

Imagens do grotesco em *Preacher*, de Garth Ennis e Steve Dillon

Daniel Baz dos Santos
Lucilene Canilha Ribeiro

Resumo: Em *Preacher*, de Garth Ennis e Steve Dillon, somos apresentados a uma série de releituras das imagens do grotesco, especialmente a partir da tradição da cultura popular no contexto do Renascimento, na forma como foram pensadas pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. A investigação destes fenômenos, em seus aspectos verbais e visuais, permitem construir uma interpretação dos componentes formais e temáticos da série, assim como estabelecer uma reflexão mais geral sobre a linguagem dos quadrinhos e seu potencial estético.

Palavras-chave: Realismo grotesco, Vertigo, História em quadrinhos, Mikhail Bakhtin.

Imágenes del grotesco en *Preacher*, de Garth Ennis y Steve Dillon

Resumen: En *Preacher*, de Garth Ennis y Steve Dillon, somos presentados a una serie de relecturas de las imágenes del grotesco, especialmente a partir de la tradición de la cultura popular en el contexto del Renacimiento, en la forma como fueron pensadas por el teórico Mikhail Bakhtin.

Daniel Baz dos Santos. Doutor em História da Literatura (FURG). Professor de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Rio Grande do Sul, campus Rio Grande. Email: dbazdossantos@yahoo.com

Lucilene Canilha Ribeiro. Doutora em História da Literatura (FURG). Pesquisadora no Instituto Federal do Rio Grande do Sul, campus Rio Grande. Email: lucileneers@yahoo.com.br

La investigación de estos fenómenos, en sus aspectos verbales y visuales, permite construir una interpretación de los componentes formales y temáticos de la serie, así como establecer una reflexión más general sobre el lenguaje de los comics y su potencial estético.

Palabras clave: Realismo grotesco, Vertigo, Comics, Mikhail Bakhtin.

A primeira edição de *Preacher*, de Garth Ennis e Steve Dillon, foi lançada em 1995 pelo selo Vertigo da Editora DC Comics, em período que se seguiu à chamada “invasão britânica” nos quadrinhos estadunidenses. Trata-se, portanto, de geração que pôde usufruir de uma indústria melhor preparada para títulos de teor mais maduro, herdeiros diretos dos revisionismos empreendidos por autores da geração anterior, como Frank Miller, Alan Moore e Neil Gaiman, assim como do desenrolar do próprio selo, coordenado por Karen Berger, mente essencial nos caminhos editoriais percorridos pela Vertigo. Dan Mazur e Alexander Danner, em *Quadrinhos: história moderna de uma arte global*, explicam de que forma títulos como *Monstro do pântano*, *Hellblazer*, *Sandman*, entre outros, estabeleceram uma nova conduta nas narrativas gráficas norte-americanas, “[...] dando bastante liberdade aos criadores para tratar de conteúdos e imagens que tinham permanecido proibidos por lei nos quadrinhos *mainstream* por quase quatro décadas.” (MAZUR; DANNER, p. 218).

Preacher se situa no legado direto desse processo e usufrui de muitas de suas possibilidades criativas: a liberdade para tratar da violência e da sexualidade, a linguagem chula e gráfica, a estilização, os temas próprios do terror, a visão de mundo pessimista e/ou desencantada, entre outras diretrizes que irmanam muitas das obras lançadas pelo selo. No entanto, sem perder de vista a função essencial

de todos estes aspectos nos enredos da série, este artigo irá abordar a forma pela qual Ennis e Dillon se utilizam das imagens provenientes do imaginário grotesco, especialmente aquelas cuja origem remete aos códigos da cultura popular na Idade Média, sendo este um dos principais elementos responsáveis pela configuração discursiva do título, para além das já citadas semelhanças com outras empreitadas supervisionadas por Karen Berger. Além disso, este trabalho pretende demonstrar também como uma leitura de *Preacher* concentrada no exame dos códigos do grotesco ilumina não apenas as especificidades estéticas e temáticas da saga do pregador Jesse Custer, mas também possibilita tecer alguns comentários a respeito da natureza discursiva dos quadrinhos enquanto forma expressiva e produto cultural, com especial atenção para a relação sequencial que ocorre em seu interior entre a palavra e a imagem.

