



Mater Daemoniorum: heterotopia e demonização em *Miguel e os Demônios*, de Lourenço Mutarelli

*Mater Daemoniorum: heterotopia and demonization in Lourenço Mutarelli's
Miguel e os Demônios*

Matheus Victor Silva*

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Araraquara, São Paulo, Brasil

Adalberto Luis Vicente**

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Araraquara, São Paulo, Brasil

Resumo: O presente artigo busca refletir acerca das configurações heterotópicas da espacialidade na obra *Miguel e os Demônios*, de Lourenço Mutarelli, com especial atenção às figurações subterrâneas dos espaços por onde transita a personagem Cibebe e que se relacionam diretamente à demonização de seu corpo. Logo, a espacialidade surge como um dos feixes principais da expressão do grotesco na obra. De um rico repertório, a obra dialoga diretamente com a cultura das maravilhas e a demonologia medievais, assim como com os processos inquisitoriais dos séculos XV e XVI, responsáveis pelos surtos de caça às bruxas. Através de uma reconstrução da arcaica figura da feiticeira, a narrativa permite uma releitura da discriminação da travestilidade na atualidade. Consonante a isso, a estética grotesca reforça-se ainda pela irrupção de uma violência incisiva aliada a elementos de um bizarro absurdo sem, com isso, recair ou intentar efeitos rasos de choque ou de um realismo meramente representativo. Pelo contrário, alienando a realidade da obra de qualquer verossimilhança racional, a ambivalência grotesca incide sobre o processo metamórfico do protagonista, no qual tais índices contribuem para o estabelecimento do que chamamos “cosmovisão grotesca”, abolindo as limitações de uma compreensão dualista e racional da existência, refletida na superação final das culpas que atormentam Miguel ao longo de toda a narrativa. As configurações desse espaço em que se desencadeia o processo de transformação de Miguel estabelecem, desse modo, um espaço à parte, profundamente expressivo de uma visão grotesca do mundo.

Palavras-chave: Grotesco; Heterotopia. Monstruosidade. Demonização. Lourenço Mutarelli

Abstract: This article seeks to reflect on the heterotopic configurations of spatiality in the Lourenço Mutarelli's work, *Miguel e os demônios*, with special attention to the underground figurations of spaces where the character Cibebe transits and which are directly related to the demonization of her body. Therefore, spatiality emerges as one of the main ways of expressing the grotesque in the work. The work has a rich repertoire that dialogues directly with the culture of wonders and medieval demonology, as well as with the inquisitorial processes of the 15th and 16th centuries, responsible for the outbreaks of witch hunts. Through a reconstruction of the archaic figure of the sorceress, the narrative allows for a re-reading of the discrimination of transvestility today. Consonant with this, grotesque aesthetics yet strengthens with the burst of incisive violence, allied to elements of a bizarre absurdity without, however, relying on or inserting shallow effects of either shock or merely representative realism. Conversely, alienating the realm of the book from any rational verisimilitude, grotesque ambivalence focuses on the protagonist's metamorphic process, in which such elements contribute to establish

* Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP, Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: matheus.victor@unesp.br

** Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP, Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: adalberto.vicente@unesp.br

what is called "grotesque cosmovision", abolishing boundaries of a dualistic and rational comprehension of existence, reflected in the final overcoming of the guilt that tormented Miguel throughout the whole narrative. The configurations of this space in which Miguel's process of transformation take place establish a other space, deeply expressive of a grotesque view of the world.

Keywords: Grotesque. Heterotopia. Monstrosity. Demonization. Lourenço Mutarelli

Entre os estudiosos da espacialidade narrativa, há quase um consenso de que, em literatura, os elementos que compõem o espaço, bem como a movimentação das personagens, o trânsito entre espaços diversos, a viagem, a caminhada, refletem de forma dinâmica os estados interiores e as metamorfoses sofridas por elas. O inventário dos locais de uma narrativa são significativos tanto em descrições minuciosas que forneçam dados acerca de uma atmosfera específica, cuja influência sente-se diretamente nas ações e estados das personagens; quanto em descrições rarefeitas, nebulosas, em que os locais, não se definindo completamente, parecem lançar o leitor no mistério ou na incerteza, podendo gerar ambientes (e situações) estranhas ou fantásticas. Logo, como afirmam Bourneuf e Ouellet,

se procurarmos a frequência, o ritmo, a ordem e sobretudo a razão das mudanças de lugares num romance, descobrimos a que ponto eles são importantes para a assegurar à narrativa simultaneamente a sua unidade e o seu movimento e quanto o espaço é solidário dos outros elementos constitutivos (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 135)

Nesse sentido, os estudos sociológicos e geográficos acerca do espaço têm oferecido grandes ferramentas para a reflexão do papel da espacialidade na tessitura narrativa. Palco das ações humanas, o espaço registra em si o correr do tempo, acumulando sucessivas camadas históricas, que se mesclam num presente contínuo. Da mesma forma, reflete em sua organização a própria estrutura sociocultural que sobre ele se desenvolve, sendo por ela transformado na medida em que também influencia a transformação dessa mesma sociedade. Daí ser tão rico esse espaço ativo, dinâmico e de constante circulação dentro das expressões literárias e, igualmente, ainda mais curiosa a recusa quase sistemática que a obra de Lourenço Mutarelli tem por esses espaços abertos.

Somente em seu lançamento mais recente, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (2018), o protagonista pratica um livre fluir pelas ruas da cidade, fato que o diferencia este romance fundamentalmente de outras produções mais antigas, nas quais os protagonistas limitam-se, predominantemente ou absolutamente, a espaços fechados. Em *Jesus Kid* (2004) e *O Natimorto* (2004), Mutarelli chega ao extremo de confinar suas personagens a um único cômodo. Mesmo em obras nas quais hajam deslocamentos mais frequentes, como *O cheiro do ralo* (2002), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) ou *Miguel e os demônios* (2009), predominam espaços oclusivos e poucos são os detalhes narrados acerca do intervalo espacial em que se dão os deslocamentos.

