



O Grotesco

Temas



Centro de
Literatura
Portuguesa

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

O GROTESCO

O GROTESCO

Workshop realizado em Março 2005

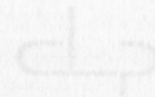
Textos de:

Dieter Meindl

Ofélia Paiva Monteiro

Marin João Simões

Maria do Rosário Mariano



Centro de
Literatura
Portuguesa

FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA - 2005

NOTA PRÉVIA

O GROTESCO

Workshop realizado em Março 2005

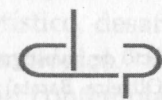
Textos de:

Dieter Meindel

Ofélia Paiva Monteiro

Maria João Simões

Maria do Rosário Mariano



Centro de
Literatura
Portuguesa

FACULDADE DE LETRAS

Ficha Técnica

TÍTULO: O GROTESCO

EDIÇÃO: Centro de Literatura Portuguesa

IMPRESSO: Imprensa de Coimbra, Lda

DESIGN DA CAPA: Paulo Patrão

Depósito Legal: 236362/05

ISBN 972-9126-08-9

© 2005 Centro de Literatura Portuguesa

A presente publicação insere-se no subprojecto de investigação "Poéticas na Literatura Portuguesa" (Coord. Prof. Doutor José Oliveira Barata) do Centro de Literatura Portuguesa, Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional de Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), do Quadro Comunitário de Apoio III.

NOTA PRÉVIA

O conjunto de textos que agora são publicados corresponde a uma das iniciativas levadas a cabo pelo Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra, no âmbito do projecto de investigação "Poéticas na Literatura Portuguesa", coordenado pelo Prof. José Oliveira Barata. No caso em apreço, tratou-se de um *workshop* subordinado ao tema genérico "O Grotesco: teoria e formas", que teve lugar a 4 de Março de 2005; conforme a seguir pode ver-se, aquela reunião de trabalho deu lugar a quatro reflexões de fundo e de índole complementar, incidindo sobre uma importante categoria estética – o *grotesco* –, bem representada não apenas na literatura, mas também noutras práticas artísticas e em diferentes tempos histórico-culturais.

Os textos de Dieter Meindl, de Ofélia Paiva Monteiro, de Maria João Simões e de Maria do Rosário Mariano operam, deste modo, uma abordagem transversal da questão do grotesco. Nela estão envolvidas tanto questões teóricas propriamente ditas, como aproximações comparatísticas, incluindo a confrontação entre diferentes linguagens artísticas, congraçadas pela comum referência ao grotesco.

Cumpre-se assim um dos objectivos do projecto de investigação "Poéticas na Literatura Portuguesa", designadamente o estudo de noções e de categorias estéticas "que, pelo seu carácter transartístico, desafiam as normas literárias e complexificam o jogo genológico." Em próximos títulos da série que agora se inicia serão contemplados outros temas e problemas equacionados por esta e pelas restantes linhas de investigação do Centro de Literatura Portuguesa.

Carlos Reis
Coordenador Científico

NOTA PRÉVIA

O conjunto de textos que agora são publicados corresponde a uma das iniciativas levadas a cabo pelo Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra, no âmbito do projecto de investigação "Poéticas na Literatura Portuguesa", coordenado pelo Prof. José Oliveira Bastata. No caso em apreço, tratou-se de um workshop subordinado ao tema genérico "O Grotesco: teoria e formas", que teve lugar a 4 de Março de 2008, conforme a seguir pode ver-se, aquela reunião de trabalho deu lugar a duas reflexões de fundo e de índole complementar, incidindo sobre uma importante categoria estética - o grotesco - bem representada não apenas na literatura, mas também noutras práticas artísticas e em diferentes tempos histórico-culturais.

Os textos de Dieter Meindl, de Odília Faria Monteiro de Maria João Simões e de Maria do Rosário Mariano operam neste modo, numa abordagem transversal da questão do grotesco. Nela estão envolvidas tanto questões teóricas propriamente ditas, como aproximações comparatistas, incluindo a confrontação entre diferentes línguas, artistas, conjuntos pela comum referência ao grotesco.

Cumpru-se assim um dos objectivos do projecto de investigação "Poéticas na Literatura Portuguesa", designadamente o estudo de noções e de categorias estéticas, que pelo seu carácter transarístico, desafiaram as normas literárias e comparam o jogo simbólico. Em próximos artigos da série de artigos de crítica serão analisados outros temas e problemáticas, em articulação por esta e pelas restantes linhas de investigação do Centro de Literatura Portuguesa.

Carlos Reis
Coordenador Científico

THE GROTESQUE: CONCEPTS AND ILLUSTRATIONS¹

DIETER MEINDL

Notwithstanding the multiplicity of scholarly treatments of the grotesque, there is a certain consensus as regards its essential nature. The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, humor and horror, glee and gloom.

The tonal tension within the grotesque has a parallel in its paradoxical structure. The grotesque intertwines spheres of reality habitually held apart, commingling the animate and the inanimate and conflating the classifications plant, animal, and human. Such odd mixtures affect us as a dreamlike or nightmarish vision piercing the façade of reason, normality, and certitude. Categorical transgression already marked the decorative designs, displaying an interweaving of human and animal forms with foliage, discovered in late-fifteenth-century Italy when antique palaces were being excavated there. In fact, the term "grotesque" - *grottesco* in Italian - is derived from *grotta*, the Italian word for cave. These strange designs first influenced Italian Renaissance painters. In the sixteenth century, "crottesque," a French variant of the term, occurs in the work of François Rabelais, a master of the literary grotesque (see

¹ This essay is partly derived from my earlier work on the grotesque (Meindl 1996 and 2004). I am indebted to Gayle Goldstick, M.A., for linguistic advice.

Kayser, 68, n. 8). However, the phenomenon of the grotesque is much older than its name. Ancient Greek satyr plays and the gargoyles on medieval cathedrals display the grotesque, which also marks certain Paleolithic cave drawings that represent hybridism between man and animal.

This raises the issue of the function of the grotesque. In *Das Grotteske: Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001), Peter Fuß proffers a concept of the grotesque that takes the form of a theory of culture in which the grotesque (often associated with a society's marginal or antiquated elements) initiates cultural change. By dissolving the mainstream culture's symbolic structure, Fuß argues the grotesque brings about historical transformation and epochal shifts. Cultural order is exclusionary; hence its favorite mental pattern is binary opposition, whose terms are mutually exclusive and each marked by a logic of identity. The grotesque, by encompassing opposites, acts as a solvent liquifying, or liquidating, cultures. It decomposes the established culture into its elements and recenters them, thus giving rise to something new. To provide an example from Fuß's remarkable treatise (cf. 476): a cave drawing depicting a man with antlers on his head would mark the cultural change enacted by a Paleolithic shaman-artist. It would imagine man as both related to and different from an animal, with the grotesque thus introducing an indeterminate and elusive quality into the culture's symbolic order by raising the question of the differentiation between human and animal. The grotesque would both negate and contain the differentiation in question, for a man with antlers is both a human and an animal, and by being either is neither. By straddling the boundary between the two spheres, the grotesque introduces a difference promoting cultural signification.

The relationship between the grotesque and cultural transformation is manifested by the fact that the grotesque thrives particularly in periods of cultural transition such as the Renaissance and Romanticism as well as the twentieth century, which witnessed the rise and fall of modernism in art and literature. In Deleuzian terms, the grotesque would be a machine for disarticulating existing concepts (cf. Deleuze/Guattari, 318-39).

Empirically considered, the grotesque is a very diffuse phenomenon. Nevertheless, Fuß reduces it to three procedures, which are often combined in the individual occurrences of the grotesque. The three procedures are inversion, distortion, and fusion. Rabelais's *Abbey of Thélème*, which represents Renaissance joy in life, grotesquely inverts the notion of a medieval monastery. Distortion can work on a simple geometrical scale: diminution to Lilliputian dwarfishness or enhancement to Gargantuan gigantic proportions. Or it proceeds along prismatic lines, producing monsters resembling those we behold in the distorting mirrors of fun-houses. Fusion of heterogeneous elements ranks as the central grotesque procedure. It establishes a complicity between different spheres of life or between different species. The resultant image can be called a chimera, the chimera of ancient Greek mythology being a quadruped whose form changes from lion to goat to serpent as one observes it from mouth to tail. Grotesque fusion also occurs between the animate and the inanimate – witness E.T.A. Hoffmann's automaton woman in "The Sandman," Melville's *mort vivant* figure Bartleby, and Poe's fungus-infested, miasmatic House of Usher.

As all these metamorphoses suggest, the grotesque is fundamentally allied to becoming, to motion as opposed to being. As Henri Bergson indicates, man perceives motion but has problems analyzing it (see 298-313). The ancient philosopher Zenon argued that the flight or trajectory of an arrow, when analyzed, yields an infinite number of points, which paradoxically means that the arrow's motion is composed of a series of points at which the arrow stands still. When reason grasps motion, it immobilizes it, as it were. Besides motion, the non- or prerational is another precinct of the grotesque. Dreams, madness, myths, ancient rites, and the Freudian unconscious all harbor the grotesque. When one proceeds from consciousness (which, as a phenomenon, is always *a* consciousness: one particular, individual mind) to what is beneath consciousness, one first encounters a person's unconscious, whose grotesque dream figures were explored by modernism's culture hero Sigmund Freud. From there, via Carl Gustav Jung's collective unconscious with its archaic archetypes, one advances to the

notion of the motion of life as a whole. According to Michail Bakhtin, what the grotesque fundamentally expresses is the totality of ongoing life.

The grotesque thus introduces us to a “downward” metaphysics; it discloses psychological and existential depths. Wolfgang Kayser, the only theoretician of the grotesque whom Bakhtin took seriously, says: “. . . the ridiculously distorted and monstrously horrible ingredients of the grotesque point to an inhuman, nocturnal, and abysmal realm” (58). The Bakhtinian concept of the grotesque also implies a descent to the primal, nonthinking sphere: “. . . it is a transfer to . . . the sphere of earth and body in their indissoluble unity” (19 f.). Emphasizing vigor and vitality, Bakhtin becomes a semiotician of the human body. He focuses on its apertures and protuberances, which serve it to conduct those functions through which it exceeds its own limits: copulation, pregnancy, childbirth, eating, drinking, defecation. Body and world as well as body and body are involved with one another in constant exchange. Fundamentally, for Bakhtin, the body, with its connective orifices and protrusions, is a vessel through which life flows as it pursues its eternal process of self-renewal.

The mortal individual is only an insignificant particle in this process, for the grotesque does not conceive of an individual body at all: “[...] death is not a negation of life seen as the great body of all the people but part of life as a whole [...] in the system of grotesque imagery death and renewal are inseparable in life as a whole, and life as a whole can inspire fear least of all” (50). As has already been indicated, Kayser emphasizes the horrifying side of the grotesque. Focusing on the grotesque since Romantic times, he views it as dark and demonic. Bakhtin, in contrast, sees the grotesque as joyful and life-affirming. He links it to the carnivalesque: the subversive, liberating function of ancient folk humor, which he calls grotesque realism. Derived from medieval and Renaissance folk culture, of what relevance can the Bakhtinian grotesque be to the theory and practice of the grotesque that emphasize its dark side? Answering this question and thus synthesizing Kayser and Bakhtin, one has to consider the history of ideas and take into account the nonindividual character of the grotesque. Is not

the modern era distinguished from the Middle Ages as the era of the emancipation of the individual?² Has not literature, with the novel, made an individual statement defining the nature of the individual?³ However, for the individual, embracing life as a whole spells his or her own obliteration. Total existence cancels out consciousness. *Sein* – all-encompassing Being – is the mode of extinction of *Bewußtsein*, the mind, which is always particular. The individual *qua* individual reacts with terror when confronted with primordial life, the sphere of his or her annihilation. Given the rise of individualism, it makes sense that the grotesque, which expresses life as a whole, has adopted an oppressive aspect. The grotesque looms dark for the human being insisting on his or her uniqueness.

Evidently, the rise of individualism did not reduce the grotesque but changed its aspect. Romanticism maximized the cult of the individual, particularly with the notion of the artistic genius. The grotesque, assuming a predominantly dark aspect, thrives in the Romantic era and has gone on doing so ever since, benefiting from “downward” metaphysics, the psychological and philosophical descent to the unconscious and to elemental life. This descent involves a surrender of the individual-based supernaturalist belief in God and of the philosophical tradition founded by Descartes, which invested epistemological primacy in the cognizant subject – or agent of perception – and the world of objects perceived: idealism and materialism. Interestingly, the lush growth of the grotesque since the nineteenth century has a homology in the advent of what is aptly called *Lebensphilosophie* (life philosophy), extending from Arthur Schopenhauer to Martin Heidegger. Life – whether conceived with Schopenhauer as the blind will of the world, or with Bergson as *l'élán vital*, or

² “As generally held, modernism commenced as Western culture moved from ‘the dark ages’ of medievalism into the Enlightenment. The Enlightenment was a historical watershed primarily owing to the dignity that its scholars and statesmen granted to the individual mind. . . . It is only *my thought itself*, proposed Descartes in 1637 that provides a certain foundation for all else” (Gergen, 2 f.).

³ According to Ian Watt, the principal objective of the novel is “truth to individual experience” (13).

with Nietzsche as the vital Dionysian dimension underlying Apollinian order – does not care about the individual. Life philosophy means a decentering of the perceiving or cognizant subject, who, in epistemological terms, takes second stage to life, the existential dimension. In Heidegger's existential ontology, that basic reality is called *Sein*, Being; it is fundamentally grotesque because we all participate in it, but cannot explain it owing to the fact that it subsumes and invalidates all rational distinctions. Being, *Sein*, *l'être* comes before, and grounds, such basic oppositions as "to be and to become" or "to be and to think." Hence, on the philosophical plane, the grotesque emerges as marking that which precedes all ratiocination (to use Edgar Allan Poe's term) and signification. In a certain sense, the grotesque mediates between nature and culture as a third space because we are reduced to the grotesque's all-embracing, self-contradictory structure in trying to think the primal, elemental sphere in its otherness. Conceiving ineffable life in such terms, it also escapes us, cultural beings wielding symbolic constructs that we inescapably are. We can also imagine the grotesque as energized by life itself, as striking culture with indeterminacy before which cultural constructs periodically crumble. Hence, whereas the grotesque is usually conceived as a stalemate of mental patterns and as subverting the accustomed order of things, what is stressed by the present writer is that the grotesque can serve to evoke nonrational life in its flow and entirety, a dimension that is both alluring and sinister, benign and devouring. This is the scenario for the two American texts to be dealt with in the following: the first a story by a classic American author, Edgar Allan Poe, the other a story by twentieth-century writer Flannery O'Connor.

