

QUANDO TERATOMAS FALAM: CONDENAÇÃO E ABSOLVIÇÃO EM “HAIRBALL”, DE MARGARET ATWOOD, E *AS PIEDOSAS*, DE FEDERICO ANDAHAZI

André Pereira FEITOSA
Universidade Federal de Itajubá- *Campus* Itabira
andrefeitosa@unifei.edu.br

Resumo: Alicerçadas nas teorias do grotesco na literatura, as narrativas “Hairball”, de Margaret, e *As piedosas*, de Federico Andahazi, apresentam teratomas que funcionam, respectivamente, como elementos de salvação e perdição de seus protagonistas.

Palavras-chave: Grotesco; Feminismo; Teratoma

*Some of them want to use you
Some of them want to get used by you
Some of them want to abuse you
Some of them want to be abused
Eurythmics, “Sweet Dreams”¹*

1. Introdução

Estudiosos do grotesco nas artes e na literatura, como Júlio Jeha (2007), Geoffrey Galt Harpham (2006) e Ewa Kuryluk (1987), defendem que os monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana e que estes existem quando contradizem ou desafiam os códigos de normalidade da sociedade na qual estão inscritos. Para a medicina, os teratomas, que normalmente aparecem nos ovários, são tumores cujas células se agruparam e se diferenciaram em alguns tipos de tecidos como ósseo, muscular, epitelial e nervoso, que, de forma desordenada, se assemelham a uma forma humanoide. Por se encontrarem na interface do que é humano e do que é monstro, os teratomas são extirpados dos corpos femininos que os produziram por não serem óvulos fecundados mas, sim, produções celulares anômalas.

O conto “Hairball”, de Margaret Atwood, e o romance *As piedosas*, de Federico Andahazi, apresentam teratomas que desafiam a ciência porque estes interagem com os protagonistas de suas narrativas. No conto de Atwood, Katherine se dirige ao hospital para retirar seu teratoma mas, ao invés de descartar o tumor, a protagonista decide cuidar dele como se fosse seu filho. Já a narrativa de Andahazi mostra um teratoma que nasce de um parto de trigêmeas: duas meninas e o tumor. Enquanto no texto de Atwood o médico afirma se tratar de um tumor benigno, em *As piedosas* ele tem características metaforicamente malignas. O tumor é batizado de Annette Legrand e este descobre que, de forma sobrenatural, sua vida está unida às das gêmeas. Caso Annette morra, todas morrem. Para sobreviverem, Annette precisa tomar esperma regularmente, o que ela chama de fluido vital ou elixir da vida.

¹ Alguns deles desejam te usar / Alguns deles desejam ser usados por você / Alguns deles querem te abusar / Alguns deles desejam ser abusados. (Tradução nossa).

As trigêmeas são obrigadas a inverterem as normas de comportamento prescritas para as mulheres do século XIX para conseguirem dos homens o alimento para Annette. Em uma época na qual as mulheres é que são manipuladas e sujeitam-se aos caprichos masculinos, as irmãs Legrand invertem as relações de poder e acabam por usurpar os homens para manterem-se vivas. Em ambas as narrativas, os teratomas são elementos que desestabilizam o poder e os códigos de normalidade feminina. As protagonistas envolvidas rejeitam a posição de vítima e encontram em seus atos de rebeldia uma forma de sobrevivência, mesmo que para isso elas sejam vistas como seres grotescos.

2. Como definir o que é grotesco nas artes e na literatura?

O fascínio exercido pelo grotesco, seja em imagens ou narrativas, pode ser detectado desde tempos imemoriais e é frequentemente objeto de estudo nas artes e na literatura. Umberto Eco observa que, desde a Antiguidade, tanto a beleza quanto a feiura são definidas “em relação a um modelo estável” (ECO, 2007, p. 15). Pode-se dizer que “o feio é o contrário do belo”, podendo, por exemplo, se configurar em “um ser humano com uma cabeça enorme e pernas curtíssimas” (ECO, 2007, p. 16). Dessa forma, eram “impiedosamente definidos como feios os erros da natureza” e os “híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diferentes” (ECO, 2007, p. 16). Esse modelo idealizado com o qual o feio contrastava, ao qual Eco faz menção, será sempre o arquétipo normalizador do qual o ser grotesco irá se distanciar.

