

QUEM É O MONSTRO? CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO NO CONTO “O PEQUENO MONSTRO VERDE”, DE HARUKI MURAKAMI

WHO IS THE MONSTER? CONFIGURATIONS OF THE GROTESQUE IN THE SHORT STORY “THE LITTLE GREEN MONSTER”, BY HARUKI MURAKAMI

Francisco Alves Gomes¹

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5622-5028>

Recebido em: 10/01/2021

Aprovado em: 29/01/2021

RESUMO

A coletânea de contos intitulada “O elefante desaparece”, do escritor Haruki Murakami apresenta um conjunto de narrativas que entrelaçam caracteres da realidade com aspectos que dialogam frutuosamente com o insólito. Neste sentido, intentamos investigar algumas representações do grotesco no texto “O pequeno monstro verde”. A trama narrativa é aparentemente simples

ABSTRACT

The collection of short stories entitled “The elephant disappears”, by the writer Haruki Murakami, it presents a set of narratives that interweave reality characters with aspects that dialogue productively with the unusual. In this sense, we intend to investigate some representations of the grotesque in the text “The little green monster”. The narrative plot is apparently simple from an architectural point of view,

¹ Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (UnB). Professor Adjunto I do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Atua nas disciplinas de História da Arte I e II. É especialista em Direção Teatral pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM). Tem interesse nas fronteiras entre Performance e Teatro. E-mail: aluadoalves@gmail.com

do ponto de vista arquitetônico, no entanto, nos subtextos e intertextos verificamos a pulsão de debates em torno de temas, tais como: a monstruosidade, os sujeitos e a violência, o duplo e suas projeções distorcidas da realidade e etc. Nossa abordagem sobre o grotesco parte do pensamento de teóricos como Julio Jeha, Victor Hugo e Célia Magalhães. Ao analisarmos o conto sob o espectro do grotesco é evidente a coadunação entre o monstro e a personagem central que exerce sobre ele, ao longo da narrativa, um poder de subversão das lógicas referentes ao monstro e ao medo, ou seja, na narrativa de Murakami nem tudo o que parece ser, no fim das contas é, podendo ser algo totalmente avesso à racionalização primeira do ser delineado como monstro.

Palavras-chave: Monstruosidade. Grotesco; Monstro. Conto; Murakami. Literatura.

however, in the subtexts and intertexts we see the pulsation of debates throughout the themes, such as: the monstrosity, the characters and violence, the double and its distorted projections of reality etc. Our approach to grotesque begins from the thoughts of theorists like Julio Jeha, Victor Hugo and Célia Magalhães. When we analyze the tale under the specter of grotesque, it is evidente, that the connection between the monster and the central character that exerts over it, throughout the narrative is a power of subversion of logics referring to the monster and fear, that is, in Murakami's narrative is not all that it seems to be and at the end it may be something totally averse to the first rationalization of being outlined as a monster.

Keywords: *Monstrosity. Grotesque; Monster. Tale. Murakami. Literature.*

Introdução

O grotesco é uma categoria e permeia a sociedade em suas múltiplas feições simbólicas. Pensá-lo enquanto uma estrutura de representação rizomática e potente, implica situar suas presenças nas visualidades da vida, bem como no mistério que se perfaz no que é evidenciado e que causa imediato estranhamento. O estranho é uma marca que se coaduna ao amplo conceito que a palavra grotesco abriga. Quando o grotesco se torna evidente, os caracteres que o formam assumem imediatamente a função desestabilizante sobre os sujeitos envolvidos no exame visual do elemento que pertence à esfera grotesca e sua materialidade, que pode ser monstruosa ou não, mas sempre inquietante, pois no ato da apresentação do que não é considerado convencional, os dilemas humanos são postos à baila.

Neste sentido, proponho no ensaio uma reflexão sobre as possíveis configurações do grotesco no conto “O pequeno monstro verde”, do escritor contemporâneo Haruki Mura-

kami. É válido imediatamente pontuar que as representações grotescas no conto são frutuosamente atravessadas pela violência, e essa ideia humana e complexa é responsável por redimensionar as noções de grotesco ao longo da narrativa. No conto de Murakami uma personagem feminina, sozinha em casa, recebe a visita de um monstro com o tom de pele verde. Nesse encontro são travados discursos e ações que colocam a mulher e o monstro em um diapasão de conflitos que evidenciam profundas reflexões sobre a natureza humana. Antes, porém, da análise do texto, traço brevemente algumas ideias sobre a categoria grotesco, a partir dos pensadores Wolfgang Kayser (1986) e Mikhail Bakhtin (2010).

Vertentes do grotesco em Kayser e Bakhtin

Por ser um sistema autônomo e multifacetado, o grotesco está presente nos discursos, na iconografia, enfim, nas artes em geral. A oposição das definições de belo e feio contribuíram fervorosamente para a sedimentação do amplo espectro que a palavra grotesco evoca. Em Wolfgang Kayser o grotesco é sistematizado através da pintura, da escultura e da literatura; há uma contraposição destas categorias artísticas, pois o grotesco na perspectiva deste teórico se fundamenta, e ganha projeção dentro do Romantismo, imiscuindo-se no vetor de discursos sobre a arte engajada, também voltada para a construção de um sentimento de nacionalidade. É interessante observar como Kayser busca no passado o contraponto para sustentar a ideia de grotesco, como algo que ultrapassa, reiventa, desloca, amplia e tensiona as noções de belo e feio:

Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (...) com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo. Sonho de pintores... (KAYSER, 1986, p. 20)

De acordo com Kayser, a noção de grotesco se apresenta em decorrência de uma ruptura com a “ordenação” natural das coisas. A separação entre os homens e os elementos

da natureza, como seres autônomos, ou seja, quando as ordenações da realidade ficam suspensas, o grotesco aparece como um território em desalinho para a racionalização humana. O espanto com as imagens, advindas do mostruário grotesco pertencente à Antiguidade, em especial pela Renascença, comprovam como era incipiente o conhecimento que o homem detinha sobre os meandros fora do campo da racionalidade. O paradigma da época mostra como vigorava a necessidade de elaboração de um novo objeto que pudesse suprir os anseios do homem com relação a presença do grotesco.