Poe's "The Black Cat" (1843) is at first glance quite expressive of a general fear and dislike of life; it conveys what is called *Angst* by Heidegger. *Angst* is for Heidegger the manner in which man (modern man, we might specify) encounters the world as such. In this encounter, "that which threatens cannot bring itself close from a definite direction within what is close by; it is already 'there,' and yet nowhere; it is so close that it is oppressive and stifles one's breath, and yet is nowhere" (231). This kind of anxiety is called terror by Poe, who, in endowing

the Romantic tale of terror with a sense of existential oppression, as in so many other respects, proves a modernist *avant la lettre*. Oppression, suffocation is the chief phobia in his work, which abounds in instances of being immured or entombed alive and of being submerged and drawn into whirl-pools. Poe's attraction to enclosed interior spaces for his settings also reflects oppression. The protagonist of "The Tell-Tale Heart" stifles his victim in the latter's bed-chamber; Roderick Usher dies in his sister's embrace in the gloomy house. In Poe's story "The Premature Burial," it is asserted "that *no* event is so terribly well adapted to inspire the supremeness of bodily and of mental distress, as is burial before death" (III, 961). In "The Uncanny," Freud regards the terrifying thought of being buried alive as a displaced version of the blissful fantasy of living in the womb (see XVII, 241). Hence, suffocation and submergence can function as individual perspectives obliquely conveying man's intrauterine phase, in which, as a body grotesquely linked up with another body, he or she has not yet emerged from purely being, from life as such. This illustrates how texts like Poe's, which regularly exhibit gruesomely grotesque landscapes of the mind, can still yield glimpses of the ancient life-affirming Bakhtinian carnival, proving to be transposed, alienated representations of a mode of existence linking humans to each other and their natural context in a vital and unconscious way.

Together with Hawthorne and Melville, Poe offers a dark image of man, thus countering the optimism and individualism on which the young American nation was founded. He refutes the national ideology that was legitimized philosophically by Emerson's Transcendentalism. As the omission of Poe from F.O. Matthiessen's magisterial treatise *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941) still demonstrates, Poe was marginalized as a pervert and sensationalist in America and only belatedly accepted into its canon of high culture, while notably his stories (translated by Charles Baudelaire for collections in French in 1856 and 1857) blazed the trail leading to French *symbolisme* and international modernism.

Poe's "The Black Cat" is one of his best tales of terror. It is a first-person narrative by an animal lover consigned to the

hangman. Due to growing alcoholism, the anonymous narrator claims, he became more and more violent and aggressive toward his pets and his wife. He mutilated his favorite pet, a black cat, by cutting out one of its eyes, and eventually hanged it. Then, in what may be called the story's second part, he encounters an almost identical black cat in a tavern. The animal, whose one distinguishing feature is a white mark at the throat, follows him home. It is adopted by the wife and renders the man paranoiac by the affection it manifests toward him. The mark at the animal's throat, to him, takes on the form of a gallows. Terrorized, he tries to kill the cat with an axe, which, when the blow is deflected by his interfering wife, he buries in her brain. It is the story's very excess of terror that imparts a somewhat comic note to it, thus rendering it grotesque. The narrator himself conjectures that the events of his "most wild, yet most homely narrative" (III, 849) "to many . . . will seem less terrible than *baroques*." The text also sounds a note of supernaturalism with the arrival of the second black cat, the avenging ghost of the first, as it were, which would accord with the wife's reference "to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise" (850). However, in conformity with the grotesque's "downward" metaphysics, its evocation of psychological and elemental depths, the text's supernatural tinge remains tangential, striking one as a mere picturesque remnant of man's belief in another world, of "upward" metaphysics. The drive of the story is unfailingly "downward," so to speak. In fact, its action ends in a cellar, with the protagonist walling up his wife's corpse and becoming prey to a strange form of excessive self-confidence. In the presence of the investigating police, he taps on the wall behind which he has stowed away not only the corpse but also, unawares, the cat, whose shrieks now betray him. Aptly, the text refers to the "PERVERSENESS" (852) of the human spirit, its innate tendency to harm itself: an early perception of what was later termed masochism or the death-drive. In *Beyond the Pleasure Principle* (1920), Freud, in view of the intellectual challenge posed to his libido-centered system by the suicidal spectacle of World War I, postulated *thanatos* as the psychic complement of *eros*. According to Freud, the death-drive fundamentally signifies

that every organism has a tendency to revert to inanimate matter. As such it is fundamentally grotesque. In a roundabout, metaphorical sense, Poe's narrator is also right in ascribing his household catastrophe to his alcoholism, for alcohol, as a chemical substance fabricated from fruit juices, can function as a trope for the death-drive, the reversion of the organic to the inorganic. In terms of the story's plot, alcoholism is a symptom, not the cause of the protagonist's household catastrophe. Critics generally agree that his dealings with cats constitute a projection of his warped relationship with his wife.⁴ For Daniel Hoffman, the wide open mouth of the shrieking cat sitting on the head of a female corpse figures as a *vagina dentata* (84). This, on the protagonist's part, would suggest angst before, and aversion to, female sexuality.

What should be emphasized is the subsidiary role of the wife in the story, a feature related to the narrator's childhood. As a youngster, the protagonist's "docility and humanity" and "tenderness of heart" made him the target of jibes from other boys. So he became an animal lover. Love is never mentioned in connection with the woman whom he marries and who has "a disposition not uncongenial with my own" (850). Theirs is a common love of animals, with the wife apparently caring for her husband to the extent of frequently making him the present of a pet. This husband strikes one as predestined for misanthropy und misogyny. Just as, for the boy, love of animals took the place of love of humanity, for the man the first black cat, Pluto, fetish-fashion replaces his wife: "I alone fed him" (851). His neglect of his wife, which makes her so inconspicuous in the text, presumably results in feelings of guilt and self-hate, feelings in turn generating the aggression that vents itself in physical abuse of his pets and his "uncomplaining wife," also described by him as "the most usual and the most patient of sufferers" (856). Her very patience, however, would escalate his guilt and consequent aggression. What completes the vicious circle is the killing of the cat, fetishistically equated with the wife. Cutting out the cat's eye, he symbolically de-individualizes the already vague wife;

⁴Susan Amper makes a fairly good case claiming that the protagonist hangs his wife, not his cat.

hanging the cat, he visits upon the wife his own stifling rejection of life. Life as such, which narrative in its specificity and concreteness can never directly portray, is thus conveyed symbolically and *ex negativo*. Patently, the protagonist's negativism does not permit an unfolding of the positive Bakhtinian grotesque, which nevertheless remains implicit in the text as a rejected option. The primal, unconscious sphere figures in the text as reality's underlying dimension, as suggested by the cat's name: Pluto, sovereign of the underworld. The Bakhtinian concatenation of bodies is hinted at as dissolved in the narrator's marriage as he speaks of "my bed" and "my chamber" (853) instead of our bed and chamber, in telling the improbable story of the night when a fire destroyed the house, with only one wall left standing, presenting the image of a gigantic cat, produced, the narrator opines, by the hanged Pluto having been flung into the burning building as a warning to its inhabitants and pressed against the standing wall by the collapsing house.

In the final analysis, it is the childless narrator himself who puts the signature of death on the existential dimension, in his aversion to it. Hence, there is poetic accuracy in his seeing a hanged cat on the wall where his solitary bed stood and in his perceiving the image of a gallows on the neck of the cat that befriends him. The text's reigning perspective, that of an eccentric individual hating life, endows the story with the gruesome grotesque. As indicated, the gruesome grotesque is related to Freud's uncanny, *das Unheimliche*, literally 'the unhomely,' so pervasive in this story about, as the text puts it, "a series of mere household events" (849). In this text, the terrifying fantasy of being buried alive is dissociated into the killing and walling-up of a woman. As a displaced version of the fantasy of living in the womb, it evokes Bakhtin's notion of linked-up bodies signifying the life-affirming grotesque. For Freud, *das Unheimliche* "is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression" (XVII, 241). Our text, with its anonymous, peripheral heroine, about whose age and looks we learn nothing, is a document of repression. In his "most homely narrative," the

narrator obliquely reveals repression, the familiarity and intimacy he denied his wife, whom he failed to integrate into the carnival of life. Artistic compensation for that denial is bestowed upon the reader, who is treated to a subtle case study of an individual's paralyzed existence full of hate and angst directed against life in its entirety, which cannot be portrayed by narrative, but conveyed as rejected.

The motion and totality of life that Poe's crafty narrator antagonizes anticipates the modernist master – or metanarrative. This literary matrix coalesced around the *fin de siècle* and is both aestheticist and vitalist. The split sensibility of that era replaced religion by art and simultaneously revalorized this-worldly life as the only life there is: life in its entirety, spontaneity, and eternal change. There is little doubt that Poe's narrator is an artist (or master-liar) and waging war against the whole of life.

We will now turn to a text that conveys the grotesque carnival of life more directly, Flannery O'Connor's story "Greenleaf" of 1956. Whereas Poe's self-centered protagonist is derived from black Romanticism, we are definitely into the modernist mode with O'Connor: literary modernism skeptical of human reason and Western civilization (which had both collapsed in two World Wars) and whose profound interest in myth and the archaic expresses a feeling of regret over man's lost unity with life. The longing for a dimension free from rational and moral categories and restrictions apparently turns the grotesque itself into a cognitive category or strategy. As Daniel J. Singal says in his monograph addressing the modernism of O'Connor's fellow Southerner William Faulkner, another master of the grotesque: "Put simply, [modernism's] fundamental aim has been to reconnect all that the Victorian moral dichotomy tore asunder – to integrate once more the human and the animal, the civilized and the savage" (10).

The constellation of characters in "Greenleaf" is a typical one in the fiction of O'Connor, Georgia's foremost writer, who died in 1964 at the age of thirty-nine and who, herself a Catholic, critically confronted both the fundamentalist Protestantism of the Southern Bible Belt area and modern rationalistic secularism. So what we have in "Greenleaf" is: on one side, Mrs. May, a worldly, materialistic widow who owns a farm and does not get

along with her two bachelor sons; on the other side, the Greenleafs, the farm-worker's family employed by her, a family who, in conformity with their telling name, expand and thrive. Ironically named, Mrs. May is a prude to whom sexuality is as distasteful as the emotional religion of the poor whites, the social class to which the Greenleafs belong. Observing monstrously corpulent Mrs. Greenleaf lying on the ground and devoting herself to prayer healing, Mrs. May thinks that "the word, Jesus, should be kept inside the church building like other words inside the bedroom." Mrs. Greenleaf, on her back "in the dirt, a huge human mound, her legs and arms spread out as if she were trying to wrap them around the earth" (316 f.), is a carnivalesque figure. According to Bakhtin, the grotesque body is apt to merge with nature – with mountains, rivers, and oceans – and can become identified with the whole world. The Greenleaf family or rather clan, despite Mr. Greenleaf Sr's awe-inspiring comic inefficiency, is stronger, more vital, more in tune with life than the May family, who consists only of the widowed owner of the farm, on which her sons dwell without taking an interest in it: two middle-aged bachelors, one a clownish insurance salesman, the other a college teacher who hates himself and the rest of the world. Obliquely referring to these two parasites, Mr. Greenleaf likes to dwell on the energy and sharp-wittedness of his twin sons, two war veterans who, aided by the government, have built up a modern dairy farm and each have a French wife and three children. Also taking into account Mr. Greenleaf's five daughters, we are justified in saying that his exogamous clan flourishes, as opposed to the truncated, closely quartered May family.

Mrs. May's symbolic antagonist is a "scrub bull" (311), a mixed-breed that regularly runs away from his owners, the equally ethnically adventurous Greenleaf twins, and courts the thoroughbred cows on the May farm. This bull is associated with antique mythology in a text that grotesquely addresses him with "Sir" and compares him to an "uncouth country suitor." We first behold him, bathed in silver moonlight, under Mrs. May's bedroom window – "like some patient god," with brush caught in his horn tips, a "hedge-wreath" (311 f.), as the text puts it. He is a representative of *eros* and his killing of Mrs. May,

which concludes the story, is metaphorically a love act: ". . . the bull had buried his head in her lap, like a wild tormented lover One of his horns sank until it pierced her heart and the other curved around her side and held her in an unbreakable grip. . . . she had the look of a person whose sight had been suddenly restored but who finds the light unbearable." The woman, whom the bull, before he is shot by Mr. Greenleaf, fully takes on his horns, seems "to be bent over whispering some last discovery into the animal's ear" (333 f.). Such epiphanies and shocks of recognition frequently occur in O'Connor's fiction and are often depicted in religious terms, as moments of divine visitation and grace. However, what the reader intuits here is that this encounter between a woman and a bull, rather than evoking some theologically sanctioned transcendence, points to the sacred nature of life. Anthropologically speaking, as Mircea Eliade has explained, other-world-bound religion was preceded by this-worldly religiosity, in which the real and the sacred were one and identified with potency and fertility. Bakhtin's life-affirming grotesque represents a bodily material world in all its elements. Accordingly, at the story's beginning, Mrs. May's head sprouts rubber curlers, taming her hair, which has a tendency to rise "like the crest of some disturbed bird" (313). Imagistically, she never appears more open to life than at the text's ending, when she dies. Hence, "Greenleaf" is carnivalized literature in which the grotesque affirms life and dispels the static notion of what, as Bakhtin, with an Heideggerian accent, says, is "no longer the movement of finished forms, vegetable or animal, in a finished and stable world; instead the inner movement of being itself [is] expressed in the passing of one form into the other, in the ever incompleting character of being" (32). In the final analysis, Mrs. May, as the heroine of O'Connor's text, has a certain claim to her name, which intimates hope, growth, and future life.

In conclusion, a few of the preceding observations are emphasized. The grotesque, a culturally indeterminate agent, subjects its contents to hybridization, from which new cultural formations can emerge. As a solvent to all mental and cultural constructs, the grotesque basically expresses the motion and totality of life, the primal sphere that underlies and cradles the

mind, which is always individual. This sphere is particularly germane to literary modernism's skepticism about culture and civilization. As the analyses of Poe's protomodernist and O'Connor's modernist text suggest, the new, modernist formulation of the vital, pre-individual dimension depends mostly on implication and literary indirection. Our texts are palimpsests in which the ancient script of total, all-embracing life is overwritten with abhorrence of it on the part of the modern death-fearing individual: an abhorrence that turns the texts darkly grotesque. The vital, all-encompassing, undifferentiated dimension is reflected by the self-contradictory grotesque's decomposition of the differentiating function of language. Viewed from a postmodern vantage point, that sphere – the motion and totality of life – would appear as yet another linguistic and cultural construct, a last essentialism, as it were: the masternarrative of modernism. This, however, in a historicist sense, does not invalidate the procedure and findings presented here. Is not modernism's motion of life, conveyed in grotesque language as contravening all differentiating concepts, in a certain sense replicated on a linguistic postmodern level as the movement of Derridean *différance*, which is before all differences and hence serves to articulate and defer them all? Thus the grotesque goes on and on.

Works Cited

- Amper, Susan. "Untold Story: The Lying Narrator in 'The Black Cat.'" *Studies in Short Fiction*, 29 (1992), 475-85.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World* (1965). Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, Midland Book, 1984.
- Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. 142e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- Deleuze, Gilles, & Félix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* (1980). Trans. Gabriele Ricke & Ronald Vouillé. Berlin: Merve Verlag, 1992.
- Eliade, Mircea. *Das Heilige und das Profane: Vom Wesen des Religiösen*. Hamburg: Rowohlt, 1957.

- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. and trans. James Strachey. 24 vols. London: Hogarth, 1953-1974.
- Fuß, Peter. *Das Groteske: Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau Verlag, 2001.
- Gergen, Kenneth J. "Understanding as Relationship: Cultural Psychology in Global Context." Draft copy for Jürgen Straub et alii, eds. *The Pursuit of Meaning: Theoretical and Methodological Advances in Cultural and Cross-cultural Psychology*. Bielefeld. Transcript Verlag, forthcoming.
- Heidegger, Martin. *Basic Writings from "Being and Time" (1927) to "The Task of Thinking" (1964)*. Ed. David Farrell Krell. New York: Harper and Row, 1977.
- Hoffman, Daniel. "The Marriage Group." *Edgar Allan Poe*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985. 81-102.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature* (1957). Trans. Ulrich Weisstein. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1968.
- Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia University of Missouri Press, 1996.
- . "Melville, Theodicy, and the Grotesque." *"But Vindicate the Ways of God to Man": Literature and Theodicy*. Ed. Rudolf Freiburg & Susanne Gruss. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005. 289-306.
- O'Connor, Flannery. *The Complete Stories*. New York: Noonday Press/Farrar, Straus and Giroux, 1971.
- Poe, Edgar Allan. *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. 3 vols. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1978.
- Singal, Daniel J. *William Faulkner: The Making of a Modernist*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1963.

SOBRE O GROTESCO:

"INCONVENIÊNCIAS", RISIBILIDADE, PATÉTICO

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

Ninguém que tenha visto *A Quimera do Ouro* terá esquecido a cena em que Charlot, *clown* infeliz torturado pela fome, põe de molho o sapato esboqueirado para lhe comer, resignado, a sola; ou que, tendo assistido a *Tempos Modernos*, não recorde o mesmo Charlot, operário de uma fábrica que produz em cadeia e lhe exige a ele, horas a fio, que aperte porcas, a repetir na rua esse movimento que se lhe tornou um tique. Excêntricas, cómicas, pungentes, estas cenas, que me marcaram desde a infância, estão entre as experiências – sempre fortes e perturbadoras – que me foram trazendo aos lábios a velha palavra *grotesco* e levando-me a atentar no que sob ela está, quer quando remete para o real, quer quando é utilizada em relação a criações da arte em todas as suas formas de expressão.

Grotesco, concluí a partir das convergências que encontrei nestes dois tipos de uso, designará um *modo*, isto é – e cito Aguiar e Silva –, uma das “configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio”, legitimando que se fale, por exemplo, “de um modo *trágico*, de um modo *cômico*, de um modo *satírico*, de um modo *elegíaco*, etc.”¹. No campo da criação estética, que aqui nos importa, esses modos admitem concretizações – genológicas, temáticas, estilísticas – muito diversas; mas é tal a hetero-

¹ Vítor M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1988, pp. 389-390.

geneidade das obras que têm sido integradas no grotesco que considerá-lo uma configuração semântico-pragmática classificável de *constante* pode causar estranheza; se o faço, é por presumir, porém, que a partir de alguns traços comuns que a crítica nelas vem sublinhando sobretudo desde o Romantismo, talvez seja possível definir um lastro *essencial* que confira ao grotesco a consistência de uma categoria estética.

Direi, com Kayser², que esses traços ressaltam da articulação de três eixos, habituais na prospecção crítica: “o que considera o processo psíquico que, desencadeado pela experiência do mundo, alimenta o acto criador; o que atenta na obra produzida e na aliança inextricável que aí se opera entre a forma do conteúdo e a da expressão; o que toma em conta fenómenos de recepção”³. Explicitando-me, saliento que, ao nível do processo espiritual e emotivo que subjaz à criação artística, o grotesco traduz uma relação perturbada com o mundo – angústia, espanto, medo, troça –, porque são pressentidas forças obscuras a dominá-lo ou falácias a tirarem-lhe a solidez; no plano da união das formas do conteúdo e da expressão, sublinho que a aludida relação perturbada com o mundo é dita através de hipertrofiada *excentricidade*, que visa – e estamos agora no plano da recepção – tornar o mundo *estranho*, como tanto acentua o mesmo crítico, deixando atingidas, em campos que intensamente nos movem, as bases em que assentava a nossa visão conformista; o grotesco realiza-se efectivamente através de *inconveniências* surpreendentes, aferidas pela representação, digamos, canónica do mundo: distorções mais ou menos aberrantes, alianças semânticas e estilísticas que agridem as convenções conceptuais e estéticas em vigor, contrastes violentos, extorsão das objectividades representadas ao seu contexto esperado. Onde ousar afastar-me de alguns intérpretes modernos do grotesco – Kayser entre eles – é no lugar estruturante que dou à *risibilidade* na criação e estratégia das incongruências que ali-

² W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* (trad. de Ulrich Weisstein), New York, Columbia University Press, 1981, p. 180.

³ Citei um passo do meu estudo “A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*”, in *Leituras d’ “Os Maias”*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, p. 20.

mentam as formas grotescas, ou melhor, as formas que são grotescas *para mim* (e neste “para mim” deixo em relevo a já aludida *decisão interpretativa* que finalmente cabe ao receptor de obras que pretendem um efeito perlocutivo intenso). O estudioso alemão, acentuando o lato lugar que o riso já teve nas formas grotescas, pergunta-se se ainda se poderá dizer o mesmo, respondendo que, no caso afirmativo, ele emergirá de amarga visão satírica do mundo – trocista, cínica, satânica –, ou promanará da tentativa, involuntária ou forçada, para esconjurar o medo. De qualquer modo, afirma nas conclusões do seu célebre estudo, o papel do riso no grotesco coloca a questão mais difícil de analisar nesta categoria estética⁴. Convenho nessa dificuldade; mas, para mim, é *marca* do grotesco, para traduzir a relação perturbada com o mundo – e de um modo que lhe confere uma acutilância chocante –, utilizar com exaspero o riso e o seu poder de distanciação, denegação ou erosão, o riso que provém, como Bergson pôs em relevo, de uma quebra do expectável, e que pode traduzir-se no *humour* que tanto interessou os românticos, riso parente da ironia, nervoso e “spleenático”, que detecta as degradações, os paradoxos, as máscaras, os enganos e desenganos; por isso os adjetivos *tragicómico* ou *joco-sério*, no hibridismo que pressupõem, me parecem aplicáveis à visão e expressão grotescas do mundo – lembro, a propósito, que Jennings intitulou *The Ludicrous Demon*⁵ o estudo que dedicou ao grotesco; mas necessário é que a aliança dos seus dois constituintes signifique não uma justaposição, mas uma implicação mútua particularmente inquietante, esse “comique du sérieux” ou “sérieux du comique” juntos na “blague supérieure” de que fala Flaubert na sua *Correspondência*⁶, e também pressupostos no “comique absolu” que Baude-

⁴ Op. cit., p. 187.

⁵ Lee Byron Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grottesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963, pp.10, 18.

⁶ Flaubert, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, pp. 721, 222, 188. Cf. Michel Crouzet, “Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet*”, in *Nouvelles Recherches sur “Bouvard et Pécuchet”*, Paris SEDES-CDU, 1981, p.53.

laire invoca⁷. O *realismo grotesco* que Bakhtine estuda na obra fundamental que consagrou a Rabelais⁸, grande herdeiro do sistema de imagens da cultura cômica popular, parece-me confluír pelo menos em parte com o que afirmo, já que a hipertrofia das trivialidades “baixas” que esse realismo pratica, hipertrofia integrada na subversão carnavalesca e libertadora da “ordem” ético-social legitimada, não deixa de constituir uma manifestação joco-séria com violentas distorções cujo forte rendimento satírico perturba os padrões tranquilos da visão do mundo.

Recorrendo a obras literárias nossas, procurarei agora documentar a distorção tragicômica ou joco-séria que tomo por inerente ao grotesco e que julgo poder constituir um critério para demarcá-lo de outras categorias estéticas que lhe andam perto, como o burlesco, o fantástico ou o horrífico.

O meu exemplo inicial, por tão paradigmático, é *O Doido e a Morte* do nosso grande, senão máximo, criador de grotesco, Raúl Brandão⁹. “Farsa em um acto”, como se lê no subtítulo, a peça – editada em 1923, num dramático pós-guerra – não desilude a expectativa de acentuada comicidade criada por esta indicação genológica; o que vai desenrolar-se, num clima de excentricidade desconcertante, convoca, porém, questões tão graves, e tão constantes no grotesco, como a morte e o sem-sentido da vida convencional. Um Governador Civil com pretensões a autor dramático, Baltazar Moscoso, recebe no gabinete o rico Sr. Milhões, “homem importante e severo” que veste sobrecasaca e ostenta suíças e lunetas; ele traz uma caixa que pousa com cuidado no chão e depois liga por um fio eléctrico à campainha que está perto do Governador, que segue com “uma curiosidade crescente” tão abstrusos movimentos. A caixa, diz-

⁷ Baudelaire, “De l’essence du rire”, in *Curiosités Esthétiques, Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 720.

⁸ M. Bakhtine, *L’Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, (trad. de Andrée Robert), Paris, Gallimard, 1970.

⁹ Remeterei, nas citações para Raul Brandão, *Teatro*, Coimbra, Atlântida Editora, 1970.

-lhe confidencialmente o Sr. Milhões, tem lá dentro “a morte”, notícia que, recebida pelo funcionário com alguma calma por julgá-la metafórica – “Pelo que vejo o negócio é grave?”, observa –, lhe desencadeia angústia crescente quando vê que alude à iminência de uma explosão que fará ir pelos ares eles ambos, o prédio, o bairro, a capital. A caixa contém de facto uma substância de altíssimo poder destruidor – o peróxido de azoto, SO₃-HO₄, a “maior invenção” do século, diz o Senhor Milhões; basta, para arrasar tudo, premir o botão da campainha... Até quase ao fim da farsa, o Governador Civil, desesperado, esforça-se por fugir do gabinete, invocando pretextos cada vez mais triviais (até uma dor de barriga), num espectáculo de pavor da morte que o visitante rotula de “abjecto”; mas inutilmente o faz, porque o Sr. Milhões diz tê-lo escolhido para morrer com ele e ameaça premir a campainha a cada tentativa do funcionário para escapar-se. Eis os seus motivos (e peço atenção para a tragicomicidade implícita na utilização do adjectivo “grotesco”):

Vou suprimir a vida, porque a vida mete-me medo [...] Foi sempre ridículo, mas nem sempre me senti ridículo. A vida foi sempre atroz, mas nem sempre senti atroz. Quando dei pelo que ela tem de reles e de grotesco, de trágico e de grotesco, veio-me um vômito de tristeza. Vi-te e vi-me. Vi que a minha caridade era grotesca, que os meus deveres eram grotescos [...]. Considerei-me abjecto. Abjectos e grotescos os laços de família, à espera do testamento e da cólica, e os mil e quinhentos que eu dava por mês à obra dos órfãos mutilados. Pior, pior... Olhei para mim, olhei para dentro de mim mesmo e ao mesmo tempo encarei [...] com esta coisa prodigiosa que é a Vida, feita para a desgraça, para a dor, para o sonho – e que dura um minuto, um só minuto – e encontrei-me sórdido [...]. Oh, um instante [...] para sofrer, para lavrar a terra, para ser enfim o homem! (pp. 143-144)

E acrescenta, justificando a morte necessária do Governador Civil:

Vais morrer, e vais morrer porque com as tuas fórmulas, a tua papelada e o teu burlesco, és também abjecto e inútil. O cavador existe! O soldado existe! O herói existe! Tu não existes! [...] És uma sombra e bff... faço-te desaparecer como uma sombra. Tenho de suprimir a ninharia da vida. Estas duas coisas não podem mais

coabitar – esta estupidez e este sonho dorido e imenso, o grotesco de todos os dias, quando do outro lado galopa e passa uma coisa sôfrega e imensa. Tu não te podes chamar Baltazar Moscoso, e ao mesmo tempo existir o céu estrelado. (pp. 144-145)

“Acudam! [...]” – grita o Governador. “Morrer! [...] Mas eu não estou doente! Nem a cabeça me dói... Então eu hei-de ser governador civil e morrer?! Então eu hei-de ter talento e morrer?!” (pp. 145-146) Um relógio trágico vai entretanto marcando o tempo, cada vez mais escasso, que os separa do instante fatal; mas quando o Sr. Milhões faz retinir a campainha e o Governador Civil, berrando “Aqui d’el-rei!”, cai com gestos desordenados, surgem dois enfermeiros de bata branca que vêm buscar aquele que era afinal um doido: na caixa de cartão só havia algodão em rama... Reclamando que lha dêem, o Sr. Milhões sai com cómica gravidade, pondo e tirando o chapéu lustroso; e a peça termina com o Governador a gritar, de cabelos em pé: “Ai o grande filho da puta!” (p. 150)

A farsa desenvolve, como vemos, num clima fantasista que faz rir e inquieta, um motivo largamente explorado pelo tragicômico grotesco, o da loucura, ou porque a insanidade se revela, como neste caso, uma lucidez que põe em xeque o mundo dito normal – doidice ou razão, a do Sr. Milhões?, perguntamo-nos no fim da peça, sentindo que nos foi tirado o tapete tranquilizador das nossas certezas –, ou porque, na comédia social, loucura e razão se mostram permutáveis (lembro o conto, tão perturbadoramente cómico, de Machado de Assis, “O Alienista”¹⁰).

A outra curta peça de Raúl Brandão num só acto, *O Avejão*, de 1929¹¹, vou pedir novo testemunho, em campos temáticos afins, destas incongruências de riso e gravidade do grotesco por me permitir *subordinar-lhes* o que muitos estudiosos mais invocam como marcante desta categoria estética, o *disforme* que arrepia. Estamos no quarto de cama de uma moribunda idosa, que dormita numa poltrona, enquanto, ao lado, a criada faz meia e, um pouco afastado e falando baixo, está um grupo

constituído por três velhas “antediluvianas” e “um homem importante”, o Sr. Caetano. A cena I apresenta-nos a conversa deste grupo, que desconstrói comicamente o patético da morte ao dar-lhe a convencionalidade de um cenário consabido: “Tudo correcto, tudo muito correcto”, diz o Sr. Caetano, ao abrir da peça; [...] “Confissão, testamento, agonia. Está pronta para subir ao Céu. Só lhe falta voar” (p. 163). Todos lembram depois a “santa correcta” que a agonizante foi: “Só asilos dirigiu três e duas sopas económicas”, organizou “uma colecção de pobres”, resistiu “aos impulsos” e quebrou “todos os laços – até os da família – para chegar à suprema perfeição”, comenta o Sr. Caetano (pp. 164-165). As velhas, por sua vez, perscrutam o estertor da moribunda: “Já tem panela...”, diz uma; e outra, portadora de um lenço, pergunta ao Sr. Caetano – “Agora?” – obtendo a resposta: “Ainda não. Amarrar-lhe os queixos, por ora não. Esperemos o último transe, para que não apareça descomposta na outra vida” (p. 166). Entrando a agonizante depois em agitação, o mesmo sujeito explica tratar-se de “um pouco de delírio, que é também conveniente em quem morre” (p. 167); e desumanamente aconselha que se retirem, [deixando a moribunda só com Deus e a “glória eterna”]. Vai o grupo saindo, com as velhas a proclamar em coro “Que santa!”, e a doente a chamar baixinho a criada – cena II – para lhe confessar o medo, as vozes que ouve e as estranhas figuras que vê. “É da febre”, responde a Antónia, enquanto lhe ajeita o travesseiro (cena III). Anositece. Sozinha no quarto, à luz frouxa de uma lamparina, a agonizante geme e fala a “figuras imaginárias”, quando emerge das sombras (e cito a didascália) “um ser glabro e esguio, de pernas magras, que esfrega as mãos e vem devagarinho postar-se ao pé da Velha” (pp. 169-170): é o Avejão – plasticização disforme da consciência acusadora e apavorada – que lhe vai acompanhar a agonia com risos sarcásticos, pondo a nu a mentira que foi uma virtude feita de sacrifícios inúteis e fórmulas ocas; vendo tarde demais que estragou a vida negando-se à alegria e ao amor, a doente, desesperada, morre gritando “Estou arrependida de ser santa!” (p. 181); mas a peça termina, em contraponto cómico, com o Sr. Caetano, na cena IV, a declarar ante a falecida, “Está no Céu. Entrou agora mesmo na glória eterna...”, enquanto lhe “amarra os queixos” uma das

¹⁰ Inseto em *Papéis Avulsos*, in Machado de Assis, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, vol. II, 1962, pp. 253-288.