Pascoal Farinaccio (2013) associa essa clausura sistemática a uma linha temática comum às personagens de Mutarelli, a depressão e a angústia, e que se refletem na necessidade de isolamento:

É notório que em Mutarelli esses espaços fechados, pequenos, apertados e muitas vezes claustrofóbicos – sejam eles um apartamento ou uma caixa – estão intimamente relacionados ao caráter fechado de suas personagens, à timidez, ao sentimento de fracasso, ao

ensimesmamento doentio, ao remoer contínuo das pequenas tragédias cotidianas. Suas personagens buscam proteger-se nesses ambientes reclusos, mas acabam sempre frustradas em suas intenções (FARINACCIO, 2013, p. 247).

Ora, se, como afirmam Bourneuf e Ouellet, o câmbio e a movimentação são extremamente significativos dos processos metamórficos sofridos pelas personagens ao longo de uma narrativa, a ausência dessa movimentação e, mais ainda, o isolamento deliberado o seriam, portanto, na mesma medida. Não por acaso, Gaston Bachelard (1978), em seus estudos acerca das relações entre espaços fechados e subjetividade, já delineava o quão significativos são os elementos constituintes dessa interioridade espacial enquanto correlativos simbólicos dos processos imaginativos e dos próprios elementos que, por sua vez, compõem a interioridade subjetiva da personagem e do eu-poético. Em Mutarelli, como veremos, o espaço parece comunicar sobremaneira esses estados de ânimo, estabelecendo uma expressão ou diálogo com a interioridade da personagem. Em função, sobretudo, de uma economia descritiva bastante condensada, os poucos detalhes narrados em seus romances ganham, face à abreviação, uma potência simbólica mais intensa e incisiva. É assim, por exemplo, que os objetos, em *O cheiro do ralo*, tornam-se os portadores das memórias e das identidades à revelia dos próprios proprietários. Contrariamente, em *A arte de produzir efeito sem causa*, o passado das personagens inscreve-se justamente na percepção da ausência de determinados objetos, o que o liga às questões mais veladas do presente. Nesse sentido, Farinaccio aponta de forma bastante acertada o diálogo entre as fraquezas e anormalidades do anti-herói mutarelliano e seu enclausuramento claustrofóbico, que o isola dessa sociedade à qual não se adapta:

Dada a sua recorrência nos romances de Mutarelli, pode-se afirmar que o agenciamento de espaços fechados é *parte estrutural* de suas histórias. Esses locais compõem um cenário deprimente que se ajusta perfeitamente às personagens que encerram, muitas delas esmagadas pelo peso do fracasso profissional e afetivo, desajustadas em relação ao meio social em que vivem e, via de regra, em demanda de algum tipo de proteção – de uma caixa-útero que lhes possa servir de abrigo (FARINACCIO, 2013, p. 248, *itálicos do original*).

A obra de Mutarelli como um todo parece, desse modo, ressaltar a problemática relação do sujeito com o “outro”. O sentimento de fracasso e de derrota, a depressão, a loucura e o egoísmo ressaltam de suas personagens enquanto marcas de um processo de afastamento do outro, de não-identificação ou de recusa a esse intercâmbio. Tal fato é muito claro, mais uma vez, em *O cheiro do ralo*, por exemplo, no qual todas as relações do protagonista se objetificam e mercantilizam, ou em *A arte de produzir efeito sem causa* e *Nada me faltará* (2010), nos quais a deterioração da saúde mental dos protagonistas sulca fronteiras cada vez mais largas entre eles e as demais pessoas que os cercam, em uma realidade que parecem não reconhecer jamais como sua.

Um tal estudo, contudo, exigiria muito mais do que o presente ensaio poderia oferecer, mas, seguindo a linha interpretativa que foi até aqui delineada, focaremos adiante na análise da espacialidade em *Miguel e os demônios ou Nas delícias da desgraça* (2009), mais especificamente no caráter heterotópico do cortiço em que habita a prostituta Cibele e na experiência da *outridade* que ela abre ao protagonista. Interessa especialmente compreender como a constituição claustrofóbica da morada de Cibele reflete o caráter infernal a ela conferido na narrativa, funcionando como “útero tumular” para o protagonista Miguel. Dessa forma, como ressaltado, não apenas o espaço

em si, mas sobretudo sua inserção no enredo através da narração é fundamental para a construção dos efeitos específicos alcançados pela narrativa.

Na obra em questão, a narração possuiu um tom cinematográfico que dispõe a descrição das cenas de modo semelhante à sucessão de quadros em um filme. Contudo, ao contrário do que teríamos numa fotografia cinematográfica (toda uma série de elementos variados que compõe o ambiente em que a personagem se encontra) o narrador apresenta a descrição mínima dos elementos que marcam de alguma maneira a consciência do protagonista naquele dado momento:

Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à Marginal Tietê. Viatura da Polícia Civil ao fundo. Miguel e Pedro caminham pelo terreno. [...] Homem caucasiano. Corpo de bruços. A cabeça e as mãos enroladas com saco plástico e depois incendiadas. Coisas para dificultar o reconhecimento da vítima (MUTARELLI, 2009, p. 8).