Através das proposições das leituras do sonho, sob o esteio de Freud, na contemporaneidade, bem mais tarde, e também por meio da reinvenção das perspectivas artísticas através das vanguardas, a presença do grotesco continuou a acompanhar os homens em seus questionamentos ontológicos. A modernidade coloca em cheque a noção de unicidade identitária do sujeito, revelando, ao invés disso, a vastidão de camadas interiores em constante conflito, exercendo mutuamente movimentos de desconfiguração contínua das identidades até o ponto em que se confirma que a natureza do homem, enquanto sujeito socialmente construído é a fragmentação, como nos lembra Stuart Hall (2005) no capítulo “Nascimento e morte do sujeito moderno”, presente na obra *A identidade cultural na pós modernidade*.

Em Bakhtin (2010) o grotesco já possui configuração distinta à proposta de Kayser. Na obra *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin problematiza certos aspectos da concepção de Kayser sobre o grotesco. É essencial entender que para o teórico russo a representação do grotesco já havia adquirido respaldo na literatura através das histórias de François Rabelais, com seu livro *Gargantua e Pantagruel*, afinal, Bakhtin não só faz uma revisão histórica importante sobre o grotesco em cima dessa obra, mas reelabora algumas ideias de Rabelais. Segundo Bakhtin:

É preciso sublinhar ainda uma vez que o aspecto utópico (“a idade de ouro”) revela-se no grotesco pré-romântico, não sob a forma do pensamento abstrato ou das emoções internas, mas na realidade total do homem: pensamento, sentimentos e corpo. A participação do corpo num outro mundo possível, a faculdade de compreensão do corpo adquire uma importância capital para o grotesco. A concepção de Kayser, porém, não deixa lugar ao princípio material e corporal, inesgotável e perpetuamente renovado. Tampouco aparecem o tempo, ou as mudanças, ou as crises, isto é, nada do que ocorre sob o sol, na terra, no homem, na sociedade humana, e que constitui a razão de ser do verdadeiro grotesco. (BAKHTIN, 2010, p. 42)

No processo de elaboração das ideias em torno do grotesco, Bakhtin critica em Kayser uma idealização do grotesco a partir de utopias fundamentadas em dicotomias: claro/

escuro; feio/belo; formas pequenas/formas grandes. Esses processos de racionalização do ser acabam por dirimir as possibilidades de intercurso presentes nestes espaços, por isso Bakhtin se apropria do corpo, e suas particularidades reprimidas pelos sistemas de coerção e modulação humana, para demonstrar como o “corpo adquire uma importância capital para o grotesco” (BAKHTIN, 2010, p. 420). Neste sentido, Bakhtin referencia no corpo a criação de um novo *modus operandi* para se pensar o grotesco, pois em Rabelais temos o corpo carnalizado através do monstruoso e o exagerado, que não causa somente estranhamento no leitor, mas também um efeito risível, deste modo, vale uma ida lacônica ao conceito de sátira, como defende Silva Terallori:

A sátira associa-se ao riso da rejeição, o riso de zombaria, que contém a derrisão, e segundo Propp (1992, p.151), é o mais frequente tipo fundamental do riso humano. O riso rebaixador é o riso da sátira, mesmo que nem toda sátira seja necessariamente cômica, pois o universo satírico trata também do horrível, das deformidades que causam dor e sofrimento (Hanssem,1990). Na verdade, o discurso satírico é sempre modulado por tensões, concepção bipartida, que vai do cômico ao trágico (Hernandez,1993, p. 22)²

O avesso do convencional, a zombaria da situação tida como séria, a outra face do texto. Assim podemos considerar que *Gargantua e Pantagruel* se apóia de certo modo nos acontecimentos significativos para um coletivo à sua volta, em decisões sociais, nas relações de poder e os transforma em zombaria, num constante jogo de subversões da realidade em que o corpo opera função especial. O corpo organiza a sociedade em torno de uma outra lógica do existir. O corpo grotesco funciona como catalisador do mundo às avessas. O exagero nas imagens demonstra também um transbordamento da condição humana, sujeita aos impulsos carnavais, pois comer, beber, festejar e copular fazem parte, no contexto de *Gargantua e Pantagruel*, de uma balança que equilibra o erudito com o popular e a mescla disso tudo pode resultar no que Bakhtin defende que:

o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mais ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. (BAKHTIN, 2010, p. 278)

² TERAROLLI, Sílvia – Sociedade e Literatura no Brasil. p. 66

A junção do corpo em suas partes internas e externas demonstra que o grotesco está na coadunação dos elementos externos e internos. Tudo é importante no conjunto visual que identifica o elemento ou o ser como algo grotesco. Por isso o corpo, para Bakhtin, é um cenário de profusão de imagens que reinterpreta a realidade sob a lógica da convulsão simbólica que o grotesco pode causar nos observadores. O grotesco é uma forma de comunicação com a realidade. No conto de Murakami o corpo do monstro verde é descrito a partir de caracteres do grotesco. A relação da personagem mulher com o monstro se constrói por meio do grotesco, e é sedimentada pela violência, como veremos a seguir.

