já desidealizado, inerente à grande parte da vanguarda expressionista.

As reiteradas referências a alguns outros livros já publicados pelo autor – *O herói devolvido* (2000), *O azul do filho morto* (2002) e *O homem da quitinete de marfim* (2007) – durante o fluxo da rememoração em *Animais em extinção* conduzem o narrador-personagem, em diversas passagens autodenominado de MM, a um deslizamento extraficcional que, como já o constatamos, é certamente uma das marcas mais características da literatura de Mirisola.

Essa linhagem liminar é característica do escritor-cronista, sempre empenhado no comentário engajado da atualidade e, por conseguinte, descomprometido com a continuidade do enredo, que reiteradamente se resolve como depoimento, testemunho ou desabafo contra o *status quo* e seus protagonistas, frequentemente tratados com sarcasmo e derrisão.

Tal disposição agressiva e escatológica torna-se responsável pelo rebaixamento dos motivos operado, numa chave francamente expressionista, tanto pelas memórias hedonistas e desmedidas quanto pela situação perversa vivida pelo pedófilo, em busca de trégua, na luta angustiada que trava consigo: “[...] estou isolado por absoluta incompatibilidade comigo mesmo. Estou só. Mais do que nunca. Meus amigos não passam de recordações em cascos de cerveja estilhaçados pela memória” (Mirisola: 2008, 170).

E se o rebaixamento é um traço marcante no “realismo grotesco”, nesse livro de 2008 o tom radicalmente delirante e emparedado da narrativa manifesta um parentesco com as tonalidades mais mórbidas, intimistas e amargas do grotesco romântico e de seus desdobramentos modernos.

A investigação da retomada das provocações vanguardistas na produção contemporânea, a partir da fatura problemática dessa obra convulsa e polêmica, propõe um estimulante caminho à reflexão sobre a maneira pela qual a atualidade situa-se diante da inter-relação arte e vida, que constituiu a pedra de toque dos movimentos do início do século XX.

Murphy, a esse respeito, observa que se as vanguardas falharam na reintegração proposta, diante da autonomia da arte, incensada pelo Modernismo, no nosso tempo as duas esferas, a do artístico e a do real, interagem e entrecruzam-se. De uma parte, a estetização da vida social nas suas mais distintas áreas, da publicidade à política, é um fato inegável; de outra, a realidade é hoje constituída como uma constelação de signos e simulacros (Murphy: 1999, 268).

Aliás, o cruzamento entre arte e vida já acontecia no alvorecer dos anos 1960, com o surgimento do movimento beat. O seu ardor neorromântico, pelo vínculo com o espontâneo e o emocional, cruza-se com o compromisso da contemporaneidade, na incorporação literária da fala oral e da banalidade. Nesse sentido, esses escritores-errantes podem ser vistos como os precursores da pós-vanguarda, no que souberam atualizar a vertente crítica e dessublimizante das vanguardas modernas, em relação à arte formalista e abstrata da alta modernidade. Aqui, faz-se oportuno lembrar que Mirisola, o autor, já declarou que, entre 24 e 25 anos, o único escritor capaz de introduzi-lo ao prazer da leitura, na contramão dos livros de vestibular, foi John Fante, com o seu *Pergunte ao pó*, de 1939.

O mesmo entrelaçamento entre arte e vida, entre autobiografia e ficção, da geração beat marca toda a obra de Mirisola, sob o signo da autoficção. E se o termo foi cunhado em 1977, pelo escritor Serge Doubrovsky, mais ou menos na ressaca dos acontecimentos

de 1968, certamente já estava sendo experimentado pela turma de Bukowski, nos Estados Unidos, desde o início dos anos 1960.

Autoficção é um gênero teatral e paradoxal, em que o autor assumido como personagem produz e performatiza uma imagem ficcional que se vale de um efeito de real (Arfuch: 2010, 45), ou seja, do testemunho, do vivencial, para aludir a um lugar exterior à ficção. Essa vontade consciente do autor de espetacularizar-se e brincar com uma multiplicidade de personas autorais dialoga com a sociedade narcisista da comunicação e da mídia, ao mesmo tempo em que pode vir a questioná-la.