Sabe-se que o grotesco, em seus aspectos estilísticos e formais, foi estudado por Bakhtin no seu livro *Cultura popular na Idade Média* na qualidade de fenômeno fundamental para o entendimento da obra de François Rabelais, o que envolveu a revisão de uma série de noções legadas pela tradição, algumas de cunho estético, outras de natureza ética, muitas delas advindas de certas exigências do “gosto” literário do Renascimento, assim como do período no qual Bakhtin escreve seu livro. Para o teórico russo, somente seria possível entender a importância do autor francês, se compreendêssemos também a trajetória das imagens grotescas na literatura, especialmente na sua vertente cômica, universo do qual é possível extrair recursos estilísticos e temáticos que serão reincorporados por Garth Ennis e Steve Dillon.

Estes se relacionam diretamente com as manifestações da cultura popular do final da Idade Média e início do Renascimento, em suas

projeções subversivas e transgressoras do mundo, permeadas pelo riso e pela paródia, e desafiadoras das formas da cultura oficial, séria, religiosa e feudal, de sua época. Para completar, seu discurso era marcado pela desfiguração da realidade, pelo exagero premeditado e caricatural e pela ênfase no estrato material e sensível dos fenômenos. Para Bakhtin, esses aspectos basilares do grotesco se apresentam associados aos processos da cultura do carnaval, isto é, da atitude própria das festas populares, responsáveis pela suspensão da normalidade do mundo, pela inversão dos valores sociais, pelo contato franco entre os seres humanos, pela subversão das autoridades e das instituições de poder (a partir da entrega provisória das ruas ao povo), pelo riso coletivo e pela dissolução das identidades individuais, entre outros aspectos que não serão decisivos no decorrer deste estudo, mas que configuram tanto os princípios constitutivos de uma realidade concreta quanto uma forma de compreendê-la.

Dentro deste universo de valores, Bakhtin desenvolve a ideia de “realismo grotesco”, concepção estética que marca a cultura do Renascimento e que estabelece um paradigma entre o fim da Idade Média e as convenções do imaginário que se construirão a partir da Modernidade. Segundo Bakhtin:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separando dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal é percebido como universal*

e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.” (BAKHTIN, 1999, p. 17 – grifos do autor).

Além destes itens de caráter basilar, outro elemento essencial do “realismo grotesco” é o conceito de “rebaixamento”, isto é, “[...] a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (BAKHTIN, 1999, p. 17). Com base nestas características, é possível dar início à reflexão acerca da maneira pela qual Ennis e Dillon se relacionam com esta tradição, atualizando alguns de seus aspectos e estabelecendo novos parâmetros expressivos para outros. Em ordem de avaliar estas coordenadas teóricas de maneira crítica, comecemos por um exemplo retirado da edição de número quatro, no clímax do arco inicial da série. Nesse ponto, já estamos apresentados aos três personagens principais. Jesse Custer, pastor de uma cidadezinha do Texas que está possuído pela entidade Gênesis. Esta, fruto da relação sexual entre um anjo e um demônio, lhe confere o poder da “palavra de Deus”, ou seja, o dom de obrigar qualquer ser que possa compreendê-lo a fazer tudo o que ele disser.

Em seguida, conhecemos seus parceiros de jornada, Tulipa e Cassidy. Ela, antiga paixão de Jesse, agora é uma pistoleira em constante fuga de desafetos adquiridos em seu ofício; ele, por sua vez, é

um cínico vampiro irlandês que desenvolve um vínculo de amizade com Jesse e uma paixão não correspondida por Tulipa. Além do trio de protagonistas, conhecemos o xerife Root, seu filho Eugene, também conhecido como Cara de Cu, e o Santo dos Assassinos, entidade libertada pelos anjos celestiais para caçar Jesse Custer. Este resumo dos pontos principais do enredo da série em seus momentos iniciais é suficiente para compreender de que maneira Ennis e Dillon se apropriam ativamente das imagens do grotesco na composição da sua narrativa. A ideia de “rebaixamento”, como exposta por Bakhtin, é central nas duas tramas principais deste primeiro arco. Primeiro, na conexão drástica, via cópula, entre uma figura angelical e outra demoníaca, manifestação extrema do conluio radical entre as coisas “de cima” e as coisas “de baixo”, entre céu e inferno, o “bem” e o “mal”, como insiste Tulipa em certa passagem (DILLON; ENNIS, 2012, p. 98) – fenômeno este recorrente no imaginário grotesco.

