

INTRODUÇÃO À ARTE ERÓTICA E GROTESCA DE SUEHIRO MARUO: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL DO MANGÁ *ERO-GURO* (2005)

Krystal Cortez Luz Urbano¹
Vinícius Reis Azevedo²

Resumo: O presente artigo analisa as principais características da obra *Ero-Guro* (2005) do iconoclasta erótico-grotesco Suehiro Maruo. Fundamentalmente, notamos que a forma e o conteúdo da referida obra é marcada fortemente por uma retórica intertextual que abrange vínculos com diversas áreas e atividades artísticas de um dado contexto sócio-cultural. Assim, devido à natureza dialógica da obra de Suehiro Maruo que, por sua vez, exige por parte do leitor uma compreensão intertextual, interessa-nos discutir primeiramente, aquilo que se convencionou chamar de dialogismo, idéia central das relações denominadas intertextuais. Já num segundo momento analisamos a luz desse conceito como essa retórica intertextual (e grotesca) se apresenta na referida obra.

Palavras-chave: Suehiro Maruo, erotismo, grotesco, dialogismo, mangá.

Introdução ao erótico-grotesco de Suehiro Maruo

As obras de Suehiro Maruo são consideradas verdadeiros catálogos de perversões. Seu caráter preciosista e a inquietante atmosfera surrealista com que as envolve transformam as aberrações que ilustra em autênticos poemas visuais.

(*El Mundo*, Espanha)

Sodomia, canibalismo, coprofilia, pedofilia, zoofilia, vouyerismo, incesto. Junte à fórmula a decadência e a obscenidade da juventude japonesa, com a ansiedade e a degeneração de uma sociedade nos períodos entre guerras, seguida de uma boa dose de surrealismo e de expressionismo. Sob o prisma da transgressão, o resultado é uma atmosfera inquietante que apresenta uma visão de mundo desconcertante, onde o realismo extremo (e grotesco) encontra lugar para sua realização. Nesse cenário, nada é inocente. Tudo é perverso e caótico no doce inferno do iconoclasta erótico-grotesco Suehiro Maruo (1956), um dos principais nomes da arte sequencial japonesa, uma das formas de arte mais originais da atualidade (GRAVETT, 2006). Considerado pai do

¹ Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: krystal.cortez@gmail.com.

² Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: vinirezaz@gmail.com

mangá underground, seus trabalhos fazem parte de uma das correntes da arte erótica mais requintada e ousada disponíveis na contemporaneidade e que tem suas raízes no fenômeno cultural japonês denominado *Ero guro nansensu* ou *Ero guro*³, surgido no início do século XX. Esse gênero artístico e literário, que tem sua gênese no período entre guerras (anos 20 e 30), pautado pela crua exploração do erotismo, corrupção sexual e decadência, serviu de abrigo para que expressões grotescas da sexualidade humana, do sadismo, masoquismo e toda uma série de parafilias, pudessem ganhar forma pelas mãos de artistas contemporâneos como Maruo, mas não só através dele. Nomes como Junko Mizuno (trabalha o estilo *Gothic Kawaii*, com a mistura de elementos de horror, violência e cunho sensual), Jun Hayami (que traduz uma visão de mundo onde todos são pervertidos), Waita Uziga (adepto do humor negro e da exploração de temas como, distopias, corrupção e abuso de autoridade), Toshio Maeda (autor de *Urotsukidoji*, famoso no Brasil) e Henmaru Machino (considerado o René Magritte do gênero *Ero-guro*, participante do movimento Superflat⁴) representam aquilo que há de mais inquietante na arte seqüencial japonesa.

