



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

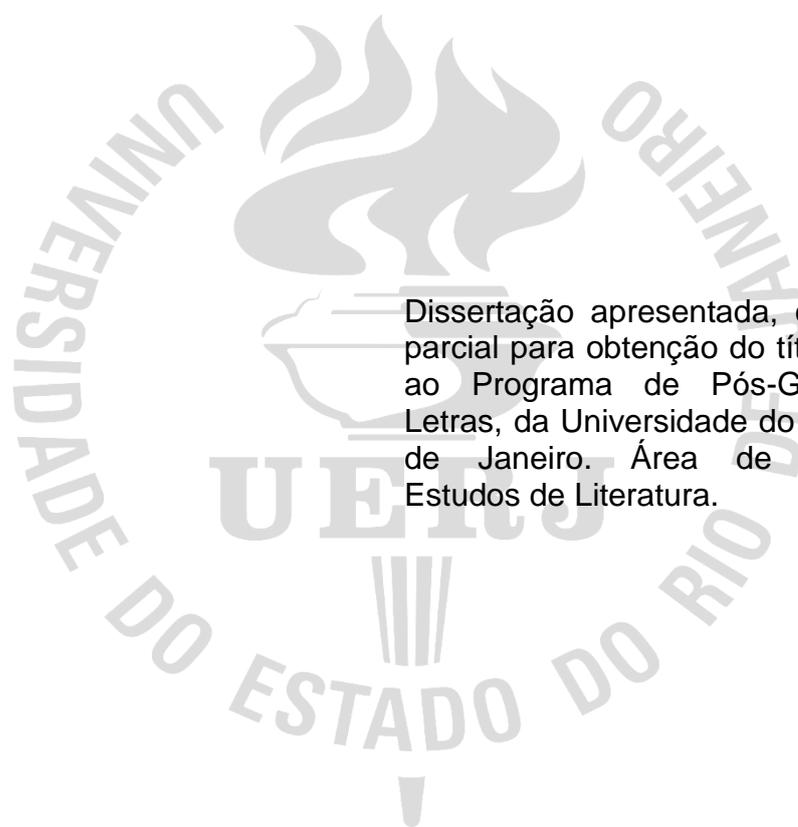
Paula da Silva Peixoto de Abreu

**A transição do grotesco das artes ornamentais à literatura de
Edgar Allan Poe**

Rio de Janeiro
2022

Paula da Silva Peixoto de Abreu

**A transição do grotesco das artes ornamentais à literatura de
Edgar Allan Poe**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Andréa Sirihal Werkema

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P743 Abreu, Paula da Silva Peixoto de.
A transição do grotesco das artes ornamentais à literatura de
Edgar Allan Poe / Paula da Silva Peixoto de Abreu. – 2022.
93 f. : il.

Orientadora: Andréa Sirihal Werkema.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Poe, Edgar Allan, 1809–1849 – Crítica e interpretação -
Teses. 2. Grotesco na literatura – Teses. 3. Conto - Teses. I.
Werkema, Andréa Sirihal. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(73)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Paula da Silva Peixoto de Abreu

**A transição do grotesco das artes ornamentais à literatura de
Edgar Allan Poe**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 04 de julho de 2022.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Andréa Sirihal Werkema (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Carla de Figueiredo Portilho
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Vanessa Cianconi Vianna Nogueira
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que acreditaram e me ajudaram nessa trajetória.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que está sempre à frente de tudo.

À minha família que sempre esteve ao meu lado a cada etapa desta vida, ofertando apoio, amor e conforto.

À minha orientadora Prof.^a Dra. Andréa Sirihal Werkema, por ter me ajudado a nortear o desenvolvimento deste trabalho.

À Professora Dra. Ieda Magri, como gratidão a todo aprendizado que venho adquirindo desde a graduação.

Ao Professor Dr. Júlio França, pelas aulas que foram fundamentais para o embasamento desta pesquisa.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação da UERJ, pelo fraterno convívio e pela intensa troca de ideias e experiências.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro por resistir conosco nessa luta diária pela educação.

A todos aqueles que eu amo.

Aos poucos que me amam e os quais amo;
aos que sentem, mais do que pensam; aos
sonhadores e àqueles que confiam nos
sonhos como as únicas realidades.

Edgar Allan Poe, Eureka, 1848.

RESUMO

ABREU, Paula da Silva Peixoto. *A transição do grotesco das artes ornamentais à literatura de Edgar Allan Poe*. 2022. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Este trabalho se concentra na investigação dos diferentes usos do grotesco que transitam desde as artes ornamentais até a arte literária de Edgar Allan Poe, além de investigar a hipótese levantada por Wolfgang Kayser, que aponta a descrição de uma passagem do conto “O baile da morte vermelha”, de Edgar Allan Poe, como a definição mais completa e precisa que um escritor já consagrou à palavra “grotesco”. O presente estudo também pretende sustentar a hipótese de que os contos de Edgar Allan Poe se formam através de uma escrita premeditada e que tem como objetivo a geração de um efeito, que transcende a obra e afeta o leitor, assim como a categoria estética do grotesco, que causa impressões de natureza emocional no leitor, no que se refere à obra literária, ou no contemplador de uma pintura, peça teatral e até mesmo na realidade, pois o grotesco está presente em todo lugar. Nos contos de Edgar Allan Poe, o grotesco se estabelece através de aspectos dissonantes como o cômico e o horror que se debruçam na monstruosidade humana e costumam causar sensações de espanto, medo e riso. Nesse sentido, os aspectos do grotesco que se tensionam entre o cômico e o horror podem ser observados no conto “Hop-Frog”, de Edgar Allan Poe, através de uma transição interna do fenômeno que vai de Bakhtin a Kayser. Para obter êxito nesta investigação, o presente trabalho teve como base teórica: Victor Hugo (1827), Wolfgang Kayser (1986) e Mikhail Bakhtin (1987).

Palavras-chave: Grotesco. Arte. Edgar Allan Poe.

ABSTRACT

ABREU, Paula da Silva Peixoto. *The transition of the grotesque from ornamental arts to literature of Edgar Allan Poe*. 2022. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This work focuses on the investigation of the different uses of the grotesque that move from the ornamental arts to the literary art of Edgar Allan Poe, in addition to investigating the hypothesis raised by Wolfgang Kayser, who describes a passage from the short story “The mask of death red”, by Edgar Allan Poe, as the most complete and precise definition that a writer has ever devoted to the word “grotesque”. The present study also intends to support the hypothesis that Edgar Allan Poe's short stories are formed through a premeditated writing that aims to generate an effect that transcends the work and affects the reader, as well as the aesthetic category of the grotesque, which causes impressions of an emotional nature on the reader, with regard to the literary work, or on the viewer of a painting, theatrical play and even in reality, as the grotesque is present everywhere. In Edgar Allan Poe's short stories, the grotesque is established through dissonant aspects such as the comic and the horror that focus on human monstrosity and usually cause sensations of astonishment, fear and laughter. In this sense, the aspects of the grotesque that are tensioned between the comic and the horror can be observed in Edgar Allan Poe's “Hop-Frog”, through an internal transition of the phenomenon that goes from Bakhtin to Kayser. To succeed in this investigation, the present work had as its theoretical basis: Victor Hugo (1827), Wolfgang Kayser (1986) and Mikhail Bakhtin (1987).

Keywords: Grotesque. Art. Edgar Allan Poe.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Medusa (Escultura de Gian Lorenzo Bernini).	13
Figura 2- Esfinge (François Xavier Fabre).	13
Figura 3- O Boi Esfolado de Rembrandt.	16
Figura 4- RAFAEL: Grotresco (detalhe de um pilar).	18
Figura 5- AGOSTINO VENEZIANO: Grotresco.	19
Figura 6- LUCCA Signorelli. Grotresco (afresco na Catedral de Orvieto).	19
Figura 7- Hieronymus Bosch: O Reino Milenar (detalhe do “Inferno”).	31
Figura 8- Pieter Bruegel, o Velho: Os Provérbios Holandeses.	31
Figura 9- O Baile da Morte Vermelha - Ilustração de Harry Clarke (1919).	62
Figura 10- A vingança de Hop-Frog - Ilustração de James Ensor (1898).	76

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O GROTESCO	12
1.1	O fenômeno do grotesco no mundo clássico	12
1.2	A descoberta etimológica do grotesco	16
1.3	A difusão do grotesco	20
1.4	O grotesco na literatura	23
1.5	O grotesco enquanto categoria estética	24
1.6	O grotesco moderno de Kayser e o realismo grotesco de Bakhtin	36
1.7	O grotesco romântico	42
1.8	O riso como traço em comum	50
2	O GROTESCO EM EDGAR ALLAN POE	54
2.1	A teoria do conto de Edgar Allan Poe	54
2.2	Poe, E. T. A. Hoffmann e o conto “O baile da morte vermelha”	58
2.3	Os usos de grotesco e arabesco (leitura de Daniel Hoffman)	63
2.4	O arabesco através de Friedrich Schlegel e de Charles Kiefer	67
2.5	Edgar Allan Poe e a transição do grotesco no conto “Hop-Frog”	73
2.6	Grotesco e alegoria em “Hop-Frog”?	82
	CONCLUSÃO	85
	REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

O presente estudo visa investigar a transição do grotesco e de seus usos das artes ornamentais à arte literária, especificamente a de Edgar Allan Poe, visto que este escritor conseguiu manifestar o fenômeno do grotesco através de suas obras. Segundo Louis Vax (1960, p. 15): "Não se ri ante do grotesco da mesma forma que do cômico", porque o grotesco é uma categoria estética que se baseia na combinação do cômico e do horror, que, em sentido amplo, inclui o assombroso, o escatológico e o abominável. Por conseguinte, inicialmente, vale assinalar que o fenômeno do grotesco nas artes é bem mais remoto do que o uso de seu nome, portanto, traçar uma história integral da estética grotesca "deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas" (KAYSER, 1986, p. 17). Conforme pondera Harpham (2006), não faz sentido propor uma história do grotesco, pois o movimento do grotesco é atemporal, ou seja, ele não "começaria" em lugar nenhum. Nesse viés, em consonância com Júlio França:

Termos que atravessam eras, como é o caso do grotesco, acabam por carregar significados que dão testemunho dos variados usos a que foram submetidos no passar dos séculos, nos mais diversos sistemas conceituais dos estudos literários. Consequentemente, é fundamental delimitar os sentidos de longa duração do termo, destacando-os de seus usos idiossincráticos e não conceituais. (FRANÇA, 2017, p. 221)

Apesar do grotesco ser atemporal, com a finalidade de delimitar os sentidos de longa duração do grotesco, este trabalho refletiu, inicialmente, sobre o fenômeno no mundo clássico, através da concepção do belo e do feio, para posteriormente ressaltar a etimologia deste termo, visto que a "grotesca", isto é, o grotesco e demais vocábulos estrangeiros correspondentes são todos empréstimos do italiano. Desse modo, as derivações de *grotta* (gruta), *la grottesca* e *grottesco* foram termos cunhados para designar determinadas espécies de ornamentação, encontradas, durante escavações, em fins do século XV, na Itália.