¹¹ Recorro de novo à edição do *Teatro* de R. Brandão anteriormente citada.

velhas que o acompanham. O medonho Avejão, já em si de um diabolismo algo cómico, funciona, pois, como instrumento de irrisão e simultânea tragicidade na malha semântica em que se enquadra; e por isso é colocável na rica galeria do que, para mim, é o *disforme grotesco*, que se demarca do terrífico e do horroroso pelos halos semânticos mistos que comporta de risibilidade e patético.

A documentá-lo, convoco os palhaços e os truões, que tanto abundam no grotesco. Sirva-me agora de exemplo o D. Bibas herculiano, de *O Bobo*, cuja aparência monstruosa suscita a mofa cruel de cortesãos maus, que por sua vez ele caustica com o seu riso de escárnio, dignificando-se, porém, ao longo da acção, pelo sofrimento que o tortura e pelo apoio que dá a causas nobres de cujo triunfo se torna o grande fautor. São contrastes afins de sublimidade e fealdade risível, numa acção de rendimento satírico e comovente como a de Herculano, que nos oferecem personagens célebres criadas pela espantosa imaginação grotesca de Victor Hugo, como o sineiro Quasimodo de *Notre-Dame de Paris*, tão “bouffon” pela deformidade que os marginais da “Cour des Miracles” o elegem “Roi des Fous, ou esse estranho Gwinplaine, *L’Homme qui Rit*, com os músculos da face contraídos num indestrutível esgar de riso, mas interiormente dilacerado por dilemas trágicos. E não poderá o Adamastor camoniano oferecer um exemplo maneirista destas alianças grotescas que tenho vindo a evocar com o seu gigantismo horrendo bizarramente acoplado a um terno e sensual coração? O leitor não deixa de se apiedar, mas também de sorrir pela extravagância, quando o monstro de rocha que o arrepiou conta a sua desventurada ilusão de amor e se entrega a um chorar “medonho”¹², tanto desejo, encandescido mas impotente, lhe causam as carícias torturantes da marítima Tétis que o banha.

Ainda em modalidades particularmente *desconformes* do disforme – as que desvelam, sob o humano, o inerte, o mecânico, o bestial, a víscera, a podridão – continua o grotesco, que tanto as tem cultivado até aos nossos dias, a unir para mim a risibilidade ao chocante. Os *Contos* de Álvaro do Carvalho, epígono do ultra-romantismo e já leitor de Hoffmann e Poe,

¹² *Os Lusíadas*, Canto V, est. 60.

oferecem uma boa exemplificação dessa mistura, obtida quer pelo excesso do bizarro, a redundar em efeitos cómicos, quer pelas intrusões de um narrador que quebra constantemente o suspense e o patético com comentários humorísticos¹³. Lembro *Os Canibais*: o núcleo diegético está no casamento da sensual Margarida com o estranho Visconde de Aveleda, para cuja byroniana sedução contribuem a amargura, o mistério e uma gravidade esquisita, com algo de “mecânico e automático” (p. 211); consumado o enlace, a bela apaixonada, que declarara querer unir-se àquele homem, nem que a sua aparência escondesse, como ele mesmo lhe dissera, um “cadáver [...], animado por qualquer [...] mecanismo” (p. 232), fica petrificada de medo e foge depois gritando de horror, quando o marido lhe desvela, perante o tálamo, o enigma que o incapacitava para a união dos corpos: tirando as luvas que sempre trazia, mostra-lhe as mãos “descarnadas”, “feitas de marfim” (p. 251). “O infeliz era um fenómeno, um aborto estupendo” recuperado pela ciência – esclarece o narrador; o Visconde-monstro, mais mísero ainda porque era poeta e sonhara com um amor que preferisse à aparência a essência anímica que se lhe mantivera tragicamente intacta, quebra-se em pedaços ao cair de desespero e suicida-se rolando o que de si resta sobre as brasas do fogão do quarto. Comentando que nem um gemido emite a “informe massa” que em “medonhas contracções” (p. 253) se estorcia entre labaredas, diz o narrador, impedindo qualquer empatia nossa:

É bem certo que as dores da alma nem deixam perceber as da matéria. Tanto as excedem. Ouço-o dizer aos piegas, que namoram, folgam, comem e engordam.

Nas complicadas cenas, à laia desta, habituaram-se os romancistas ao emprego das sacramentais palavras: tudo foi obra dum segundo. (p. 240)

Não fica a excentricidade do conto por aqui; o pai da noiva, com a fome exasperada pela demora da boda, penetra no quarto dos cônjuges atraído pelo cheiro a assado que de lá vem; encontrando-o vazio e vendo no fogão “um imenso pedaço de

¹³ Utilizo nas citações a recente edição dos *Contos* de Álvaro do Carvalho, com fixação do texto e posfácio de Gianluca Miraglia, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

carne" já em parte "torresmo" (p. 257), chama os filhos e atira-se com eles ao manjar, tomado por alguma invenção culinária do Visconde. Perturba-os o sabor da carne, "viscosa e adocicada", e "alguma coisa como uma caveira humana", que um deles encontra com a ponta da faca (p. 258); vindo a saber mais tarde que Margarida se suicidara e que tinham literalmente comido o Visconde, pai e filhos – um deles é magistrado – pensam em matar-se; mas tudo muda num repente quando o jurista se lembra de que o Visconde de Aveleda era milionário e de que as circunstâncias os tinham tornado "legítimos herdeiros" da sua fortuna. Desanuvia-se-lhes o rosto; e os canibais mais canibalizados ficam quando o pai e o outro irmão, bendizendo a Deus e ao magistrado (e cito o final da narrativa) se "encanzinam" neste, "como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego" (p. 266). Como vemos, o conto redundava num "pot-pourri" – mas o grotesco compraz-se nas misturas heteróclitas –, onde o disforme se alia à sátira, o macabro se dissolve em caricatura e toda a ilusão romanesca é quebrada pelos jogos da ironia narrativa. Não deixa, porém, o texto de possuir a estranheza inquietante e "séria" do grotesco: mexem apesar de tudo conosco – Manuel de Oliveira que o diga – o mecânico aliado ao humano, o idealismo amoroso feito máscara, a abjecta gula de dinheiro.

Lembro ainda outro conto do mesmo autor – *A Vestal!* –, que repete esta aliança de monstruosidade e riso, por no-la desenvolver através de um tipo diverso de motivos aberrantes também frequente no grotesco, e desde tempos antigos (lembrem-se os faunos, por ex.) – a bestialidade escondida no humano e o seu correlato, o humano escondido no animal. De novo é encenada uma história de amor com fim negro, cujos protagonistas são Gundar, um aristocrata de maduros trinta anos transformado por Paris em "democrata frenético" (p. 131), e a muito jovem Florentina, sua prima, cuja "angélica candura" (p. 140) com arroubos de paixão o levam a desposá-la, enamorado, contra as cínicas advertências de um spleenático amigo, significativamente chamado Fausto: este, descrente da inocência feminina, vê em Florentina não a casta "vestal" que encanta Gundar, mas uma "Eva no registo das industriosas" que engoda o "velho sapiente" (pp. 143-144). Entre os comentários

humorísticos do narrador e os sarcasmos de Fausto, explicados pela sua própria história, torturada por mulheres-anjos que encobriam monstruosas peçonhas (uma, a mãe de Florentina, violara-o quando ainda criança, outra, que ele ia desposar, envenenara por ambição a mãe doente, conquistando depois o silêncio de Fausto, que testemunhara o crime, prostituindo-se-lhe como uma bacante), fica o leitor a perguntar-se se a inocência de Florentina não será efectivamente um logro; e a mórbida resposta positiva chega quando Gundar, que fora incapaz, como marido, de saciar a volúpia que a menina julgada casta tinha afinal dentro de si – na noite de núpcias, animalizada, ela "enrosca-se no esposo com exaltação felina e, raivosa de amor, crava-lhe na face os dentes vorazes" (p. 160) –, quando Gundar, dizia, surpreende, "petrificado", a nudez lasciva da mulher enlaçada com o corpo negro de Níger, o cão que por toda a parte a seguia, "como arrastado de um poder magnético" (pp. 136-137), e que uivava de dor quando os noivos se acariciavam. Um tiro de Gundar esmigalha o crânio do bicho integrado na rica galeria do bestiário grotesco; com o estrondo, aumentado pelos objectos que entram "em vibração", dir-se-ia, lê-se no termo do conto, que estalara uma satânica gargalhada de Fausto (p. 183), entretanto falecido. Pelo riso distanciador que tanta excentricidade e tanta ironia narrativa provocam, o conto *A Vestal* consegue, como vemos, praticar um ousado e perturbador tirar de véus grotesco em domínios absconsos da sensualidade que o pudor ético e estético habitualmente tapa.

Fecho a exemplificação que elegi com um romance moderno, *As Batalhas do Caia* (1996)¹⁴, de Mário Cláudio, por me parecer que lhe domina a tessitura uma clave grotesca que recopila os aspectos estruturantes que procurei salientar nesta categoria estética. Aí se nos encena, do modo pungente e risível que a marca, para mim, a última década e meia da vida de Eça, quando, no estrangeiro, o escritor-cônsul olha para o definhar português, transido de revolta e de saudade, e se vê amargurado, na vida privada, pelas dificuldades da família a manter e pelas entranhas que o derrancam com "crescimentos" humi-

¹⁴ As citações seguem a edição levada a efeito pelo Círculo de Leitores, Lisboa, 1996.

lhantes. É então que concebe um projecto romanesco, *A Batalha do Caia*, cuja acção mostraria a invasão espanhola a avançar sem resistência na terra lusíada que tão nobre fora, sabendo de antemão que iria chocar o País, mas a justificar-se invocando que Portugal carecia de quem lhe sacudisse o torpor – oh grotesca farsa humana! – a estas razões aceitáveis Eça juntava a esperança perversa de que o escândalo lhe rendesse apreciáveis lucros. Boa parte do romance de M. Cláudio é a reconstituição do que poderia ter sido o de Eça, que se ficou, em texto escrito, pela breve narrativa intitulada *A Catástrofe*; a par das sequências que parodiam, com maior ou menor felicidade, os motivos e o estilo deste fragmento, mostrando-nos o caos português pela voz do soldado Policarpo, “um pobre diabo lisboeta” (p. 37) arregimentado ao serviço do “destino absurdo” da Pátria (p. 38), o romance de Mário Cláudio encena outra casta de batalhas tragicómicas (atente-se no plural do título, *As Batalhas do Caia*): a inglória luta do escritor com um livro que não consegue acabar, os combates do “nosso homem” ou do “nosso José Maria”, como lhe chama o romance, com o avançar da morte. Cito um passo que no-lo mostra nestas últimas refregas, tão bem documenta o riso e a pungência grotescos ao converter o escritor numa espécie de *clown* patético entre o apelo da vida e o pavor do fim e ao utilizar, para obter esse efeito, motivos de uma trivialidade que vai até à abjecção:

Em ocasião de dieta imposta pelas rebeldias do seu organismo, fatigado de exercícios do paladar, é para os rudes manjares de Portugal que volve os olhos o nosso herói. Contempla ele aquele enredo de couves-galegas, finamente cortadas, ascendendo do fundo da malga do caldo, verdes e lustrosas (...). E vislumbra a bárbara maravilha de um arroz de cabidela, fumegando sombrio e algo glutinoso na vasta travessa de barro (...). Além de tudo isto fica-lhe na língua essa consolante quentura das parturientes vigorosas e dos fracos do peito, servida como viático redentor, a canja (...).

Contra os vários transtornos da digestão, e por conselho médico ou por seu livre alvedrio, faz o nosso José Maria uso amplo das ampolinhas de bismuto, cujas qualidades vê justificadas nos compêndios, e nos moldes que se reproduzem aqui,

“O tratamento com bismuto mostra-se indicado nos casos de anemia, mas importa lembrar que o primeiro, se absorvido em grande quantidade, poderá determinar intoxicações com sintoma-

tologia semelhante à das causadas pelo mercúrio, ou seja, orla negra gengival, estomatites e enterites, nefroses, etc”.

Se pensarmos no pendor que manifesta o nosso homem para acreditar cegamente na voz da ciência, sobretudo quando lhe chega ela por via da letra de forma, não será de surpreender que nos momentos posteriores à ingestão da droga prescrita acuse ele exactamente aquele elenco de queixas, no qual se enquadram a orla negra gengival, as estomatites e as enterites, as nefroses, etc. Não larga então o espelho, todo tenso numa extrema concentração, observando o interior da boca, nem desiste de estudar, conscienciosamente debruçado, a coloração dos excrementos sólidos e líquidos. (pp. 54-56)

Urge que conclua, tirando um corolário do que tentei dizer: não coloco hoje no *grotesco* realizações estéticas que já nele integrei. Pergunto: chegarão o bizarro ou o desconforme, com tudo quanto podem revelar de modo chocante – submundo inconsciente, pavor da morte ou do inominável, miserabilidades da carne, crueldade social –, para que se instaure o grotesco? Não, respondo hoje, se uma franja de “risibilidade”, obtida por jogos do arranjo textual, não insemear, complexificando-o, esse tipo de patético. Reli, por exemplo, um conto de Torga, *O Leproso*¹⁵, outro de Fialho, *Os Pobres*¹⁶, ambos repassados de crueza repelente na miséria física e moral colocada em personagens e situações monstruosas, reversão violenta do que tomamos por “humano”: grotesco? Decididamente, não: antes arripiantes criações expressionistas, que exacerbam a clave do horror e a desenvolvem uniformemente, *sem misturas*. Também de Fialho, reli o *Conto do Almocreve e do Diabo*¹⁷, tão travesso no seu cepticismo religioso e no seu anticlericalismo, ao narrar-nos os sucessos do pacto que um rude almocreve, caçoado por não engravidar a mulher, faz com um diabo bem disposto para que este vigie, durante uma ausência forçosa, a dúbia castidade da sua insatisfeita e apetitosa Doroteia, que deixa incendiada a lascívia do capuchinho Frei Brás, também agarrado todavia à fama de místico que possui. Estão no conto a extravagância, a sátira caricatural, a distorção onírica (por exemplo, nos delírios

¹⁵ Inseto em *Novos Contos da Montanha*.