Em todas as suas faces, o erotismo constitui-se num dos temas relevantes da contemporaneidade e “vem sendo cada vez mais integrado ao tecido social” (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 11-12). Entretanto, longe de gerar consenso, propostas transgressoras como as contidas nas obras de Suehiro Maruo e de outros mangakás⁵ do ciclo underground parecem se afastar do que é considerado ‘politicamente correto’. Em início de carreira, Maruo encontrou diversos obstáculos que impediram sua ascensão dentro do mercado editorial dos quadrinhos japoneses. Suas histórias apresentavam uma atmosfera erótica, mas também bastante sanguinária e caótica; mesclado com um sadismo e realismo desconcertantes contrastando do universo das insólitas e inocentes histórias que permeiam o universo de autores conhecidos e consagrados no circuito dos mangás como Hayo Miyazaki e Ozamu Tezuka. Aliás, o estilo simples deste último

³ Gênero artístico japonês surgido no início do século XX. O termo "ero" refere-se ao erotismo e às perversões sexuais, enquanto que o termo "guro" refere-se a forma grotesca como são apresentados temas e personagens.

⁴ O movimento Superflat foi lançado pelo artista plástico Takashi Murakami. É um movimento estético pós-moderno que surgiu dentro das artes plásticas e que encontrou eco nos mangás e nas animações – até porque seu pressuposto é de que a cultura dos animes e mangás é a cultura japonesa de nosso tempo. Valendo-se dos elementos de fetiche que caracterizam os animes e mangás dentro da cultura otaku para questionar o contexto social que deu origem aos mesmos fetiches, isto é, lança mão da caricatura dos clichês para desmontá-los, questioná-los e mostrar o que se esconde por trás deles. Disponível em: http://www.interney.net/blogs/maximumcosmo/2009/12/19/superflat_pos_modernismo_boom_otaku/
Acesso em 05.01.2011

⁵ Termo utilizado para nomear o desenhista de mangás.

encontra-se em Maruo, além do enfoque nos detalhes, no subjetivismo, no abstrato e, principalmente, o contraste nas formas e na composição de sua obra. Entretanto, tendo suas obras recusadas em revistas importantes como a Shonen Jump e também na indústria pornográfica, Suehiro Maruo desponta (mesmo que tardiamente) como mestre do gênero erótico-grotesco demonstrando sua ambição subversiva e sua preferência por aquilo considerado de mau gosto, fora dos padrões estéticos aceitáveis (ou desejáveis). Especialmente, Maruo encontra seu lugar na vanguarda artística e suas obras adquirem contornos de *Arte Erótica*. Atualmente, suas pinturas e artes originais são disputadas a lances altos em leilões e sua obra é objeto de culto dos fãs para além-mar.

Cabe ressaltar que Maruo se influenciou em grandes obras para desenvolver suas histórias. Seu universo é construído a partir de referências diversas como a literatura francesa e inglesa, com a presença de nomes de relevo do cinema, da poesia, da pintura e etc. Marquês de Sade, Arthur Rimbaud, George Bataille, Edgar Allan Poe e o cinema de Luis Buñuel, René Magritte e Fritz Lang são referências de peso que esse autor lança mão para compor o espaço cênico de suas produções. A literatura moderna japonesa também se faz presente, bem como o expressionismo alemão, a pintura surrealista, dentre outras possibilidades que não se esgotam e que dão origem também a interpretações diversas por parte dos leitores.

Neste trabalho em particular, interessa-nos discutir algumas características da obra *Ero-Guro*, lançada no ano de 2005 no Brasil, pela Editora Conrad. Em *Ero-Guro* (2005), Maruo oferece uma representação inquietante do Japão da primeira metade do século XX em nove histórias. São nove pesadelos, onde o horror e prazer se misturam à escatologia, coprofagia, incesto, canibalismo e sadismo e demais perversões que indicam determinados aspectos da cultura moderna japonesa, considerada em decadência na década de 1930. Fundamentalmente, nota-se que a forma e o conteúdo da referida obra também é marcada fortemente por uma retórica intertextual que abrange vínculos com diversas áreas e atividades artísticas de um dado contexto sócio-cultural. Assim, devido à natureza dialógica da obra de Suehiro Maruo que, por sua vez, exige por parte do leitor uma compreensão intertextual, interessa-nos discutir aquilo que se convencionou chamar de dialogismo, idéia central das relações denominadas intertextuais. O termo dialogismo surgiu em Mikhail Bakhtin no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer a troca existente entre autores e obras. Ainda pretende-se brevemente explorar as manifestações do erótico e do grotesco na obra de Maruo para compreendermos alguns aspectos presentes naquilo que se convencionou

chamar “suehirismo”, isto é, a marca autoral, a percepção singular do mundo de Maruo na obra *Ero-Guro* (2005).