Ainda de acordo com Júlio França, com base em textos teóricos, o termo grotesco, por muito tempo, ficou restrito às artes ornamentais. Posteriormente, passou a ser considerado uma categoria estética, assumiu alcance trans-histórico e

passou a ser usado em contextos bastante distintos, tanto em suas concepções gerais, quanto em implicações específicas das artes literárias.

Ao tomar como preceito que o termo não pode ser definido de uma forma homogênea, por possuir caráter subversivo e se moldar de diversas formas em diferentes épocas e contextos culturais, torna-se importante ressaltar que o grotesco ganha forças no que tange às artes. No entanto, no que tange à tecnologia, o termo encara um certo desafio, visto que, quanto mais a ciência avança, mais o grotesco perde a sua força; um exemplo disto é a figura dos *cyborgs*, que, em séculos anteriores, eram vistos como impensáveis, mas que, na contemporaneidade, se tornaram algo que faz parte da nossa medicina, como a produção de próteses para pessoas amputadas e outros meios tecnológicos benéficos à humanidade.

Por conseguinte, a vigente investigação sobre o grotesco evidencia sua pertinência à medida em que objetiva efetivar conhecimento sobre os avanços desta categoria estética, que contribuiu na mudança do paradigma das artes na modernidade através da concepção do grotesco como a estética da manifestação do romantismo, que revelou os desejos, o sentimentalismo, a transgressão e a exaltação dos opostos. Nesse viés, paralelamente à percepção da beleza como um valor estético de prazer universal, Victor Hugo consagrou o feio ao lado do belo no “Prefácio de *Cromwell*”. Outro fator que revela a importância do grotesco está no fato de que, apesar desta categoria ser pouco considerada pelo cânone vigente, ela não se deixou solapar, mas, pelo contrário, adquiriu caráter trans-histórico e difundiu-se através das artes literárias, televisivas e cinematográficas.

Além da reflexão sobre o fenômeno do grotesco, este trabalho considerou refletir sobre a proposição de Wolfgang Kayser, que descreve uma passagem do conto “O baile da morte vermelha”, de Edgar Allan Poe, como a mais completa e mais certa definição jamais dada por um escritor à palavra “grotesco”, a fim de investigar esta hipótese, além de apontar que o grotesco em Edgar Allan Poe se forma através do gênero do conto, que tem como característica central, de acordo com a teoria do próprio Poe, a geração de um efeito no leitor. Nesse viés, este trabalho voltou-se ao conto “Hop-Frog”, de Poe, visto que este consegue revelar uma certa transição do grotesco que vai de Bakhtin a Kayser.

1 O GROTESCO

1.1 O fenômeno do grotesco no mundo clássico

Ao considerar o grotesco enquanto um fenômeno, torna-se importante refletir brevemente sobre a questão do belo e do feio, que, apesar de serem considerados pares opostos, sempre costumaram apresentar conceitos distintos e variáveis de acordo com determinada época e cultura. Por conseguinte, é preciso ressaltar que, no mundo clássico, o belo sempre ocupou lugar certo no que se refere aos estudos dos filósofos, e o feio sempre foi deixado de lado. Desse modo, nesse mundo, o ideal clássico de beleza era grego e expressado através do termo *Kalokagathia*, que se originou da união de *Kállos* (belo) e de *agathós* (bom), correspondendo à noção aristocrática de *gentleman*, que Umberto Eco (2007, p. 23) caracterizou como “[...] pessoa de aspecto digno de coragem, estilo, habilidade e conclamadas virtudes esportivas, militares e morais.” Ainda conforme Umberto Eco (2007, p.23): “o helenismo elaborou uma vasta literatura sobre a relação entre a feiura física e feiura moral”. Nesse viés, o ideal de beleza e bondade era unicamente aquilo que era belo e seguia um determinado padrão, e tudo aquilo que não se encaixava nesta idealização de beleza era considerado feio e mau. De acordo com Umberto Eco:

[...] Mas se os antigos idealizaram a beleza, o neoclassicismo idealizou os antigos, esquecendo que eles (influenciados muitas vezes por tradições orientais) também legaram à tradição ocidental imagens de uma série de seres que eram a própria encarnação da desproporção e a negação de qualquer cânone. (ECO, 2007, p. 23)

Para Platão, a realidade e o belo só compreendiam a essência universal do mundo das ideias, e o mundo sensível, que é o nosso mundo material, seria apenas uma sombra ou imitação deste mundo, onde o feio estaria presente como uma espécie particular de quase-nada, por não seguir nenhuma forma ou padrão universal. De acordo com Umberto Eco (2007, p. 24), “então o feio deveria ter sido identificado como o não-ser, dado que, no Parmênides, ele nega que possam existir ideias de coisas imundas e desprezíveis como as manchas, a lama ou pelos.”

Nesse sentido, através da teoria platônica, o feio instaura, assim, um certo problema quanto à sua existência, mas, apesar do feio fazer parte das coisas desprezíveis, que não concebem uma forma universal, na teoria de Platão, ele existe de uma forma particular na ordem do sensível, como uma espécie de traço da imperfeição do universo físico quando comparado ao mundo ideal. Ainda em Platão, o feio era considerado algo desarmonioso e contrário à bondade do espírito. Todas as coisas possuíam um grau de beleza próprio, mas o feio se instauraria em relação ao estatuto universal do belo; nesse viés, a beleza estava contida no próprio objeto e não dependia do gosto do contemplador.

No entanto, ao contrário de Platão, Aristóteles (388-322 a.C.), na *Poética*, definiu o belo através da realidade sensível (material), tudo na criação era belo e podia ser imitado, daí a noção de imitação (mimese) artística:

Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos; e todos os homens sentem prazer em imitar. Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres. (ARISTÓTELES, 2015, p. 40).

Desse modo, Aristóteles atestou que há prazer até mesmo na contemplação de imagens que nos causam repulsa, como as figuras mitológicas da Medusa e da Esfinge. Tudo o que envolve a criação humana é belo seguindo os critérios aristotélicos que preveem a ordem e a proporção.

Figura 1- Medusa (Escultura de Gian Lorenzo Bernini)



Fonte: HYPENESS, 2019.

Figura 2- Recorte de Édipo e a Esfinge (François Xavier Fabre)



Fonte: WAHOOART, 2021.

Para entender melhor a relação entre o feio e o grotesco, este estudo se volta à Antiguidade clássica, onde o feio era utilizado como uma forma de defesa e ataque para assustar os inimigos, por isso, partes de animais eram colocadas em armaduras de guerra, além disso, as imagens fantásticas que costumavam ser aterradoras eram configuradas como híbridas devido à sua característica metamórfica. Como foi visto anteriormente, nesta época, o valor estético estava diretamente ligado a questões éticas que relacionavam o belo com o bem e o feio com o mal, o que instaurava a contemplação do que era belo e a exclusão do que era feio, e, que, portanto, não pertencia ao clássico padrão de beleza. Posteriormente, constatou-se que o feio também é objeto de contemplação, a mescla paralela entre o belo e o feio revelou o horrível através da arte. Desse modo, a figura da Medusa e da Esfinge tornam-se exemplos do que é simultaneamente horrível e grotesco, visto que a aterrorizante figura da Medusa é formada pela mistura de uma face feminina com serpentes na cabeça ao invés de cabelo. Como aquilo que é feio tinha função de aterrorizar, a figura da Medusa se tornou uma espécie de “moda” bélica muito utilizada em Roma e no império greco-macedônio de Alexandre Magno, sua imagética carregava consigo o mito de petrificar de medo quem a olhasse. Outra figura grotesca que ficou bastante conhecida em termos mitológicos é a da Esfinge, pertencente ao panteão do Egito, era uma figura de guerra considerada maligna e assustadora, por possuir cabeça humana e corpo de leão.

Essas figuras grotescas serviam também para revelar as fealdades humanas do mundo real através de seres fantásticos e híbridos, rompendo com as fronteiras dos reinos naturais e com as ordenações, misturando, assim, a realidade e a fantasia. Nesse viés, o feio possui beleza por ser um objeto de contemplação, já o grotesco é uma espécie de feio-belo que se forma da união e da mistura entre estas duas estéticas, formando apenas uma, a estética grotesca, atenta à nossa razão e às nossas capacidades interpretativas, que acabam falhando na tentativa de compreender aquilo que está sendo experienciado, gerando assim, uma série de efeitos sentimentais no contemplador, como medo, riso ou horror.

Torna-se importante ressaltar que um objeto feio pode não ser grotesco, mas um objeto grotesco pode ser feio e belo ao mesmo tempo, além de servir como uma espécie de mito, amuleto ou arma, servindo, assim, para proteger ou espantar. Dessa maneira, o grotesco torna-se híbrido, pois se forma através de uma mistura heterogênea entre os reinos, quebrando todas as regras e extrapolando os limites da

razão. Chamamos de monstro aquilo que não somos capazes de definir através da razão, e, que, portanto, é grotesco, por isso o fantasiar torna-se uma espécie de válvula de escape para nós, pois precisamos nos refugiar em algo. Sendo assim, o feionão é mero oposto do belo, o feio é o medo que causamos, o que sentimos e aquilo que nos assusta, por isso desde os tempos mitológicos buscamos apoio no fantasiar através da figura mítica de deuses ou de um só Deus, assim como depositamos os medos, as fealdades e tudo o que há de maligno na figura de Lúcifer.

Dessa maneira, assim como o feio sempre foi associado ao mau, as imagens grotescas, por serem desconhecidas e não apresentarem uma explicação lógica, também foram associadas ao mal, causando, assim, medo e fascínio. Conforme Bakhtin (1987, p. 27), “as imagens grotescas e seu método de construção remontam não somente à arte pré-clássica grega e romana, mas à mitologia e arte desenvolvida por distintos povos e culturas.” No entanto, segundo Bakhtin (1987, p. 28), no que se refere ao período da Antiguidade, “o pensamento estético e artístico deste período se desenvolvera no sentido da tradição clássica”. Nesse sentido, apesar do grotesco ter sido, por muito tempo, excluído da arte oficial e julgado como menor, por não fazer parte do cânone do belo, ele não se resume a algo feio. O grotesco é o gênio moderno que Victor Hugo conseguiu perceber: “[...] é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo; mostremos que é daí que é preciso partir para estabelecer radical e real diferença entre as duas literaturas” (HUGO, 2007, p. 26-27). Ainda conforme Victor Hugo, no entanto: “Os tritões, os sátiros, os cíclopes, são grotescos; as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo” (HUGO, 2007, p.27-28). Segundo Hugo, o grotesco antigo é tímido, e dissimulado, ao passo que, para os modernos, tem ele um papel imenso e autônomo:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2007, p. 33).