O mesmo ocorre com relação aos interiores, que compõe a quase totalidade do espaço da obra (a maior parte das cenas ocorre em carros ou apartamentos), cujas descrições são limitadas a esse mínimo consciente do protagonista. O foco narrativo, dessa forma, incidindo sobre a descrição, termina por conduzir o leitor para dentro do próprio ensimesmamento do protagonista. Logo, mais do que comunicar pensamentos, a narração nos coloca a par da interioridade de Miguel e da claustrofobia de seus conflitos que, na atmosfera plúmbea de violência, converte-se num mal-estar inescapável ao leitor. Tal configuração, como já apontamos, é patente para toda a obra, o que faz com que o peso da violência e da culpa pareça tragar o leitor juntamente ao protagonista sob sua pressão. Dentro dessa estrutura oclusiva, o apartamento de Cibele surge de forma central, uma vez que, sendo o mais “profundo” de todos os espaços da narrativa, localiza em si a fronteira da superação do real ordinário alcançada pelo protagonista ao final da obra. Isso posto, esse espaço pode ser lido como uma espécie de “gruta”, epicentro em que confluem todos os traços grotescos da narrativa, bem como limiar da trajetória de Miguel.

Desse modo, no enredo da obra, Cibele surge para Miguel a partir de uma série de acasos: primeiramente ao ser flagrada na saída de um motel, acompanhada pelo delegado plantonista, dr. Carlos; e, novamente, quando Miguel e seu parceiro, agentes da Polícia Civil, dirigem-se a um cortiço (justamente ao apartamento de Cibele, único lugar onde se darão seus encontros a partir de então) para atender uma suspeita de homicídio, mas que se trata, na verdade, da descoberta de uma múmia por ocasião de uma reforma. No momento em que se depara com a múmia, Miguel passa mal e “desmaia aos cuidados daquela Afrodite” (MUTARELLI, 2009, p. 35).

Dessa curta passagem pode ser extraída uma série de elementos extremamente significativos para a construção heterotópica do local. O prédio é “descrito” (em traços mínimos) como uma pensão ou cortiço. Nele destacam-se características de uma ruína e o tempo é integrado ao espaço em um sentido decadente, de ciclos contínuos, inexoráveis, de modo que o local, assim como os moradores parecem, em meio a esse acúmulo de antiguidade, fora do tempo:

A textura das paredes cinza revela camadas sobre camadas de cores desbotadas. Enquanto Miguel, distraído, arranca com a unha lascas da tinta, como se procurasse identificar cada uma das cores de cada demão. Conclui que o tempo não passa de sensação e ciclos. Pedro toca em seu braço, libertando-o do transe. Entram pelo pátio que é quase uma ruína e param, desanimados, diante da escada imensa. Moradores surgem curiosos dos corredores,

que mais parecem labirintos. Miguel e Pedro sobem lances e mais lances, os degraus rangem em advertência.

– Vocês são da polícia?

– Por quê?

– Porque, se forem, o presunto está lá embaixo.

Percebem que o local é um prostíbulo.

– Como pode o número 72 ser embaixo? – Pedro pergunta a uma puta cuja idade é impossível calcular. É jovem e velha ao mesmo tempo.

– Isso eu já não sei – responde a puta

Descem e encontram o número 72 no subsolo. [...] (MUTARELLI, 2009, p. 33-34).

A espacialidade do cortiço desloca, dessa forma, sua relação para além do espaço do real ordinário: o apartamento, apesar de ser de número 72, encontra-se no subsolo do prédio; é marcado pela atividade da prostituição e, portanto, marginalizado não só do espaço urbano, mas também em relação aos conceitos sociais de legalidade (dado o estigma da prostituição como atividade intrínseca à ideia de criminalidade, ainda que em si mesma não seja enquadrada como tal), saúde (pelos pressupostos sanitaristas de difusão de DSTs) e civilidade (posto que contraria os pressupostos sociais de monogamia, bem como a complexa, senão hipocondríaca, noção de “qualidade de vida” a ela associada).

Percebe-se, portanto, que tal espaço, na narrativa, extrapola as noções estabelecidas de normatividade, abrigo em seu seio os marginalizados da sociedade. Comumente, a teoria de Foucault é associada a espaços institucionalizados (prisões, sanatórios, asilos), mas no caso em questão, o cortiço/prostíbulo, ainda que seja abordado na obra de forma intimista, interiorizada e, por isso, subjetiva, há que ser enquadrado enquanto heterotopia, justamente pelo fato de tratar-se de um espaço de exclusão, em que as normas vigentes não se fazem presentes diretamente, senão enquanto marginalização desses sujeitos que a elas não se adequam. Os estigmas da prostituição e do gênero sexual se fazem aqui sentir com força máxima, permeando a própria corporalidade estigmatizada da travesti Cibeles, que expressa, no conjunto da obra, uma espécie de limiar para além das fronteiras das limitações conceituais ordinárias, sobretudo a partir das figuras grotescas que incidem sobre ela.

Nesse sentido, ganha especial significação a compreensão da expressão sexual das travestis enquanto uma sexualidade ambivalente e ilimitada, na medida em que foge aos limites do que se impõe atualmente como masculinidade e feminilidade, transitando através de ambos os campos. Não somente por negar-se a adequação à atual bipolaridade de gêneros, mas sobretudo pela subversão de uma série de estatutos socioculturais calcados na divisão sexista entre homens e mulheres, a figura da travesti se mostra contestadora e desviante da ordem social e, por isso, à margem dessa mesma sociedade. Contudo, mais do que ser excluída por uma sociedade que vê nela uma corporalidade transgressiva, a travesti expressa em seu corpo não só a resistência às imposições morais, como também a expressão de um alargamento dessas “ordenações limitantes” do mundo. A demonização da personagem Cibeles, como veremos, coloca-a na centralidade da metamorfose de Miguel, exercendo uma espécie de catálise nos processos vivenciados pelo protagonista, justamente na medida em que, sendo diretamente associada a esse “mundo às avessas”, Cibeles proporciona a Miguel uma passagem para além do ordinário em que ele se encontra enclausurado.