Além disso, a entidade fruto desta relação, Gênesis, se esconde em um homem comum, Jesse Custer, degradando-se em forma mundana e corpórea, abdicando de sua natureza essencialmente espiritual e conceitual, para, rebaixando-se, regenerar-se em outra matéria, situação também coerente com a perspectiva do realismo grotesco, no qual “o baixo é sempre o *começo*” (BAKHTIN, 1999, p. 19). Com efeito, aqui se situa o ponto gerador dos conflitos, ou melhor, da configuração formal da narrativa como um todo. Além disso, descobre-se, neste mesmo volume, que Deus não está mais no céu, mas abandonou seu posto justamente no momento do nascimento da entidade Gênesis, e agora circula em algum lugar dentre os homens, refugiado na terra. Estes conteúdos se relacionam com a prática comum da lógica grotesca de degradar os temas conside-

rados sublimes em direção a um sentido humano, terreno e cotidiano. Nas palavras de Bakhtin:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o tumulto, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressureição (o seio materno) (BAKHTIN, 1999, p. 18).

Estes valores indicados pelo pensador russo estruturam a primeira página aqui apresentada, na qual podemos perceber as estratégias utilizadas pela dupla de autores para dar sentido gráfico ao imaginário popular do grotesco. Nela, temos apenas três quadros. Trata-se de um *layout* que chama a atenção por sua singularidade. Para entendermos esse aspecto, é importante ter em mente que *Preacher* é uma história disruptiva, subversiva e carnavalizada. Coerente com isso, sua diagramação é irregular. Não existem padrões sólidos nas escolhas de *grid*, ou formatações estáveis do hiperrequadro. Mesmo a linha escura que forma os requadros é feita com traços desiguais, assimétricos e desnivelados, reproduzindo em sua instabilidade os conteúdos expostos dentro dos próprios quadros, estes também avessos a qualquer tipo de normatização da expressão.

No entanto, apesar da natureza imprevisível e flutuante da disposição dos painéis na página, em nenhum momento de quaisquer das edições anteriores de *Preacher* temos um arranjo deste mesmo tipo, composto por três quadros horizontais de tamanhos diferentes. Se isso por si só não nos torna mais atentos ao seu uso, o fato de, nesta página, termos o início das soluções dos conflitos que foram construídos nas edições anteriores certamente o faz. Aqui, ve-

mos um dos momentos mais aguardado da série: após a união dos personagens essenciais, provenientes de todas as tramas paralelas da história, Jesse utiliza o dom da voz de Deus para obrigar o Santo dos Assassinos a convocar os adelfins, com o objetivo de que expliquem o que está acontecendo no céu. Eis a cena que se segue:



A escolha do *layout* desta prancha é essencial para a apresentação dos ideais do realismo grotesco. Há em seu interior um jogo decisivo entre as forças da verticalização e da horizontalização. Somos forçados a ler seus conteúdos de cima para baixo, mas a formatação dos quadros, especialmente dos dois últimos, convida o olhar a escavar a cena da esquerda para a direita e vice-versa, criando, no centro do protocolo de leitura, o conflito sobre o qual se baseiam todos os seus potenciais formais e semânticos. Isso é representado também pelo posicionamento dos quatro balões, que cria um movimento descensional em zigue-zague, oscilante, em um revezamento da esquerda para a direita, responsável por inserir nosso olhar na dinâmica ambivalente da página.

Além disso, o primeiro quadro, o maior de todos, único em que há algum equilíbrio entre largura e altura, apresenta uma farsa. Vemos uma figura que traz, em todos os seus aspectos, os lugares comuns daquilo que convencionalmente se atribui a uma entidade celestial. O sentido de pureza na delicada coloração entre o branco e o azul claro; o majestoso par de asas; a face tranquila; o gesto sublime em oração; e, claro, a linguagem grandiloquente e hiperformal, separada em dois balões e grafada em fonte consideravelmente maior: “Mirai, pois, ó mortais... a glória das hostes celestiais!” (DILLON; ENNIS, 2012, p. 113). A posição das demais personagens enfatiza a natureza ativa da aparição, mantendo-a no centro, acima, e direcionando seus olhares para ela, em procedimento também efetivo na condução da nossa própria visão.