No século XVII, David Hume apresentou o conceito de beleza como algo pessoal e que não podia ser discutido de forma racional, pois o gosto era subjetivo e

não se discutia. Sendo assim, o feio já havia começado a ser aceito na arte através das obras de pintores como Ribera, Velázquez e Rembrandt, que pintavam quadros bufões e monstruosos.

Figura 3- O Boi Esfolado de Rembrandt



Fonte: QUERIDO BESTIARIO, 2011.

Posteriormente, no século XVIII, Immanuel Kant apontou que: “Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação [...] ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer” (KANT, 1995, p. 47). Nesse sentido, para Kant, o belo é o que agrada de uma forma universal e é capaz de gerar prazer no sujeito.

Já no século XIX, Georg Friedrich Hegel estabeleceu que a arte e a noção de gosto em relação ao que é belo é algo que se modifica de acordo com a época. Conforme Umberto Eco: “O feio é relativo aos tempos e às culturas, o inaceitável de ontem pode ser o bem aceito de amanhã e o que é percebido como feio pode contribuir, em contexto adequado, para a beleza do conjunto” (ECO, 2007, p. 421).

1.2 A descoberta etimológica do grotesco

A denominação do grotesco só foi fundamentada etimologicamente através da descoberta de uma determinada espécie de ornamentação, encontrada, em fins do século XV, nos subterrâneos das Termas de Tito, localizadas no porão da Domus Aurea, Palácio do Imperador romano Nero, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma, e, depois, em outras regiões da Itália. Conforme Kayser (1986, p. 17), “o grotesco, e outros vocábulos correspondentes em outras línguas são todos empréstimos do italiano.” Essas pinturas excêntricas, que receberam o nome de

grotescas, eram formadas por um conjunto de formas animais, vegetais e humanas que se misturavam de uma forma insólita. Por conseguinte, essas figurações grotescas romperam com as fronteiras do mundo que separavam os reinos naturais e causaram uma enorme convulsão nos críticos de arte da época que se pautavam na teoria clássica e canônica do belo.

Como foi visto anteriormente, apesar do termo grotesco ter sido criado no século XV, como fenômeno ele sempre existiu, tanto que, antes da sua descoberta etimológica, Vitruvius já havia atestado sua existência na obra *De Architectura* (27 a.C.), quando realizou a primeira tentativa de estabelecer uma apreciação estética do fenômeno, ao criticá-lo e condená-lo, inaugurando, assim, a base da teoria classicista que se fundamentava no belo e na proporção como elementos essenciais da arquitetura e apontava para o grotesco como uma espécie de depravação do bom gosto, que fugia da verdade e das ordenações naturais. Nesse viés, no período do Renascimento, após a recém-descoberta da ornamentica grotesca, Vasari utilizou-se da crítica de Vitruvius, que se apoiava na teoria clássica, para condenar as formas grotescas como bárbaras e imperfeitas. Conforme a crítica de Vitruvius:

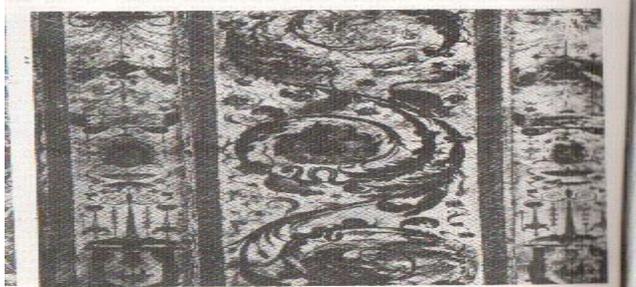
[...] todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez de ornamentações dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. [...] Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. [...] Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (VITRÚVIO, *De architectura* apud KAYSER, 1986, p. 18)

Além das críticas de Vasari e Vitruvius, em 1490, Leonardo da Vinci criou o “Homem Vitruviano” para reforçar a teoria clássica, que se estabelecia em sua obra, através da simetria aplicada na anatomia do homem. No entanto, nada disso foi capaz de conter a difusão do grotesco, cuja arte passou a estimular diversos artistas e pintores da Renascença, como Pinturicchio, Agostino Veneziano, Lucca Signorelli e Rafael, que adotaram este estilo e passaram a criar ornamentos grotescos que serviam para decorar bibliotecas e catedrais. Para a Renascença, o grotesco aspirava a uma certa liberdade da criação e as imagens grotescas eram vistas como figuras alegres. Desse modo, as formas grotescas passaram a agradar não só os artistas da Renascença, como também os religiosos, tanto que, em 1502, o Cardeal Todeschini solicitou a Pinturicchio a decoração do teto da Biblioteca de Siena. De

acordo com Kayser, ele referiu-se às artes grotescas da seguinte maneira: “Essas formas fantásticas, essas cores e essas composições que hoje se chamam grotescas, che oggi chiamano grottesche” (KAYSER, 1986, p. 19). Kayser também aponta que, por volta de 1515, os ornamentos grotescos de Rafael enfeitaram os planos das pilastras das *loggie* papais e se tornaram os mais conhecidos da época. Ainda segundo Kayser, pode-se aplicar a descrição de Vitrúvio na ornamentica grotesca de Rafael:

gavinhas que se enroscam e se desenroscam, e de cuja folhagem brotam por toda parte animais (de modo que pareçam suspensas as diferenças entre plantas e animais); delicadas linhas verticais nas paredes laterais, que têm de suportar ora uma máscara, ora um candelabro, ora um templo (de tal maneira que o princípio da estática é levado ao absurdo). (KAYSER, 1986, p. 18)

Figura 4- RAFAEL: Grottesco (detalhe de um pilar)



Fonte: Livro O GROTESCO de Wolfgang Kayser, 1986,-p.19.

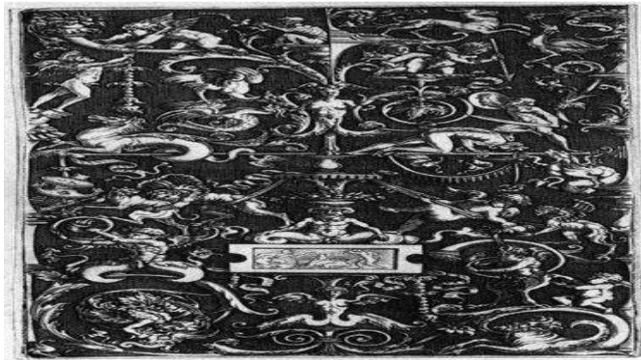
Inicialmente, as imagens grotescas descobertas durante o período do Renascimento passaram a restringir o grotesco às artes ornamentais, revelando apenas uma pequena parte do seu mundo, que já se fazia presente na Antiguidade e na Idade Média. No entanto, é preciso deixar claro que, no que tange ao incômodo dos críticos, ele não consistia apenas em contrapor a ornamentica abstrata com os elementos do mundo, visto que Kayser aponta que estes elementos já se encontravam nas obras de pintores como Ghiberti, “mas no fato de estarem anuladas neste mundo as ordenações da natureza” (KAYSER, 1986, p. 18).

Nesse sentido, quando o grotesco ornamental era um tido como uma “coisa inteiramente alheia à natureza, e ao mesmo tempo, como oriundo da imaginação subjetiva, era possível recusá-lo sem maior preocupação; o princípio que considera a arte como imitação da natureza justifica tal atitude” (KAYSER, 1986, p. 31). No entanto, com o aniquilamento das ordenações do mundo, o grotesco passou a confrontar as teorias de arte da época e adquirir um outro teor. Segundo Kayser: “o

grotesco adquire uma relação subterrânea com a nossa realidade, e um teor de verdade” (KAYSER, 1986, p. 30).

Para Kayser (1986, p. 18), os grotescos de Rafael configuravam-se de uma forma “discreta, inofensiva e alegre”, como se fossem “um particular mundo lúdico”, de que Goethe, ao fim do seu artigo “*Von Arabesken*” (“Dos Arabescos”), “pôde enaltecer a alegria, a leveza e a riqueza de invenção.” Mais adiante Kayser indaga se “Goethe não calou algo em última análise assustador que se encontrava no mundo lúdico de Rafael.” Componente este que, segundo Kayser, “aparecia em outros artistas italianos, como por exemplo, nos grotescos do gravador em cobre, Agostino Veneziano, que apresentava elementos já bem mais fantásticos de sua ornamêntica” (KAYSER, 1986, p. 18).

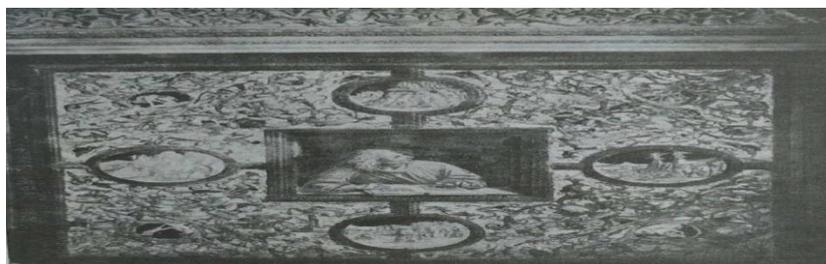
Figura 5- AGOSTINO VENEZIANO: Grotesco



Fonte: Livro O GROTESCO de Wolfgang Kayser, 1986, p.19.

Conforme Kayser, “esta clareza ainda dominante” nos levantamentos de Agostino “cede o lugar em Lucca Signorelli”, em afresco presente na Catedral de Orvieto, no qual figuravam “um acúmulo turbulento, no qual se entrelaçam objetos, gavinhas, corpos meio homens e meio animais” (KAYSER, 1986, p. 20)

Figura 6- LUCCA SIGNORELLI. Grotesco (afresco na Catedral de Orvieto)



Fonte: Livro O GROTESCO de Wolfgang Kayser, 1986, p.21.

Dessa forma, na visão de Kayser, através do rompimento das ordens da natureza, o grotesco proporcionou ao mundo, através desta ornamêntica, não só algo lúdico e alegre, como também lúgubre. De acordo com Kayser:

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 1986, p. 20)

Nesse sentido, no Renascimento houve a absorção da arte grotesca e do seu aniquilamento da ordem do mundo, pois não era mais possível perceber as fronteiras que se estabeleciam entre os domínios e nem a ordem entre as proporções. Sendo assim, logo após a descoberta etimológica do grotesco, realizada durante o período do Renascimento, o termo começou a se difundir e a promover o rompimento da estabilidade dos princípios clássicos relacionados à arte mimética, quando reuniu de forma desordenada os elementos do mundo com os elementos da imaginação.