Adentrando o apartamento em questão, encontramos, nos elementos componentes da interioridade espacial, signos que reforçam o caráter avesso da morada e que, seguindo os pressupostos de Bachelard, tornam-se extremamente significativos da descida aos infernos e das

sombras da psique que Miguel percorrerá até o final do romance. Os policiais encontram, então, uma múmia cuchimilco que repousa dentro de uma parede derrubada por uma reforma:

– Corre aqui, Miguel! Puta que pariu!

Uma múmia descansa incrustada na parede. A pele parece uma espécie de couro. Os dentes estão expostos. Tufos de cabelo esbranquiçado desalinhados. Por alguma razão, Miguel tem a impressão de que se trata de uma mulher. A múmia está sentada abraçando os joelhos.

Miguel não consegue respirar.

– Caramba! – solta Miguel.

Transpira. Não sente o ar entrar. Agacha-se, temendo desfalecer. A moça de traços exóticos começa a abaná-lo. A moça que estava no banco do passageiro do dr. Carlos.

– Que isso, Miguel? Tá com medo da múmia?

– Eu não estou legal. [...]

Apoiado no ombro da namoradinha do dr. Carlos, Miguel é conduzido a um pequeno quarto também perfumado, por uma fragrância ainda mais barata.

Miguel percebe, pendurada sobre a cama, uma estampa que não condiz com o cômodo. Nem mesmo com a casa. Miguel, o santo, pisando num demônio. A imagem, de aparência medieval, em vez de confortá-lo, o deixa ainda mais perturbado (MUTARELLI, 2009, p. 34-35).

Se tomarmos a figura da múmia como representativa da morte, o mal-estar de Miguel ganha uma significação mais profunda no trecho em questão. Como que adentrando um túmulo, Miguel parece ser recebido por um representante da morte. Mais do que isso, a múmia pode ser lida em tal contexto como a própria marca daquilo que Foucault definiu como a “quase-eternidade”. A morte, portanto, impele à identidade do sujeito um perpétuo esvanecer-se e, como uma espécie de tempo fora do tempo, marca diretamente no corpo da múmia esse lapso temporal de uma existência que a morte não foi capaz de apagar, mas, ao contrário, perpetuou. Estabelece-se, desse modo, a par da heterotopia do subsolo, a heterocronia da morte que, segundo Foucault,

estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; *a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional* (FOUCAULT, 1996, p. 418, *itálicos nossos*).

Foucault associa essa ocorrência a alguns exemplos, entre eles o do cemitério, posto que a entrada para essa heterotopia é “a perda da vida, e essa quase-eternidade em que [o indivíduo] não cessa de se dissolver e de se apagar” (FOUCAULT, 1996, p. 419). Dessa forma, poder-se-ia apontar na obra, a partir do cruzamento específico entre espaço e tempo, o estabelecimento do espaço infernal, colocado aqui no sentido e estrutura clássicos da morada dos mortos. Essa imagem conduz à demonização do corpo estigmatizado da travesti Cibele, mas, não se resumindo de forma alguma a uma simples discriminação, estende seu sentido para além do raso moralismo cristão, figurando o limiar de transformação atravessado pelo protagonista. Logo, é fundamental vislumbrar o entrecruzamento das instâncias do tempo, do espaço e da corporalidade na leitura da obra, posto que nos permite aprofundar a reflexão acerca do caráter tumular que esse espaço

em particular possui ao longo do romance e que marca definitivamente a “morte” de Miguel, a degradação de sua vida ordinária e sua descida aos infernos da consciência.

Toda a caracterização do apartamento, portanto, incita uma espécie de alteridade, estabelecendo um espaço *outro*. Tal qual uma cova, esse subsolo parece tragar e aprisionar o protagonista, que ali de fato deixa-se morrer, enterrando as culpas que lhe perseguem. A imagem sepulcral do apartamento remete-nos imediatamente às próprias raízes do grotesco, a “grota” humana, receptáculo em que repousam imagens obscuras que, não obstante acomodem as raízes que sustentam a altivez do ser humano, são por ele negadas enquanto elementos abjetos, excrecências indignas da luz da consciência¹. Mary Russo (2000) discute em seu engenhoso estudo, *O grotesco feminino*, a ligação entre a feminilidade e as imagens grotescas, cujo caráter telúrico, a um só tempo, remete diretamente à ligação de sua corporalidade aos arquétipos da terra, que por sua vez são negados pelos conceitos patriarcais de domesticação e higienização do corpo feminino:

Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso. Essas associações do feminino com o grotesco terreno, material e arcaico sugerem uma representação forte e positiva de cultura e feminilidade [o que] valoriza as imagens tradicionais de uma mãe terra, da bruaca, da feitiçeira e da vampira e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos “primordiais”, especialmente a terra. [Entretanto,] é fácil e perigoso resvalar destes tropos arcaicos para a misoginia que identifica este espaço interior oculto com o visceral. Sangue, lágrimas, vômito, excremento — todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominantemente, embora não exclusivamente) ao lado do feminino — estão ali embaixo, naquela caverna de abjeção (RUSSO, 2000, p. 13-14).