Os estudos do grotesco estão diretamente vinculados ao das monstruosidades. Em alguns casos, alguns críticos chegam mesmo a usar um termo pelo outro. Júlio Jeha observa que os “[m]onstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana” (JEHA, 2007, p. 7). Percebendo a dificuldade entre os teóricos para determinar tal corporificação do grotesco, Geoffrey Galt Harpham afirma que este é de fluida definição, e “depende da cultura fornecer as convenções e suposições que determinam suas formas particulares” (HARPHAM, 2006, p. XXVI, tradução nossa),² ou seja, o que faz com que uma determinada pessoa seja vista como diferente não é a etnia ou as diferenças corporais essenciais mas, sim, a potencialidade para quebrar paradigmas e, assim, ser percebida como um elemento ameaçador da norma. Segundo o autor, mesmo que nós confinássemos o grotesco apenas no mundo da estética e suas metodologias, “ainda assim iríamos nos deparar com uma inebriante variedade de possibilidades” (HARPHAM, 2006, p. xxiii, tradução nossa).³ Entre esses exemplares grotescos, Harpham ressalta “o decadente, o barroco, a metafísica, o absurdo, o surreal, o primitivo; ironia, sátira, caricatura, paródia, a festa dos tolos, Carnaval, a Dança da Morte”.⁴

Harpham aponta que dada a dificuldade para se definir o grotesco, existe uma tendência em aceitá-lo apenas como uma essência, e isso acaba produzindo mais um problema de definição. O grotesco seria “como esse recente perfume feito para exalar uma fragrância diferente em cada pessoa” (HARPHAM, 2006, p. xxii, tradução nossa).⁵ Para o autor, é inevitável a prevalência dessa grande confusão, muitas vezes paradoxal, entre os trabalhos acadêmicos que têm a intenção de elucidar o grotesco nas artes e na literatura. Segundo Harpham:

² “[...] it is up to the culture to provide the conventions and assumptions that determine its particular forms”.

³ “[...] we still confront a dizzying variety of possibilities [...]”.

⁴ “the decadent, the baroque, the metaphysical, the absurd, the surreal, the primitive; irony, satire, caricature, parody; the feast of fools, Carnival, the Dance of Death”.

⁵ “[...] like recently created perfumes designed to smell different on each person [...]”.

É a função dos teóricos de todos os campos discordar, mas tais discordâncias normalmente se referem ao arranjo ou interpretação do material; pelo menos essa é a intenção. O campo do grotesco é extraordinário nesse aspecto. Embora quase não haja concordância entre os críticos, tampouco quase não há discordância. É quase impossível discutir sobre o tópico porque ninguém até o momento averiguou ou delimitou sentenciosamente esse material para que ele possa ser organizado, menos ainda interpretado. (HARPHAM, 2006, p. xxiv, tradução nossa).⁶

O que Harpham sugere com o excerto acima é exatamente essa dificuldade em se definir o grotesco. A falta de uma caracterização precisa para defini-lo é uma característica comum que aflige muitos estudiosos. Essa dificuldade se dá, em parte, pelo fato do termo não ser definível sem enquadrar o objeto de arte, ou obra literária, em determinado tempo e espaço. O grotesco muda de forma e conceito ao longo do tempo e tentar caracterizá-lo é bastante desafiador. Ao invés de tentar traçar fórmulas ou características para se reconhecer o grotesco, Harpham afirma que o grotesco existe e que este depende de cada cultura para lhe fornecer as convenções e pressupostos que determinam suas formas particulares (HARPHAM, 2006, p. xxvi).