¹⁶ Inseto em *O País das Uvas*.

¹⁷ Também inserto em *O País das Uvas*.

do frade, quando vai, com pavor de ser descoberto, mas ardendo em luxúria, aos encontros marcados por Doroteia); será todavia o conto grotesco? Onde está desta vez o hibridismo tragicômico, o riso spleenático que deixa um travor incômodo?

E os exemplos poderiam multiplicar-se a documentar a *coincidentia oppositorum*, o contraditório ontológico é fenomenal da criatura, da psique e da vida dos homens, que para mim, hoje, instaura o grotesco.¹⁸

¹⁸ Da vastíssima bibliografia dedicada ao grotesco na literatura e nas artes plásticas, isolado, para além das obras já citadas, as seguintes: Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature* (New Jersey, Princeton University Press, 1982), por sublinhar ser a *contradição* uma condição estruturante do grotesco, sempre misto, não acentuando, porém, como faço, a vertente da risibilidade; esta é mais posta em relevo em vários dos estudos reunidos em *De lo Grotesco*, por Rosa de Diego e Lydia Vasquez (Evagraf, S. Coop., Vitoria-Gasteiz, 1996).

Agradeço à minha Colega, Prof^a Maria Helena Santana, ter-me recordado uma carta de Manuel Laranjeira, datada de 1906 (in *Cartas de Manuel Laranjeira*, Lisboa, Relógio d'Água, 1990, pp. 61-64), que vem ao encontro da posição que assumo: dirigindo-se a um artista plástico que submetera à sua apreciação uma caricatura que dele quisera fazer, diz-lhe M. Laranjeira que a obra produzida não era uma caricatura porque não apanhava o seu lado grotesco. E observa: "Eu compreendo a razão porque V. tem falhado todas as vezes que tenta caricaturar-me, meu amigo, e vou dizer-lha. É porque você ainda está na idade em que se não ri das coisas tristes. Você toma-me muito a sério, e, quando tenta caricaturar-me, o lado sombrio da "criatura que se estorce dolorosamente em si mesma" avulta no seu espírito; e você, que ainda não sabe nem pode rir-se duma coisa assim, falha – tem de falhar. Eu, se soubesse desenhar como você, creio que fazia a minha caricatura em dois traços singelos e estou certo que a faria profundamente grotesca e dolorosa."

Gostaria de aduzir ainda que o emprego na nossa língua do adjetivo *grotesco*, quer no discurso comum, quer no literário, me tem corroborado que ele se aplica comumente a realidades bizarras, "risíveis" e simultaneamente "sérias". No conto "O Leproso", de Torga, que citei há pouco, retirando-o do que para mim é grotesco, encontro um exemplo relevante desse valor semântico: quando se narra que o leproso foi banhar o "trambolho" do seu corpo ulcerado, esperando alguma purificação, na pia de água da fonte da Senhora da Agonia, em plena serra, o adjetivo *grotesco* surge para pateticamente evocar a convivência, suscitadora de um sorriso pungente, de morte e vida: "Só ele e a santa podiam olhar aquele monte de carne a apodrecer, a despegar-se, e ao mesmo tempo a dar uma impressão grotesca de renovo, numa proliferação desconforme" (*Novos Contos da Montanha*, 3^a ed., Coimbra, 1952, p. 76).

Obras Citadas

- Almeida, Fialho de, *O País das Uvas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981.
- Assis, Machado de *Papéis Avulsos*, in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, vol. II, 1962.
- Bakhtine, M., *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, (trad. de Andrée Robert), Paris, Gallimard, 1970.
- Baudelaire, Ch., "De l'essence du rire", in *Curiosités Esthétiques, Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
- Brandão, Raul, *Teatro*, Coimbra, Atlântida Editora, 1970.
- Camões, L., *Os Lusíadas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1972.
- Carvalho, Álvaro do *Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- Cláudio, Mário, *As Batalhas do Caia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.
- Crouzet, Michel Crouzet, "Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet*", in *Nouvelles Recherches sur "Bouvard et Pécuchet"*, Paris SEDES-CDU, 1981.
- Diego, Rosa de; Vasquez, Lydia, *De lo Grotesco*, Evagraf, S. Coop., Vitoria-Gasteiz, 1996.
- Flaubert, G., *Correspondance*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. I.
- Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1982.
- Jennings, Lee Byron, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963.
- Kayser, W., *The Grotesque in Art and Literature* (trad. de Ulrich Weisstein), Columbia University Press/New York, 1981, p. 180.
- Laranjeira, Manuel, *Cartas de Manuel Laranjeira*, Lisboa, Relógio d'Água, 1990.
- Monteiro, Ofélia Paiva, "A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*", in *Leituras d' "Os Maias"*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990.
- Silva, Vítor M. de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8^a ed., Coimbra, Almedina, 1988.
- Torga, Miguel, *Novos Contos da Montanha*, 3^a ed., Coimbra, 1952.

LIGAÇÕES PERIGOSAS: REALISMO E GROTESCO

MARIA JOÃO SIMÕES

Universidade de Coimbra

Talvez não seja despidiendo atentar no título que Lilian Furst escolheu para a sua obra crítica sobre o realismo e a narrativa realista: *All is true. Claims and Strategies of Realist Fiction*. O título retoma, no início, uma conhecida asserção balzaquiana erigida em *leitmotiv* condutor da ficção realista, pois enuncia a forma realista como o autor deseja ver entendida a sua narrativa; a segunda parte concede à ficção realista uma intencionalidade artístico-compositiva que muitas vezes lhe foi e ainda é sonogada.

A dualidade implícita neste título, assente na correlação axial entre leitura e "feitura", serve assim de ponto de partida para a reflexão que se pretende iniciar aqui sobre o relação entre o realismo e o grotesco. Assim, (a) começar-se-á por ver, de forma necessariamente muito breve, em que consiste este pressuposto básico da ficção realista e como se alicerça esteticamente a sua ficcionalidade, para, num segundo momento, (b) se observarem algumas estratégias de montagem da ficção realista, de modo a que, num terceiro momento, (c) seja possível traçar um enquadramento da utilização do grotesco na representação realista.

Lilian Furst apresenta uma nova abordagem do Realismo, precisamente porque parte de uma nova forma de entender o ficcional e o mundo das representações artísticas que se baseia na teoria da ficção proposta por Kendall Walton. Este filósofo e esteta investiga os procedimentos e os mecanismos que engendram as ficções e, consciente de que carecemos de um entendimento positivo da ficcionalidade (Walton, 1990: 39), à célebre

expressão de Coleridge “willing suspension of disbelief” contrapõe uma atitude positiva inerente ao jogo do faz-de-conta (“make-believe”) – que, segundo ele, caracteriza as representações imaginativas e o “fingimento” artístico. Na verdade, enquanto Coleridge (1971: 426) falava de uma espécie de “negative belief” (inserto numa postura de “suspension of disbelief”), Kendall Walton propõe uma atitude activa de um “pretending belief” e/ou um “make-believe” (Walton, 1990: 67-69).

O avanço teórico carreado pela teoria waltoniana do ficcional permite uma nova intelecção da ficção realista, como foi arguta e rapidamente intuído por Lilian Furst¹. Na verdade, esta estudiosa do Realismo reequaciona a ficção realista a partir da noção fundamental de **prescrição**², identificada por K. Walton. Assim, em primeiro lugar, a narrativa realista acciona sobretudo o primeiro dos dois princípios identificados por K. Walton como geradores da ficção – o Princípio de Realidade (o que não quer dizer que não use o outro: o Princípio do Acreditamento Mútuo); em segundo lugar, a narrativa realista prescreve que o leitor acredite no realismo desta ficção, pelo estabelecimento de ligações e de comparações entre o mundo ficcional e seu mundo real.

Salienta-se deste modo a intencionalidade da escrita realista retomando um dos pólos essenciais de uma obra de arte entendida como objecto estético proposto de uma intenção para uma atenção, de acordo com a teorização de G. Genette em *L'Œuvre de l'Art*.

Referir estas questões é indispensável para se compreender que um dos fins da arte realista era “fazer ver verdadeiro”, como Eça de Queirós salienta a propósito de Ramalho Ortigão e de *As Farpas*, cujo “processo” tinha um intuito abertamente declarado:

As «Farpas» tinham inteiramente outro processo: – era obrigar a multidão a ver verdadeiro. Um grande pintor de Paris dizia-me, o ano pas-

¹ Sobre a importância conferida à teorização waltoniana por Lilian Furst e o seu contributo para uma reavaliação da estética realista, cf. Simões, 2000: 92.

² Para Kendall Walton (1990: 39), “a fictional truth consists in there being a prescription or mandate in some contexts to imagine something”.

sado: – *A multidão vê falho*. Vê, em Portugal sobretudo. Pela aceitação passiva das opiniões impostas, pelo apagamento das faculdades críticas, por preguiça de exame – o público vê como lhe dizem que é. Que amanhã o «Diário de Notícias», ou outro órgão estimado, declare que o Hotel Aliança, ao Chiado, é uma maravilhosa catedral gótica, que insista nisto na local e no folhetim – e numa semana o público virá fazer no Largo do Loreto semicírculos extáticos e *verá*, positivamente *verá*, as ogivas, as rosáceas, as torres, as maravilhosas esculturas do Hotel Aliança. Um dos fins da arte realista é obrigar a *ver verdadeiro*. As «Farpas» tinham esta maneira: fazer rir do ídolo, mostrando por baixo o manequim. (NC, Ob, II: 1383)³

“Fazer ver verdadeiro” implica representar o homem e o seu comportamento em sociedade, reelaborando, à sua maneira materialista, a relação do sujeito com o mundo e o sujeito no mundo – no que, em certa medida, se aproxima do sentido do *ser-no-mundo* proposto mais tarde por Heidegger. Esta aproximação é possível, se se tiver em conta o que expõe Dieter Meindl na sua investigação da evolução metafísica sobre a forma de entender a matriz sujeito/objecto da mente e a conflitualidade do ser. Segundo este autor, Heidegger introduz uma inversão epistemológica que implica entender a metafísica não num sentido ascendente, mas sim implicando uma descida à “pobreza da existência do *homo humanus*”, estabelecendo “a basic distinction between old metaphysics (“ascending”, otherworldly) and the new metaphysics (“descending”, thisworldly)” (Meindl, 1996: 31). Ora, como o investigador refere, esta evolução reflecte-se na literatura:

The philosophical tendency to delve below the subject/object matrix of the mind has a counterpart in literature, which, in this study is viewed as taking a turn toward existential depths. (1996: 31).

A vertente mais obscura do Romantismo explorou, como se sabe, este mundo das profundezas dos pesadelos e da loucura. Mas, se o Realismo concedeu menor importância ao indivíduo – ou, numa opinião mais radical, banuiu a subjectividade – preocupando-se apenas com a transcrição do objectivo,

³ As citações das obras de Eça de Queirós serão feitas abreviadamente pelas iniciais dos títulos e referem-se à edição da Lello & Irmão Editores.

não deixa de ser conhecido como o Realismo deu importância ao corpo e à inegável influência que ele exerce no ser. Esta chamada de atenção para a materialidade do corpo devolve-nos o peso de uma outra região profunda do homem: o corpo e a força do seu reflexo na mente. Este domínio materialista, na verdade, tinha sido postergado pelo romantismo idealizante – embora isso não seja completamente extensível a esse romantismo mais sombrio e terrífico, que explora as fantasmagorias do corpo ou os terrores corporalizados no sentido psicossomático (como por exemplo, E. A. Poe explora no conto “Ligeia”).

Esta chamada de atenção para o lado corporal do homem é encarada no Realismo segundo uma lógica determinista demasiado directa e simplista, nomeadamente no que diz respeito à consideração dos factores da hereditariedade e do meio – que hoje só podem ser considerados na sua intensa complexidade. Mas, como a intenção dos realistas era mostrar os podres e os vícios sociais, a estética realista sobe ao palco cultural para mostrar o feio por vezes através do disforme, do grotesco, que o homem também é e será.

Por esta via, aproxima-se daquilo que Gerhard Hoffmann considera como os dois pares de contradições do grotesco:

The first (logical) contradiction – rational men are irrational – gives rise to the ridiculous; the second (ethical) contradiction – men are inhuman – gives rise to the ghostly and horrifying. (*apud* Meindl, 1996: 15).

Como observa Dieter Meindl, esta concepção salienta como “o grotesco, entendido normalmente como uma subversão da ordem natural das coisas, também serve para evocar a dimensão não racional da vida como tal” (*idem*).

Isso ajudaria a entender as características fundamentais deste predicado ou categoria, as quais se encontram englobadas sob o signo de uma ambivalência básica que Dominique Iehl, no filão de outros pensadores, acentua:

(...) le grotesque [vu] comme une structure ambivalente sur le mode de l'attraction et de la répulsion, comme une forme morale et satirique d'exploration, d'évaluation et correction de la réalité” (Iehl, 1993: 11).

Na verdade, Dieter Meindl afirma a existência de um certo consenso quanto à caracterização genérica do grotesco:

(...) notwithstanding the multiplicity of scholarly treatments of the grotesque, there is a certain amount of agreement as regards its essential nature. The grotesque emerges as a tense combination of attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either the bright or the dark side (or pole) of the grotesque. (1996: 14).

É notório neste entendimento das características essenciais do grotesco que este predicado ou categoria estética “se situe à l'intersection de plusieurs spheres”, aproveitando-se do cómico, do trágico, do burlesco, do fantasmático, do bizarro, do ridículo e do satírico, como também evidencia Étienne Souriau (1990).

Repetidamente, portanto, os críticos têm chamado a atenção para esta ambivalência do grotesco e para a sua essencial miscibilidade, como acentua Dominique Iehl:

La première constante du style grotesque est liée à la notion de mélange et d'ambivalence. Le grotesque se situe toujours entre deux pôles. Entre le comique et le tragique, entre l'épouvante et le rire, entre la vie et la mort, entre un jeu qui peut devenir fantastique et une critique précise de la réalité, entre l'invention et la démonstration, l'arabesque et la caricature, et plus généralement peut-être entre une forme de foisonnement et de luxuriance et une tendance à l'automatisation, à la réduction, à la paralysie. (1993: 11)

Torna-se então evidente que o carácter miscível do grotesco gera duas tendências maiores: uma, mais próxima da realidade, do cómico, do riso e do burlesco; outra, mais próxima do trágico ou do fantástico.

Só de acordo com estas duas linhas se percebe a diferença entre a teorização de M. Bakhtine – cuja noção de carnavalização muito deve à associação entre grotesco e realidade – e a teorização de W. Kayser, mais próximo do sentir da tragicidade da vida.