Os demais painéis servirão, contudo, para degradar esta iconografia convencional, desmentindo e subvertendo todos os conteúdos expostos neste primeiro quadro. A perspectiva da segunda vinheta é completamente oposta à da primeira. Inverte-se radicalmente o pon-

to de vista, que se situava por detrás de Jesse, por outro que o mostra de frente. Junto a isso, reduz-se em *close* a amplitude dos elementos focados, enfatizando apenas parte do rosto do protagonista, com ênfase em seus olhos e na ordem que está sendo dada por ele, a qual desconfigurará, de forma integral, a imagem revelada anteriormente: “Chega de onda, tudo bem?” (DILLON; ENNIS, 2012, p. 113).

Dessa forma, o mundo identificado com o sublime da cena anterior é ridicularizado e posto de cabeça para baixo, cedendo lugar ao quadro final, no qual observamos Jesse ainda de frente, mas de uma distância maior, além de parte do corpo do Santo dos Assassinos, única figura em cena que conhece a real natureza das tais hostes celestiais e, claro, o próprio anjo, em pose antagônica à do primeiro quadro: os braços inertes, a cabeça despencada em demonstração de desapontamento, tristeza e fracasso, e as palavras baixas, grafadas em fonte minúscula. Este último recurso indica que a destituição da potência verbal da personagem é consequência natural da deposição da performance visual exposta no primeiro quadro. Quando Jesse usa a “palavra de Deus”, ele está, por esta via, marcando uma mudança decisiva de discurso, melhor dizendo, uma reposição expressiva dos conteúdos propositivos que as imagens e as palavras estão querendo erigir, cuja instauração requer uma dinâmica de desconfiança daquilo que estas mesmas palavras e imagens têm condições para apresentar/representar.

Voltaremos a este tópico mais adiante. Antes disso, torna-se importante perceber de que maneira a ambivalência desta sequência se transfigura, para além dos vínculos entre estrato verbal e estrato visual, na dependência do tempo ao espaço no processo de leitura, algo que, como já demonstrou Art Spiegelman em frase célebre (SPIELGELMAN, 2014, p. 5), é um dos pilares estruturais das his-

tórias em quadrinhos enquanto forma autônoma. Isso ocorre porque, quando Jesse obriga o anjo a desfazer o espetáculo cênico do primeiro quadro, ele desatualiza todos os conteúdos deste mesmo quadro, nos incitando a repensar retrospectivamente os valores exibidos por ele, o que transmuta a espacialidade em seus recursos, e os encadeamentos entre o “acima” e o “abaixo” o “à esquerda” e o “à direita”, o lá e o aqui, em fatores temporais, isto é, em associações entre o “antes” e o “depois”, o “agora” e o “em seguida”. Sendo que, em quaisquer das possibilidades hermenêuticas destes regimes espaço-temporais, há uma entrega à não linearidade e à perturbação das convenções topográficas.

Dessa forma, a análise desta página proporciona um olhar estrutural, morfológico, e demonstra a maneira pela qual Ennis e Dillon se empenham em dar estofo estético, narrativo e expressivo, ao ideal de “rebaixamento” oriundo do realismo grotesco. Entretanto, se partirmos para um olhar mais abrangente, ocupado em focalizar o amplo arcabouço temático, iconográfico e vocabular constante nos volumes da série, as imagens provenientes da cultura popular cômica emergem com ainda mais força. Como já foi anunciado, estas se coadunam com a percepção carnavalesca do mundo, que, de acordo com Bakhtin, se opõe a “[...] toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéticas), flutuantes e ativas” (BAKHTIN, 1999, p. 9). Tais noções conceituais materializam-se em estratégias discursivas, cujo propósito, geralmente, apresenta um vigor dessacralizador, algo que está na fundação dos conflitos expressos em *Preacher*, e se exprimem nas imagens do corpo e da vida corporal. Estas, por seu turno, são marcadas, de um lado, pelo exagero, hiperbolismo,

profusão e excesso (características constantes no estilo grotesco) e, de outro, pela “[...] *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*” (BAKHTIN, 1999, p. 275).