A obra de Mirisola reiteradamente se vale do gênero para a construção de uma imagem de autor-personagem explosivo, irreverente e meio maldito, numa espécie de pastiche que, como já comentamos, alude à legenda nelsonrodrigiana, em seus anos de escândalo.

A inequívoca alusão ao ritualismo do sacrifício, marcante na trajetória pública e criativa de Nelson Rodrigues, também emblematiza o caráter público da literatura e das intervenções do escritor Mirisola, bem como a natureza iconoclasta e incontida de sua escrita fragmentária e espasmódica. Assim, o mesmo tom performático, entre o melodrama, o humor e a intenção reflexiva, adotado no teatro obsessivo e na crônica ácida, característicos do legado nelsonrodrigiano, pode ser reconhecido na obra desse escritor.

Em *Charque: uma autobiografia, vá lá* (2011), o final, da mesma forma que em *Animais em extinção*, refere-se à ideia do sacrifício:

Creio, sinceramente, que escrever é uma forma de oração, mas sobretudo é matar aquilo que já morreu. Já falei disso n'*O azul do filho morto*... “pior do que deixar filhos é deixar livros”. [...] Por outro lado, escrever também é iluminar a fogueira dos outros com a cha-

ma das nossas mazelas e ir – apesar de todo egoísmo, covardia e contrariedade – ao sacrifício, às asas (Mirisola: 2011, 206-7).

O caráter híbrido e errático dessa suposta autobiografia do nomadismo do autor-narrador assiduamente aproxima a trapaça e a mentira da escrita que desenvolve: “Impossível escrever uma biografia sem mentir. Seria desonestidade com os fatos consumados e sobretudo com os fatos não consumados” (Mirisola: 2011, 190).

Por outro lado, o intercâmbio entre notações pessoais sobre a vida socioliterária brasileira e revelações sobre preferências e comportamentos cruzam, por exemplo, com as características ficcionais atribuídas ao menino Teco.

Assim, nessa autobiografia fictícia o narrador-autor jovem, da mesma forma que seu personagem-criança do livro seguinte, “tinha um interesse especial por palavras que levavam sua imaginação para o fundo da terra: avalanche e enxurrada eram suas preferidas” (Mirisola: 2011, 206-7).

A sua automodelação ficcional, entre passagens absurdas e perversas e uma cáustica criticidade com figurantes de nossa esfera literária, continua a infinita performance em torno da imagem do inesquecível menino morto (*O azul do filho morto*), que, entre excessos e metamorfoses, inerentes ao realismo grotesco da dicção, multiplica-se em distintas personas, numa espécie de surrealismo carnavalesco, sarcástico e diminuído.

Mas, dessa vez, eu também sou vapor azul e caminho em direção ao mar: “Ao mar – é o que lhes digo: – “Ao mar!” [...]. Também a certeza de que fui enganado e um filho azul boiando num vidrão de Maioneggs. É isso. Um engano. Algumas fotos. O fogo. Um filho azul e morto (Mirisola: 2002, 173).

**Referências**

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª edição. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1993.
- BATAILLE, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres e Nova York: Routledge, 1981.
- KRISTEVA, Julia. *As novas doenças da alma*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MIRISOLA, Marcelo. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Animais em extinção*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Charque: uma autobiografia, vá lá*. São Paulo: Barcarola, 2011.
- MIRISOLA, Marcelo & LONZA, Furio. *Teco, o garoto que não fazia aniversário*. Ilustrado por André Berger. São Paulo: Barcarola, 2012.

MURPHY, Richard. *Theorizing the Avant-Garde Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge/Nova York: Cambridge University Press, 1999.

SLOTERDIJK, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Prefácio de Andréas Huyssen. Tradução para o inglês de Michael Eldred. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1997.