Sobre o conceito de dialogismo e intertextualidade

O conceito de *dialogismo* concebido por Bakhtin e atualizado por Júlia Kristeva na década de 60 (intertextualidade) refere-se ao processo dialético entre um texto e outro texto, seja pela discordância ou concordância em seus discursos, criando um novo leque de sentidos, transformando-o (STAM, 2003; GARCIA, 2000).

Ao fundamentar o conceito de dialogismo, Bakhtin transpõe para a análise estética questões éticas e filosóficas que traduzem seu postulado. Segundo Robert Stam (2003, p. 225) a tradução do termo por Kristeva promoveu uma perda dos contornos humanos e filosóficos do termo original. Em seu caráter conceutivo, o dialogismo celebra a alteridade, o sujeito em movimento, sua abertura e singularidade no mundo, sua relação com o outro, bem como a tensão entre falta e excesso, isto é, a idéia essencial de que cada sujeito se constitui no complemento necessário de outro sujeito. Aqui, o ser humano poderia ser considerado um intertexto, não existindo isoladamente, pois se constrói *em relação dialógica* com os outros seres.

Para Bakhtin, a percepção humana seria comandada por uma lei do posicionamento, que determinaria o prisma do campo visual de focalização. Logo, o ponto de vista do indivíduo em relação a um objeto seria determinante no processo de apreensão e interpretação direcionado a tal objeto. Em outros termos, a percepção singular do sujeito diante do mundo em diálogo com outras percepções, experiências e mundos igualmente singulares definiria uma perspectiva de complementaridade (BAKHTIN; 2010; MACHADO; 1995).

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações contemplam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se. (BAKHTIN, 2010, p. 23)

De acordo com as proposições bakhtinianas, a alteridade marcaria o ser humano, pois o outro e o contexto específico são imprescindíveis para a sua constituição. Para Bakhtin (2010, p. 300) o “falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados [...]”. Todo discurso ou enunciado, indissociavelmente,

imbui-se de outros discursos que o sucederam e também daqueles que virão lhe suceder. Dessa forma, compreende-se que o tema ou enunciado de um diálogo “[...] é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinaram tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2010, p. 300).

Nesta vertente, o dialogismo seria o confronto das entoações e dos sistemas de valores que possibilitam as mais variadas *visões de mundo* acerca de um tema particular, pois “reagimos àquelas (palavras) que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida” (BAKHTIN, 1995, p. 95). Aqui, não haveria enunciados neutros, pois estes, necessariamente, são permeados de significados e valores que resultam de um contexto cultural específico e, como tal, derivam uma compreensão responsiva ativa do ouvinte.

O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (lingüístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2010, p. 271)

Tendo isso em vista, um discurso pode se valer de outro ou de outros para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos à um texto. Há um movimento de renovação, atualização constante ao longo desse processo. Mesmo que o enunciado possua suas próprias significações, orientações e conserve esta forma, sem alterar o que está estabelecido, o novo discurso vem retrabalhar, atualizar a idéia mostrada. Além disso, é preciso considerar o movimento estabelecido pelo ouvinte, sua resposta e reação (às vezes não intencional) ao discurso.

Para Umberto Eco (2007), em todo texto existe o não dito, ou seja, aquilo que não se encontra na superfície do texto, mas que em nível de conteúdo é atualizado pelo leitor. Assim, um texto inclui sempre movimentos por parte do leitor. Segundo o autor, mesmo que exista essa oportunidade de construção do texto pelo leitor, a partir da ação interpretativa, existe uma espécie de intenção de que esta interpretação seja mais ou menos de acordo com a idéia do produtor do texto. Assim, um conteúdo textual requer sempre que “alguém o ajude a funcionar”. Em particular, na obra de Suehiro Maruo, *Ero-Guro* (2005), é possível observar o texto como um substrato atravessado por vários

elementos de diversas áreas que percorrem os nove contos que compõem o mangá. A forma e o conteúdo da referida obra apresenta uma retórica intertextual que abrange vínculos com diversas áreas e atividades artísticas de um dado contexto. É sobre essa obra e suas possibilidades dialógicas que direcionamos a partir de agora nosso olhar.