Na verdade, como esclarece Dieter Meindl, as teorizações destes dois pensadores diferem não só porque assentam as suas análises em épocas diferentes, mas também porque a reflexão de W. Kayser se realiza fundamentalmente dentro de um

âmbito estético, ao passo que o pensamento bakhtiniano assenta em premissas existenciais suportadas por uma noção de totalidade da vida. Mas, para além destas, Dieter Meindl ainda aponta uma terceira consideração:

Third, the divergence between Kayser's and Bakhtin's concepts of the grotesque is transcended to a certain extent by the grotesque itself since its central characteristic, or effect, is self-contradiction, given the fact that it incorporates such opposites as laughter and anxiety – opposites that admit of marked shifts of emphasis towards one pole or the other. (1996: 18)

O facto de o grotesco se apresentar como um elemento que opera no foro categorial (no sentido aristotélico) da qualidade⁴, permite-lhe jogar com outros elementos do mesmo âmbito como o burlesco e o satírico.

Em compreensível coerência relativamente aos seus objetivos de análise e crítica da sociedade, a estética realista faz recair a sua escolha em termos categoriais predominantemente no satírico e na caricatura, mas isso não significa deixar de recorrer ao grotesco. Com efeito, defende-se aqui que há uma dimensão do grotesco convocada pelo realismo artístico, mas ela está indubitavelmente ligada e ao serviço da sátira do mundo real. Neste sentido, o grotesco accionado pela ficção realista encontra-se quase inextrincavelmente ligado à sátira, à caricatura, ao burlesco e ao cómico, privilegiando assim essa vertente do grotesco (acentuada pelos dois analistas acima referidos – D. Iehl e D. Meindl) que pende para uma amostragem da risibilidade grotesca da existência no mundo real.

É este entrelaçamento que se pode verificar nas obras realistas de Eça de Queirós, pois, sendo alguns dos procedimentos utilizados pelo autor para “fazer ver verdadeiro”, a sátira, a caricatura e o cómico, estes elementos não deixam de se mesclar, nas suas voltas e contravoltas (ou se se preferir nas suas margens) com o grotesco, concorrendo para essa intenção que

⁴ Cf. Aristóteles, 1982: 38; Blackburn, 1997: 61. Segundo Blackburn, para Hume e Berkeley não existe qualquer distinção entre modos e qualidades (Blackburn, 1997: 285).

Dominique Iehl também atribui ao grotesco, enquanto forma de “avaliação e de correcção da realidade”.

Com efeito, nos romances queirosianos mais subordinados ao cânone realista, o satírico ganha amplos privilégios, o que não quer dizer que deixe de explorar outros elementos; quer apenas sugerir uma hierarquia de importância, ou seja, que os diversos aspectos convergem para o sentido predominante⁵. Assim sendo, compreende-se que os procedimentos mais utilizados nestas narrativas sejam o grotesco caricatural, a deformação grotesca, a comparação animalesca, os automatismos cómico-grotescos e o ridículo.

Um dos meios mais comuns de figurar e de desencadear o disforme grotesco consiste na inflação do objecto ou figura que é alvo deste procedimento. As figuras avolumam-se desmesuradamente, de forma a causar estranheza e repulsa. É o que acontece com múltiplas personagens queirosianas, como é o caso das “grotescas viscondessas gordas” dos salões que Artur anseia frequentar n’*A Capital!*, ou da personagem Melchior, quando Artur não só descobre que é traído pela mulher por ele sustentada, como finalmente percebe que nessa traição está também implicado o seu suposto amigo. Só depois de conhecer a realidade pode finalmente *ver* o disforme:

O quê, também ele! Aquela suspeita foi-lhe dolorosa. E andando em silêncio, olhava pelo canto do olho o perfil espesso, a figura grossa, o andar pesado. Ela dera-se a um **grotesco** daqueles? Era de mais! Ao menos a paixão pelo Manolo tinha sua justificação: era bonito, era valente, era romanesco, era divertido! Mas este, o Melchior, pelintra, caloteiro, cobarde, debochado, imbecil, bêbedo? Pouh! Todos os defeitos de Melchior lhe apareciam agora, **disformes, monstruosos**. (C, Ob, III: 243). (Destaque aduzido).

A obesidade é uma das formas aproveitadas para gerar a sensação do que é grotesco, como múltiplas personagens documentam: basta lembrar a D. Felicidade d’*O Primo Basílio*, sempre oprimida pelos gases, sofrendo a “tortura da digestão”

⁵ Sobre este jogo de predomínios e subordinações patentes na ficção queirosiana, cf. Simões, 2000: 384.

(PB, Ob, I: 885) – o que claramente evidencia a materialidade do corpo, impondo o funcionamento das suas entranhas.

Por contraste, o grotesco surge também pela via do encolhimento, da secura ou do definhamento dos corpos: basta lembrar o seco e bilioso padre Natário e sobretudo a ressequida Juliana, com a sua grotesca cuia, como se descreve no cap. I:

Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme" (PB, Ob, I: 870).

Mais grotesca ainda é a definhada Totó, a inválida parálitica d'O *Crime do Padre Amaro*, que protagoniza algumas das cenas mais grotescas do romance. Esta figura cumpre uma funcionalidade evidente na narrativa: serve de desculpa para proporcionar os encontros entre o Padre Amaro e Amélia. A sua deformidade, tanto como a sua lubricidade, desenvolvidas por um *voyeurisme* mitigado, transformam-na num monstro:

(...) a rapariga saía-lhes um monstro"! (...)

Apenas [Amélia] se aproximava da cama, atirava a cabeça para debaixo dos cobertores, torcendo-se com frenesi se lhe sentia a mão ou a voz. Amélia fugia, impressionada com a ideia de que o diabo que habitava a Totó, recebendo o cheiro que ela trazia da igreja nos vestidos, impregnados de incenso e salpicados de água benta, se espolinava de terror dentro do corpo da rapariga...

Amaro quis repreender a Totó (...). Mas a parálitica rompeu num choro histérico; depois, de repente, ficou imóvel, hirta, esbugalhando os olhos em alvo, com uma espuma branca na boca. Foi um grande susto; inundaram-lhe a cama de água; Amaro, por prudência, recitou os exorcismos... E Amélia desde então resolveu "deixar a fera em paz". Não tentou mais ensinar-lhe o alfabeto, nem orações a Santa Ana. (CPA, Ob, I: 257).

A convulsão representa bem um outro meio conhecido de gerar o grotesco: a distorção do objecto, neste caso, o rosto e o corpo. O contorcionismo e os esgares tornam o *facies* desconforme, o corpo ganha rigidez ou uma mecanicidade inusi-

tada⁶, causando estranheza e repulsa. Também Juliana tem um ataque que é descrito com algum pormenor ao leitor⁷, aduzindo sempre o narrador o pormenor da escorrência de algum líquido repugnante, significativo do disfuncionamento do organismo e prenúncio da morte.

Iniludivelmente, o grotesco concorre assim para acentuar o realismo: marca a presença ou a força do corpo e a sua influência na existência humana, cavando fundo para mostrar a animalidade e a sensualidade não dominadas pelo racional.

É óbvio que, para os realistas, tal procedimento servia para mostrar, pedagogicamente, o erro, e aprender com ele a corrigir comportamentos e atitudes.

De certa forma paradoxalmente, ou *a contrario*, a racionalidade deve aprender a superar a irracionalidade que leva a consequências negativas. Assim é que n'O *Crime do Padre Amaro* se afirma que as personagens estão presas à sua própria animalidade e aos desejos mais primitivos, nomeadamente no domínio do sexual e da sensualidade.

Não é por acaso pois que a invejosa Totó, impedida de chegar ao prazer, ou aos prazeres, insulta o exaltado e lascivo par e os compara com os animais, uivando repetidamente: "- Lá vão os cães! lá vão os cães!"⁸

Aduz-se, pois, outro meio de gerar o grotesco: a animalidade. Muito explorada pictoricamente, esta via de instauração do grotesco também é trabalhada literariamente. Na verdade, para o carregar dos traços fisionómicos que se activa na caricatura de determinada personagem, o escritor estabelece muitas

⁶ Um exemplo com uma tonalidade jocosa deste utilização da rigidez e da mecanicidade pode ser observado no episódio da morte de Juliana, n'O *Primo Basílio*, quando a cuia mecanicamente bate nos joelhos do aterrado Sebastião.

⁷ Eis a descrição feita pelo narrador: "Mas de repente a boca abriu-se-lhe desmedidamente, arqueou-se para trás, levou com ânsia as mãos ambas ao coração, e caiu para o lado, com um som mole, como um fardo de roupa. Sebastião abaixou-se, sacudiu-a; estava hirta, uma espuma roxa aparecia-lhe aos cantos da boca." (PB, Ob, I: 1137).

⁸ A animalidade é ainda acentuada de forma mais crua e directa na expressão seguinte: " – Estão a pegar-se os cães! Estão a pegar-se os cães!" (Cf. Cap. XVIII).

vezes comparações com animais ou “empresta-lhe” características animalescas, ou, ainda, adiciona-lhe pormenores de corpos de animais.

Múltiplos exemplos podiam ser trazidos à colação, mas basta lembrar que o padre Natário é conhecido como “furão”, o padre Brito como “leão”, a Totó, como se viu, é uma “fera”, e Amaro e Amélia são como “cães”⁹.

Numa outra figuração, há ainda um grotesco bidimensional, na junção tensional do humano com elementos animalescos, que se torna pregnante nas intrigas das narrativas realistas: a representação (aludida, insinuada ou explicitamente referida) do adorno córneo vulgarmente atribuída ao marido enganado. É esta imagem que se impõe ao leitor dos romances realistas como imensamente grotesca; e é a ela que se refere o desgostosamente lúcido Alves, quando sente o “ridículo” de pertencer a essa “tribo grotesca de maridos traídos”.

A junção de elementos díspares, a inflação, o ressequir e a animalidade estão convocados para o discurso e para a estética realista, em nome da moral e da ética que se pretende pedagogicamente inculcar. Estes elementos permitem confrontar o leitor com o tema fundamental da hipocrisia moral e social.

Assim é com a cena dos padres saindo do lauto almoço avinhados, vermelhuscos e de certa forma envilecidos – eles, que deveriam ser os representantes da espiritualidade.

É ainda assim que Amélia se apresenta “à janela, muito arranjada da cinta para cima que era o que se podia ver da estrada - enxovalhada das saias para baixo”, como a representa Paula Rego.

De viés, ou pelo entremeio da conjunção contrapontística grotesca, insinua-se a tal “verdade” que os realistas querem

⁹ Também o orangotango é convocado: “Ao outro dia desceu à quinta a ver os caseiros. Era talvez boa gente com quem podia distrair-se. Encontrou uma mulher, alta e lúgubre como um cipreste, carregada de luto: um grande lenço negro tingido, muito puxado para a testa, dava-lhe um ar de farricoco; e a sua voz gemebunda tinha uma tristeza de dobre a finados. O homem pareceu-lhe ainda pior, semelhante a um orangotango, com duas orelhas enormes muito despegadas do crânio, uma saliência bestial do queixo, as gengivas deslavadas, um corpo desengonçado de tísico, de peito metido para dentro. Abalou bem depressa (...). (CPA, Ob, I: 302).

fazer ver¹⁰, por sob as falsas aparências, ganhando o grotesco, deste modo, um poder simbólico inusitado.

A juntar ao simbolismo que propicia, este carácter projectivo do grotesco encerra um potencial de inovação que resulta da nova forma de ver gerada pela (con)fusão categorial das convenções em jogo¹¹. Este potenciar da inovação é frequentemente apontado como característica essencial do grotesco pelos seus estudiosos, como salienta Elisheva Rosen (1991: 143).

Vestindo a pele dos realistas, poder-se-ia dizer que o grotesco “faz ver” de uma forma nova e inovadora.

Porquê, então, sugerir que a ligação entre realismo e grotesco poderá uma ligação perigosa? Em certa medida, porque ela põe em causa essa pretendida distância (pretendida porque se prescreve que assim seja lida) de um narrador que não se imiscui no narrado – distância essa, afinal, impossível de concretizar completamente.

De facto, é através da ambivalência do grotesco, da hiperbolização da caricatura e da duplicidade da ironia¹² que se infiltra a subjectividade do narrador.

¹⁰ Para Eça, esta verdade não depende só da caricatura, mas muito mais da forma como é concebida essa caricatura. Com efeito, Eça tem consciência de que o processo caricatural deforma, pois identifica a representação que os românticos faziam do brasileiro como uma “caricatura disforme” (NC, Ob, II: 1449). Quando se trata de elogiar a obra do seu amigo Joaquim de Magalhães, Eça renega a validade deste processo, mas, neste caso particular, o que ele tem em mente para justificar essa negação é sobretudo a estereotipização deste tipo caricaturado.

¹¹ Segundo G. Harpham (1982: 17), muitas vezes a mistura grotesca de contrários abre uma pregnante «crise de paradigma», permeando a novidade – daí o seu surgimento em épocas de crise.

¹² A ironia, o cómico e o disforme são considerados fundamentais por Ernesto Guerra Da Cal, para a caracterização do estilo de Eça de Queirós: “... o sentido do cómico é um elemento cardinal da sua percepção da realidade. A sistemática desfiguração da vida leva-o a acentuar este aspecto, como também a fugir ao dramatismo. Esta espontânea e irrefreável inclinação para ver e exprimir os aspectos risíveis, grotescos e contraditórios da natureza humana e dos factos projecta-se em quase toda a sua obra. Pouco escapa – nem ele próprio – de entrar no campo de visão da sua lente deformadora.” (Da Cal, 1981: 83)

Poder-se-ia pensar que este tratamento do grotesco está datado; mas ele reaparece numa obra recente – essa tremenda sátira que é o romance *Fantasia para dois Coronéis e uma piscina* de Mário de Carvalho.

Talvez a cena onde o grotesco se torna mais evidente seja aquela que se passa no posto de abastecimento de gasolina, quando Emanuel quer partir com o seu Renault Quatro e chega, com grande algazarra, o autocarro de adeptos. Escondidos, ele e a rapariga da estação de serviço, observam:

(...) abriram[-se] as duas portas, e o morista saiu (...). Atrás dele surgiu uma cabeça. Outra. Ouviu-se (...) uma gritaria infernal. Num tropel, apoiando as mãos nos degraus e arrastando os pés, começaram a sair de roldão os passageiros daquele autocarro de adeptos que, fosse por convicção ou por qualquer limitação adquirida, eram incapazes de levantar as mãos do chão. Estandartes e panos arrastavam-nos pela boca. Alguns ululavam, outros grunhiam. Começaram a espalhar-se em todas as direcções como um disparar de reses ao tresmalho. Do sítio em que espreitava, ao reflexo das luzes, Emanuel conseguia distinguir, saltados por alguns indivíduos, gordos cordões de baba, que deixavam no asfalto brancuras prateadas. (...) Ia começar a grande orgia devastatória. (Carvalho, 2003: 107).

Também neste romance contemporâneo o grotesco está ao serviço da sátira, revelando-se esta aliança mais uma vez funcional, já que potencia os objectivos de crítica, ajudando a atingir o alvo que se pretende satirizar.

A intemporalidade deste jogo entretido pelas qualidades estéticas referidas¹³ conduz-nos a entender o grotesco não como um género, nem mesmo como um estilo – como, esporadicamente, propõe Dominique Iehl (1993: 11) –, mas sim como um predicado estético, como propõe G. Genette, ou uma categoria como propõe É. Souriau.