Corroborando com este raciocínio no qual o grotesco tem muitas formas e possíveis definições, a escritora, historiadora e crítica de arte e literatura Ewa Kuryluk escreveu *Salome and Judas in the Cave of Sex – The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques* [Salomé e Judas na caverna do sexo – o grotesco: origens, iconografia, técnicas] (1987), no qual enfoca não somente a figura de Salomé, mas também as diferentes representações artísticas que abordam o grotesco feminino, desde tempos medievais até o século XX.

Não se distanciando do raciocínio de Jeha e Harpham, Kuryluk inicia sua obra com uma das mais importantes figuras híbridas da arte e da literatura: a esfinge. Para a autora, “a esfinge também pode servir como um bom símbolo do grotesco, um gênero heterogêneo que apresenta muitos enigmas”.⁷ Quando se observa “esse animal-mulher colossal e a caverna que a protege, tentando relacionar o sorriso sedutor em seus lábios às suas patas e ao seu rabo de leão, nos sentimos pequenos, estúpidos, e mistificados – como uma criança” (KURYLUK, 1987, p. 1, tradução nossa).⁸ Esse sentimento de incompreensão, que pode se misturar a sentimentos de insegurança e de pavor, é uma das reações esperadas quando se depara com um ser grotesco.

Kuryluk não ignora a importância de Bakhtin e Kayser para desenvolver seus estudos. Ela relata que, em suas teorias, “ambos falam de um mundo de ponta-cabeça”.⁹ Enquanto “o teórico alemão [Kayser] limita o seu ponto de vista a um manicômio, um palco de teatro e um sonho, o teórico russo restringe seu ponto de vista ao espaço das monstruosidades carnavalescas” (KURYLUK, 1987, p. 3, tradução nossa).¹⁰ A autora valoriza a contribuição de Kayser por este “reconhecer o importante papel dos sonhos, da loucura e do

⁶ “It is the business of theoreticians in all fields to disagree, but such disagreements usually concern the arrangement or interpretation of the material; at least that is the pretense. The field of the grotesque is exceptional in that although there is almost no agreement among critics, there is almost no disagreement either. It is nearly impossible to argue about the subject because nobody has yet authoritatively ascertained or delimited the material so that it can be arranged, much less interpreted”.

⁷ “The sphinx can also serve as a good symbol for the grotesque, a heterogeneous genre which presents many riddles”.

⁸ “[...] the colossal woman-animal and the cave that shelters her, trying to relate the seductive smile on her lips to her paws and lion’s tail, one feels small, stupid, and mystified – like a child”.

⁹ “Both speak about a world standing on its head [...]”.

¹⁰ “[...] the German scholar limits his view to a mental asylum, a theatre stage, and a dream, and the Russian scholar confines his to the boundaries of carnivalistic monstrosities”.

inconsciente”¹¹ para “criar o grotesco”¹² e critica Bakhtin por este ignorar os conceitos psicanalíticos de “infantilismo, regressão e desejo de morte” (KURYLUK, 1987, p. 2, tradução nossa),¹³ conceitos amplamente usados por psicanalistas.

Esses mundos ao revés presentes na forma de manicômios, palcos de teatro e sonhos são percebidos por Kuryluk como “antimundos”, exatamente por serem o contrário do que é socialmente visto como um mundo normal. A autora afirma que aceita a validade desses antimundos, descritos pelos referidos autores, mas que não se limita a eles. Kuryluk incrementa os estudos do grotesco ampliando os modelos de antimundo. Em suas palavras:

Eu aceito o valor desses antimundos, mas adiciono outros: o antimundo da feminilidade oposto ao mundo controlado por homens; o antimundo da infância que se contradiz ao mundo governado por adultos; o antimundo do que é escondido, proibido, apócrifo e herético como diferentes do universo estabelecido e sancionado, canônico e ortodoxo [...]. (KURYLUK, 1987, p. 3, tradução nossa).¹⁴

No excerto acima, a autora deixa claro que as questões de gênero são ignoradas quando, na verdade, o corpo feminino, suas figurações e suas *performances* representam um antimundo em relação à óptica das sociedades patriarcais. Mesmo com essa colaboração teórica, contrapondo mundos considerados normais a seus respectivos antimundos, lembrando a teoria dos opostos de Eco, Kuryluk se depara com o mesmo problema enfrentado pelos teóricos que a antecederam – o grotesco nas artes e na literatura é identificável, mas não é claramente definível.