Da retórica intertextual e dos contornos grotescos em *Ero-Guro* (2005)

Uma traição cruelmente vingada. Um grupo de jovens envolvidos em perversões escatológicas. Um anão sádico que arruína a vida de uma jovem mãe. Seja bem vindo ao doce inferno de Suehiro Maruo.

(*Ero-Guro*, contracapa)

Em *Ero-Guro* (2005), Suehiro Maruo consegue estabelecer um diálogo com o Surrealismo e o Expressionismo Alemão, trazendo referências de grandes obras destes movimentos de vanguarda. O contexto dos nove contos que se sucedem é a sociedade japonesa da primeira metade do século XX, retratada por um viés fantástico e caótico. As nove histórias⁶ nas quais se misturam escatologia, coprofagia, incesto, canibalismo e sadismo, apresentam uma “visão de mundo” como afirma Claudio Willer no prefácio de *Ero-Guro* (2005). As narrativas imagéticas e textuais nesta obra são complementares para a representação da expressão estética de Maruo. A profusão de vozes ao longo dessa narrativa evidencia a presença exatamente do que Bakhtin aponta como dialogismo, isto é, um discurso que representa a constituição do sujeito em relação com o mundo, através de diálogos já existentes, dando origem a um novo texto.

Maruo tangibilizou sua visão de mundo explorando a raiz dos temores mais profundos da mente humana em *Ero-Guro* (2005). As experiências do excesso, horror, êxtase e morte, presentes ao longo do mangá remetem diretamente à literatura de Marquês de Sade e George Bataille. Entretanto, a obra de Maruo não convoca apenas estes textos. Maruo parece encontrar inspiração em Sade para compor o tecido de suas produções, assim como o cineasta Luis Buñuel, em particular na obra um “Um Cão Andaluz” (1929). Assim como, ainda é possível perceber ecos da obra do cineasta Robert Wiene, “O Gabinete do Doutor Caligari” (1920), um dos primeiros filmes do expressionismo alemão. O mangaká ainda homenageia Salvador Dalí batizando um dos contos com o nome de um dos seus quadros, “O Grande Masturbador” (1929). As

⁶ Essas são as histórias, na ordem: Noite podre; O garoto da latrina; Uma temporada no inferno; Receita para uma sopa de merda; O grande masturbador; Noite podre / O corvo de Édipo; O paraíso do garoto da latrina; O Voyeur do Sótão e a Cidade que sucumbe.

passagens reflexivas e as referências filosóficas dão consistência à obra de Maruo, que vem propor uma interpretação do mundo como verdade e não apenas no plano do simbólico, da fantasia, fruto da imaginação, tal como sugerido por Sade.



No conto *Noite Podre*, algumas referências ao filme *Cão Andaluz* (1929) presente no primeiro pesadelo de *Ero-Guro*.

No primeiro conto, “Noite Podre”, o autor japonês faz uma alusão ao filme francês “Um Cão Andaluz” (1929) dirigido e escrito por Luis Buñuel e Salvador Dalí. Na cena inicial do filme, um homem em uma noite enluarada corta o olho de uma jovem mulher com uma navalha. A sucessão da imagem da lua sendo transpassada por uma nuvem e a navalha rasgando o olho são imagens resgatadas pelo mangá. Na história de Maruo um casal de amantes é mutilado pelo marido ressentido, como castigo eles são aprisionados num porão sem os braços e sem os olhos, mas mesmo assim conseguem ter relação sexual. O quadro da lâmina da espada transpassando a lua e a mesma lâmina cegando a mulher é uma sucessão que nos remete à quebra do tabu do incesto, presente também na visão de mundo de Bataille como assinala Claudio Willer: [...] simbolicamente, gozar com os olhos e penetrar pupilas desorbitadas é romper o tabu do incesto; portanto, voltar à origem, à estaca zero [...] (WILLER, 2005). Para Bataille, o erótico estaria localizado justamente na zona de transgressão desse tabu.