1.3 A difusão do grotesco

Como foi visto anteriormente, apesar da arte grotesca ser condenada por Vasari e Vitruvius, ela continuou a se difundir e nada mais foi capaz de contê-la. No entanto, como o cânone clássico das artes reinava na Renascença, o grotesco causou um certo incômodo, com sua aniquilação das ordenações do mundo, logo, a forma pela qual a tradição encontrou de “aceitar” (no sentido de tolerar e não de fazer parte das artes) as transgressões grotescas foi através da instauração de um novo estatuto que não mais se pautava na realidade, mas sim na imaginação.

Nesse sentido, dessa designação paradoxal do Renascimento, em face de um mundo fora dos eixos, resultou a nova designação para a ornamentica do grotesco, que se chamava *sogni dei pittori* (sonhos de pintores), como algo que ultrapassava a realidade e representava um mundo diferente, criado através da imaginação dos pintores. Segundo Kayser, “sonhos de pintores” indicavam que a entrada num mundodiferente se tornava possível para todo ser humano:

Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo. (KAYSER, 1986, p. 20)

Desse modo, através da representação, que não se referia à realidade concreta, mas sim à imaginação do artista, a arte grotesca, enquanto ornamento, passou a ser compreendida como representação que possuía em sua fatura a mistura de domínios como o animal, o humano e o monstruoso. Sobre o monstruoso, Kayser (1986, p. 24) o destaca e o classifica como a “característica mais importante do grotesco”, que resultou da mistura entre “humano e animal.” Além de apontar que, em 1575, Fischart, na introdução à sua *Geschichtklitterung (Esboço de História)*, apresentou o primeiro documento em língua alemã que falava sobre essas monstruosidades:

“vasos, receptáculos e caixas de moldes extravagantes, excêntricos, gruta-grotescos e fantásticos... como hoje em dia se encontram nas farmácias”, elucida sua referência com uma enumeração, de página inteira, de monstruosidades (em Dante, Giotto, Ovídio, nos usos carnavalescos, nas representações do diabo, nas tentações de Santo Antão e outros “sonhos de pintores”), e dá livre curso a seu desgosto com tais deformações: “ridículas, afetadas, e muitas vezes assustadoras”. (KAYSER, 1986, p. 24)

No período do século XVI, após o grotesco ser associado ao disforme sem ordenações e ao onírico como irreal e imaginativo, ele sofreu diversas modificações de sentido que foram ampliando-se ao longo dos séculos. Nesse viés, de um substantivo que se restringia às artes ornamentais, o grotesco passou a ser adjetivo de gosto. Dentre as características do grotesco, as que se puderam perceber até o determinado momento foram o seu lado alegre e concomitantemente monstruoso, além da sua desordenação e desproporção. Entretanto, no Renascimento, no que tange ao seu lado monstruoso, o grotesco não causava temor, pois era visto como uma espécie de espantalho cômico que servia para divertir o povo.

Nesse sentido, do Renascimento ao Barroco, que compreendiam, *grosso modo*, os séculos XVI e XVII, tanto as artes ornamentais quanto as artes literárias seguiam e consideravam os ideais do cânone clássico. Portanto, durante este período o grotesco era considerado um “cômico de baixa qualidade que estava voltado à cultura popular”. Segundo Bakhtin (1987, p. 30) houve “um processo de falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos risos e espetáculos carnavalescos populares”, o que ocasionou na perda dos “laços vivos com a cultura popular da praça pública”, e o grotesco passou a ser expressado em sua grande maioria através da literatura. Para Bakhtin, este processo de tornar o grotesco mera tradição literária caracterizou a degeneração do grotesco, que passou a perder os

seus poderes regeneradores, além do vigor artístico do realismo grotesco. Para Bakhtin:

[...] O campo da literatura realista dos três últimos séculos está praticamente juncado de destroços do realismo grotesco, destroços que às vezes, apesar disso, são capazes de recuperar sua vitalidade. Na maioria dos casos, trata-se de imagens grotescas que perderam ou debilitaram seu polo positivo, sua relação com um universo em evolução [...]. (BAKHTIN, 1987, p. 21)

Enquanto o período do Renascimento seguia a arte canônica através de um mundo voltado às formas ideais do belo e à ideia fixa do universo, o período Barroco já revelava um certo contraste e uma tensão entre os elementos materiais e espirituais à medida que não idealizava a natureza, mas a enxergava na sua forma real. Nesse sentido, quando comparado ao Renascimento, o Barroco revela alguns contrapontos em relação à estética clássica, como a ênfase na emoção e a exuberância imperfeita das formas como elas são. Posteriormente, apesar do período Neoclássico não ter aceitado o grotesco, o Barroco, por si só, já havia conseguido fortalecer as características deste fenômeno, até mesmo quando suas representações artísticas e populares de praça pública estavam se degenerando.

Como se pôde ver anteriormente, no contexto francês do século XVII, o grotesco passou de substantivo a adjetivo, no entanto, depois de Rabelais, o grotesco passou a sofrer um processo de esterilização ao ser igualado com o arabesco na pintura e ao burlesco na literatura. Tanto que, do século XVI ao século XVIII as designações do arabesco ainda eram tidas como grotescas. Hegel, conforme Kayser, aponta que:

Por “arabesco” entende uma arte ornamental na qual, por assim dizer, o grotesco se acha fundido com o arabesco. Para ele, os arabescos são “figuras disformes de plantas, e formas de animais homens que brotam das plantas e com elas se entrelaçam, ou também imagens de animais transformando-se em plantas”. (KAYSER, 1986, p. 91-92)

Na visão de Kayser, foi somente no Romantismo que o grotesco passou a adquirir um conceito mais profundo e sinistro através das leituras de Shakespeare, e de seu uso por Jean Paul e E.T.A. Hoffmann. Penso que tanto os franceses quanto os alemães contribuíram para a fortuna do grotesco, visto que passar o conceito de um substantivo para um adjetivo fez com que o conceito pudesse estar em toda parte e não somente nas artes ornamentais; além disso, a tentativa alemã de dar contornos mais definidos ao grotesco contribuiu para abalar a teoria clássica da arte como mera manifestação do belo, já que a vivência carnavalesca da vida do povo

passou a ser expressada através da caricatura, e, posteriormente, através da literatura.

1.4 O grotesco na literatura

Para entender melhor o que foi dito no capítulo anterior, o conceito do grotesco foi passado do domínio das artes plásticas para o da literatura através de Montaigne, quando definiu os seus próprios ensaios como grotescos: “Que são aqui também... senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos membros não tendo ordem, nem proporção, a não ser fortuita” (MONTAIGNE, apud KAYSER, 1986, p. 24).

Enquanto substantivo, tanto na França quanto na Alemanha, o grotesco era usado no plural e servia para designar a nova arte ornamental grotesca. No *Dicionário da Academia Francesa* o grotesco era definido enquanto um substantivo, como algo “ridículo, bizarro, extravagante” e que funcionava como sinônimo de cômico, ridículo e burlesco. Posteriormente, com a inovação do uso da palavra grotesco inaugurada por Montaigne, em fins do século XVII, paralelamente ao uso do substantivo, o adjetivo surgiu e passou a se desdobrar em inúmeras direções. Desse modo, o *Dicionário francês de Richelet* registrou o “grotesco” como adjetivo, definindo-o como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, donde “homem grotesco”, “moça grotesca”, “jeito grotesco”, “rosto grotesco”, “ação grotesca” (KAYSER, 1986, p. 26).

Durante os séculos XVII e XVIII, a teoria clássica e canônica predominava nas artes ornamentais e literárias e, pelo grotesco estar fundamentado na cultura cômica do povo, ele foi considerado um cômico de baixa qualidade. Nesse sentido, na segunda metade do século XVII, Bakhtin aponta que houve um processo de redução e empobrecimento dos ritos e festas populares como o carnaval. Essa festa, que antes era vista como a segunda vida do povo e que estava em constante renovação, passou a ser reduzida a mero humor festivo:

Nesta época (mais precisamente, desde a segunda metade do século XVII), assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. Por um lado, produz-se uma *estatização* da vida festiva que passa a ser uma vida de aparato; por outro lado introduz-se a festa no *cotidiano*, isto é, ela é relegada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça

pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo. A festa *quase* deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários. (BAKHTIN, 1987, p. 30, grifo do autor)

Contudo, apesar dessa redução, as imagens grotescas que representavam a visão carnavalesca do mundo continuavam sendo para todo ser humano uma vivência, ou seja, elas continuavam existindo, só que, neste momento, elas passaram a ser transmitidas apenas através da literatura e não mais nas cerimônias e festas que antes aconteciam em praça pública. Ao ser reduzido a mera tradição literária, o grotesco começou a perder a sua viva ligação com a cultura popular pública e passou a se degenerar. No entanto, a visão carnavalesca do grotesco sobre o mundo permaneceu e se manifestou através da *Commedia dell'arte* e de outras formas literárias. Callot tornou-se um dos mais importantes ilustradores da *Commedia dell'arte*, ao especializar-se em técnicas de ilustração e gravura e ao aprofundar-se na cultura das mascaradas italianas. A *Commedia dell'arte* foi uma vertente popular do teatro Renascentista formada por textos improvisados, representados por personagens que cobriam suas faces com máscaras, como Arlequim, Colombina, Matamoros e Pantaleão. Esses personagens eram ilustrados por Callot através de máscaras com narizes embicados, queixos pontiagudos, cabeça alongada, penas enormes, excrescências morcegas, cristas de galo e outras figurações que costumavam formar metamorfoses e misturar os domínios humano e animal.

1.5 O grotesco enquanto categoria estética

No século XVIII, as reflexões sobre o advento da caricatura e os questionamentos sobre o valor estético do grotesco foram fundamentais para enquadrar o grotesco no campo da categoria estética. De acordo com Sodré e Paiva (2002, p. 34), na obra *O Império do Grotesco*, entende-se por categoria estética uma combinatória organizada dos elementos na criação do artista, mais especificamente, trata-se de um sistema coerente de exigências necessárias para que uma obra alcance um determinado gênero no interior da produção artística, como, por exemplo, o grotesco. Nesse viés, a categoria estética responde tanto

pela produção da obra quanto pelos efeitos que ela produz no contemplador ou leitor.