Dentre os diversos teóricos que estudam o grotesco, os raciocínios de Jeha, Harpham e Kuryluk são bastante relevantes para este estudo comparativos entre as obras de Margaret Atwood e Federico Andahazi. Em ambas as narrativas ocorre o que Jeha explicita em seus estudos como a corporificação daquilo que uma determinada sociedade percebe como perigoso e horrível. As protagonistas Katherine, de “Hairball”, e Annette, de *As piedosas*, têm que inverter certos valores patriarcais para sobreviverem em um mundo no qual as regras são ditadas pelo homem. Agindo de forma grotesca, as protagonistas fabricam o seu antimundo no qual são elas quem fazem as regras e, assim, se livram da camisa de força que ditam as regras para as mulheres consideradas normais.

3. O tumor benigno

A canadense Margaret Atwood é internacionalmente conhecida por seus romances, seus contos, seus poemas e também por sua vasta obra crítica. O conto “Hairball” [Bola de pelos] está presente em sua coleção de contos *Wilderness Tips* [Dicas para enfrentar a selva], publicada em 1991, ainda não traduzida para o português. Em sua maioria, as obras atwoodianas apresentam protagonistas que subvertem os valores cristalizados de poder e que,

¹¹ “[...] his recognition of the important roles of dreams, madness, and the unconscious [...]”.

¹² “[...] creation of the grotesque”.

¹³ “[...] infantilism, regression, and death wish [...]”.

¹⁴ “I accept the validity of these anti-worlds but add further ones: the anti-world of femininity as opposed to the world controlled by men; the anti-world of childhood as contradicted by the world governed by adults; the anti-world of the hidden, forbidden, apocryphal, and heretical as different from the universe of the established and sanctioned, canonical and orthodox [...]”.

ao longo da narrativa, se libertam da posição de vítima; evoluindo para uma posição de confronto ao modelo patriarcal de normalidade feminina.

A narrativa de “Hairball” se inicia com Katherine indo ao Hospital Geral de Toronto para cirurgicamente remover um cisto ovariano. O primeiro ato de rebeldia da protagonista é revelado quando esta pede ao médico para guardar seu cisto em um frasco com formol, ao invés de descartá-lo no lixo como é feito nos procedimentos usuais. Ela descreve o tumor:

Ele [o tumor] era grande como uma toranja, o médico disse. “Grande como um coco”, disse Kat. Outras pessoas tiveram toranjas. “Coco era melhor”. Mostrava a sua rigidez e sua cabeleira também. Seus cabelos eram ruivos – fios longos que se emaranhavam entre si, como uma bola de lã rebelde ou como a sujeira que você retira para desentupir o ralo da pia de um banheiro. Havia, também, pequenos ossinhos, ou fragmentos de osso; ossos de passarinho, ossos de um pardal esmagados por um carro. Unhas de dedos dos pés ou dedos das mãos espalhados aqui e acolá. Havia cinco dentes perfeitamente formados. (ATWOOD, 1998, p. 42, tradução nossa).¹⁵

Como se observa no excerto acima, Katherine já se encontra em uma posição de rebeldia quando se recusa a aceitar a descrição médica sobre o seu tumor para ela mesma confeccionar a sua aparência que, em seu olhar, não se parece com uma toranja mas com um coco. A recusa do discurso oficial médico-científico denota um desejo de não aceitação do que é sancionado como aceitável pela sociedade. Outro aspecto relevante a ser observado é o fato de o tumor ter um aspecto humanoide e monstruoso ao mesmo tempo, evidenciando a teoria do grotesco na qual o monstro é aquilo que se apresenta como sendo o inverso do modelo estabelecido como normal. Ele é um pseudobebê que a protagonista irá utilizá-lo para criticar o sistema no qual está inserida. Também pode ser interpretado como um gesto grotesco a decisão da protagonista em guardar o seu tumor em um pote contendo formol. Este pote contendo Hairball é colocado sob a lareira de sua residência como se fosse um ornamento.