Deste modo, entre Bakhtin e Kayser o grotesco assume perspectivas diferentes na abordagem. Enquanto Bakhtin propõe uma consubstanciação do corpo com o que é mais animalesco do homem, Kayser explora determinados saberes sobre o grotesco que a princípio podem parecer difusos, mas que são relevantes, tendo em vista que a pesquisa de Wolfgang representa um esforço de sistematização do grotesco enquanto categoria estruturada. Em ambos os teóricos o grotesco está atrelado a uma dimensão de desalinho com a lógica usual do pensamento socialmente vigente. A natureza do grotesco reside na complexidade em interpretar o corpo ou objeto que atua no mundo através de configurações físicas e simbólicas que estão fora da lógica desse mundo. É nesse dispositivo de ideias que passo ao exercício de análise do conto “O pequeno monstro verde”, de Haruki Murakami.

Murakami nasceu no Japão, na cidade de Kyoto, no ano de 1949. É um dos autores mais importantes da literatura japonesa contemporânea. Possui uma vasta produção literária a englobar romances e livros de contos. Obras como “Crônica do Pássaro de Corda”, “1Q84”, “O elefante desaparece” e “Kafka à beira mar” entre outros, prefiguram alguns dos livros da extensa carreira do autor que já foi traduzido para mais de 40 idiomas. Em Haruki Murakami o insólito é um tecido proeminente a conduzir aspectos das suas narrativas. A temática da identidade japonesa é presente nas obras tendo como eixo de problematização o mítico, os rituais, a vida ancestral e o contemporâneo que dilacera e realoca tais estruturas dos modos de existir da sociedade japonesa. Murakami é um autor plural tanto na forma quanto no conteúdo de suas narrativas. O autor diversos prêmios dentro e fora do Japão. A obra de Murakami vem sendo lida no Brasil e discutida teoricamente por um conjunto significativo de pesquisadores vinculados às universidades brasileiras.

O pequeno monstro verde: os lugares do grotesco

O conto “O pequeno monstro verde” possui um caráter episódico. A narradora, uma mulher que está sozinha em casa enquanto seu marido trabalha fora, partilha o aconteci-

mento, logo, o leitor se torna um partícipe da situação inusitada e a observa com os olhos da personagem. De início a mulher desenvolve a narração pontuando certo ócio ao ficar em casa: “ficava em silêncio observando o jardim. Não havia motivos para me dedicar àquela contemplação, mas não conseguia pensar em nada melhor.” (MURAKAMI, 2018, p. 138). A ação da personagem ao pontuar o silêncio que prevalecia na casa contribui para a criação de uma aura de mistério que aos poucos é desvelada no decorrer da trama. Outro aspecto pujante que demarca a estranheza da situação está na observação que ela faz de uma árvore vista do quarto: “Eu a plantara quando pequena e acompanhei seu crescimento. Era como uma amiga e sempre conversava com ela.” (MURAKAMI, 2018, p. 138). Antes do aparecimento do monstro fica claro que a personagem possui certa peculiaridade que a torna uma estranha para aquele ambiente. O ato da personagem em conversar com uma árvore incita a ideia da solidão que se coaduna à imaginação. A mulher é uma espécie de *outsider* dentro do mundo caseiro que a delinea como esposa, não à toa ela diz: “E eu acreditava que, cedo ou tarde, aquilo me ajudaria a achar alguma outra coisa para fazer.” (MURAKAMI, 2018, p. 138). Partindo da ideia de que a casa é um dispositivo que formata e controla o corpo dos habitantes, a letargia que se impõe na personagem sugere haver algo de estranho nela e no lugar.

De repente, escutei um estranho barulho ao longe. Um barulho abafado. No começo pensei que fosse coisa da minha cabeça, algum tipo de delírio. Ou um presságio sombrio. Prendi a respiração, permaneci quieta e concentrei a minha atenção nele. O barulho se aproximava de mim, gradativo e resolutivo. Não tinha ideia do que poderia ser. Mas, uma coisa era certa, a vibração desagradável que aquilo emitia me provocava arrepios. (MURAKAMI, 2018, p. 138)

O barulho atua como um intensificador do medo. A personagem o encara com arrepios. A escrita ágil e cinematográfica de Murakami constrói uma paisagem desconcertante a partir do mínimo que se prolonga, ou seja, o som ininterrupto “gradativo e resolutivo” atua sobre a personagem, anunciando que algo da ordem do estranho se faz presente e se aproxima. O som é matéria que se corporifica no medo da personagem. A tensão que se institui demarca o espaço propício para a conjuração dos temores, e mesmo que a mulher encare a situação como “um presságio sombrio”, o fato da personagem prender a respiração e procurar discernir o tipo de barulho, demonstra existir uma disposição da mulher em se colocar num estado de enfrentamento com o insólito, mesmo que este lhe cause um estremecimento da pele. A palavra “arrepios” é funcional no sentido de que o corpo é uma plataforma vigorosa para a constituição do grotesco. Uma pele ‘arrepiciada’ é uma pele desordenada diante dos impulsos vindos do exterior.