Justus Moser, em 1761, influenciado pela *Commedia dell'arte*, foi o primeiro a considerar o grotesco categoria estética ao publicar o primeiro texto em defesa do grotesco, chamado de “Arlequim ou a defesa do cômico grotesco”, no qual a personagem Arlequim passou a ser ilustrada em todas as formas de representação do teatral. A figuração de Arlequim passou a incomodar alguns representantes da teoria clássica, como Gottsched, que se juntou a outros para tentar expulsar a personagem das formas teatrais mais sérias, e até acabou conseguindo, porém de forma temporária, visto que depois autores como Lessing fizeram a defesa de Arlequim. Nesse ensaio, a personagem Arlequim defendia o grotesco e junto a outros personagens formava o mundo da *Commedia dell'arte*, que possuía uma estética própria que não seguia a estética clássica do belo e do sublime. Conforme Moser:

Arlequim é uma parcela isolada de um microcosmos ao qual pertencem também a Colombina, o Capitão, o Doutor, etc., isto é, o mundo da *Commedia dell'arte*. Esse mundo possui uma integridade e leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinados à estética clássica da beleza e do sublime. (MOSER apud BAKHTIN, 1987, p. 31)

Kayser menciona que não se pode confundir o grotesco com uma subcategoria do cômico e apoia-se em Moser que defende o grotesco como uma categoria estética através da personagem Arlequim e não com Hans Wurst (João Salsicha), que era uma figura grosseira e rude que servia apenas para divertir o povo com obscenidades e palavras vulgares, comparando, assim, o grotesco apenas com figuras mais nobres como a Colombina, Pantalone, Il Dottore, Il Capitano e outros tipos encontrados na *Commedia dell'arte*. No entanto, o grotesco para Arlequim só funcionava se todo o resto também fosse grotesco, como um mundo particular com suas próprias imperfeições, que não se valia das normas da beleza ou do sublime. Dessa forma, o mundo da *Commedia dell'arte* não estava ligado a uma forma de comédia inferior como as dos artistas de feira. Além disso, Moser revelou as particularidades desse mundo caricaturesco e paródico, ao qualificá-lo como quimérico pela sua predisposição em reunir o heterogêneo e pelo seu caráter hiperbólico que se baseava na violação das formas naturais.

No que tange ao “mundo quimérico”, Kayser aponta para um desprendimento do texto, pois, nessa arte, não havia diálogos escritos, mas sim improvisos, cujo olhar

estava voltado ao estilo dos movimentos e à intensificação do elemento quimérico, que era criado através do uso de máscaras, pois “as máscaras, como é fácil compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco” (KAYSER, 1986, p. 43).

Desse modo, Moser reforçou a comicidade do grotesco, que relacionava o riso alegre com uma necessidade do espírito humano. Além disso, Friedrich Schlegel, Jean Paul e Victor Hugo também se voltaram para a questão do grotesco. Tanto que, em 1788, Flogel publicou a “História do Cômico Grotesco”; conforme Bakhtin (1993, p. 31), nesse texto Flogel não buscou uma definição ou muito menos uma delimitação do grotesco, mas qualificou-o como tudo o que se separa das regras estéticas, ou seja, tudo aquilo que era corporal, material e hiperbólico. Apesar das obras de Flogel serem em sua maioria voltadas às manifestações do grotesco medieval, o autor estudou as festas populares como a “festa do louco, o carnaval, entre outras, além de também ter estudado as formas do cômico popular e as sociedades literárias do fim da Idade Média”.

Nesse sentido, Flogel analisa o grotesco superficialmente, sem basear-se em fatos históricos ou sistêmicos, mas sim na reunião aleatória de documentos, além de restringir a dimensão do grotesco, quando não considera as manifestações literárias do realismo grotesco como a paródia latina feita na Idade Média em seus estudos. Apesar de Moser ter tido como objeto de estudo a *Commedia dell'arte* e Flogel o grotesco medieval, tanto um quanto o outro consideraram apenas o grotesco cômico, que estaria atrelado ao riso alegre.

Na época pré-romântica até o início do Romantismo o grotesco havia adquirido um novo sentido, que expressava uma visão não mais carnavalesca do mundo, mas sim uma visão subjetiva e individualista que foi expressa, inicialmente, na obra de Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (uma tradução original da visão do mundo de Rabelais e Cervantes); posteriormente o romance negro também surgiu como uma variante do grotesco. O grotesco romântico de caráter subjetivo brotou e colheu frutos na Alemanha, onde nasceu a expressão dramática do *Sturm und Drang*:

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de

ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer corporalmente vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. (BAKHTIN, 1987, p. 33)

Na Alemanha do século XVIII e inícios do XIX, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul e Goethe resgataram as significações destinadas ao grotesco de Rafael quando se referiam a Callot (*sogni dei pittori*, absurdo, híbrido), atribuindo a elas, contudo, um teor mais profundo e trágico. Como foi visto anteriormente, ainda no século XVIII, a caricatura manifestou-se como uma nova forma de expressão que se baseava na reflexão da natureza disforme e fora das proporções do real, causando assim, uma certa inquietação nos teóricos de arte, quando ameaçou “o princípio que a reflexão sobre a arte reconheceu até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante” (KAYSER, 1986, p. 30).

Dessa maneira, os alemães enriqueceram o conceito de grotesco ao correlacionarem-no às reflexões sobre a estética da caricatura com as pinturas do holandês Pieter Bruegel, o Jovem, conhecido como “Bruegel dos Infernos”, que, para eles, seria um dos mais legítimos representantes do grotesco, cujas referências artísticas serviram de base para as reflexões sobre a caricatura, sobre o “universo quimérico da *Commedia dell’arte*” e para o teatro do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*. Por conseguinte, o grotesco, para os teóricos alemães, assim como para a Renascença, era considerado através da designação *sogni dei pittori*, “sonhos de pintores”, que se baseava no aniquilamento das ordens do mundo, que tornava o grotesco absurdo e sobrenatural, como se o mundo estivesse fora dos eixos.

No século XVIII, o grotesco foi muito comparado com o gênero da caricatura, por ser uma fonte de arte significativa que costumava reproduzir uma realidade disforme, marcada pela desproporção e pela não elevação da natureza como fonte ideal. Desse modo, quando as caricaturas passaram a servir como uma forma de ilustração para as obras de *Dom Quixote* e *As viagens de Gulliver*, elas causaram uma grande confusão, pois contrariavam a concepção da arte como a bela reprodução da natureza. Além disso, o conceito do grotesco passou a ser confundido com a definição de caricatura, que servia como uma forma de representar uma pessoa real ou nobre e baseava-se no princípio da denúncia ou zombaria através de traços de partes de corpos ilustrados de forma exagerada, criando figuras desproporcionais e deformadas.

Em *Dom Quixote* há uma reaproximação da força que regenera a terra e o corpo e dá continuidade ao grotesco, este, que havia sofrido uma certa redução no seu aspecto material e corporal, começando a adquirir uma vida dupla. Como o exemplo de Sancho Pança, que possui um grande ventre e apetite e sede desmedidos, como algo exagerado e carnavalesco. Para Bakhtin, *Dom Quixote* é um exemplo moderno da tradição medieval das degradações paródicas:

O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos; sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para a abundância geral. Sancho é um descendente direto dos antigos demônios pançudos da fecundidade que podemos ver, por exemplo, nos célebres vasos coríntios. Nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as ideias do banquete e da festa. O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o "inferior absoluto" do realismo grotesco, o alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o "cavaleiro da triste figura" parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior. (BAKHTIN, 1987, p. 20)

Ainda de acordo com Bakhtin, o grotesco construído através das paródias, formado de forma naturalista e hiperbólica, se assume como um signo de transcendência devido ao seu caráter ambivalente:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais [...] e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. [...] o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 2013, p. 19)

Segundo Júlio França:

a arte grotesca não se restringia apenas ao campo lúdico da caricatura, ou das fantasias oníricas. A contemplação do grotesco produz desconforto, sobretudo quando não mais é tomado como fruto de pura imaginação. Mesmo que não represente o mundo em termos de pura semelhança, a arte grotesca passou progressivamente a ser aceita como um reconto mais ou menos fiel da realidade. O desconforto surge da percepção de que o desajuste não estaria no objeto artístico em si, mas no próprio mundo. Em outras palavras, o grotesco adquire, progressivamente, um aterrorizante valor de verdade, como um atestado de que o mundo está fora de seus eixos. É nesse movimento que ele passará a ser uma técnica artística fundamental para as poéticas realistas. (FRANÇA, 2017, p. 224)

Kayser cita que Wieland, teórico da caricatura, em 1775, estabeleceu três definições para as formas de representação da caricatura:

as caricaturas verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra; as exageradas, onde com algum propósito especial aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível; as inteiramente fantásticas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Bruegel dos Infernos), e através do sobrenatural e do

contrassenso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas. (KAYSER, 1986, p. 30)

Segundo Kayser, a relação entre o grotesco e o caricatural se diferenciava um tanto da que Wieland estabeleceu, pois o termo não só alcançaria a caricatura, como também a sátira e outras formas maiores, como, por exemplo, o drama e o romance, que permitiam comprovar a facilidade com que o grotesco podia aparecer em meio a uma representação cômica, caricaturesca ou satírica. Contudo, “como fenômeno puro o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso” (KAYSER, 2003, p. 30).

Wieland e Kayser definiram o grotesco, assim como Gottsched, partindo da designação dos italianos da Renascença, “sonhos de pintores”, que representavam o grotesco como algo “sobrenatural” e “absurdo”, que aniquilava as ordens do mundo:

O grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo. [...] Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. (KAYSER, 1986, p. 30-31)

No entanto, é preciso frisar que, apesar de Wieland ter afastado o grotesco da realidade, ao torná-lo subjetivo, ele não condenou o grotesco, mas o observou e analisou as suas sensações, que haviam sido atraídas para onde o entendimento era obrigado a condenar, revelando assim, “a preocupação com a possibilidade de existir no grotesco um conteúdo mais profundo” (KAYSER, 1986, p. 31).