É importante frisar que a definição de categoria estética, apresentada no *Vocabulaire d'Esthétique*, pressupõe e diagnóstica, para cada categoria estética, um *ethos* específico, sendo sempre indispensável considerar que, para a concretização de

¹³ A intenção, aqui, é precisamente a de salientar o modo como as esferas dessas categorias têm zonas de interferências múltiplas.

uma determinada categoria estética, há sempre um “criar” e um “sentir” de uma atmosfera específica.

Merece ser chamada à liça a noção de “valor estético” quando aplicada ao grotesco: é normalmente concedido um sentido positivo a esta expressão, ao passo que o grotesco, enquanto predicado estético, carrega algumas conotações negativas. Este conceito de “valor estético”¹⁴ releva da problemática da avaliação do fenómeno estético¹⁵.

Também Kendall Walton reflecte sobre a questão do valor estético, e, sem deixar de atender ao entrelace de valor e fruição, distingue, todavia, no que diz respeito a uma obra de arte, o conceito de fruição do conceito de apreciação. Em seu entender, a “apreciação” para além da fruição implica um *reconhecimento* (“recognition”) do facto de a obra valer a pena (ou ser digna de) ser tomada em consideração:

“Appreciation” may not be quite the right word for pleasure taken in one’s experiences of awe or wonder or, especially, shock or irritation or revulsion, and capacities to induce *these* pleasures may strike us as constituting less than paradigmatic instances of aesthetic value. But such capacities *are* values, ones that are prevalent in works of art. (Walton, 1993: 509).

Ao invés do sublime, o grotesco não suscita veneração; contudo, a repulsa que nos pode causar não apaga do nosso acto apreciativo a consideração do valor implicado na descoberta signífica que o disforme transporta relativamente à forma e à norma.

¹⁴ Exibindo uma multiplicidade de posições, há muito que a questão do “valor estético” vem sendo debatida por filósofos, estetas e historiadores de arte, dado que este aspecto é essencial à parte da teorização estética respeitante à avaliação do fenómeno estético. Veja-se a este propósito os argumentos apresentados por Nick Zangwill (1991: 57), no artigo “Metaphor and Realism in Aesthetics”.

¹⁵ Gérard Genette traz-nos uma contribuição fundamental para estes problemas da apreciação estética em *L’Œuvre de l’Art, La Relation esthétique*. Cf. também o artigo de Rafael De Clerq (2002: 167), intitulado “The Concept of an Aesthetic Property”.

Obras Citadas

- BERTHELOT, Sandrine (2004) *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Génèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion.
- BLACKBURN, Simon (1997) *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Gradiva.
- BURKART, Milena (2001) *Création, récréation, récréation. Figures du grotesque*, Thèse de Doctorat de l'Université Marc Bloch, U.F.R. de Lettres.
- CARVALHO, Mário de (2003) *Fantasia para dois Coronéis e uma piscina*, Lisboa, Caminho.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1971) *Selected poetry and prose*, (ed. Elisabeth Schneider) San Francisco, Rinehart Press.
- DE CLERQ, Rafael (2002) "The Concept of an Aesthetic Property", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, Nº 2, Spring, 2002, pp. 167-176.
- FURST, Lilian (1995) *All is true: The Claims and Strategies of Realistic Fiction*, Durham/London, Duke University Press.
- GENETTE, Gérard (1997) *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique*, Vol. II, Paris, Ed. Seuil.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1981) *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Almedina.
- HARPHAM, Geoffrey G. (1982) *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- IEHL, Dominique (1993) "Grotesque, ambivalence, indétermination", in *Les Cahiers du Cerli*, nº 3, Automne, 1993, pp. 11-18.
- IEHL, Dominique (1997) *Le Grotesque*, Paris, PUF.
- MEINDL, Dieter (1996) *American Fiction and The Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, University Missouri Press.
- QUEIRÓS, Eça de (1979) *Obras de Eça de Queirós*, I, II e III; Vol. IV (1986), Porto, Lello & Irmão Editores.
- ROSEN, Elisheva (1991) *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- SOURIAU, Étienne (1990) *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF.

SIMÕES, Maria João (2000) *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*, Coimbra, Dissertação de Doutoramento.

WALTON, Kendall – "How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, nº 3, Summer, 1993, pp. 499-509.

ZANGWILL, Nick (1991) "Metaphor and Realism in Aesthetics" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, Nº 1, Winter, 1991, pp. 57-61.

E VARIAÇÕES EM B MAIOR: BECKETT,
BAUDELAIRE, BRUEGHEL, BOSCH

MARIADO ROSÁRIO MOURANO

Este tudo prometia. Estava na na minha cama, se com
as coberturas, cujo número aumenta ou diminui segundo
as estações. Nunca tinha calor, nunca tinha frio. Não me
lavo, mas também não me seco. Quando na cama não
nalgum dia estrago-o com o meu dedo molhado em saliva.
O essencial é a alimentação e a eliminação, se se quiser
aguentar. Dado, gamela, são estes os dois pólos. (...)

Mundo morto, sem água, sem ar. São assim as tuas
recordações. De longe em longe, na fenda de uma cama
redonda, a vontade de um líquido mortal. E noites de
trezentas horas.

O conhecimento da obra de Beckett, muito particularmente
do seu teatro, revela-se um excelente meio de cultura para uma
reflexão sobre o fenómeno grotesco, convocando ao mesmo
tempo, pela fundura e universalidade das suas questões, as
obras de outros artistas igualmente marcantes na expressão
plástica ou poética desta categoria estética e existencial.

A seu tempo surgirão assim, lado a lado, quatro autores
surpreendentemente designados pela mesma consoante inicial, con-
figurando as suas obras variações maiores do mesmo fenómeno:
Beckett, Baudelaire, Brueghel e Bosch.

Beckett, Samuel. *Malinça*. Trad. do fr. por Miguel Ferreira.
Lisboa: D. Quilçós, 1963. pp. 15-42.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O GROTESCO E VARIAÇÕES EM B MAIOR: BECKETT, BAUDELAIRE, BRUEGHEL, BOSCH

MARIA DO ROSÁRIO MARIANO

Está tudo previsto. Estou nu na minha cama, só com os cobertores, cujo número aumento ou diminuo segundo as estações. Nunca tenho calor, nunca tenho frio. Não me lavo, mas também não me sujo. Quando me sinto sujo nalgum sítio esfrego-o com o meu dedo molhado em saliva. O essencial é a alimentação e a eliminação, se se quiser aguentar. Bacio, gamela, são estes os dois pólos. (...)

Mundo morto, sem água, sem ar. São assim as tuas recordações. De longe em longe, no fundo de uma cova redonda, a sombra de um líquen murcho. E noites de trezentas horas¹.

O conhecimento da obra de Beckett, muito particularmente do seu teatro, revela-se um excelente meio de cultura para uma reflexão sobre o fenómeno grotesco, convocando ao mesmo tempo, pela fundura e universalidade das suas questões, as obras de outros artistas igualmente marcantes na expressão plástica ou poética desta categoria estética e existencial.

A seu tempo surgirão assim, lado a lado, quatro autores curiosamente designados pela mesma consoante inicial, configurando as suas obras variações maiores do mesmo fenómeno; são eles: Beckett, Baudelaire, Brueghel e Bosch.

¹ Beckett, Samuel, *Malone está a morrer* (trad. do fr. por Miguel Serras Pereira), Lisboa, D. Quixote, 2003, pp. 16, 42.

Beckett... Os elementos cómicos do seu teatro são esparsos e massivamente de carácter farsesco, jogando-se, em consonância, com a materialidade brutal do corpo e da linguagem, que pode ir da obscenidade sexual ou escatológica até à paródia "clownesca" da condição humana.

É a este título que algum do grotesco beckettiano é cómico, sendo disso exemplo peças como *En Attendant Godot*, *Fin de Partie*, *La Dernière Bande*, *Tous Ceux qui Tombent*.

Neste ponto, uma questão, apesar de tudo, se impõe: por que motivo o identificamos como grotesco cómico e não como deformação caricatural própria do burlesco?

Em primeiro lugar, este é uma categoria estética do género cómico, diversamente do grotesco, que existe amiúde noutros universos – o fantástico, por exemplo – sem qualquer ligação ao cómico.

Em segundo lugar, devido ao seu "modus operandi": o burlesco actua por contrafacção ridicularizante de um determinado modelo – de acordo com o princípio do mundo às avessas –, originando aquilo a que Bakhtine chamou uma arte do contraponto. Nesse sentido, a deformação caricatural que nele opera é suficientemente moderada para que o modelo referencial, o cânone integrador do desvio subversivo seja facilmente reconhecido e salvaguardado, estabelecendo-se entre o autor e o público um cúmplice piscar de olhos.

Contrariamente, no grotesco (embora, neste caso, com graus diferentes de Beckett a Bosch) a deformação tende a ser de tal modo extrema, metamórfica, desintegradora – em variantes que podem ir do bizarro ao abjecto, do macabro ao repugnante, do bestial ao monstruoso –, que o modelo inicial de referência parece perder-se, projectado definitivamente para outro registo da realidade, acessível a outras categorias mentais mais conscientes ou diurnas.

Assim, o espectador/leitor é deixado à mercê de fantasmas, medos, fobias, pulsões, desejos recalçados, que irrompem dos níveis mentais menos conscientes perante a violência das configurações grotescas.

É certo que a paródia burlesca pode ser degradante do seu objecto, mas só o grotesco possui armas capazes de produzir o aviltamento abjecto ou terrífico, de qualquer forma, repulsivo.

Como referiu Jean Onimus, o grotesco propõe-se "souligner les structures secrètes et désintégrer l'ordre naturel"²; ele inscreve-se, portanto, numa ordem violenta de desocultamento, causticamente acusador e subversivo.

Existe ainda, a meu ver, um importante aspecto a considerar: o grotesco pode ser ao mesmo tempo cómico e conter elementos bizarros, repulsivos e até intimidatórios, desde que nessa composição híbrida não entrem o horror (real ou fantástico) e a extrema repugnância³.

Este aspecto é, na verdade, um princípio que pude constatar, não só ao reflectir sobre inúmeras criações grotescas mas também após observar diversas reacções humanas ao mesmo. Por outras palavras, o grotesco tem de ser um pouco "simpático", um pouco "familiar" ou "reconhecível" o suficiente como distorção de uma imagem prévia para manter, no espectador/leitor, a descontração favorável ao riso.

Pelo contrário, se forem introduzidos na cena ou texto grotescos o horror ou a abjecção extrema, o cómico entra subitamente em descompensação e é suprimido. Quem poderia rir, por exemplo, perante a metamorfose horrenda da célebre personagem de Kafka – o homem que desaparece sob a barata gigante que, numa certa manhã, toma o seu lugar?

Por conseguinte, quando o grotesco é de tal forma extremado que destrói momentaneamente os vínculos do espectador com a realidade, desaparecem as suas redes de suporte ou segurança e ele é levado a sentir uma certa ameaça de contaminação ou mesmo de apropriação mental, desenvolvendo uma forte angústia de dissolução da sua identidade psico-social.

Philip Thomson⁴ considera a mistura do horror e do cómico impossível para uma mente sã, embora em espíritos doentios ou patológicos essa fusão possa existir. Ele refere-se

² Onimus, Jean, "Le grotesque et l'expérience de la lucidité", in *Revue d'Esthétique*, Paris, juil/déc., 1966, p. 291.

³ A este respeito, leia-se a obra notável de Aurel Kolnai, *Le dégoût* (trad. do al. por Olivier Cossé), Paris, Éd. Agalma, 1997, prefaciada por Claire Margat.

⁴ Thomson, Philip, *The Grotesque*, London, Methwen & Co, 1972, pp. 7-19 e 58-63.

mesmo a certas áreas recalçadas e obscuras do inconsciente – impulsos sádicos ou pulsões bárbaras – que podem reagir com gozo e riso ao grotesco terrífico ou ao grotesco abjecto, física e/ou psicologicamente considerados.

Ao analisar o fenómeno cómico e a sua recepção pelo espectador, Freud⁵ concluiu que a satisfação intelectual e moral decorrente da sua percepção, na personagem cómica, de defeitos ou incapacidades inferiorizantes, resultam da constatação da sua superioridade face aos aspectos percebidos. Por esse motivo, eles tornam-se uma garantia de distanciamento tranquilizadora, factor de equilíbrio individual, de prazer e até de coesão social.

Ora, como vimos, face aos grotescos terrífico e abjecto, tais efeitos benéficos não se produzem, podendo todavia o macabro ou o repugnante, por exemplo, desencadear um riso espontâneo de auto-defesa, espécie de exutório para sentimentos ameaçadores ou angustiantes com os quais o espectador/leitor manifestamente não deseja ser confrontado; mas essa é já uma questão para a psicanálise.

O que nos importa, aqui, é a constatação de que, em geral, perante os elementos cómicos de uma configuração grotesca, rimo-nos do que nos provoca reacções de desprezo ou desdém condescendente, enquanto estamos certos do distanciamento entre o objecto risível e nós, sujeitos de avaliação. Logo que essa certeza é interrompida, o riso transforma-se em esgar até à sua completa suspensão.

Tal interrupção ou suspensão ocorre ainda, amiúde, quando entre o leitor/espectador e o objecto grotesco se estabelece uma forte empatia de cariz humanitário. É o caso dos poemas de Baudelaire reunidos na secção “Tableaux Parisiens” de *Les fleurs du Mal*, dedicados aos transeuntes miseráveis da Paris oitocentista que o poeta encontrava nas suas deambulações urbanas. Velhos indigentes abandonados à doença e à degradação, cujos olhares de fogo e corpos deformados são um desafio à injustiça social; pedintes devorados pela sujidade e os parasitas; velhas prostitutas de rua escorraçadas; estropiados e cegos

que nos recordam o brutal realismo dos mutilados em bando pintados por Brueghel.

Todas estas personagens, pela comoção e respeito humano que suscitam no leitor, não obstante o seu carácter bizarro ou até parcialmente monstruoso, confirmam a suspensão da comidade e do riso no contexto acima descrito.

Idêntica recepção se verifica perante certas personagens de Beckett: Malone⁶ – reduzido a uma condição em que grotesco e abjecto se combinam mas também agonizando na mais desumana solidão; Vladimir e Estragon⁷ – sujos, indolentes, repulsivos mas também protagonistas de uma busca angustiada de um sentido para a condição humana; Mme. Rooney⁸, Winnie⁹ e a Mulher-Boca¹⁰, cujos percursos existenciais lhes corroeram o corpo e a integridade mental.

Tudo isso se traduz na linguagem grotesca das suas personagens, oscilando entre a incontinência mórbida da palavra e a quase afasia. São frequentes os discursos elípticos ou caóticos e intermitentemente amnésicos: eles são o signo da sua memória degradada, das suas faculdades intelectuais em erosão acelerada, de uma abjecta ou moribunda vida afectiva ou de uma auto-estima inexistente.

Texto e linguagem cénica estilhaçam-se progressivamente até se converterem em meros rumores, monossílabos, signos e sintagmas mutilados, sons erráticos e enormes crateras de silêncio, denunciando estados próximos do coma ou da demência. Neles, a loucura seria ainda um excesso, uma forma de exuberância, devendo antes falar-se de demência – essa indigência da mente, esse menos que tudo.

⁶ Cf. Beckett, S., *Malone está a morrer*, ed. cit. passim.