Em vista disso, vislumbramos outro ponto fundamental para a compreensão da demonização de Cibele: sua feminilidade. A correlação brilhante que Mary Russo traça entre as imagens da gruta, seu aspecto grotesco inerente e fundamental (KAYSER, 2003), bem como sua associação ao corpo feminino potencializam a figuração tumular do espaço do apartamento, expandindo-a, ademais, para a dinâmica inversora conferida pelo caráter infernal, que é catalisada e age sobre o protagonista corporalmente: na sua atração por Cibele, que o obriga a cruzar fronteiras diversas de sua mentalidade. Cibele, portanto, constitui-se na obra enquanto avatar da alteridade e portadora de uma visão *outra* do mundo. Não queremos, com isso, dar a entender que seu papel nos processos de metamorfose do protagonista sejam ativos (sobretudo porque a narrativa carece mesmo de diálogos mais desenvolvidos entre Miguel e Cibele), mas que sua figura concentra, no universo da obra, um imenso poder simbólico e expressivo de tais processos e que resgatem o que poderíamos chamar por “arquétipo da descida aos infernos”. Mircea Eliade (1951) demonstra a ancestralidade da “descida à casa dos mortos” no processo de formação ou cura dos antigos xamãs. Tais figuras deviam seu poder e conhecimento a seu estado ambíguo e simultâneo entre o mundo material e o espiritual, não pertencendo por inteiro a nenhum deles. Dessa forma, a hipótese que apresentamos aqui é a de que a transformação de Miguel, sua superação dos conflitos duais e sua ascensão, ao final da narrativa, a uma compreensão mais plena do mundo se dão por esse processo de descida aos infernos e de comunhão com a sua sombra ou demônios

1 Ver a discussão de Eliane Robert Moraes (2010) acerca do artigo de G. Bataille, “Le gros orteil”, no cap. 10 “As monstruosidades do homem”.

interiores e que, para tanto, a figura de Cibele é fundamental, marcadamente em face da alteridade que ela expressa na narrativa e à qual ela dá acesso.

Essa mesma alteridade é que fundamentará, na obra, as figurações monstruosas e demoníacas que são estigmatizadoras do corpo de Cibele e que materializam a experiência aterradora do outro e da transformação, como bem esclarece Rémi Astruc (2010) em sua análise antropológica das estéticas do grotesco. A alteridade, portanto, coloca-se nessa dinâmica em face da necessidade de forças que transgridam a ordem como pressuposto para a abertura de uma possibilidade de transformação.

Cibele, desse modo, acumula em si diversos traços desviantes e responsáveis pelo estabelecimento dessa alteridade: a prostituição, a feminilidade tumular (diretamente expressada no espaço heterotópico de sua moradia) e, por fim, o aspecto demoníaco conferido à sua transsexualidade pelo delegado Carlos. Dessa forma, na fala esquizoide e delirante do delegado a Miguel, Cibele é acusada de ser uma espécie de sacerdotisa de um culto de cunho satânico ou inversor, relacionado a uma grande conspiração, sendo ainda aproximada à figura de uma Súcubo e mãe de espíritos e demônios, que ela gera precisamente em razão de seu corpo não possuir um útero (mas possuir a propriedade feminina da geração). Em meio ao delírio, o delegado alarga a história ao longo de fatos históricos e mitológicos, evocando em sua fala toda sorte de entidades e espíritos, o que corrobora a caracterização de Cibele como tal.

Logo, da forma como se coloca o discurso da personagem dr. Carlos (MUTARELLI, 2009, p. 83-97), é inevitável não correlacionar a caracterização demonizada de Cibele àquela construída por ocasião da inclusão da feitiçaria aos autos do Santo Ofício medieval. Perseguidas sobretudo no final da Idade Média, acreditava-se que as bruxas constituíam verdadeiras hostes infernais, cujos populosos encontros celebravam pactos com o próprio Diabo para a destruição da Santa Igreja. Como demonstrou Jean Delumeau (1989), em seu rico estudo acerca do medo no Medievo, a figura da feitiçeira assimilou e centralizou em si a função expiatória de toda a rede de temores que vinham se fortalecendo sobre as populações europeias, sobretudo após o século XII. Daí que a afirmação de Mary Russo se apresente nesse estudo de modo tão esclarecedor, posto que não é surpreendente que, em uma sociedade cuja cosmogonia tenha legado à mulher a culpa pela queda da humanidade, cuja marca maior está na sexualidade, sejam justamente os corpos que mais expressam aquelas marcas terrenas da fertilidade, os repositórios de um medo surdo e profundo. O grotesco feminino, expressivo dos ciclos de vida e morte, é encarado, então, da forma mais depreciativa o possível. Não por acaso, Delumeau destaca a recorrência de imagens folclóricas como as da bela mulher de ventre putrefato e cheio de vermes ou da vagina dentada (da qual a historiografia detectou mais de trezentas ocorrências). Todos esses fatos nos levam a compreender a perseguição às bruxas, antes de mais nada, como sintoma das profundas mudanças sofridas pelas sociedades europeias quando da passagem do sistema feudal para o Renascimento.

A partir desse repositório de imagens, portanto, é que traçamos as correlações da bruxa com a personagem Cibele. A Idade Média relacionou a figura da feitiçeira ao Diabo sobretudo com base em sua capacidade de gerar malefícios e por renegar a religião cristã, dadas as suas práticas mágicas. Semelhante ao que faz dr. Carlos, elas eram acusadas de lascívia e de subjugarem os homens pela luxúria, de copularem com demônios e, através dessas relações, investirem-se de poderes malignos. Mais uma vez, o que encontramos diante de nós, é a demonização da sexualidade feminina. Como destaca Rose Marie Muraro (2016), na introdução à sua tradução do *Malleus Maleficarum*, é inevitável a associação da mulher com a bruxaria, pois seu corpo é o que mais fortemente expressa a fertilidade e seus ciclos naturais. Posto que para Kramer e Sprenger, o Diabo não pode sobrepor-se ao intelecto, sobre o qual governa Deus, resta-lhe somente o corpo enquanto caminho para a tentação e corrupção do sujeito, destacando que

não obstante conhecerem um sem-número de formas para realizar seus atos malévolos [...], mesmo assim seu poder se confina às partes íntimas e ao útero. Ver Jó, 41. É por meio da lascívia da carne que exercem seu poder sobre os homens; e nos homens a fonte da lascívia se localiza nas partes íntimas, já que é dali que sai o sêmen, assim como nas mulheres sai do útero” (KRAMER; SPRENGER, 2016, p. 89).