Com o desenrolar da narrativa, percebe-se que há uma intencionalidade em cada gesto grotesco que Katherine faz e que, na verdade, ela deseja dizer a seu amante, Gerald, que ela não aceita mais estar na posição de vítima; posição essa na qual ela sempre estivera desde os tempos que saíra do Canadá para trabalhar em uma revista de moda na Inglaterra. Aqui a narrativa faz um *flashback* e a protagonista começa a fazer um balanço de sua vida, já que Gerald, durante o seu período de convalescência devido à cirurgia, toma o seu posto no emprego, a despede e diz que vai voltar a viver ao lado de sua esposa. Irritado por ver que Katherine não aceitou com passividade o fato de ter sido demitida e, também, por perceber que ela está agindo de forma estranha ao decidir expor seu tumor no topo da lareira, ele se despede de Katherine. Em resposta, ela diz “ ‘Adeus Gerald’. Ela pronuncia o nome com deboche, negando-o, abolindo-o, como se arrancasse uma medalha de seu peito. É um aviso” (ATWOOD, 1998, p.44, tradução nossa).¹⁶

Com as lâmpadas da sala apagadas e apenas a luz da lareira para iluminar Hairball que permanece estático em seu vidro de formol, Katherine se ajoelha perante ele, como se estivesse em um altar macabro e, assemelhando-se a uma sessão de psicanálise, ela faz um

¹⁵ “It was big as a grapefruit, the doctor said. “Big as coconut,” said Kat. Other people had grapefruits. “Coconut” was better. It conveyed the hardness of it, and the hairiness too. The hair was red – long strands of it wound round and round inside, like a ball of wet wool gone berserk or like the guck you pulled out of a clogged bathroom-sink drain. There were little bones in it too, or fragments of bone; bird bones, the bones of a sparrow crushed by a car. There was a scattering of nails, toe or finger. There were five perfectly formed teeth”.

¹⁶ “ ‘Goodbye Gerald.’ She pronounces the name with mockery. It’s a negation of him, an abolishment of him, like ripping a medal off his chest. It’s a warning”.

inventário de sua vida; conversando com seu “psicanalista-tumor”. Ela se lembra com pesar das duas vezes que cometera aborto ainda nos tempos em que trabalhava como fotógrafa para a revista de moda na Inglaterra porque os homens em questão não queriam compromisso. O fato de nunca ter tido um relacionamento estável com homens fez com que ela “aprendesse a dizer que ela não queria ter filhos mesmo e que se desejasse ter um moleque ela preferiria comprar um gerbo ao invés” (ATWOOD, 1998, p. 46, tradução nossa). Ela percebe que os homens de seus relacionamentos tratam as mulheres como “receptáculos de reclamações”¹⁷ e que apesar de ela “saber fazer esse papel, isso não significava que ela gostasse de desempenhá-lo” (ATWOOD, 1998, p. 46, tradução nossa).¹⁸ Nesse momento introspectivo, Katherine fantasia ser a mãe de Hairball e vê nele a possibilidade de recuperar todos os planos que tivera que desistir em sua vida, sendo a maternidade um deles.