Enquanto isso, a terra ao redor da raiz da árvore se elevou lentamente, como se um líquido denso estivesse prestes a jorrar. Prendi a respiração. A superfície se abriu em sulcos, e da terra surgiu o que parecia ser um par de garras. Fechei as mãos em punho e não tirei os olhos daquilo. Alguma coisa estava para acontecer. As garras cavavam a terra com força e, quando o buraco por fim se abriu, um pequeno monstro verde despontou lentamente de dentro dele. (MURAKAMI, 2018, p. 138)

À medida que a narrativa apresenta a entrada do monstro, se faz concomitante um quase imperceptível jogo de espelhamento entre a mulher e o ser monstruoso. A personagem prende a respiração e quando o par de garras desponta do buraco no chão, ela fechou as mãos em punho. Esse movimento é curioso e denuncia a existência de um espelho, que embora seja de proporções distintas, opera um movimento de aproximação e rechaço por parte da mulher. Depois do “barulho”, a terra ao redor da árvore se movimenta e aí aparecem as garras; é como uma partitura, uma fórmula sobre a maneira que ocorre o aparecimento de um monstro. A cena incita a retomada do pensamento do Kayser na sua definição sobre o grotesco: “a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas.” (KAYSER, 1986, p. 20). Todos os elementos que concorrem para a exposição do monstro estão alinhados a uma dinâmica de criação de uma aura terrificante que até parece potente quando a imagem das garras surgindo é expressa, mas logo é anulada quando a narradora diz que um ‘pequeno’ monstro verde saiu do buraco.

A alusão ao tamanho do monstro constitui uma quebra de expectativa proposital no imaginário precoce que se tem sobre estes seres. Os pequenos seriam mais terrificantes? O tom cinematográfico que cadencia o aparecimento da criatura rememora a tradição dos monstros marcianos do cinema clássico de extração americana das décadas de 50 e 60. Julio Jeha (2007), na apresentação do livro *Monstros e monstruosidades na literatura*, afirma que os:

Monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. Obras clássicas, dos irmãos Grimm até estudos psicológicos recentes, mostram a variedade e o poder da criatura má imaginária como uma metáfora cultural e um artifício literário. Para Agostinho, “monstro” significava um afastamento pessoal de Deus, e só era aplicado a indivíduos considerados “anormais”. A literatura da Renascença descreve pecados específicos (ciúme, orgulho, etc.) como monstruosos. Nesse caso, “monstruosi-

dade” carrega implicações tanto estéticas quanto políticas. Deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição da natureza. Modernamente, a criatura Frankenstein inaugura uma linhagem de monstros que falam do nosso mal-estar perante o desenvolvimento da ciência e o progresso tecnológico, assim como diante de guerras e genocídios. (JEHA, 2007, p. 7)

Julio Jeha apresenta um apanhado conceitual em que o monstro atua como uma espécie de lógica altamente qualificada para a representação dos conflitos humanos. A figura do monstro expande a compreensão do que é ser homem e mulher, pois ela está atrelada a questões de ordem mítica e tecnológica. A ideia de monstro e monstruosidade ultrapassa o tempo porque ela contribui também na construção do tempo histórico e do tempo mítico. A definição enciclopédica de Jeha coloca o monstro como uma “metáfora cultural e um artifício literário” à serviço das racionalizações daquilo que é desconcertante e estranho nas relações dos sujeitos com o mundo. Sendo utilizado como metáfora ou artifício, o monstro é um dispositivo de compreensão do que está visivelmente fora dos limites da racionalização.

O monstro possuía escamas esverdeadas e brilhantes. Ao sair do buraco, chacoalhou o corpo para desgrudar a terra de suas escamas. O nariz era bem longo e, quanto mais perto da ponta, a coloração verde se tornava mais intensa. A ponta era estreita e fina como chicote. Seus olhos, no entanto, eram como os de um ser humano, expressavam sentimentos, o que me deixou assustada. (MURAKAMI, 2018, p. 139)

A personagem descreve o monstro lhe acentuando, de início, características que endossam o imaginário comum sobre um monstro verde, porém, quando ela arremata: “Seus olhos, no entanto, eram como os de um ser humano,” (MURAKAMI, 2028, p. 139) imediatamente se tem o aparecimento do traço do grotesco. O corpo do monstro verde por si já é um fenômeno que pertence ao estranho. Os elementos: escamas, garras e nariz longo conferem ao ser um aspecto que o vincula ao espaço não humano. Quando é dito que nesse amálgama de elementos os olhos são parecidos com os de um ser humano se tem a criação de uma frutuosa aliança entre a ideia de monstro e o grotesco, pois as duas categorias, em certa medida, estão coadunadas. É interessante como Haruki Murakami cria essas conexões imagéticas, ampliando o campo de movimentação desses personagens, e, esse alargamento proposital ocasionará a subversão dos supostos papéis que lhes são atribuídos na narrativa.

O monstro veio devagar até o terraço e bateu à porta com a ponta do nariz: tum-tum-tum-tum. Os toques reverberaram pela casa. Para que ele não percebesse a

minha presença, andei na ponta dos pés até o quarto dos fundos. Não pude soltar sequer um grito. [...] A ponta do nariz dele ficou ainda mais fina e, ao posicioná-la na fechadura, mexeu de um lado a outro até conseguir destravar a porta, com certa facilidade. Enfiou o nariz pela fresta e, durante um tempo, permaneceu ali à entrada, como a cabeça de uma cobra a espiar a casa. (MURAKAMI, 2018, p. 139)

O corpo do monstro verde possui elementos que pertencem aos homens. O nariz e os olhos, este segundo mais alinhado às feições humanas, enquanto o primeiro possui a capacidade de mudar de tamanho: “A ponta do nariz dele ficou ainda mais fina e, ao posicioná-la na fechadura, mexeu de um lado a outro até conseguir destravar a porta,” (MURAKAMI, 2018, p. 139). A ação do monstro lembra uma cena emblemática do livro *Alice no País das Maravilhas*, do escritor Lewis Carroll, onde a personagem toma uma espécie de bebida e diminui de tamanho. O nariz como uma chave para a entrada na casa é uma imagem potente. De acordo com o Dicionário de Símbolos:

O nariz, como o olho é um símbolo de clarividência, de perspicácia, de discernimento, mais intuitivo que racional. [...] No Japão, os orgulhosos e os pretensiosos passam por ter longos narizes, e diz-se que são *tengu*. Os *tengu* são espíritos diabólicos, representados sob a forma a forma de diabretes das montanhas, dotado ridiculamente com um longo nariz ou com um bico de rapina. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 631)

O nariz também pode ser lido no conto como um elemento erótico. Para além da reflexão se o monstro verde é um *Tengu*, me catalisa mais atenção os desdobramentos da criatura na personalidade da mulher, que paulatinamente vai ser revelando monstruosa e portanto grotesca. A utilização do nariz como uma chave para destravar a porta coloca as personagens em estado de similitude, ou seja, esse monstro não sai derrubando portas ou causando destruição, a ação transcorre sob o viés da civilidade. Seria o monstro verde um humano grotescamente disfarçado? Seria o monstro verde uma representação do marido que não está presente na narrativa? No final da citação a mulher diz: “permaneceu ali à entrada, como a cabeça de uma cobra a espiar a casa.” (MURAKAMI, 2018, p. 139). Para a personagem, o monstro verde representa perigo, embora este tenha uma proporção diminuta e possua olhos de ser humano.

De acordo com Kayser:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar sua natureza como uma expressão que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo

alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. (KAYSER, 1986, p. 159)

Em toda a ação no conto do escritor Haruki Murakami há uma transformação do ambiente que abriga a mulher. A casa vira um lugar estranho por conta da presença igualmente estranha do monstro, e a própria personagem se revela grotesca diante do invasor, que no decorrer da narrativa paulatinamente se apresenta mais humano que a própria mulher. Quando a personagem diz: “Não pude soltar se quer um grito” (MURAKAMI, 2018, p. 139) fica clara a mutação do mundo convencional para “o mundo alheado (tornado estranho)” (KAYSER, 1986, p. 159). A transformação gera combinações que entrelaçam repulsa e semelhança entre a mulher e o monstro. Se o monstro é estranho, a violência da mulher é aspecto sinistro que desmonta até a ideia de uma autodefesa em decorrência de um suposto perigo.

Se eu soubesse que ele faria isso, teria esperado com uma faca ao lado da porta para cortar a ponta daquele nariz, pensei. As facas da cozinha eram afiadíssimas. Mas o monstro esboçou um sorriso irônico, como se tivesse lido meus pensamentos. Então se pôs a falar, de um jeito estranho, repetindo certas palavras, como se ainda as estivesse aprendendo, embora não gaguejasse. (MURAKAMI, 2018, p. 139)

A violência, como uma possibilidade de resposta à ação do monstro em abrir a fechadura com o nariz, indica na personagem mulher a imanência de um comportamento expressivo filiado ao instinto mais ancestral da humanidade: luta e sobrevivência. Do ponto de vista das discursões de gênero, patriarcado e opressão é plausível enxergar o monstro como uma representação latente do falo masculino e seu existir em agressividade para o sexo feminino, mas, nesse conto, no modo como Murakami vai desalinhando as personagens, fica evidente o caráter patético do monstro, uma vez que “se pôs a falar de um jeito estranho, repetindo certas palavras, como se ainda as estivesse aprendendo” (MURAKAMI, 2018, p. 139). A comunicação é um trunfo na criação do terror e o medo, embora a visualidade seja responsável por intensificar o terror nos sujeitos, a fala e a palavra ocupa lugar de importância capital quando o mundo convencional se encontra frontalmente com o mundo desnivelado, ou seja, grotesco.

– Saiba que não-não-não adiantaria fazer isso – disse o monstro verde. – Meu nariz é como um rabo de lagarto: pode cortar, ele nasce de novo, de novo, sem parar. Cada vez mais forte e mais comprido. Seria perda de tempo fazer-fazer isso.

E durante muito tempo, seus olhos ficaram revirando de forma muito sinistra, feito piões. (MURAKAMI, 2018, p. 139)

O monstro se comunica. Esse ato aplaina as personagens numa rota de discursividade que anula territórios previamente estabelecidos. O mundo dos homens também pode ser o mundo dos monstros, e a linguagem serve de código para a aproximação dessas formas de existir. A criatura endossa, que, se caso seu nariz fosse cortado, ele nasceria outras vezes. O fragmento é expressivo em mostrar a junção do grotesco com o monstruoso. Este ser com pele escamada verde possui um nariz que se alonga e além disso “seus olhos ficaram revirando de forma muito sinistra,” (MURAKAMI, 2018, p. 139). Os olhos podem até ser parecidos com os de homens, mas, ao se revirarem como ‘piões’ reafirmam o lugar estranho e medonho que origina o elemento desconcertante.