Desse modo, o conceito do grotesco passou a abarcar um conteúdo de verdade, no qual as menções de Wieland ao “Bruegel dos Infernos” acabaram com a ideia de um mero espanto diante das pinturas fantasmagóricas do pintor. “Bruegel dos Infernos” refere-se a Pieter Bruegel, o Jovem (c. 1564-1638). Já no que se refere ao século XVIII, em sua obra está inclusa a produção de seu pai, Pieter Bruegel, o Velho, que ficou conhecido como “Bruegel dos camponeses” (1525/30-1569). Além das pinturas de seu pai, há também as de seu filho Pieter Bruegel, o que impossibilita definir a autoria dos quadros que representam o inferno. Bruegel (o Jovem) inicia a sua carreira no seguimento das criações fantásticas e horrorosas de Bosch, que costumava pintar retábulos com cenas do inferno e do Apocalipse, criando um mundo alheado onde seres espectrais atuavam com base na ordem

divina de forma tentadora ou punidora. Segundo Kayser, o chamavam de “segundo Bosch”, porque ele começou elaborando, em gravuras, esboços de Hieronymus Bosch, absorvendo, assim, diferentes elementos da visão e da riqueza de formas. Nesse sentido, Kayser tenta mostrar que as pinturas de Bosch e Bruegel não se tratavam de simples frutos de uma “imaginação tresloucada”, mas sim de formas que se encontravam num momento histórico. Como ponto em comum, Kayser destaca que:

Notam-se, à primeira vista, coincidências entre eles. Em ambos se encontram as carrancas infernais a esgueirar-se, rastejar e voejar, amiúde sem corpo, compostas de membros de animais e homens, e praticando seus suplícios com indiferença. Mas são apenas um elemento do conteúdo do respectivo quadro. Como exemplo de Bosch, escolhemos a obra que se acha no Escorial: *O Reino Milenar*. Trata-se de um tríptico de altar; a ala esquerda representa a criação da mulher no Paraíso, ou seja, na visão do pintor o ingresso do mal no mundo (observe a meia-lua, símbolo da heresia, sobre a construção que se eleva do poço); a parte central mostra a vida humana nos “jardins das delícias”, e a ala direita o inferno. Por entre o torvelinho no primeiro plano e a chamejante paisagem do poente, no alto, destacam-se imediatamente algumas particularidades: duas gigantescas orelhas que, solitárias, separadas apenas por uma faca, andam pelo mundo (as pequenas manchas nelas e ao seu redor são corpos humanos), ou a cabeça isolada, cujo chapéu termina em enorme gaita de fole, na qual rastejam de novo corpos humanos. A um exame mais aproximado, o torvelinho do primeiro plano subdivide-se. Assim, os grupos de “jogadores” e “músicos”, por mais deformados e desproporcionais que estejam, são nitidamente reconhecíveis junto aos objetos dados. Entre os corpos se acocoram, se assentam ou se arrastam os espíritos infernais. Alguns lembram animais, como, por exemplo, o porco em traje de monja; outros se assemelham a seres fabulosos, criados segundo uma visão noturna. É estranha a calma com que se realizam todas essas torturas; as próprias vítimas, muitas vezes, parecem como que indiferentes: a ausência de afetividade age sobre nós de modo desconcertante e macabro. No quadro parece faltar toda e qualquer perspectiva emocional, seja a do horror diante do inferno, seja a da compaixão ou da insistente admoestação e ensinamento. O observador não recebe indicação nenhuma que lhe permita atribuir um sentido à cena ou posicionar-se em face dela. (KAYSER, 1986, p. 34).

Figura 7- HIERONYMUS BOSCH: O Reino Milenar (detalhe do “Inferno”)



Fonte: Livro O GROTESCO de Wolfgang Kayser, 1986, p.33.

As obras de Bosch costumavam causar uma certa perplexidade e muitas formas de interpretação, além de tornar possível observar a vivência no meio diabólico e infernal. Conforme Kayser: “Para uns, Bosch era um ‘santo exemplar’; outros o consideravam um ‘herege sagaz’” (KAYSER, 1986, p. 34). Já no que se refere às obras de Bruegel, o diabólico se convertia numa espécie de visão fria do mundo.

Figura 8- PIETER BRUEGEL, o Velho: Os Provérbios Holandeses



Fonte: Livro O GROTESCO de Wolfgang Kayser, 1986, p.37.

Torna-se importante ressaltar que o século XVIII considerou o grotesco em Bruegel, e não em Bosch, pois Bruegel não pintava o inferno cristão de monstros punidores, mas sim o mundo noturno e próprio que não possibilitava interpretações e causava perplexidade naquele que os contemplava, demonstrando que, assim como o grotesco, “o absurdo deve permanecer no absurdo”. Kayser aponta que Bruegel cria assim a terceira perspectiva do grotesco que se baseia no “horror ante

seu caráter abismal.” Segundo Kayser, para se chegar a uma definição mais exata do grotesco, deve-se corrigir a perspectiva de Wieland, do fantasiar em Bruegel:

[...] no tocante à essência do grotesco, não se tratava de um domínio próprio, sem compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 1986, p. 40)

Apesar de Montaigne aludir aos grotescos ao abordá-los nos *Ensaio de proporções e desproporções* à propósito da pintura e Justus Moser apontar o grotesco cômico, a propósito de Arlequim, é Victor Hugo o primeiro escritor a teorizar com repercussão sobre o termo, e, portanto, a consagrá-lo para o campo crítico da estética.

Para Kayser, não se pode julgar o grotesco simplesmente pelo que nos parece estranho ou distorcido, pois nossos próprios pontos de vista podem ser tendenciosos e o que nos parece estranho pode ter uma explicação lógica ou significado cultural para os outros. Portanto, o grotesco não pode ser julgado simplesmente por seu efeito sobre o leitor. Desse modo, a única forma de julgar verdadeiramente o que é grotesco vem do trabalho estético que reúne os princípios básicos que constituem a sua forma, como o monstruoso, o distorcido e o assimétrico, e como estes atributos definitivos são recebidos pelos leitores.

No período do Romantismo, o grotesco adquire um sentido novo, mais individualista e introspectivo, diferentemente do grotesco de épocas anteriores, como o da Renascença, que se baseava na visão do mundo carnavalesco, fundamentado na vida do povo. Desse modo, do Renascimento até o Romantismo o grotesco passou por inúmeras transformações que acabaram por degenerar o seu princípio cômico que concedia a sua força regeneradora. Nesse viés, através da transição do grotesco pôde-se perceber que inicialmente o grotesco era cômico, popular e baseava-se no princípio do riso alegre; posteriormente, em sua versão romântica, o grotesco adquire uma forma mais introspectiva e interiorizada que estaria atrelada ao terror. De acordo com Bakhtin:

O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem, já que tudo que é habitual e costumeiro passa a ser encarado com estranhamento e hostilidade, enquanto que para o grotesco medieval e renascentista a representação do terrível está ligada ao riso e adquire sempre um tom de “bobagem alegre”. (BAKHTIN, 1987, p. 34)

O século XVIII, no contexto histórico, foi um período marcado pela doutrina do Iluminismo que se pautava na objetividade e na razão neoclássica, diferentemente do

século XIX, período do Romantismo, que foi marcado pelo lirismo e pela subjetividade que ampliavam a visão de mundo que antes era voltada a uma atitude ou espírito e passou a centrar-se no indivíduo e na emoção. Segundo Bakhtin (1987, p. 38), “é preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável”.

No Romantismo os estudos estéticos de Friedrich Schlegel foram importantes para a conceituação do grotesco, pois suas discussões buscaram o pertencimento do seu universo, que, inicialmente, foi associado ao arabesco, e que, posteriormente, foi aproximado da caricatura, do trágico e do cômico. Para Kayser, o grotesco seria comouma caricatura sem o caráter ingênuo. Kayser cita Schlegel: “A caricatura é uma vinculação passiva do ingênuo e do grotesco. O poeta pode empregá-la tanto trágica como comicamente” (KAYSER, 1986, p. 59). Nesse viés, a tragicomédia foi apresentada como próxima do grotesco. De acordo com Kayser:

Na criação dramática a partir do *Sturm und Drang* e no pensamento desde o Romantismo, a tragicomédia e o grotesco associam-se intimamente. A história do grotesco, no terreno dramático, apresenta-se, em larga medida, como a história da tragicomédia. Por trás da dramaturgia de *Stürmer und Dränger* encontrava-se a obra de Shakespeare, e a sua tragicomédia talvez mais pura [...]. Ao mesmo tempo, por trás da referida dramaturgia estava a *Commedia dell'arte*, influenciando de maneira direta, e também indireta, através de Molière. O grau diverso em que tais elementos se uniram cunhou as diferentes formas e variedades do grotesco na dramaturgia moderna. (KAYSER, 2003, p. 57)

Por conseguinte, o século XIX foi um terreno fértil para o confronto de posições estéticas, visto que, nesse período, havia uma certa preocupação em relação às formas da catarse trágica e da verossimilhança que costumavam misturar a ficção com o que era verdadeiro. Essa mistura era considerada a essência do espetáculo da *Commedia dell'arte*, que, através da criação das máscaras, propiciou a variada personificação de personagens encenada pelo mesmo ator. Desse modo, o grotesco dentre as suas várias faces costuma atentar ao sentido das coisas. Nietzsche em sua obra *Assim falou Zaratustra* incitou a tradição metafísica que coloca o homem no centro do mundo, quando refletiu sobre as pontas altas e baixas da “corda sobre o abismo” que forma a existência humana, para reforçar a animalidade e criticar a soberania metafísica do homem que é o causador dos males, e, por isso, conclama a todos os animais da terra para acabar com o domínio dos homens. “O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre o abismo. É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de temer e parar” (NIETZSCHE, 2010, p. 38).

A teoria de Nietzsche se baseia numa estética que é capaz de festejar a terra, e que rejeita o gosto clássico como aquilo que é belo e bom. Em sua obra *A Gaia Ciência* (1886), o autor defendeu a universalidade do mau gosto, da Antiguidade até a contemporaneidade europeia, além de ter suscitado “o animal de boa consciência” como verdadeiro sujeito da estética e não mais a “bela alma” idealista, que se apoiava em bons sentimentos pessoais, mas sim o indivíduo em sua realidade visceral, que inclui, literalmente, as vísceras e os seus produtos, como urina e excrementos. Nietzsche e Schopenhauer tinham em comum o gosto pelo fisiologismo e pela corporalidade. Nietzsche valoriza as afecções corporais, e não os afetos espirituais, em seu estatuto do mau gosto. Schopenhauer, na base da sua categoria da Vontade, ressaltava espirros, vômitos, coceiras e outras afecções corpóreas. Desse modo, a estética de Nietzsche do *disgusto* ultrapassou as normas da teoria clássica e atingiu a esfera da ação prática, que se baseia na comunicabilidade dos sentimentos generalizados, nos conflitos, nas desarmonias e nos mascaramentos, cujo lema – o do sujeito da estética grotesca – consiste no desafio de “vomitar” frente ao gosto conciliador e enfraquecido das “belas almas”, para assim estar à altura do forte “animal” da boa consciência. Desse modo, o humano, como animal de boa consciência, pode ser alegoricamente associado à figura do animal propriamente dita. De acordo com Bakhtin:

[...] dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de animais ou coisas. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos arregalados (...), pois interessa-se por tudo que sai, procura sair, ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar-lhe. Assim, todas as excrescências e ramificações têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma tensão puramente corporal. No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto é para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador. (BAKHTIN, 1987, p. 276-277)

As imagens que revelam a mistura entre homem e animal geram um conflito em lidar com a similitude familiar que há entre esses dois reinos. Para Heidegger, “de todo ente que existe, o ser vivo é provavelmente para nós o mais difícil de pensar, pois se ele é de uma certa maneira nosso parente mais próximo, está ao mesmo

tempo separado por um abismo de nossa essência ek-sistente” (HEIDEGGER, 1967, p. 20). Desse modo, dessa dificuldade e abismo nasce então o estranho familiar que seria uma forma de estranhar aquilo que é semelhante e se manifesta através dos mitos que percorrem a arte imagética e literária. A referência do grotesco às partes baixas do corpo veio da condição animal, que está ligada à comida, à reprodução e à conservação de si. A condição humana, entretanto, segue o caminho oposto, pois valoriza os temas do sentido e do valor, que buscam a ética da transcendência a fim de atingir os seus desejos de valor ideal. Para Sloterdijk (2000, p. 17), “o tema latente do humanismo é, portanto, o desembrutecimento do ser humano, e sua tese latente é: as boas leituras conduzem à domesticação”. Nesse viés, o processo civilizatório pode ser entendido como uma forma de domesticar a animalidade monstruosa do homem.