Imóvel, sentada [Katherine] aqui no tapete olhando profundamente para ele [Hairball], ela o imagina como uma criança. Afinal de contas, ele saiu de dentro dela. Ele é carne de sua carne. Seu filho com Gerald, seu filho gorado, se vingando. “Hairball”, ela diz. “Você é tão feio. Somente uma mãe poderia ser capaz de te amar”. Ela sente pena dele. Ela sente uma perda. Lágrimas correm sobre seu rosto. Chorar não é algo que ela faz, não normalmente, não recentemente. Hairball fala com ela sem utilizar palavras. Ele é irreduzível, ele tem a textura da realidade, ele não é uma imagem. O que ele revela a ela é tudo o que ela não queria escutar sobre si mesma. Isso é informação nova, sombria e preciosa e necessária. A fere. Ela sacode sua cabeça. O que você está fazendo sentada no chão conversando com hairball? Você está doente, ela fala para si mesma. Tome um Tylenol e vá para a cama. (ATWOOD, 1998, p. 54-55, tradução nossa).¹⁹

O excerto acima indica que após essa pseudo-sessão de análise com Hairball, a protagonista decide que não mais deseja ser vítima do sistema na qual ela se encontra. Após ela se aprofundar na própria dor ela emerge com novos conhecimentos sobre si e parte para um confronto com seu opressor, Gerald. É importante perceber também que essa é a primeira vez que o nome Hairball é grafado em letra minúscula, sugerindo que o teratoma, neste momento, perdeu as suas características de filho e que Katherine finalmente compreende a sua posição de subjugada aos padrões de normalidade feminina.

A narrativa volta ao tempo presente e Katherine se lembra que Gerald havia lhe entregue um convite para participar de uma festa que a sua esposa, Cheryl, iria dar para comemorar a volta dele. Katherine, então, planeja vingar-se de seu amante. Ela compra duas dúzias de trufas de chocolate na loja de doces mais requintada de Toronto, a David Wood Food Shop. Em casa ela prepara uma trufa “especial”:

Kat toma um taxi até a confeitaria David Wood e compra duas dúzias de trufas de chocolate. Ela pede para eles as colocarem em uma caixa grande e depois dentro de uma sacola grande com a logomarca da loja estampada

¹⁷ “whinge receptacles”.

¹⁸ “could play it, but that didn’t mean she liked it”.

¹⁹ “Still, sitting here on the rug looking in at it, she pictures it as a child. It has come out of her, after all. It is flesh of her flesh. Her child with Gerald, her thwarted child, taking its revenge. “Hairball,” she says. “You’re so ugly. Only a mother could love you.” She feels sorry for it. She feels loss. Tears run down her face. Crying is not something she does, not normally, not lately. Hairball speaks to her, without words. It is irreducible, it has the texture of reality, it is not an image. What it tells her is everything she’s never wanted to hear about herself. This is new knowledge, dark and precious and necessary. It cuts. She shakes her head. What are you doing, sitting on the floor and talking to hairball? You are sick, she tells herself. Take a Tylenol and go to bed”.

nela. Então ela volta para casa e retira Hairball de seu frasco. Ela o separa do líquido utilizando um coador e o seca com carinho usando papel toalha. Ela salpica chocolate em pó sobre ele, formando uma pastosa crosta marrom. Ele ainda cheirava a formol, então ela o embrulha em plástico aderente e depois em papel alumínio e papel de seda cor-de-rosa e amarra um laço cor de malva. Ela o coloca na caixa com o logo da David Wood sobre uma camada de papel de seda picotado, aninhado nas trufas de chocolate. Ela sela a caixa com fita adesiva e a coloca na sacola, recheando-a com várias folhas de papel de seda cor-de-rosa no topo. É o presente dela, valioso e perigoso. É o seu mensageiro, mas a mensagem que ele irá dar é ele próprio. Ele dirá a verdade, a quem o perguntar. É correto que o Gerald fique com ele; afinal de contas, ele é filho dele também (ATWOOD, 1998, p.55-56).²⁰

É importante observar que no excerto acima ocorre a justaposição de elementos opostos que faz-se necessário para ressaltar o aspecto grotesco de Hairball. O tumor contrasta com o glamour da grife canadense de alimentos David Wood. A narrativa também ressalta que Cheryl é uma pessoa sofisticada e que ao receber de presente essa caixa de trufas, que será entregue por um garoto de recados pago por Katherine, não irá resistir à curiosidade e abrirá o presente às vistas de todos os convidados. Gerald irá entender do que se trata e, provavelmente, terá que explicar o seu caso extraconjugal com Katherine em público. Assim, ele irá perceber que Katherine não tem o comportamento passivo que é esperado das mulheres consideradas normais em sociedades patriarcais. Hairball também foi um elemento chave para que Katherine aprendesse a não se conformar com a dominação das culturas falocêntricas, procurando, assim, uma outra possibilidade de vida na qual ela não seja subjugada ao poder dominante.