Como forma de nos orientar dentro dos elementos da anatomia do corpo grotesco, matéria em permanente construção, aberta para o mundo, sendo absorvida na mesma medida em que o absorve, Bakhtin afirma que

[...] o papel essencial é entregue ao corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um *exagero positivo*, de uma hiperbolização; elas podem mesmo *separar-se do corpo*, levar uma vida *independente*, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o *nariz* pode separa-se do corpo). Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o *traseiro*. Todas essas *excrescências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são lugares onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados* (BAKHTIN, 1999, p. 277).

Todos os elementos apresentados pelo pensador russo aparecem em larga medida nas histórias de *Preacher*. Há uma recorrência constante a essas zonas limítrofes do corpo, muitas vezes levadas a modalidades extremas do realismo grotesco. As imagens de alto teor regenerativo, por exemplo, nos quais a morte é vista de forma paródica, como etapa de um processo franco de renovação, estão por toda parte. Jesse é dado como morto e ressuscita; sua mãe também; Tulipa é alvejada na cabeça e retorna da morte, o Santo dos Assassinos vive em uma perpétua existência *post mortem*. Nenhum deles, contudo, experimenta o potencial regenerativo do corpo grotesco como o vampiro Cassidy¹. Em inúmeros momentos da série, observamos sua figura ser dilacerada, queimada, amputada – tudo isso sendo representado a partir dos recursos gráficos mais diversos – apenas para o observarmos renascendo, se recompondo, se reconfigurando, reunindo uma vez mais seu todo anatômico, em um processo reintegrador que extrapola os motivos diegéticos e simboliza a própria iconografia da linguagem visual, se desconstruindo e se refazendo diante de nossos olhos. De todas as passagens protagonizadas pelo personagem, é digna de nota o momento em que este é capturado por Starr e sofre um longo processo de tortura por um de seus contratados, Frankie, “o eunuco” (em que pese, nesta alcunha, uma ironia típica do grotesco). Neste momento, em que somos obrigados a acompanhar uma sucessão de óbitos e de retornos à vida, tem-se a exposição do lugar dos falecimentos no imaginário da cultura popular do fim da idade Média, visto que:

1. Poder-se-ia lembrar também do fanático Starr, que, ao longo das edições, manifesta um potencial proteico e regenerativo incomum: perde o olho, a perna, tem o topo da cabeça esfaqueado por Jesse, que queria deixá-la com o aspecto de um pênis, em uma profusão de situações que se situam no cerne do imaginário grotesco do corpo.

[...] a morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás, ela renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam se passam sempre nos limites de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de interseção: um libera a sua morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa imagem bicorporal (BAKHTIN, 1999, p. 281).

Os excessos do corpo grotesco também estão presentes em outros personagens do quadrinho. Para continuarmos em componentes do mesmo arco da série, quando somos apresentados à sociedade do Graal, podemos pensar na figura de D'Aronique, o 112º Grande Pai, líder da organização, figura marcada pela corpulência, outro aspecto comum do corpo grotesco, muito presente nas obras de Rabelais, especialmente na forma dos gigantes Gargantua e Pantagruel. Uma das cenas protagonizadas pelo personagem merece estudo mais atento. Trata-se daquela na qual, após chegar nas instalações de Starr, ele decide se alimentar. Em uma mesa repleta de pratos vazios, ocupada apenas pelo sujeito, insere-se outra tônica do realismo grotesco, pois as imagens da alimentação portentosa estão indissociavelmente ligadas ao corpo nesta tradição, em sua relação direta com o mundo, sua capacidade de devorá-lo, torná-lo seu e despedaçá-lo, transpondo, assim, as fronteiras entre indivíduo e realidade exterior.