Será que ele lê os pensamentos. Se é capaz de fazer isso, estou muito encrencada. Não gosto da ideia de alguém espiando a minha mente. Ainda mais uma criatura bizarra que eu não sei de onde veio, pensei. Sentia o suor frio encharcar meu corpo. O que ele quer comigo? Será que pretende me comer? Ou talvez me levar para debaixo da terra? Pelo menos não é um monstro tão asqueroso que eu não consiga encarar. As patas cor-de-rosa que despontam das escamas verdes têm garras longas, e são até bonitinhas. Analisando bem, esse monstro não parece hostil, nem parece me querer fazer mal. (MURAKAMI, 2018, p. 139-140)

No jogo de reconfigurações das ideias sobre o grotesco e a monstruosidade, a personagem racionaliza a imagem do visitante indesejado, embora tema que ele possa ler seus pensamentos. Nesse momento do conto o olhar da mulher passa a ser bem mais analítico e menos emocional como acontece no início. A fala em itálico demonstra ser um pensamento da mulher que fica hesitando ao tentar compreender o porquê da presença do pequeno monstro verde em sua casa. A cena é dividida em dois momentos. No primeiro existe o medo e o terror diante do que ela pode ser acometida: “Sentia o suor frio encharcar meu corpo. O que ele quer comigo? Será que pretende me comer? Ou talvez me levar para debaixo da terra?” (MURAKAMI, 2018, p. 139-140). A personagem se traveste do que é elementar na situação. Sente medo e institui o monstro como um perigo eminente, mas logo esse movimento intimidador é subvertido por outra lógica. No segundo momento a personagem simplesmente interpreta o monstro como uma materialidade desprovida de ameaça. A mulher até cultiva, mesmo que temporariamente, um certo fascínio pelo monstro, ao dizer: “As patas cor-de-rosa que despontam das escamas verdes têm garras longas, e são até bonitinhas. Analisando bem, esse monstro não parece hostil, nem parece me querer fazer mal” (MURAKAMI, 2018,

p. 139-140). A personagem descentraliza a imagem do monstro para um espaço em que prevalecem apenas as constatações da fisicalidade do ser, sem necessariamente se impressionar pela via do terror ao observar o visitante inesperado.

– É claro-claro que não – ele assegurou, inclinando levemente a cabeça. Ao chacoalharem, suas escamas produziam um tilintar que lembrava alguém balançando levemente uma mesa com xícaras de café. – Não quero comer você, que ideia, nem quero te fazer mal. Não tenho motivos para isso. – Então tive certeza: ele conseguia mesmo ler os meus pensamentos. (MURAKAMI, 2018, p. 140)

A declaração do monstro em não querer fazer mal para a mulher problematiza instantaneamente sua existência naquele local. Se por um outro lado a criatura pode ler a mente da personagem, por outro seus intentos não estão vinculados a destruição, a violência e a opressão. A certeza da mulher de que o pequeno monstro verde poderia ler os seus pensamentos, não o tira dessa escala progressiva de humanização. Esse monstro imaginado por Murakami incita a reflexão sobre o próprio conceito de monstro e monstruosidade. Célia Magalhães (2003), ao pensar a noção de monstro, demonstra que: “A etimologia da palavra dá margem a tradições distintas, mas complementares de interpretação da noção de monstro. Derivado do latim, *mostrare* (mostrar)” (MAGALHÃES, 2003, p. 24), ou seja, a ideia de monstro se perfila a um movimento de exibição de qualidades extraordinárias. Deste modo, entre a mulher e o monstro verde se estabelece um processo de “amostragem” mútua, como se uma forma de voyeurismo às avessas surgisse pela via do estranhamento e do grotesco.

– Estou aqui para pedir sua mão em casamento. Está entendendo? Vim de um lugar muito-muito-muito profundo. Não foi nada fácil. Tive de cavar muita terra. Veja o estado das minhas garras, estão praticamente descoladas. Se a minha intenção fosse ruim-ruim-ruim, eu não me daria todo esse trabalho, não acha? Gosto muito-muito-muito de você, e é por isso que estou aqui. Lá nas profundezas eu vivia pensando em você, tanto que não pude mais aguentar e subi até aqui. Todos tentaram me impedir, mas eu não conseguia mais viver assim. Pense na coragem que eu precisei ter-ter-ter. Achavam que era muita pretensão um monstro como eu vir até aqui para me declarar.

Acho que eles têm razão, pensei. Vir até aqui me cortejar é, de fato, muita pretensão. (MURAKAMI, 2018, p. 140)

A cena revela qual o verdadeiro intento da aparição do pequeno monstro verde para a mulher. O amor é a razão pela qual a criatura migrou das profundezas até a superfície para

se declarar e fazer o pedido de casamento à personagem. Não fica evidente como se deu o processo de apaixonamento do monstro. Seria o pequeno monstro verde uma reelaboração do conto de fadas infantil *A bela e a fera*? Reelaboração sob a ótica de que o monstro se subalterniza para o objeto desejado, tendo em vista que ele não possui os aspectos de corpulência e magnitude presentes na fera, personagem do conto clássico. O pensamento da mulher oferece pistas de como se procederá o ápice desse encontro: “Vir até aqui me cortejar é, de fato, muita pretensão.” (MURAKAMI, 2018, p. 140). A recusa da personagem feminina cresce e passa a ser motivador da violência gerada por ela sobre o monstro.

Philip Thonsom (1972) na famosa obra *The grotesque*, afirma que:

A característica do grotesco mais nitidamente discernível tem sido o elemento fundamental da desarmonia, seja ela chamada de conflito, choque violento, mistura do heterogêneo ou confronto de opostos. É importante que essa desarmonia tenha sido vista não apenas na obra de arte em si, mas também na reação que provoca. (THONSON, 1972, p. 22)

Diante da revelação do pequeno monstro verde, a personagem mulher no conto de Murakami passa a demarcar o confronto de opostos que intensifica o grotesco sendo mediado pela violência. Todo o conto é sobre desarmonia, afinal, é importante endossar que a mulher está sozinha em casa e no início da trama confessa que dialoga com uma árvore que plantou ainda na infância. A personagem é um elemento potente de desarmonia no mundo em que está inserida. Quando defrontada com uma criatura, encarada por ela, como monstruosa, a mulher entra em conflito porque há nesta criatura aspectos que suscitam na personagem a exposição dos problemas íntimos. Seria o casamento um desses problemas? A personagem é casada e mesmo assim o monstro verde intenta lhe pedir em casamento. A presença do monstro desarticula as convenções sociais que cercam e ajustam a mulher naquela vida. A junção dessa “mistura de heterogêneos ou confronto de opostos” (THONSON, 1972, p. 22) é a violência, na palavra, quando ela rejeita o monstro; e nas ações quando ela passa a mentalizar torturas que afetarão a criatura.