Além disso, é preciso levar em conta uma característica importante do surrealismo, que é o amor louco, impulsivo, extremista e dominador, tão presente na obra de Suehiro Maruo e que ganha destaque no discurso imagético do referido conto. Assim como em “Noite Podre”, os demais contos são compostos por uma *mise en scene*

expressionista, por conta de seu alto contraste entre claro e escuro, num mundo sem cores, preto e branco. Um mundo em que as pessoas se escondem em surdina, as paredes têm olhos e a intemperança domina. O sangue dos amantes se torna um mar negro sob seus corpos mutilados.

Assim como o choque promovido pelo cinema de Buñuel ou pela literatura obscena de Sade, em Maruo percebe-se que as imagens (aparentemente gratuitas) têm o mesmo objetivo: aguçar a emoção estética do leitor, exigindo uma ação recíproca de resposta.



Referência ao quadro “O professor da escola” (1954, Suíça) de René Magritte em “O Grande Masturbador”, quinto pesadelo de Maruo

Em “O Grande Masturbador”, referência direta ao quadro de Salvador Dalí que carrega o mesmo nome, o mangaká traz referências diretas a grandes pintores surrealistas, não apenas Dalí como também René Magritte. Em referência a Magritte, rostos de personagens são ocultados ou marcados no quadro de maneira vazada de cor branca ou preta, compondo um ambiente de mistério e degradação. Estes rostos ocultos escondem um massacre que acontece às escondidas; por mais chocante que tudo possa parecer, os personagens encontram o prazer no caos. Novamente a estética expressionista ganha relevo, não apenas pelo mundo retorcido e desfigurado, mas também pelos contornos criados pelas sombras, que compõem a paisagem dessas histórias.

Ainda em “O Grande Masturbador”, nota-se outro intertexto na superfície da obra. Na história, após presenciar seu irmão se masturbando no cemitério junto ao túmulo da tia-avó, uma jovem garota percorre o campo como Cesare, o jovem moribundo de “O Gabinete do Doutor Caligari”, correndo loucamente, fugindo daqueles que a querem molestar. Ainda nesse conto, Maruo retorna ao tema do incesto, já que toda a trama se constrói em torno do menino, que fica obcecado depois de ser excitado sexualmente por sua tia idosa, que lambe um tersol em seu olho, literalmente.



Referência ao filme “O Gabinete do Doutor Caligari” (1920, Alemanha) em “O Voyeur do Sótão”.

O mesmo Cesare, o sonâmbulo de Wiene, aludido em “O Grande Masturbador” recebe também outra referência explícita em “O Voyeur do Sótão”. Assim como na obra de Wiene, onde um homem assombra a vida de uma jovem moça por quem se sente atraído, o personagem de Maruo, também imbuído por um prazer voyerístico passa a perseguir uma jovem moça grávida, que ao dar a luz, assassina friamente seu rebento. O voyeur de Maruo é inquisidor ressentido, pois encontra o prazer no ato de torturar a jovem moça que assassinou seu rebento. O olhar esquizóide do protagonista do conto nos remete diretamente a Cesare. Entretanto, há uma diferença substancial entre os dois personagens, já que Cesare age por sugestão mental; suas ações são controladas pela mente do Doutor Caligari. Já o voyeur de Maruo age por conta própria; o personagem tem livre arbítrio para cometer suas transgressões voyeurísticas.

Em “O Garoto da Latrina” encontra-se outro intertexto. Dessa vez, Maruo exhibe uma imagem de Marlene Dietrich em referência ao filme expressionista “O Anjo Azul” (1930). Lola, personagem de Dietrich, é uma atriz de Cabaré que seduz um professor que acaba tendo sua vida degradada. Neste pesadelo de Maruo, um bebê que é abandonado por sua mãe numa privada, cresce “nadando” nos esgotos e se torna um psicopata escatológico que molesta mulheres no momento que estão fazendo suas necessidades fisiológicas. Como expressão metafórica da sexualidade, a abundância de closes em ícones fálicos, o excesso de excrementos e demais secreções corporais; as múltiplas funções dos orifícios do corpo humano são experimentadas ao longo do conto. No entanto, a metáfora da figura materna pode ser uma leitura possível, pois a imagem de Dietrich presente no espaço cênico evidencia a fixação do garoto pela imagem da mãe que, ao longo da narrativa passa a ser intermitentemente acionada, devido ao