De acordo com Sodré e Paiva (2002, p. 34-35), três planos se imbricam na definição de uma categoria estética, como a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto que ela provoca junto ao contemplador. Dentre os elementos constitutivos de uma categoria estética, vale mencionar:

- 1- Equilíbrio de forças: A estruturação dos elementos de uma obra caracteriza-se por equilíbrios ou desequilíbrios das forças que ali atuam e interagem. O trágico, por exemplo, supõe um equilíbrio especial entre o movimento de autonomia da personagem e a inexorabilidade do Destino. A atmosfera efetiva da obra – seu *ethos* – pertencente tanto a essa objetiva organização interna quanto à subjetiva reação emocional do espectador.
- 2- Reação afetiva: Diante da obra, a reação do espectador ou contemplador caracteriza-se por uma impressão de natureza emocional: piedade e horror (trágico), riso (cômico), espanto e riso (grotesco) e assim por diante.
- 3- Valor estético: Da medida do equilíbrio e do *ethos* da obra, resulta um julgamento de valor quanto ao grau maior ou menor de sua determinação qualitativa. O que confere a uma comédia de Chaplin mais valor estético do que uma simples bufonaria de circo é o seu alto grau de equilíbrio entre a recriação da pantomima da *Commedia dell'arte* e a exposição crítica de condições penosas da modernidade industrial e urbana.
- 4- Trânsito estético: O valor atribuído por uma categoria estética não se limita a uma única modalidade de realização da obra. O cômico, por exemplo, pode fazer-se presente num texto, num desenho, numa peça teatral etc.; o grotesco pode acontecer numa pintura, num romance, num filme, na vida real e assim por diante. É próprio da categoria estética transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica. (2002, p. 34-35)

Para Sodré e Paiva, os estudiosos identificaram as formas grotescas antes mesmo da sua descoberta etimológica e sua associação a um determinado juízo de gosto. Nesse viés, o grotesco era encontrado até mesmo nas brincadeiras

escatológicas, que os gregos chamavam de *paraskópten pollá* e configuravam-se através das obscenidades e dos ditos provocativos que tinham capacidade de suscitar o riso.

1.6 O grotesco moderno de Kayser e o realismo grotesco de Bakhtin

Apesar das discussões sobre o grotesco se remeterem, em sua grande maioria, ao século XIX, depois da Segunda Guerra Mundial, Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser retomaram a questão do grotesco. Na concepção de Kayser, não há um princípio material ou corporal renováveis do grotesco como em Bakhtin, o autor aponta o grotesco através de uma força terrivelmente desconhecida que rege o mundo e é capaz de alienar o homem e o levar à loucura que se debruça no terrível. Neste mundo, tudo o que era habitual torna-se desconhecido e desordenado, e a razão não é capaz de compreender, então o indivíduo se isola na própria loucura, e esta o faz revelar o seu lado terrível.

A teoria de Kayser remete ao grotesco moderno, que vai do século XIX ao XX e revela os seguintes traços: domínio do não-natural, não-racional, conflito entre imitação e imaginação, aniquilamento das ordenações do universo, incorporação da imaginação e do onírico, mistura de domínios animais, humanos, reais e imaginados e as deformações, desproporções, fusões e fissões. Além disso, Kayser define o grotesco como “o mundo alheado”, isto é, desarticulado e estranho:

(...) o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. (...) Para pertencer a ele é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. (...) Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação do mundo falhem. (KAYSER, 1986, p. 159)

A ideia de Kayser sobre o estranho implica um desconhecido psicológico, pois o grotesco atenta contra a nossa razão e faz com que nossas capacidades interpretativas sejam tentadas a entender aquilo que é desconhecido, mas elas acabam falhando. Kayser lê o grotesco em termos psicológicos, enfatizando o conceito de estranhamento como uma espécie de eu desconhecido que se encarna na forma literária como um mundo narrativo, no qual o protagonista é familiar, mas gradualmente se torna distorcido e caótico. Como leitores, o grotesco nos choca

com a falta de confiabilidade de nosso mundo e, como Kayser escreve (KAYSER, 1986, p. 185), "Somos tão fortemente afetados e aterrorizados porque é nosso mundo que deixa de ser confiável, e sentimos que seríamos incapazes de viver neste mundo mudado [...]. O grotesco instila o medo da vida em vez do medo da morte". Desse modo, a incapacidade da estrutura de aderir ao mundo físico leva o leitor a um mundo caótico. No argumento de Kayser, ele faz uma demarcação específica entre o que é considerado trágico e grotesco. "O grotesco não é um fracasso da ordem moral ou um ato individual, mas sim a incapacidade do protagonista/leitor de se orientar no universofísico" (KAYSER, 1986, p. 185).

Além disso, essa incapacidade de se orientar no universo físico leva a um sentimento de alienação. Esta alienação não vem com uma moral específica como a trágica. Assim, uma vez que uma lição foi apegada ao grotesco, ela se transforma em sátira, e o caos da estrutura falhada demonstra ter sido realmente um meio de transmitir um significado ou uma lição específica. A incapacidade de obter qualquer significado da estrutura falhada nos deixa temerosos e questionando não apenas nossa existência, mas se o mundo pode ser julgado por nosso senso de pensamento racional.

Kayser aponta que, "como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por mais fundadas que sejam as dúvidas em cada caso" (KAYSER, 1986, p. 40). Além disso, enfatiza a vertente trágica ou romântica do grotesco, onde o riso aparece como um sintoma do medo, da impotência e do desespero dos homens diante dos seres sobrenaturais que podem se apresentar em nosso mundo, ou como uma explosão irônica perante ao mundo transformado numa "tragédia de marionetes".

De acordo com Júlio França, o grotesco não é ligado ao fantástico, estaria ligado ao realismo, mais especificamente ao naturalismo, portanto, não se trata de coisas sobrenaturais. Sendo assim, inúmeras sensações contraditórias são suscitadas através do grotesco, dentre elas, o riso sobre as deformidades e o asco ante o ridículo. Dessa forma, o choque diante do grotesco causa uma tentativa de reflexão sobre a própria concepção da ordem do mundo, forçando, assim, um rearranjo do nosso mundo.

Bakhtin, na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, associou o grotesco à comédia e aproximou-o do Carnaval. No contexto de François Rabelais, o corpo grotesco é entendido como um corpo social, a fim de conceitualizar

as formações sociais, os conflitos sociais e a esfera política. Nesse sentido, o grotesco reconhece a possibilidade de um mundo alegórico, cujo homem estaria livre das regras sociais. Nas palavras de Bakhtin:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 1987, p. 43)

Bakhtin enxerga o riso leve e despreocupado como um dos traços principais do grotesco, que teria como função transformar o que existe de horrível e assustador em alegre e inofensivo, mesmo que tal função se encontre reduzida ao mínimo, como no caso da categoria romântica; tal transformação é classificada como um elemento capital na configuração da estética grotesca. Bakhtin atribui ao grotesco romântico uma unilateralidade responsável por empobrecer a natureza múltipla da estética grotesca. O autor toma como exemplo a diferença da significação da máscara nas duas vertentes, conforme mostra a passagem a seguir:

[...] No romantismo, a máscara perde quase totalmente o seu aspecto regenerador e renovador, adquirindo uma nuance lúgubre. Ela frequentemente dissimula um vazio assustador [...]. Enquanto que, no grotesco popular, a máscara sempre encobre o inesgotável caráter da vida, suas múltiplas faces. (BAKHTIN, 1987, p. 49)

Bakhtin aponta que a dificuldade em se avaliar o grotesco consiste em não se levar em conta a criatividade da cultura popular, que contemplaria as festas e as formas conviviais das camadas sociais rústico-plebeias. Em sua teoria, Bakhtin apresenta duas constantes de seu “realismo grotesco”: o carnaval e o carnaval como uma espécie de “segundo mundo”, com regras opostas à seriedade da cultura oficial, e o rebaixamento, como aquilo que aproximava as coisas da terra. Em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, o autor procurou corrigir o engano de seus antecessores românticos que haviam configurado o grotesco como de câmara, que era individualizado e não concebia o carnaval. Rabelais foi um importante representante do grotesco, pois apresentava a vida corpórea e material através de imagens exageradas e hipertrofiadas. De acordo com Bakhtin:

Costuma-se assinalar a predominância excepcional que tem na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. Alguns batizaram a Rabelais como o grande poeta “da carne” e “do ventre” (Victor Hugo, por exemplo). Outros o censuraram por seu “fisiologismo grosseiro”, seu “biologismo” e seu “naturalismo”, etc. Os demais autores do Renascimento (Boccaccio,

Shakespeare, Cervantes) revelaram uma propensão análoga, embora menos acentuada. Alguns a interpretaram como uma "reabilitação da carne" típica da época, surgida como reação ao ascetismo medieval. Às vezes, outros quiseram ver nele uma manifestação típica do princípio burguês, isto é, do interesse material do "indivíduo econômico", no seu aspecto privado e egoísta. (BAKHTIN, 1987, p. 16)

Para Bakhtin, as imagens de Rabelais baseavam-se no princípio material e corporal e eram heranças da cultura cômica popular que se apresentava através de imagens que passavam tudo para a vida prática dessa cultura, diferenciando-as de outras mais antigas. O realismo grotesco consistia em transferir tudo aquilo que era elevado ao plano material e corporal, como os ritos e cerimônias eram transmutados em imagens do mundo material, que estavam ligadas à bebida, à comida, à digestão e à vida sexual.

Na arte do Renascimento, o princípio material e corporal era estabelecido através do povo que está em constante crescimento e renovação. Essa matéria é como um corpo popular abundante e universal que representa a vida material e corpórea representada através das imagens grotescas alegres e festivas.