De imediato as feições do monstro assumiram um ar de tristeza. Como que para refletir aquele estado de ânimo, as escamas mudaram para um tom lilás e o seu corpo encolheu. Cruzei os braços e fiquei observando as mudanças da criatura. As transformações pareciam atreladas aos seus sentimentos. Aquela aparência asquerosa devia mascarar um coração macio e vulnerável, como um marshmallow recém-saído do forno. Se eu tivesse certa, poderia derrotá-lo. (MURAKAMI, 2018, p. 140)

A mulher compreende que o monstro ocupa um espaço de subalternidade naquele momento. É latente para o monstro que não há uma necessidade de conflito ou perseguição. O corpo que encolhe também é um corpo grotesco. A personagem entende que o monstro “devia mascarar um coração macio e vulnerável” (MURAKAMI, 2018, p. 140) mas ainda assim coloca a situação num estado de rivalidade buscando derrotar o visitar indesejável. Para o monstro não há uma guerra; o que é visto sob outra perspectiva pela mulher. A compreensão que a mulher faz da criatura está pautada nos signos de recusa, repulsa, nojo e negação. O monstro é o diferente, que sob a consciência da personagem, precisa ser combatido até a sua destruição. Depois da revelação do amor do monstro, a mulher assume deliberadamente uma lógica de pensamento eivada na pura e carnal violência.

Resolvi fazer um teste. *Você é mesmo um ser nojento*, mentalizei, a voz interior bem resoluta. *Você realmente é um ser nojento*. De pronto, as escamas mudaram para um lilás ainda mais acentuado. Os olhos começaram a inchar, como se absorvessem as minhas palavras maldosas, e, tal como um figo, saltaram da órbita deixando escorrer copiosamente um líquido vermelho semelhante a lágrimas. (MURAKAMI, 2018, p. 140)

Através do pensamento a mulher tortura o monstro. A violência deliberada através da tortura qualifica os aspectos grotescos do ser humano quando este assume a autoria de ações terrificantes. Não há no monstro qualquer traço que justifique o sofrimento através de tormentos infligidos de maneira consciente pela mulher. O esperado nessa situação é que o monstro usasse seus poderes, uma vez que ele lê os pensamentos da mulher, mas acontece justamente o contrário. A potencial maldade que se infere sobre a criatura na verdade é exercida pela mulher através do acoplamento dessas materialidades opostas, pois ela se apropria do poder de mentalizar os pensamentos, e eles mortificarem o monstro. Quem é monstro afinal? O pequeno monstro verde ou a mulher? A questão, fulcro dessa reflexão, pode ser bordejada de diversos ângulos teóricos.

Eu não sentia mais medo daquele monstro. Uma série de imagens extremamente cruéis passou a assaltar a minha mente para atingi-lo. Como a de prendê-lo com arame farpado a uma cadeira grande e robusta para, com uma pinça bem pontuda, arrancar, uma a uma, suas escamas verdes; ou a ideia de aquecer em uma chama a ponta de uma faca bem afiada até ela ficar incandescente, fincando-a então várias vezes, bem fundo, nas carnes gordinhas e macias das panturrilhas dele. (MURAKAMI, 2018, p. 141)

Durante a tortura a personagem parece confortável e sugere sentir prazer com os métodos de vilipêndio impetrados no corpo do pequeno monstro. A maneira como a mulher descreve o ato com precisão reforça a não existência do reconhecimento da alteridade, empatia ou qualquer marca simbólica que torne os sujeitos abertos à experiência com o diferente. Nesse ponto da trama tudo é desnivelado do ponto de vista da monstruosidade. O contraditório, o difuso, o amalgamado e o conflitante são aspectos do grotesco, a personagem mulher se utiliza desses parâmetros, qualificando-os na violência. O ato da personagem torturar o monstro enfatiza a natureza grotesca dos seres humanos. O monstro na narrativa pode simbolizar esse momento de despertar do instinto dos homens e mulheres para a maldade alojada na constituição do ser, e perpetrada quando estes sujeitos julgam ser necessário.

Ou me imaginava furando com ferro forjado, sem piedade, aqueles olhos que pareciam figos. Toda vez que essas crueldades me ocorriam, o monstro parecia realmente senti-las na pele e gemia, se contorcendo e agonizando. Derramava lágrimas coloridas e espessas em profusão. Das orelhas saía um gás acinzentado com aroma de rosas. Com os olhos inchados, ele me olhava com um olhar acusatório.