4. O tumor maligno

Assim como Margaret Atwood, o escritor argentino Federico Andahazi é internacionalmente conhecido e seus romances já foram traduzidos para mais de 21 idiomas. Em *As piedosas* (1998) Andahazi recria o episódio no qual John William Polidori, Lord Byron, Mary Shelley, Percy e Claire Clairmont passam suas férias de verão na Villa Diodati, Genebra, 1816. Entediados com a constante chuva, eles decidem competir entre si para saber qual deles conseguirá escrever o melhor conto de terror. Apesar de ser médico, Polidori encontra seu sustento sendo assistente do Lord Byron, e é caçado por seu patrão devido à sua inaptidão para escrever. Já na primeira noite, Polidori recebe uma carta misteriosa que aparece em seu quarto assinada por Annette Legrand que aos poucos conta a sua história de vida. Annette não esconde de Polidori a sua amarga realidade. Em suas palavras:

Eu [Annette] posso ter sido a espinha bifida de uma de minhas irmãs, um teratoma que cresceu alojado num glúteo fraterno, um daqueles tumores que, quando extirpados, apresentam o horroroso aspecto de uma pessoa feita pela

²⁰ Kat takes a taxi to the David Wood Food Shop and buys two dozen chocolate truffles. She has them put into an oversized box, then into an oversized bag with the store logo on it. Then she goes home and takes Hairball out of its bottle. She drains it in the kitchen strainer and pats it damp-dry, tenderly, with paper towels. She sprinkles it with powdered cocoa, which forms a brown pasty crust. It still smells like formaldehyde, so she wraps it in Saran Wrap and then in tinfoil, and then in pink tissue paper, which she ties with a mauve bow. She places it in the David Wood box in a bed of shredded tissue, with the truffles nestled around. She closes the box, tapes it, puts it into the bag, stuffs several sheets of pink paper on top. It's her gift, valuable and dangerous. It's her messenger, but the message it will deliver is its own. It will tell the truth, to whoever asks. It's right that Gerald should have it; after all, it's his child too.

metade: um punhado de pêlos, unhas e dentes. Na sua profissão, sem dúvida o senhor deve ter visto mais de um. John Polidori levantou os olhos da carta. Suas mãos estavam suando e o papel se agitava ao ritmo de seu pulso trêmulo. Aquelas palavras pareciam ter se adiantado a seu pensamento. De fato, não terminara de ler o vocábulo teratoma quando se impôs a sua memória, e contra a sua vontade, uma recordação dos anos de estudante. Por mais que tentasse, não conseguia livrar-se da terrível imagem de um frasco dentro do qual boiava no álcool um quisto monstruoso do tamanho de um punho que fora extraído das costas de uma velha. Polidori sempre se considerou um medroso hipocondríaco, incapaz de exercer sua profissão com a firmeza de espírito que um médico deve ter. Essa carta vinha para atormentá-lo. Como uma exasperante presença, podia ver aquela coisa vagamente antropomorfa, do centro da qual brotavam uns ossinhos como dentes, essa espécie de feto velho enrolado num pelame grisalho [...].(ANDAHAZI, 1998, p. 33, grifos do autor).