Nota-se, ainda, a importância dessa relação para os inquisidores, dado o destaque que dão para a cópula de mulheres e bruxas com os incubos e à sua capacidade de privar o homem de seu pênis (decependo, ocultando ou invalidando). Ao contrário das bruxas, entretanto, que copulavam com os incubos para gerarem outras bruxas e que dependiam do sêmen por eles coletado de outro homem, quando tomavam a forma de súcubos, Cibele é descrita enquanto a própria matriz desses espíritos malignos, algo que, seguindo a lógica inquisitorial, a localizaria em um nível muito mais vil do que o das próprias bruxas.

Desse modo, tal fato se mostra especialmente interessante, na medida em que demonstra, pelo discurso da personagem dr. Carlos, que a sexualidade de Cibele expressa um poder especial, creditado, em suas palavras, à transsexualidade de seu corpo. Naturalmente, em uma leitura “realista” do episódio, o que teríamos é a repercussão do estigma social conferido ao corpo da travesti tomando formas fantasiosas no delírio de um homem claramente doente. Entretanto, a expressividade grotesca que a ambiguidade das formas narrativas cria ao longo do texto gera sentidos ambivalentes para o enredo que, sem invalidar essa leitura, abre espaço para a leitura mística e sobrenatural acerca de sua identidade demoníaca. É justamente esse caráter de estranhamento que nos interessa aqui: não permitindo a eleição de nenhuma das duas leituras, realista ou sobrenatural, estabelece-se uma dissonância opositiva na obra, que cria o efeito grotesco de estranhamento e alienação da realidade. Esse mesmo estranhamento, catalisado pela série de pequenos símbolos espalhados pela obra (as moscas, os cães negros, o cachorro putrefato da infância, entre outros), ecoa na (des)ordenação da espacialidade da morada de Cibele e se faz sentir na abjuração do real vivenciado por Miguel.

Mais do que súcubos e incubos, Cibele é acusada de parir as próprias desgraças que parecem consumir a vida de Miguel, seus supostos filhos, destacadas na maldição que o delegado profere em Espanhol durante seu surto no hospital². Mais uma vez, a estrutura da narrativa fortalece o caráter estranho dos eventos, quando, após a afirmação de que “sobre a sua família as faltas recairão”, é justamente a notícia da morte de Sueli (sua namorada) e as filhas que Miguel “encontra” quando chega à fazenda em que Carlos afirma residirem os filhos de sua união com Cibele; e, do mesmo modo, quando o pai de Miguel sofre um AVC após vislumbrar o enxame de moscas (figurativo da culpa) sobre o filho, em um episódio também associado à sua relação com Cibele.

Assim como era clara a relação entre a demonização da mulher por seu corpo e da relação que esse corpo e seus ciclos estabeleciam com as potências terrenas (a gruta de que nos fala Mary Russo), também no corpo da travesti são depositados hoje estigmas similares. Nesse ponto, retornamos a Eliade (1999) para buscar a compreensão de tal associação, ao menos no contexto da obra a que visamos interpretar. Segundo ele, a ambiguidade sexual do andrógino real causava

2 “Venganza! Sobre el cuerpo muerto de Miguel se extiendan las alas negras de Satanás; sobre su cabeza y sus propiedades reinen los espíritus del mal. Sobre su familia las faltas recaerán!” (MUTARELLI, 2009, p. 107).

medo, pois lia-se em seu corpo os sinais de desordenação no cosmos. Se assim o era para a Antiguidade, na atualidade a própria psicanálise poderia fornecer elementos que explicassem o medo que tal ambiguidade poderia causar. De fato, ainda hoje são despendidos diversos esforços desde o pós-parto para garantir que o sexo “real” seja descoberto e desenvolvido corretamente (LEITE JÚNIOR, 2011). Ao assumir uma identidade marcadamente feminina sem, contudo, expressar qualquer desejo de retirar o pênis por meios cirúrgicos, mas inclusive desfrutando dele para seu prazer, a travesti toma para si o símbolo maior de potência e de poder do patriarcalismo. Vemos isso na preocupação que Kramer e Sprenger expressaram sobre a capacidade que as bruxas tinham de alienar um homem de seu membro ou de sua virilidade, bem como no destaque que Freud deu em seus estudos para o complexo de castração e a “inveja feminina do falo”. Contudo, essa é uma possibilidade de leitura que se coloca e que, infelizmente, não poderemos aqui abordar de forma exaustiva, senão superficialmente dadas as limitações de nossa proposta.

Entretanto, justamente face ao caráter ambíguo, é que nos parece tornar-se mais compreensível a eleição, no passado Ocidental como um todo, da figura do hermafrodita/andrógino enquanto prodígio máximo. Ora, seja qual for o tempo ou a sociedade, é inegável o imenso peso cultural/religioso depositado sobre a sexualidade, fosse para exaltá-la enquanto uma divina capacidade humana de criação e manutenção dos ciclos sazonais, ou para reprimi-la enquanto força tentadora e maligna, capaz de obliterar os indivíduos que por ela se deixassem levar. Logo, é compreensível que a figura do andrógino recebesse tamanha carga semântica. Mircea Eliade (1999) destaca em diversas tradições religiosas a compreensão do andrógino enquanto figura representativa de uma unidade absoluta primordial, em que se encontram unificados os princípios opositivos do tempo ordinário.