diálogo imaginário que o personagem estabelece com a mãe degenerada. Marlene Dietrich, como diva dos filmes expressionistas alemães nas décadas de 1920 e 1930, pode ser comparada a Jocasta (mãe de Édipo), por ser vista além de mãe como também objeto de desejo do pobre garoto da latrina.

Na continuação do conto, “O Paraíso do Garoto da Latrina” as manifestações da sexualidade, a partir de diferentes possibilidades são exploradas numa orgia orquestrada pelo mesmo garoto, que atrai jovens colegiais através do odor de seus excrementos (urina, fezes). Nessa história, a escatologia chega ao seu ápice, culminando no ato de beber urina, engolir fezes e introdução de objetos no ânus e na vagina dos participantes da orgia escatológica. Wilton Garcia (2000) ao analisar a obra do cineasta Peter Greenway nota que essas manifestações da sexualidade humana (também presentes na obra de Maruo) visam representar as “múltiplas funções sensoriais no corpo humano”, pois “a boca parece ser lugar de retenção como o ânus e a vagina – parece que tudo o que é buraco no corpo humano deve ser alimentado com algum objeto, alguma ‘coisa’”. (GARCIA, 2000, p. 91).



Marlene Dietrich em “O Anjo Azul” (1930, Alemanha) como metáfora da figura materna inserida no perturbador conto “O garoto da Latrina”. Na faixa em alemão se lê: “Eu sou a sensual Lola!”

Em “Receita para uma sopa de merda”, um narrador interpela o leitor com a seguinte frase: “Ei, ei, você sabia? dizem que os pratos existem para a gente colocar a bunda em cima” (MARUO, 2005, p. 57), antecipando para o leitor o que está por vir na história. Os personagens de Maruo em “Receita para uma sopa de merda” são adolescentes rebeldes que partilham o mesmo anseio: levar ao limite suas brincadeiras eróticas, explorando suas obsessões até ultrapassarem os limites dos corpos. No cenário criado por Maruo, os acontecimentos se retiram do plano da imaginação e ganham vida, concretude. Tudo é permitido e ansiosamente experimentado; os personagens realizam

sexo grupal, cozinham e comem as próprias fezes (coprofagia), introduzem objetos estranhos em seus corpos. Nada escapa enquanto objetos de profanação, o assoalho, o corrimão da escada e até o olho de um boi, uma menção direta a trechos da obra a “História do Olho” (1928) do escritor George Bataille. Aliás, Maruo estabelece uma relação citacional com as obras desse autor francês; seus textos são convocados a todo o momento. Maruo executa a difícil tarefa de traduzir para o plano imagético a visão de mundo contida nos escritos de Bataille. No entanto,

Antes de *História do Olho* de Bataille e *Sopa de Merda* de Maruo, outro personagem também se desorbitou, perdeu os olhos: O Édipo de Sófocles, punido com a cegueira por haver feito sexo com a mãe. Freud, ao interpretar esse mito, associou a perda da vista à punição da criança que foi olhar seus pais a fazerem sexo. Bataille e Maruo adotam esse mito e o desdobram: simbolicamente, gozar com os olhos e penetrar pupilas desorbitadas é romper o tabu do incesto; portanto, voltar a origem, à estaca zero. Isso, admitindo-se, como postulam Freud e Lévi-Strauss, que o tabu do incesto, a interdição do sexo entre parentes sanguíneos, constituem a sociedade e a cultura. (WILLER, 2005)

Conforme visto em Bakhtin, o enunciador do discurso pode prever qual será a reação do leitor. Em “Receita para uma sopa de Merda”, com o auxílio da voz do narrador, Maruo dirige-se inicialmente ao seu público pressupondo uma resposta desses ouvintes; induzindo-lhes a uma ação. Ao final da história, no epílogo, Maruo descreve sua façanha particular, argumentando com o leitor “que ele mesmo já fez isso, provou desse manjar, bebeu dessa água” (WILLER, 2005). Assim, Maruo argumenta que não há impossibilidades: as perversidades e façanhas contidas, por exemplo, na obra de Sade são passíveis de serem transportadas para uma realidade concreta:

Quando eu era criança, sem querer, tive a chance de experimentar o gosto da merda, obviamente era a minha própria. O escritor ladrão Jean Genet já escrevia: 'A imundice abomina outras imundices'. É uma frase célebre. Ainda criança, quando sentia vontade de ir ao banheiro, tinha que correr até a minha casa. Até hoje, não consigo fazer minhas necessidades nos banheiros públicos de estações de trem e parques. Quanto ao sabor da merda, mais do que fedido, é amargo. Se não acredita em mim, recomendo que experimente você mesmo. - Ass.: Eu (MARUO, 2005, p. 72).

No conto que encerra o mangá, “A Cidade que Sucumbe” novamente é possível perceber que Maruo se apropria do cinema surrealista e do expressionismo alemão para produzir sua representação da realidade. A história é ambientada em coordenadas de tempo e espaço precisas - no Japão pós-guerra. O narrador introduz a história para o leitor utilizando-se das seguintes palavras: “No mesmo verão em que foi preso K – O cínico maníaco sexual que aterrorizou as mulheres da cidade de Tóquio com uma série

de crimes de estupro e morte – O destino armou o estranho encontro de um homem e uma mulher” (MARUO, 2005, p. 131).



Em “A cidade que sucumbe” encontra-se a humilhação japonesa na guerra representada na figura de um soldado castrado (à esquerda).

Nesse último pesadelo, temos um sádico anão (como em *Madame Edwarda* (1941) de Bataille) que destrói a vida de uma jovem mãe e seu filho. A trama gira em torno do anão e uma mulher com seu pequeno filho, que vive na mais completa pobreza, desde que seu marido partiu para lutar na guerra. A foto do anão disforme na abertura do conto evidencia um diálogo com o cinema de Lynch e Buñuel tendo em vista que ambos focalizam certas figuras em suas obras que fogem do dito padrão normal, tais como os anões, os gigantes, os cegos, os deformados, mutilados e etc. Ao mostrar as deformações, as obsessões e os horrores que constituem os seus personagens e o universo comum que os circunda, Maruo produz (com recursos estéticos e narrativos) uma representação crítica de uma dada realidade.

Assim como em todos os contos, a presença de uma estética grotesca se apresenta como meio utilizado por Maruo para uma crítica à realidade de um dado período histórico: o pós Segunda Guerra Mundial. A derrota do Japão na guerra e o choque cultural promovido pelo trânsito de soldados americanos e japoneses (muitos deformados devido à guerra) na cidade de Tóquio são o escopo da história. Porém, é no canibalismo do anão que a estética grotesca se apresenta de maneira contundente. Nas últimas páginas do conto, a jovem mãe é levada a provar a carne do seu próprio filho, assassinado pelo anão. A cena do preparo da carne do garoto denota uma animalidade

reprimida na personagem do anão, que é retratado na história como quem não representa perigo. Aqui a idéia ocidental do japonês como um homem de 12 anos é contraposta no universo de Maruo. Ao ser desmascarado, quando são descobertas suas práticas canibais, o anão foge impune de seus crimes. No ápice do desespero, a mulher, ao se descobrir grávida do anão sádico, causador de toda sua desgraça, revela a solução extrema que encontrara: “não estou me matando. Só estou retirando um tumor que surgiu dentro de mim” (MARUO, 2005, p. 213).

O dilema da mulher que, até certo momento, resiste às investidas do anão e a pobreza envolvendo aqueles personagens são retratados por Maruo sob uma ótica consistente e realística, contrastando com obras *mainstream*, que traduzem uma cosmovisão hegemônica. Ao não reafirmar os pressupostos hegemônicos na representação de um Japão bonito e rico, com cenários exóticos, de gueixas, samurais e personagens mitológicos, Maruo afasta-se do senso comum e traz à tona do relativismo da verdade dominante ao apresentar a possibilidade do “diferente” no âmbito das representações das narrativas gráficas (STAM, 2006).