Nesse imaginário, as refeições estão diretamente ligadas à conversação, posto que o corpo está em um território limítrofe entre o dentro e o fora, o eu e o outro. Coerente com isso, é nesse ponto que Starr tem sua conversa mais duradoura com D'Aronique, na qual estabelecerão os rumos que serão tomados a partir de então e culminarão com a solução dos conflitos apresentados ao seu redor. Os

processos de internalização e externalização adquirem traços tão extremos que a personagem provoca o próprio vômito em ordem de conseguir comer mais, estabelecendo uma imagem radical do desejo de conexão entre o universo íntimo e o universo público. A única diferença essencial entre estas páginas e as imagens da cultura popular do Renascimento é a ausência do teor festivo, triunfal e alegre que estão presentes nas formas medievais do grotesco. Afinal, aqui os conteúdos apontam para a radical subversão da autoridade religiosa e seus ícones, o que compactua com outra personagem apresentada junto ao pontífice, o descendente direto da linhagem de Jesus Cristo, na forma de um adolescente com problemas mentais, condição impressa em sua linguagem, por intermédio dos sons caofônicos que emite antes de falar.

Outro personagem que expressa em profundidade a utilização dos mecanismos do realismo grotesco em *Preacher* é o já citado Cara de Cu, indivíduo carnavalizado que, ao tentar se suicidar com um tiro de espingarda, termina com a face deformada. A boca aqui, exhibe o potencial proteico, móvel e flexível do corpo grotesco, já que se transforma em ânus, ou seja, coloca o todo anatômico de ponta cabeça e confunde as zonas de internalização e externalização do corpo, como se fossem parte (e são!) de uma mesma comunicação franca, contínua e ininterrupta com o mundo externo. Esse fenômeno se sustenta em um ideal paródico, posto que o suicídio fracassado do jovem (veja-se, portanto, outra noção própria do grotesco: o poder regenerativo extraído de uma situação de morte) é contraparte imperfeita e ridícula da morte de Kurt Cobain, de quem Cara de Cu é fã e em quem se inspirou. Por fim, a deformidade representa a crise vivenciada pelo filho do xerife, perdido em uma trama que escapa de sua alçada e que o atinge em proporções traumáticas, especialmente quando o próprio pai se suicida, em situação também orientada pelas regras do realismo grotesco. No caso, Jesse Custer olha para ele e afirma: “Você vai é se foder” (DILLON; ENNIS, 2012, p. 118). Na tentativa de seguir literalmente a ordem (e a confusão entre as camadas denotativas e conotativas da linguagem também fazem parte da atitude grotesca), o oficial comete autocastração. Mais uma vez, estamos no terreno da comunicação radical entre as zonas fronteiriças do corpo, em imaginário repleto de transferências entre as funções dos órgãos e dos membros, que oscilam da fecundação para a degeneração, do prazer para a dor, da vida para a morte.

Ainda sobre Cara de Cu, é preciso perceber que sua deformidade assume estatuto verbal, visto que o personagem não consegue se comunicar com clareza, tendo suas falas grafadas com uma série

de perturbações fonéticas, o que conota, novamente, um prolongamento natural entre a dimensão visual do grotesco e sua contraparte verbal. Com efeito, quando executamos um levantamento dos recursos lexicais do grotesco em *Preacher*, desvelamos um imenso repertório de usos. Isso ocorre, porque o vocabulário popular, em seu viés informal e chulo, é parte integrante da cosmovisão promovida pelo realismo grotesco. Como resume Bakhtin:

[...] *as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos*, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a *temática das injúrias e do riso* é quase exclusivamente *grotesca e corporal*; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo *fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo*, existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz [...] (BAKHTIN, 1999, p. 278).

Esta vida verbal não oficial, injuriosa e, muitas vezes cômica, sustentada por menções variadas a excrementos, à flagelação, à alimentação, à embriaguez e ao ato sexual, está presente em quantidade significativa dos diálogos escritos por Garth Ennis, sendo, inclusive, um dos traços principais do estilo do autor. Para ficar em alguns procedimentos linguísticos, colhidos ao longo dos volumes, basta lembrar de quando os adelfins usam a metáfora de “...moscas... rodeando... a merda” (DILLON; ENNIS, 2012, p. 19) para se referir aos serafins; ou no instante em que Jesse fala para seus fiéis: “Foi só bater o olho na cara deles para perceber que o bom senhor usava minhas preces para limpar a bunda” (DILLON; ENNIS, 2012, p. 32). Ou ainda, quando

DeBlanc afirma que o “reino dos céus tá fodido” (DILLON; ENNIS, 2012, p. 78) e Starr assegura, em trecho carregado de elementos do grotesco medieval: “Deus se foi, o reino eterno tá um cu de cobra feito qualquer um dos governos de merda da terra. Agora, mais do que nunca, é preciso haver ordem.” (DILLON; ENNIS, 2013, p. 165). Em todos estes casos, estamos diante da mesma visão de mundo presente nas páginas analisadas anteriormente, ocupados em degradar e materializar os conteúdos éticos, morais, sociais e, principalmente, religiosos, explorados pela trama.