Contudo, há que se notar dois dados importantes: em muitas dessas sociedades, ainda que ritualisticamente o andrógino encarnasse a simbologia da totalidade transcendental, a ocorrência fisiológica do hermafroditismo era recebida como aberrante, não hesitando os pais em sacrificar os filhos nascidos sob essa condição. Isso porque, ainda que em um contexto ideal a conjunção das sexualidades fosse interpretada enquanto simbologia de unidade, sua ocorrência real era encarada como uma desordem do cosmos. Eliade propõe reflexões a esse respeito a partir das linhas espiritualistas orientais, afirmando que, ainda que o sujeito compreenda a totalidade nos opostos, sua existência mantém-se implicada a esse mundo de dualidades e, portanto, encontra-se não só sujeito a elas, como ainda parte integrante dessa ordem de coisas. Logo, o hermafrodita, enquanto sustentáculo de elementos heterogêneos, coloca-se como figura desviante da ordem, alheia a ela e, num contexto de pensamento analógico (Foucault, 1981), aponta esse estado desviante, a partir de sua corporalidade, para o cosmos como um todo. Como esclarece Jorge Leite Júnior:

Uma genitália ambígua era um sinal de desordem espiritual-social-corporal, como o era uma vestimenta ambígua ou um comportamento ambíguo, e o que variava a periculosidade de tal situação era o grau quantitativo de tal mistura (LEITE JÚNIOR, 2011, p. 33).

Era, entretanto, justamente esse mesmo caráter caótico que, segundo Eliade (1999), fundamentava os ritos de travestimento das sociedades arcaicas, em que o xamã, através do caráter desviante da ambiguidade, conseguia transcender as limitações desse mundo e expandir-se sobre outros mundos, atravessando-lhes as fronteiras. Logo, a narrativa sobre a qual nos debruçamos cria um sentido ambíguo em que, supostamente, manifestam-se na vida do protagonista eventos

caóticos e violentos por uma espécie de influência maligna advinda de Cibele. Esta imagética sustenta-se no estado marginalizado (aqui colocado num sentido fronteiro ou limítrofe), reafirmamos, de sua sexualidade ambivalente e da situação de prostituição por ela vivenciada, fazendo eco à alteridade representada mitologicamente na História ocidental. As dependências de sua casa, portanto, ganham especial sentido na narrativa, pois, sendo o palco único dos encontros entre ambos, condensam e expressam o caráter “tumular” e “autossacrificial” da descida de Miguel aos seus infernos interiores, onde deve visualizar toda a culpa que carrega para, aceitando-a, superar as limitações maniqueístas de bem e mal.

Não é absurdo, por isso, supormos que a figura de Cibele pareça ter sua potência diabólica catalisada no discurso de dr. Carlos não só por suas associações com a deusa Cibele ou com o suposto culto de que ela faz parte, mas também por medo desse feminino que tomou para si aquele símbolo de fertilidade e potência masculina, acumulando as potências de ambos os gêneros e cujo corpo projeta-se para além das fronteiras do que é ditado como “normal”. Daí ser possível lermos na figura de Cibele a presença da imagem do andrógino e da potência cósmica que as espiritualidades arcaicas lhe conferiam. Mas a riqueza da obra, contudo, não se resume ainda a isso que até aqui analisamos. Enquanto representação do andrógino como ser transcendente, Cibele parece colocar-se em relação aos processos de transformação vivenciados pelo protagonista como um “ponto de acesso” à transcendência.

Dessa maneira, compreendemos a demonização grotesca de Cibele enquanto mecanismo de figuração e apreensão de elementos que escapam à competência das faculdades da racionalidade ordinária, segundo os termos discutidos por Astruc (2010). Para o autor, o grotesco desempenha hoje o papel de mecanismo mental de assimilação de elementos conflitantes para a ordem estabelecida e que, portanto, não poderiam ser apreendidos ou representados pelas faculdades ordinárias. Logo, segundo ele, a propriedade heterogênea e conflitiva das estéticas grotescas permite representar esses dados e elementos dissonantes e incompatíveis de um modo intelectualmente acessível.

O que propomos, é que a demonização de Cibele, ecoando no espaço íntimo de sua morada, são figurações abstratas que buscam dar conta de elementos que a moral e a racionalidade do protagonista de forma alguma poderiam acessar, posto que o vislumbre de um horizonte em que tais fatos confluíssem lhe era inacessível por suas próprias limitações. Seria então precisamente a alteridade marcada na corporalidade da personagem Cibele que permite que ela desempenhe na narrativa esse papel simbólico expansivo e (res)significativo dos valores e sentidos. Logo, todo o aspecto avesso, satânico e tumular que o agrupamento de imagens relacionados a Cibele toma são representativos da figuração do inapreensível, que se expressa de forma negativa precisamente por negar e colocar-se avessamente à estreiteza das limitações do pensamento ordinário. Logo, o aprofundamento do envolvimento de Miguel com Cibele e o aspecto demoníaco que lhe é conferido colocam-se paralelamente e de forma simbólica ao processo de aprofundamento do protagonista em sua crise, o abandono dos aspectos obsoletos de sua identidade e cosmovisão, para então poder como que “ressurgir” da gruta tumular, renovado.

Ao final, Miguel parece renascer ou, talvez o mais correto seria dizer, transcender seu estado anterior. O riso final, quando da execução de Augusto, o pai pedófilo das filhas de Sueli, é o único que vemos aflorar nos lábios de Miguel ao longo de toda a narrativa. O ódio que até então o consumia acerca dos crimes de Augusto parece transformar-se em uma consciência de justiça ou de purificação, quando justifica a decisão de enterrá-lo vivo por ser contra a pena de morte e o derramamento de sangue. É no riso de Miguel, portanto, que está a chave para a compreensão de sua transcendência.