Apontamentos finais

Apesar de ser visto como tabu na sociedade ocidental acredita-se que a partir do erótico (ou pornográfico) o indivíduo comum possa ultrapassar o limite do ordinário e adentrar num território desconhecido, insólito onde tudo é permitido, ou “entregar-se a um estado de ‘ser aberto’ aberto à morte bem como à alegria” (SONTAG, 1987, p. 65). Ao analisar o projeto estético de Suehiro Maruo sob uma perspectiva bakhtiniana, devemos considerar o aspecto filosófico dessa “abertura para o mundo”, que se faz visível tanto nos códigos *intertextuais* como também nos contornos *grotescos* que delineiam a arte erótica e a proposta transgressiva desse mangaká.

Se tivermos como pressuposto que o *grotesco* se torna crítico na medida em que desafia os cânones, tal como percebido em Bakhtin, passa-se a compreender o excesso de referências aos orifícios e partes baixas do corpo como constituintes da proposta estética de Suehiro Maruo. Em *Ero-Guro* (2005), há uma preponderância de imagens que remetem à alimentação, excreção, cópula, gravidez e parturição, características constantes das imagens grotescas. Nas narrativas de Maruo parece não haver espaço para representações canônicas do corpo, corpo clássico definitivo e acabado. Há uma preponderância de imagens representacionais do *corpo grotesco*, corpo que funciona

mediante metamorfose e mistura. Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) ao discutirem as características do grotesco e da carnavalização à luz de Bakhtin elucidam que,

[...] o grotesco não mais depende da noção de obra-de-arte. Sua principal categoria analítica é o realismo grotesco, que gira em torno do “corpo grotesco”, isto é, uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, como na figura da mulher grávida. É o corpo da gestação, mas igualmente dos desdobramentos, dos orifícios, dos excrementos e da vitalidade [...] O grotesco subverte as hierarquias, as convenções, as verdades socialmente estabelecidas. Subverte igualmente as figurações clássicas do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas. Alimentação, dejeção, cópula, gravidez e parturição compõem constantes na *imageria* grotesca (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 57-59).

É isso que encontramos em Maruo, um festival da “*imageria* grotesca”. Escapando das zonas de tolerância de uma sociedade pautada pela ode ao bom gosto (gosto idealizado e construído socialmente se tomarmos o postulado de Bourdieu) Maruo põe ao chão tudo aquilo que o leitor desavisado idealizou quando materializa sua visão de mundo em seus trabalhos, elevando as possibilidades estéticas e filosóficas da arte seqüencial japonesa contemporânea. Cabe agora ao leitor responder (ou não) à provocação contida na teia intertextual das obras eróticas e grotescas de Suehiro Maruo.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. SP, Hucitec, 1993.

BATTAILE, Georges. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume, 2000.

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed./ São Paulo: FAPESP, 1995.

MARUO, Suehiro. *Ero-Guro: o erótico-grotesco de Suehiro Maruo*. Trad. Drik Sada. São Paulo: Conrad, 2005.

_____. *Paraíso, o sorriso do vampiro*. Trad. Drik Sada. São Paulo: Conrad, 2006.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: _____. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2003.

_____; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WILLER, Claudio. Filosofia em Hqs?. In: MARUO, Suehiro. *Ero-Guro: o erótico grotesco de Suehiro Maruo*.

Sites visitados:

O que é eroguro. **FreakshowBR**, Março de 2011. Disponível em: <<http://www.freakshowbr.com/>> Acesso em 07 de jan. 2012.

Maruo Jigoku, Japão, 2004. Disponível em <<http://www.maruojigoku.com/>> Acesso em 07 de jan. 2012.

ROBERTA, Caroline. Ero-Guro: O erótico grotesco de Suehiro Maruo. **Elfen Lied Brasil**, 13 de mar. 2011. Disponível em < <http://www.elfenliedbrasil.com/2011/03/18-ero-guro-o-erotico-grotesco-de.html>> Acesso em 15 de dez. 2011.