Nelas, conhecemos o arcanjo pai de Gênesis, que está aprisionado nas instalações de Starr. Ao perguntar sobre o nascimento da entidade no corpo de Jesse Custer, o anjo descreve o encontro com a progenitora dela em linguagem solene, poética, grafada em recordatórios, como se fosse uma narrativa em terceira pessoa, o que só aumenta o teor oficialesco e formal do segmento, como demonstra o seguinte trecho:

Acima do inferno ela planava, águia sedutora, a se prostituir com almas no mundo mortal, adúlteros, estupradores, sodomitas, fornicadores... todos eles, quando deixavam a volúpia vencer o amor, quando quebravam a lei de Deus... eram dela. Minha era a beleza de manhãs douradas. De imaculados campos de neve. Da própria fé. Eu guardava os limites do paraíso, onde a mais elevada glória fazia fronteira com a danação (DILLON; ENNIS, 2013, p. 145).

Em seguida, a entidade descreve o ato sexual entre ela e a criatura demoníaca, utilizando o mesmo vocabulário cerimonioso e hierático: “Era um tornado, um furacão, um *tsunami* abalroando um alto rochedo. Nossas seivas se despenharam tal qual chuva no inferno de Dante.” (DILLON; ENNIS, 2013, p. 146). É neste ponto que um balão de texto sem índice apresenta a seguinte interjeição “Ei!”. Como o arcanjo continua sua descrição grandiloquente no recordatório abaixo, segue-se outro balão, agora escrito em *itálico* e **negrito**, indicando ênfase maior nesta segunda interrupção: “Ei!”. No quadro seguinte, descobrimos que o autor da intermissão é o próprio Jesse, que pergunta “Ainda tenho muita conversa fiada para escutar?”. Depois, continua, mais uma vez, bloqueando as falas do arcanjo: “A gente não tem tempo pra sarau de poesia. E que caralho é isso de regar fo-

gueira com fluidos, é da sua cartinha pra revista *Penthouse* [...] Você bimbou, ela emprenhou, eles te foderam. Até aí eu sei. Chegue logo ao que interessa” (DILLON; ENNIS, 2013, p. 146).

As imagens, que, até então, comportavam o sentido eloquente e jactancioso do texto apresentado pelos recordatórios, o complementando e o ampliando, são desempossadas de toda sua pompa no instante em que entram em contato com o conteúdo verbal expresso por Jesse Custer. Ao transpor o que foi dito pelo anjo para uma linguagem chula, novamente degradada e material, carregada de potencial popular e cotidiano, acessamos uma segunda versão das imagens antes apresentadas. Por esta via, como sucedido também na primeira cena analisada nesse artigo, somos conduzidos a reverter o sentido de leitura, desconstruir completamente o campo iconográfico estabelecido e escavar a imagem em busca de novas possibilidades expressivas. É aqui que a linguagem dos quadrinhos, especialmente aqueles que usufruem desta relação entre discurso verbal e imagético, e da aliança entre roteirista e desenhista, consegue estabelecer novos parâmetros para uma análise do grotesco, já que impõe, ao seu teor essencialmente paródico, subversivo e ambivalente, a duplicidade de dois códigos em permanente diálogo, ambos incompletos, proteicos, e em movimento mútuo, constante e interminável.