O riso, como afirmam diversos autores, é subversivo, na medida em que desarranja a topografia da cultura, nos termos de Bakhtin (2010); planifica e iguala mesmo os contrários e, no caso de Miguel, parece indicar a consciência da igualdade entre o Bem e o Mal, questão por ele colocada ao escritor Oswald quando ainda lhe perseguiram as suas diversas culpas:

- [...] Você está tentando dizer que não somos capazes de distinguir entre o bem e o mal?
- O que estou tentando dizer é que não há diferença entre o bem e o mal.
- Isso é absurdo.
- Outro exemplo. Vamos para um campo mais familiar. Deus e o Diabo.
- Vamos lá.
- Segundo a teologia, tudo depende da vontade de Deus. Então, quando o Diabo atua, ele age segundo a vontade de quem?
- Como assim?
- Se o Diabo é um agente de Deus, o que é o mal?
- O Diabo é o contrário de Deus.
- Se Deus é tudo o que é, ou o Diabo não é ou não há diferença. Ou seja, o Diabo é também Deus (MUTARELLI, 2009, p. 59-60).

Se bem e mal não existem afinal, senão talvez como duas metades de uma mesma coisa, a culpa, portanto, é um sentimento oco, fútil, pois ausente de qualquer fundamento. Essa parece ser justamente a conclusão a que chega Miguel quando encontra, em Mogi, seus “filhos”. Podemos inferir isso pois, demonstrando ter alguma confiança nas palavras do delegado plantonista, posto que foi até Mogi como ele o indicara, Miguel, entretanto, não busca Cibele posteriormente, não a incrimina ou procura culpá-la por suas desgraças. Simplesmente, ele não retorna ao apartamento ou faz qualquer referência a ela, visto que já completou seu processo de morte, vencendo os males que o consumiam: a culpa pela morte dos garotos de rua, pelo abandono da esposa e do filho, pelo abandono da namorada Sueli e o consequente suicídio, pela distância de seu pai e seu agravado estado de saúde, mas, sobretudo, pela impotência que parece sentir ao longo de toda a obra para mudar a baixeza dessa realidade e escapar-lhe ou resistir a ela. Justamente frente a isso o riso final coloca-se como profundamente significativo, uma vez que a realidade aqui é inegavelmente terrível, como também é inegável sua força em tragar e subjugar todos que nela se encontram. Miguel, não podendo também lhe escapar, parece, ao menos, sobrepor-se na medida em que, consciente de suas fronteiras, deixa de alienar-se face a ela, o que nos autoriza a afirmar que Miguel desenvolve uma espécie de “visão grotesca” do mundo, compreendendo nele a totalidade de seus paradoxos.

A morte que inflige a si mesmo através de seu relacionamento com Cibele permite-lhe, antes de mais nada, a passagem para um “salto para a outra margem” (PAZ, 2012), superando o estigma das culpas que carregava e transcendendo os conceitos de bem e mal. Dessa maneira, a espacialidade heterotópica do apartamento em que se encontravam completa o ciclo da imagem da terra tumular: deixando-se absorver pela gruta, mergulhando até o mais fundo de suas próprias sombras, Miguel é destruído. Contudo, ao sê-lo e, sobretudo, ao permitir abandonar-se a essa autoimolação, de sua própria matéria informe ele pode ressurgir, renovado. Eliminadas as oposições que o consumiam, pela comunhão daquele princípio transcendental simbolizado em Cibele, Miguel se salva, transcendendo suas limitações, superando suas culpas. Grotescamente, Miguel assimila as duas metades em uma unidade. Em outras palavras, a experiência de Miguel

lança-o a um patamar além das limitações ordinárias do mundo e das dualidades humanas, sintetizado por aquele único riso final.

Ecoa, desse modo, uma das características que Foucault legou às heterotopias, quando afirmou que elas

têm, em relação ao espaço restante, uma função. [...] elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. Talvez este seja o papel que desempenharam durante muito tempo esses famosos bordéis dos quais agora estamos privados (FOUCAULT, 1996, p. 420).

Toda a situação insólita que encontra seu enlace nas palavras de dr. Carlos, portanto, desestabiliza a realidade de Miguel. A comunhão com o outro, o absolutamente diferente, mergulha-o em um “mundo às avessas”. Não à toa, o local desse mergulho, o espaço marcado por essa passagem para o profundo infernal, é o apartamento de Cibele. Adentrando o cômodo do subsolo, Miguel adentra também esse espaço grotesco, essa gruta onde, ao fundo, encontra em sua morte simbólica a passagem para a superação, renascendo dela e completando esse que é o grande mistério da terra enquanto túmulo e útero.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, R. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHITIN, M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. “O Espaço”. In _____. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ELIADE, M. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 1951.
- _____. *Mefistófeles e o Andrógino*. Tradução de Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FARINACCIO, P. Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 42, p. 241–253, jul./dez. 2013.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- _____. “Outros espaços”. In FOUCAULT, M. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo, Forense Universitária, 1996.
- KAYSER, W. J. *O Grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KRAMER, H.; SPRENGER, J. *Mallens Maleficarum: O Martelo das Feiticeiras*. Tradução de Paulo Froés; Rose Marie Muraro; Carlos Byington. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- LEITE JÚNIOR, J. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transsexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume, 2011.
- MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- MUTARELLI, L. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 2002.

- _____. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.
- _____. *O natimorto*. São Paulo: DBA, 2004.
- _____. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Miguel e os Demônios (ou Nas delícias da desgraça)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Nada me faltará*. São paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Casac Naify, 2012.
- RUSSO, M. J. *O grotesco feminino*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.