– Por favor, sou uma criatura jovem, pare de pensar coisas tão cruéis. Por favor, pare de pensar-pensar-pensar nisso – ele insistia, desolado. – Eu não sou mau. Não quero fazer nenhuma maldade. Tudo o que sinto por você é amor. (MURAKAMI, 2018, p. 141)

Fica claro no fragmento acima que a capacidade de comunicação do monstro não é capaz de impedir a mulher. A violência é um tipo de linguagem, uma tecnologia que se abate sobre os corpos. O monstro, com seu corpo de escamas, se torna alvo da mulher porque para ela a formatação daquele corpo grotesco não está dentro da materialidade, como ela deve se apresentar. O monstro é uma tensão dissonante porque ele não se corresponde com o material e o simbólico que colocam os homens, mulheres e animais em uma mesma faixa de aceitação do que é inteligível e, portanto, tolerado. Não adianta a criatura dizer que não irá fazer maldade e que apenas sente amor. A existência e a visualidade do monstro verde é o que basta para a mulher assumir-se também monstro nesse caleidoscópio de trânsitos de desejos.

Mas eu não prestava atenção no que ele dizia. *Está de brincadeira?*, eu o reprimia em minha mente. *Você aparece de repente no jardim, destrancou a porta da minha casa e foi entrando sem pedir licença. Não o convidei para vir aqui. Tenho o direito de pensar o que eu quiser.* E segui fazendo exatamente isso, imaginando as piores torturas. Recorri a diversos tipos de ferramentas para cortar e ferir o corpo do monstro. Imaginei

tudo o que foi possível imaginar para um ser vivo padecer e se debater com tanta dor. Monstro, você não conhece as mulheres. Saiba que sou capaz de pensar num leque de maldades contra você muitas e muitas vezes. (MURAKAMI, 2018, p. 141)

Os pensamentos da mulher se desdobram em múltiplas possibilidades de violência. Nesse sentido: a mulher é o monstro? A pergunta possui uma natureza rizomática. Talvez a personagem tenha observado no visitante inesperado a oportunidade de sair do ócio caseiro que ela pontua bem no início da narrativa. A violência grotesca como peça de entretenimento entre os homens também é uma possibilidade que recai sobre a personagem. O trecho também mostra a vocação ilimitada do ser humano para imaginar a violência a partir de apetrechos e formas. Segundo a personagem: “E segui fazendo exatamente isso, imaginando as piores torturas. Recorri a diversos tipos de ferramentas para cortar e ferir o corpo do monstro” (MURAKAMI, 2018, p. 141). O corpo é sempre um paradigma para a experimentação de práticas vis. O corpo do pequeno monstro verde já possui uma natureza desconcertante para os ditames da sociedade; quando a mulher tortura esse corpo, ele passa a ocupar um lugar de ressonância da violência grotesca.

Depois de um tempo, os contornos da criatura foram se apagando e seu belo nariz verde foi diminuindo até ficar do tamanho de uma minhoca. A besta se contorcia no chão e, por fim, me olhou, tentando dizer alguma coisa. Parecia ser importante, talvez alguma espécie de mensagem ancestral que ele se esquecera de dizer. Mas a sua boca já sucumbia a uma dor dilacerante, sua silhueta ficou turva e ele desapareceu feito névoa. A figura do monstro se diluíra como uma sombra ao anoitecer, e só restaram os olhos salientes pairando no ar, em uma expressão de dor e tristeza. Não adianta fazer isso, pensei. Não adianta ficar me olhando desse jeito. Você já não pode falar. Não pode fazer nada. A sua existência está terminantemente acabada. Um tempo depois, os olhos também se dissolveram no vazio e a escuridão da noite preencheu silenciosamente o quarto. (MURAKAMI, 2018, p. 141-142)

A mulher destrói o pequeno monstro verde. A cena é bastante convidativa a se pensar na evolução e na luta das espécies. O mais forte sobrevive. A personagem que se mostrou aparentemente amedrontada no início da trama acabou por assumir um *ethos* de ação vigorosa sobre o outro. No processo de aniquilamento da criatura, a questão se era necessário ou não a destruição do monstro fica pulsante. O monstro como elemento grotesco e desnivelado da sociedade dos homens parece ser portador do destino voltado para o aniquilamento.

Salta na cena o momento em que o monstro se dilui no espaço: “A figura do monstro se diluía como uma sombra ao anoitecer, e só restaram os olhos salientes no ar,” (MURAKAMI, 2018, p. 142). A construção da imagem evoca a semântica latina da palavra monstro: *mostrare* (mostrar). Tanto a mulher quanto a criatura desnudaram suas monstruosidades. O amor do pequeno monstro verde era grotesco para a mulher, e sua violência natural era grotesca para o visitante indesejado.

Considerações finais

Durante o conto os conceitos de monstro e grotesco são negociados entre as personagens. As configurações do grotesco no conto “o pequeno monstro verde”, de Haruki Murakami acontecem num crescente potencializado pela violência. A personagem mulher é grotesca dentro da banalidade que a aprisiona na vida de casada. O monstro é grotesco dentro dos limites da plasticidade que o delinea fora do seu habitat natural. O encontro das personagens gera a abertura de aspectos sócios culturais que são sombreados, principalmente no caso da mulher, pois o leitor não é informado de chofre que há na personagem uma disposição para a prática da violência. Em nenhum momento da narrativa as personagens renegam o traço grotesco que as impelem a ser e existir sob o esteio do diferente. A mulher conversava com uma árvore, o monstro surgiu das profundezas da terra, ambos, e em conjurações distintas eram monstros, cada um à sua maneira.

Referências

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2010.

CHEVALIER, GHEERBRANT. Jean, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

JEHA, Julio. **Monstros e Monstruosidades na Literatura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

MAGALHÃES, Celia. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MURAKAMI, Haruki. **O elefante desaparece.** Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura.** Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RABELAIS, F. **Gargântua e Pantagruel.** Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa.** Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TELAROLLI, Sylvia. **Sociedade e Literatura no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 1999.

THONSON, Philip. **The Grotesque.** London: Cox & Wyman Ltd., 1972.