Vide ainda: - Friedman, Melvin J., “Les Romans de S. Beckett et la tradition du grotesque”, in *Révue des Lettres Modernes*, Paris, 1964, nº 94-99.

- Karatson, André, “Le ‘Grotesque’ dans la prose du vingtième siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett)”, in *Révue de Littérature Comparée*, Paris, Libr. M. Didier, avril-juin 1977, nº 2.

⁷ Cf. Beckett, S., *En Attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952.

⁸ Cf. idem, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Éd. de Minuit, 1957.

⁹ Cf. idem, *Oh les beaux jours*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

¹⁰ Cf. idem, *Pas moi*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

⁵ Vide Freud, S., *El Chiste y su relation con lo inconsciente* (trad. do al. por Luíz Lopez-Ballestores), Buenos Aires, Ed. Americana, 1943.

Segundo W. Kaiser¹¹, um dos elementos constantes da configuração do grotesco é a monomania, a ideia fixa ou a paixão que reduza patologicamente o sujeito a uma visão unidimensional e traga, em consequência, um radical distanciamento do mundo com perda das coordenadas que estruturam o ser humano.

Este elemento do grotesco foi, como se sabe, muito trabalhado pelo Romantismo, uma vez que nele se convocam igualmente aspectos do sublime enquanto categoria estética e moral – e foi também, aliás, uma das “fleurs du mal” de Baudelaire.

Uma outra questão se impõe neste momento: a de saber qual a finalidade dessa tendência notória do grotesco para a entropia.

A mais evidente prende-se com o propósito de destronar a ordem estabelecida, o conformismo de valores e categorias e surge quase sempre associada ao grotesco cômico.

Visando mais profundamente, o grotesco assume a função de desocultar a estagnação, mostrando que o verdadeiro rosto dessa ordem aparente, a sua natureza, é a putrefacção e o hibridismo, geradores de angústia.

Ora, é ao confrontar o espectador/leitor com os seus medos, individuais ou colectivos, que o grotesco, sobretudo nas suas vertentes abjecta e terrífica, revela o seu dinamismo perturbador mais temível. É que, se o grotesco cômico se configura sobretudo no distorcido ou num hibridismo de naturezas relativamente moderado, os grotescos abjecto e terrífico configuram-se, respectivamente, num espectro que pode ir do disforme (por ampliação ou redução excessivas de partes do corpo, características psíquicas, atributos morais) até à metamorfose teratológica (que inclui o macabro, o sado-masochismo de cariz satânico, o canibalismo), apresentando esta uma considerável escala de graus de monstruosidade.

Referir-me-ei a esta característica um pouco à frente, ao analisar alguns aspectos da pintura de Brueghel e de Bosch. De qualquer forma, há em muitas personagens grotescas um potencial de malevolência ou uma crueldade actuante que ate-

moriza e angustia, ao mesmo tempo que parecem revelar uma deficientíssima consciência do Outro e do mundo circundante enquanto entidade e espaço vocacionados para a diferença. Por exemplo, as personagens masculinas de Beckett, na sua maioria, (Krapp, em *La Dernière Bande*, Joe, em *Dis, Joe*, Malone em *Malone meurt*, Homme, em *Comédie*, Willie, em *Oh les Beaux Jours*, Mr. Rooney em *Tous ceux qui tombent*, entre outras) surgem aos olhos do espectador/leitor – quase sempre já na fase final ou terminal das suas vidas – como portadoras ora de vileza de carácter, ora de pusilanimidade irremissíveis. Estes atributos negativos, além de contribuírem em grande parte para o aniquilamento dos que com elas privaram, fizeram colapsar toda e qualquer possibilidade de reabilitação do seu estado abjecto.

Nestas circunstâncias, a comicidade e o riso ficam também deveras comprometidos, já que a repulsa psicológica ou moral que tais personagens provocam é suficientemente intensa para funcionar como antídoto.

Sejam quais forem, porém, as vertentes do grotesco, todas configuram um modelo agressivo ou violento de confronto questionador com a realidade, todas me parecem envolver uma dimensão gnoseológica e crítica. Em prol dessa dimensão, o grotesco sustenta-se no desnudamento daquilo que, natural ou culturalmente, é considerado obsceno, aliado ao “rebaixamento” a que Bakhtine tanto se referiu a propósito da obra de Rabelais¹².

Daí a profusão de corpos caricaturais com distorções anatómicas mais ou menos extremas, as inúmeras representações de uma sexualidade sórdida, a proliferação de cenas escatológicas ou macabras por vezes bastante repulsivas, visando atingir uma sub-humanidade ou, mais ambiciosamente, a globalidade das dimensões inferiorizantes da humana condição.

A própria linguagem se pretende obscena: injúrias, blasfémias, calão popular repleto de conotações sexuais ou escatológicas, numa espécie de torrente orgiástica. Mesmo do ponto de vista espacial/topográfico, o sentido é sempre o da queda: o que

¹¹ Kaiser, Wolfgang, “Lo grotesco”, su configuración en pintura y literatura (trad. do al. por Ilse M. de Brugger), Buenos Aires, Ed. Novo, 1964, pp. 154 e ss.

¹² Vide Bakhtine, M. *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, “Tel”, 1970.

se pretende é desmoronar e nivelar por baixo até à abjecção, numa estratégia de focalização de realidades entronizadas, de princípios consagrados.

Daí a tónica dada a práticas relacionadas com a exacerbação dos sentidos e com os chamados pecados capitais. Isso explica ainda a atracção do grotesco terrífico por representações satânicas, pelo afluxo de legiões de demónios aos espaços humanos, numa espécie de fórum infernal que se exacerba no além-morte.

Só esta característica tão poderosa do grotesco – o rebaixamento ou profanação jocosos – explica que ele tenha sido amiúde aproveitado pelo ressentimento¹³ como arma de arremesso contra realidades elevadas (espirituais ou outras) pouco acessíveis ao senso comum.

Por outro lado, no grotesco abjecto – tão fecundo em Beckett – constatamos que o rebaixamento das personagens tende a expandir-se, quer no domínio corpóreo, quer nos domínios verbal, psicológico e ético: é como se elas tivessem abdicado há muito de um “ethos” de respeitabilidade face ao humano.

É essa a condição de muitas das suas personagens, de entre as quais escutamos o insólito desejo, o terrível lamento de Mme. Rooney¹⁴:

Oh c'est affreux! (...) Qu'est-ce que j'ai encore fait au bon Dieu? (...) Il y a si longtemps... (...) Comment continuer, je ne peux pas. Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle. (...) Mon Dieu, encore ce rapide qui arrive, qu'est-ce que je vais devenir? (...) Oui, oui, je sais, je ne suis qu'une vieille folle, pourrie de chagrin et de remords et de bonnes manières et de prières et de graisse et de douleurs et de stérilité.

¹³ Sobre os fenómenos do ressentimento e do riso profanatório do sagrado, vide, respectivamente:

- Scheler, Max, “Phénoménologie et sociologie du ressentiment”, in *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, “Idées”, 1970.

- Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1970.

- Sarrasin, Bernard, *Le Rire et le Sacré*, Paris, Desdée de Brouwer, 1991.

¹⁴ Beckett, S., *Tous ceux qui tombent*, Éd. cit., p. 12.

Convoco, por fim, a presença dos pintores Pieter Brueghel, o Velho, e Hieronymus Bosch.

Quanto a Brueghel, os seus desenhos consagrados aos sete pecados mortais representam claramente a modalidade do grotesco terrífico, mas também painéis e telas famosos como *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562), *Dulle Griet* (ou Margarida, a Louca) e *O Triunfo da Morte* (1562).

A ganância demoníaca, por exemplo, é representada em *Dulle Griet* por várias figuras bizarras e, uma delas, numa metáfora escatológica de um realismo brutal, «extraí do seu traseiro ovóide, ouro com uma concha»¹⁵.

Mesmo os seus demónios exibem uma carnalidade exacerbada: «estão nus, rasgam o ventre, expõem as entranhas e exibem o ânus aos olhos do espectador, são apenas corpo e aparelho digestivo»¹⁶.

Mas nem só de demónios e loucos vive a pintura de Brueghel, também de aldeias e campos pletóricos, de camponeses pujantes de sensualidade, entre os quais o trabalho, a alimentação, a dança e o sexo são atravessados pela mesma seiva libidinal, numa carnalidade alheia aos fervores da alma ou aos dilemas do espírito.

Perante quadros como *A Dança da Noiva ao Ar Livre* (1566) ou *Dança de Camponeses* (1568), comentam Rose-Marie e Rainer Hagen:

“Os seus personagens apresentam rostos semelhantes, não se distinguem enquanto indivíduos, surgem como seres grosseiros e o que os separa do animal e do vegetal parece insignificante”¹⁷.

Em todo o caso, os traços toscos e a tez terrosa dos camponeses, as suas posturas por vezes brutais, a pujança gozosa dos seus instintos sem sombra de espiritualidade situam esta pintura nos antípodas do cânone italiano renascentista.

¹⁵ Vide Hagen, Rose-Marie e Rainer, *Pieter Brueghel o Velho, Camponeses, loucos e demónios* (trad. do alemão por Lucília Filipe), Benedikt Taschen, 1995, p. 39 et passim.

¹⁶ Idem, *ibid.*, p. 78.

¹⁷ Idem, *ibid.*, pp. 78 e 81.

Quanto às telas *A Queda dos Cegos* e *Os Mendigos* (ambas de 1568), o que mais impressiona o espectador é a perspectiva do autor face ao infortúnio dos estropiados, ou seja, a rudeza com que distorce os seus corpos, contorcendo-os a ponto de os condenar a posições grotescas, quase na horizontal, sugerindo assim a ténue distância entre a sua condição e a animalidade, mas sem que se vislumbre qualquer vestígio de humanismo trágico ou de compaixão, reacções frequentes na cultura vigente.

Enfim, em *O Combate do Carnaval e da Quaresma* (1599), os mesmos críticos consideram que Brueghel «não vê [os humanos] como uma réplica de Deus mas como seres imperfeitos; têm mais do barro de que são feitos do que do sopro divino que lhes deu vida»¹⁸.

Por último, numa fusão impressionante de grotesco terrífico e abjecto, surge a pintura de Bosch, desde os seus *Estudos de Monstros* (a pena e bistre) aos célebres trípticos (a óleo sobre madeira).

No tríptico *A Tentação de Santo Antão*, ao grotesco das figuras humanas, cuja estilização evidencia a lubricidade histórica, soma-se a onnipresença de figuras monstruosas representando todas as vertentes da libido numa pujança bestial e satânica. Por seu lado, *O Inferno* – do tríptico *O Jardim das Delícias* – e *O Juízo Final* representam os grotescos terrífico e abjecto¹⁹:

emergindo das trevas infernais, monstros antropofágicos banqueteiavam-se num festim satânico ou deleitam-se infligindo atrocidades aos condenados indefesos, escancarando bocas e ventres num furor de devoração que parece convocar todas as forças sinistras do universo.

¹⁸ Idem, *ibid.*, p. 90.

¹⁹ As telas de Bosch aqui referidas e comentadas podem ser observadas na obra de Bosing, Walter, *Hieronimus Bosch – Entre o Céu e o Inferno* (trad. do alemão por Casa das Línguas, Lda), Benedikt Taschen, 1991, pp. 33-60.

Sobre as figurações do grotesco, vide ainda:

Burkart, Milena, *Création, récréation, récréation – Figures du grotesque littéraire*, thèse de doctorat en littérature française, générale et comparée, présentée et soutenue à Strasbourg, Université Marc Bloch, U. F. R. de Lettres, 2001.

Também nestas telas o movimento de queda é vertiginoso, queda essa que arrasta consigo uma pandemia de insectos e répteis repugnantes, viscosos, macabros, configurando tudo o que de física e animicamente abjecto e repulsivo a mente humana teme e recalca. Elas assumem, por isso, um carácter fortemente simbólico-alegórico da condição humana, ao mesmo tempo que a dimensão satírica surge necessariamente mais depurada na sua maior abstracção.

Chegados ao termo deste percurso, concluímos que Beckett, Baudelaire, Brueghel e Bosch, sem dúvida quatro autores maiores, são igualmente quatro variações do fenómeno grotesco atravessadas por um meridiano comum: a relação do ser humano com o outro, o prazer, o mal e a morte.

Acima de tudo, porém, o que me parece nevrálgico nestes autores é o seu fascínio quase obsessivo por um mundo saturado pela presença de Deus, mesmo quando essa presença só se faz sentir pelo repetido e angustiado clamor da sua ausência.

Obras Citadas

Bakhtine, M., *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, "Tel", 1970.

Beckett, S., *En Attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952.

Beckett, Samuel, *Malone está a morrer* (trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa, D. Quixote, 2003.

Beckett, S., *Tous ceux qui tombent*, Paris, Éd. de Minuit, 1957.

Beckett, S., *Oh les beaux jours*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

Beckett, S., *Pas moi*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

Bosing, Walter, *Hieronimus Bosch – Entre o Céu e o Inferno* (trad. do alemão por Casa das Línguas, Lda), Benedikt Taschen, 1991.

Burkart, Milena, *Création, récréation, récréation – Figures du grotesque littéraire*, thèse de doctorat en littérature française, générale et comparée, présentée et soutenue à Strasbourg, Université Marc Bloch, U. F. R. de Lettres, 2001.

Freud, S., *El Chiste y su relation con lo inconsciente*, Buenos Aires, Ed. Americana, 1943.

Friedman, Melvin J., "Les Romans de S. Beckett et la tradition du grotesque", in *Révue des Lettres Modernes*, Paris, 1964, nº 94-99.

Hagen, Rose-Marie e Rainer, *Pieter Brueghel o Velho, Camponeses, loucos e demónios*, Benedikt Taschen, 1995.

Kaiser, Wolfgang, "Lo grotesco", su configuración en pintura y literatura (trad. de Ilse M. de Brugger), Buenos Aires, Ed. Novo, 1964.

Karatson, André, "Le 'Grotesque' dans la prose du vingtième siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett)", in *Révue de Littérature Comparée*, Paris, Libr. M. Didier, avril-juin 1977, nº 2.

Kolnai, Aurel, *Le dégoût* (trad. de Olivier Cossé), Paris, Éd. Agalma, 1997.

Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1970.

Onimus, Jean, "Le grotesque et l'expérience de la lucidité", in *Révue d'Esthétique*, Paris, juil/déc., 1966.

Sarrasin, Bernard, *Le Rire et le Sacré*, Paris, Desdée de Brouwer, 1991.

Scheler, Max, "Phénoménologie et sociologie du ressentiment", in *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, "Idées", 1970.

Thomson, Philip, *The Grotesque*, London, Methwen & Co, 1972.

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA	5
DIETER MEINDL – The Grotesque: Concepts and Illustrations	7
OFÉLIA PAIVA MONTEIRO – Sobre o Grotesco: "Inconveniências", Risibilidade, Patético	23
MARIA JOÃO SIMÕES – Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco	39
MARIA DO ROSÁRIO MARIANO – Algumas Reflexões sobre o Grotesco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch	55

ISBN 972-9126-08-9



 Centro de
Literatura
Portuguesa

FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA | 2005