Esse estatuto verbo-visual é tão decisivo na composição da narrativa em *Preacher* que seu protagonista, o ser agraciado com a “palavra de Deus”, vivencia, sem barreiras, o ideal ilocucionário da palavra, ou seja: para ele, a palavra é ato. Dito de outra forma, o que Custer ordena verbalmente se converte em cena, gesto, em imagem propriamente dita; por mais absurdas que suas demandas sejam, como fazer um homem comer o próprio revólver (ação também alinhada às imagens grotescas da alimentação com as da degradação

do corpo) ou, no caso do pai de “Cara de Cu”, praticar autocópula. Algumas destas cenas sequer precisam ser representadas pelos desenhos, ficando a cargo da imaginação do leitor, o que assegura o lastro visual que as próprias palavras de Ennis já possuem. Em situações como esta, dizer é o prenúncio de enxergar e, não por acaso, a cor dos enunciados e dos olhos de Jesse quando usa a “palavra de Deus” são a mesma, o vermelho, recurso que une dois significados (o dizível e o visível) em um mesmo significante. Apesar de ser procedimento autoritário, visto que suas demandas não permitem réplica, tornando-se, portanto, monológicas, é essa dádiva ofertada ao protagonista e seu uso constante que permitem percebermos a intensa contiguidade simbiótica, sem a qual nenhum conteúdo deste ensaio seria possível, entre as palavras escritas por Garth Ennis e as imagens idealizadas por Steve Dillon, ambas desenvolvidas em um território intersticial, nas quais as zonas da visibilidade e da dizibilidade convivem, se confrontam e se confundem.

Como conclusão, sob pena de impor uma transposição arbitrária e artificial das imagens estudadas por Bakhtin na cultura do Renascimento para um contexto jamais previsto por ele, torna-se importante salientar que, em Garth Ennis, as imagens do realismo grotesco já não atendem aos interesses originais do Humanismo do Renascimento, no qual o homem experimenta-se a si mesmo em franco contato com o mundo vivo, material e sensível. Não, aqui há certa diluição do princípio grotesco renascentista com algumas estratégias da pós-modernidade, como a releitura irônica da própria cultura², muitas vezes em tom cínico e demolidor, que escapa

2. Basta pensar na presença constante da figura de John Wayne, e do gênero faroeste como um todo, que se representa no citacionismo típico das estéticas pós-modernas, mas que adquire contornos desestruturantes, nos quais se rompem as convenções do gênero, por um lado, e se problematiza o mito do cowboy, *self-made man*, de outro.

ao lastro das referências populares, mas há também o riso, o sentido cósmico, supraindividual, que retorna com a mesma força que apresentou em outros momentos desta tradição, como em Rabelais, Dostoiévski ou James Joyce. É possível pensar nessas imagens no sentido de uma pós-vida, como definiu Aby Warburg, manifestações fantasmagóricas de uma “*archaica*” (BAKHTIN, 2008, p. 121)³, de um DNA expressivo que sobrevive no suceder das épocas, no interior das formas.

Em Ennis e Dillon, como forma de representar a desintegração do indivíduo e de seus mitos, a revalorização da cultura, o medo diante da deformação da realidade, do mal-estar da civilização, das instabilidades políticas e sociais, surge um processo cíclico de desconfiguração e recomposição, uma regeneração que opera de forma monstruosa e ridícula” (MINOIS, 2003, p. 94), ou ainda, segundo análise de Wolfgang Kayser, descreve a sensação de assombro, de horror mesmo, em frente ao mundo tornado estranho, por meio do “[...] contraste entre a forma e a matéria, a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (KAYSER, 1986, p. 56), deixando, como já afirmou Paul Gravett (2005), pouquíssimos tabus estabelecidos para serem derrubados pelas gerações seguintes.

3. Termo caro a Bakhtin, que encontra ressonância na obra do autor alemão.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- DILLON, Steve; ENNIS, Garth. *Preacher: a caminho do Texas*. São Paulo: Panini Books, 2012.
- DILLON, Steve; ENNIS, Garth. *Preacher: orgulho americano*. São Paulo: Panini Books, 2013.
- GRAVETT, Paul. *Graphic Novels: Everything you need to know*. Nova York: Harper Collins Publishers, 2005.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SPIELGELMAN, Art. What the %\$#! Happened to comics? In: CHUTE, Hilary e JAGODA, Patrick (Ed.). *Special issue: comics & media*. Chicago: University e Chicago, Critical Inquiry, nº 40, p. 20-35, spring/2014.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.