Dois aspectos relevantes sobre as características do grotesco na literatura estão presentes no excerto acima. O primeiro deles é a inversão dos estereótipos dos papéis de gênero. Polidori, que é do sexo masculino, admite não ser corajoso; característica esperada para os homens de sua época e de sua sociedade. Ele também é um fracassado tanto como médico quanto como escritor; quando na verdade a visão estereotipada de masculinidade é exatamente o oposto: ser destemido e bem sucedido. O tumor, Annette Legrand, que afirma se identifica no feminino, é que tem características masculinas. Ela contrasta com a beleza física de suas irmãs gêmeas, Belette e Clarette, e afirma em suas palavras: “[...] sou apenas a terça parte de uma monstruosidade. Parece que tudo em nós está dividido em partes iguais, embora, no dizer dos matemáticos, de modo inversamente proporcional” (ANDAHAZI, 1998, p. 40). O segundo aspecto são os contrastes entre belo e feio. As irmãs de Annette são belíssimas e Annette é um monstro. As irmãs são pouco inteligentes e Annette é um gênio; e por ser inteligente contrasta, inclusive, com Polidori.

Algo sobrenatural une as irmãs: caso Annette morra todas morrem. O alimento que mantém Annette viva é o “fluido vital”; ora também chamado pela protagonista de “fluido germinal” ou mesmo “elixir da vida” (ANDAHAZI, 1998, p. 59); ela necessita beber esperma humano. Inicia-se então um pacto macabro entre Annette e Polidori. Devido ao seu vasto conhecimento por ter lido todos os livros das bibliotecas de Paris, as quais frequentava à noite se transportando pelos esgotos, Annette entregaria regularmente um capítulo de um livro escrito por ela e Polidori lhe entregaria seu esperma. E assim Polidori aceitou o negócio e chega ao fim da narrativa com o romance *The Vampyre*, que em *As piedosas* ele não é o autor. Polidori fica maravilhado com o romance escrito por Annette e pressente que irá vencer a aposta com seus amigos escritores por apresentar uma narrativa tão extraordinária.

No entanto, quando ele apresenta o seu romance a seus amigos, Polidori tem uma grande decepção por ver que seus colegas apresentaram romances tão bons quanto *The Vampyre*. Ele inclusive consegue inferir que todos fizeram o mesmo pacto com Annette para escreverem obras tão estupendas. Ele se sente usado e não tem como se vingar do teratoma que o ludibriou. Consciente que está fadado a ser a sombra de seu lorde e que é um incompetente, Polidori se suicida em Pisa, no ano de 1821.

5. O benigno e o maligno

As obras “Hairball” e *As piedosas* se assemelham por colocar teratomas como personagens. No entanto, elas se contrastam por apresentar tumores com propósitos diferentes. Na obra de Atwood o teratoma funciona como um ente libertador, um

pseudopsicanalista que conduz a protagonista a compreender a sua realidade como submissa ao poder e a induz a lutar contra as regras artificialmente construídas de normalidade feminina. Katherine aprende que existem outras possibilidades de vida além da oferecida pelas sociedades patriarcais. Já o teratoma da obra de Andahazi é o oposto de Hairball, por ser o elemento que conduz o protagonista à perdição. Annette se assemelha ao Mefistófeles em *Doutor Fausto*, que em troca de conhecimento e inteligência rouba o “elixir da vida” de sua vítima; condenando-o à morte. Percebe-se que “Hairball” se assemelha a um anjo do bem quando a protagonista o reconhece como um mensageiro (ATWOOD, 1998, p. 56) que irá lhe oferecer uma redenção. Já Annette, que habita os esgotos, metáfora do inferno, leva a sua vítima à perdição; enganando-a como um anjo do mal.

Referências:

ANDAHAZI, Federico. *As piedosas*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ATWOOD, Margaret. Hairball. In: ATWOOD, Margaret. *Wilderness Tips*. London: Virago, 1998. p. 41-56.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

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

EURYTHMICS. Sweet Dreams (Are Made of This). In: EURYTHMICS. *Sweet Dreams Are Made of This*. São Paulo: BMG Ariola, 1993. 1 CD. Faixa 6.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Aurora: Davies Group Publishers, 2006.

JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da fabricação dos monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KURYLUK, Ewa. *Salome and Judas in the Cave of Sex: The Grotesque – Origins, Iconography, Techniques*. Evanston: Northwestern University Press, 1987.