O realismo grotesco é marcado pelo rebaixamento, que consiste na transferência ao plano material e corporal de tudo aquilo que é elevado, ideal e espiritual. Dessa maneira o traço cômico desta época baseava-se na transferência de ritos e cerimoniais elevados ao rebaixamento no plano material, corporal e até mesmo erótico. O rebaixamento é um traço que permite separar o cânone literário da arte medieval. Além de apontar que o grotesco não mais depende da noção de obra-de-arte, mas gira em torno do "corpo grotesco". Esse corpo grotesco significa uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, como na figura da mulher grávida. Evidenciando que o corpo da gestação é também o mesmo corpo dos orifícios, excrementos e seus desdobramentos da vitalidade.

Nesse sentido, o corpo se opõe ao monumentalismo do corpo clássico, como exemplo da bruxa grávida que representa a figura do grotesco, faz enxergar a carnavalização e transgride as fronteiras convencionais que se estendem à vida social. Além disso, aproxima-se da epistemologia da sensibilidade de Baumgarten, citado por Bakhtin, em que modos de expressão e formas sensíveis são analisados como afetações estéticas da vida social concebidos como uma ligação do fenômeno com a cultura popular que concerne ao corpo social, não ao indivíduo biológico; é o povo que está sempre crescendo e se renovando. "Para ele, só a ligação com a cultura popular é que dá margem ao correto entendimento do fenômeno, uma vez

que concebe o corpo grotesco como um corpo social” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 58-60). É interessante observar o fenômeno, como sugere Bakhtin, no sentido de encarar o grotesco como um outro estado da consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento.

No Renascimento, a concepção que se baseava no sistema de imagens da cultura cômica popular era chamada de realismo grotesco, cujo princípio universal e popular é que matéria e corpo que não se separam do mundo, mas juntam-se a ele e formam uma totalidade cósmica, universal, viva e alegre. Desse modo, o porta-voz desse princípio não é individual e nem biológico, mas é o povo e toda a sua crescente abundância, que é revelada através das festividades.

Nesse sentido, a carnavalização revela a sua importância na teoria bakhtiniana ao ampliar a aceção de fenômeno grotesco que ganha caráter trans-histórico. Balzac postulava o carnaval no meio da associação entre humanidade e bestialismo: “O carnaval, Sire, é a única superioridade que o homem tem sobre os animais. Não se pode contestar-lhe essa invenção. É então que temos a certeza das relações que ligam a humanidade à animalidade, pois explodem, nessa ocasião, tantas paixões bestiais no homem que não podemos duvidar dessas afinidades” (BALZAC, 1852, p. 106). A visão carnavalesca do mundo, as degradações como a paródia e os ritos de passagem dos cavaleiros caracterizam a literatura do Renascimento que floresceu através da cultura popular cômica.

É importante ressaltar que a teoria de Bakhtin procurou romper com a tradição pelo viés do grotesco, questionando a supremacia da “cultura oficial”, valorizando a cultura popular e abarcando modelos carnavalescos, que conseguiram subverter as convenções e verdades socialmente estabelecidas. Bakhtin destaca as descrições feitas por Rabelais de narizes enormes, orelhas desproporcionais e membros baixos de tamanho tão descomunal que se contornavam ao redor do corpo.

O corpo grotesco de Bakhtin difere do corpo definido e acabado dos modelos canônicos do clássico e presta-se à metamorfose e à mistura, ensejando uma “bicorporalidade” contínua: “O corpo grotesco é cósmico e universal, os elementos aí sublinhados são comuns ao conjunto do cosmos: terra, água, fogo, ar; ele liga-se diretamente ao sol e aos astros, contém os signos do zodíaco, reflete a hierarquia

cósmica; esse corpo pode misturar-se a diversos fenômenos da natureza (...)" (1997, p. 278).

A teoria de Bakhtin muitas vezes é tida como complementar à de Kayser, visto que ambos pretendem realçar a especificidade e a importância dessa categoria estética, criando praticamente novas teorias, em vista da insuficiência de concepções anteriores. Os dois autores concordam em reinterpretar o paradigma neoclássico, a partir do qual se constituiu a reflexão estética no Ocidente, cognitivamente capaz de apreender de maneira adequada o grotesco. Contudo, Bakhtin não tem uma perspectiva "negativa" quanto ao grotesco e nem o limita aos produtos da cultura oficial como faz Kayser, que inicia sua reflexão no Museu do Prado, e a mantém presa aos cânones das obras de arte que compõem o patrimônio simbólico do Ocidente culto.

Apesar das teorias de Kayser e de Bakhtin apontarem caminhos diferentes, no que concerne à ambiguidade e à tensão, inerentes ao grotesco, ambas possuem um traço em comum em relação ao conceito, que aponta para a sua natureza subversiva, por meio de traços paródicos ou satíricos, que se debruçam no riso. Contudo, é preciso ressaltar que ambos os autores podem ter cometido um certo equívoco ao tentarem teorizar o grotesco através de uma única perspectiva, que em Bakhtin se restringe a estudar o fenômeno através cultura do povo, e, em Kayser, através da pintura e literatura. Estes dois autores tentaram definir o grotesco através de uma delimitação; no entanto, o grotesco é um fenômeno de natureza heterogênea, que está em toda parte e resiste a uma única forma através de sua transgressão inerente, que reside num jogo com o absurdo e põe em questão os limites da lógica pré-estabelecida, ao mesclar elementos opostos, como horror e riso, tragédia e comédia.

O realismo grotesco e a paródia medieval consistem em aproximar-se da terra e ser absorvido por ela, que não só enterra, mas também semeia. Desse modo, quando se fala em degradar, fala-se em morrer para dar vida, como se fosse um renascimento, caracterizado pelas partes baixas do corpo como o ventre e os órgãos genitais. Logo, o valor da degradação não é meramente negativo, mas positivo também, sendo este o traço que diferencia a paródia medieval da paródia literária moderna que também degrada, mas unicamente de uma forma negativa. Apesar das degradações como a paródia serem uma tradição da cultura cômica popular e fazerem parte da literatura do Renascimento, neste mesmo período, o princípio material e

corporal estava mudando de sentido e se tornando mais restrito, da mesma forma que o seu caráter festivo e naturalista estava tornando-se mais fraco.

1.7 O grotesco romântico

No “Prefácio de *Cromwell*”, publicado no final de 1827, Victor Hugo apontou a existência do grotesco na Antiguidade e no período arcaico e classificou suas manifestações, partindo da Idade Média, como pertencentes à literatura Pós-Antiga. Victor Hugo também defendeu a liberdade de criação, ao discorrer, de forma crítica, que os artistas clássicos estudavam a natureza de uma única forma e afastavam da arte tudo o que não se referia ao monopólio do belo:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. (HUGO, 2002, p. 36)

Em contrapartida, Hugo aponta que os artistas modernos teriam percebido que “(...) tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2002, p. 26). No entanto, é importante frisar que o autor não se desvincula da ideia do grotesco como sátira, mas aproxima-o mais do “feio” do que do cômico. Hugo percebe a deformidade como um aspecto essencial do grotesco. Conforme o autor:

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (HUGO, 2002, p. 30-31)

Ainda segundo o autor, o artista jamais deveria tentar retificar a natureza, ele deveria, na realidade, seguir a natureza e misturar os opostos em suas criações, como, por exemplo, a sombra com a luz, o bem com o mal, o grotesco com o sublime etc. Para Hugo, a fecunda união do grotesco com o sublime era o que desvinculava a

literatura moderna da clássica, pois permitia ao gênio romântico a variedade de formas:

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2002, p. 33)

O grotesco romântico de Victor Hugo se tornou um novo modo de conceber o fato estético, que irrompe com toda e qualquer produção simbólica. Na teoria de Victor Hugo a categoria estética do grotesco conquista o seu espaço na modernidade através da *mímesis*, que é um dos temas mais recorrentes da poética clássica e se baseia na tentativa de representar a realidade por meio da arte, sua teoria parte daquilo que os italianos chamavam de *disgusto*, que não pode ser traduzido como experiência negativa de desgosto ou desprazer, mas sim como o prazer ativo com a abjeção ou aquilo que cause aversão ao julgamento estético proferido pela “bela alma”, ao sensato cânone clássico do gosto estabelecido por Kant e pela primeira estética alemã, e tida como universal. Na literatura moderna o grotesco abarcava os aspectos que a realidade não conseguia compreender:

[...] enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...]. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita [...]. (HUGO, 2002, p. 35-36)

No pensamento de Bakhtin, o grotesco romântico é um grotesco de câmara, que se relaciona ao Carnaval por ser uma forma de se libertar das hierarquias e regras:

[...] grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser sensação vivida [...]. (BAKHTIN, 1987, p. 33)

Nesse sentido, o Carnaval é um lugar ideal para as manifestações do grotesco romântico, pois nesta festa o prazer é levado para além dos limites, revelando criaturas modificadas, o bufão e demônios. De acordo com Tonezzi:

[...] os bufões são tidos como seres banidos do convívio social em função de suas deformidades físicas ou morais. Simbolizam a parte renegada, o aspecto disforme da natureza humana ética e esteticamente considerada. Por

meio deles, é possível vislumbrar um mundo amoral, onde a baixeza do corpo, o deboche, a blasfêmia e a obscenidade gestual correm soltos e se manifestam como forma de crítica ou como simples resultado da suspensão das regras de conduta. (TONEZZI, 2011, p. 48)

Por conseguinte, no grotesco romântico o riso se atenua e isso faz com que ele se debruce no terrível, revelando, assim, o grotesco como um mundo fora de contexto em que a única saída é através da imaginação lírica ou do misticismo. No grotesco romântico, tudo se apresenta como terrível e alheio ao homem, até mesmo o que é banal passa a ser estranho ao homem, onde as imagens da vida material e corporal como a satisfação das necessidades naturais do homem perderam o seu sentido que antes era regenerador e transformaram-se em representação da vida inferior, até mesmo a figura dolouco se transformou, visto que no grotesco popular a loucura era vista como uma alegre paródia do espírito oficial, já no grotesco romântico passou a ter um tom sombrio e trágico que reforçava o isolamento do indivíduo. A figura da máscara que, na visão carnavalesca do mundo, tinha caráter inesgotável, renovador e alegre, foi reduzida a algo que engana e adquire um tom lúgubre e vazio. Bakhtin aponta que o “o Romantismo coloca em primeiro plano a ideia de uma força sobre-humana e desconhecida, que governa os homens e os converte em marionetes” (BAKHTIN, 1987, p. 36), algo que não existia na cultura popular. Na cultura popular a figura do demônio não causava temor, pois se tratava de um espantalho alegre, mas, no Romantismo, o demônio é temido.

No Romantismo, o grotesco não se torna apenas uma categoria estética, mas expressa uma nova visão do mundo e marca o início da modernidade. Assim como Friedrich Schlegel aponta o grotesco através da mistura entre o cômico e o horror, Kayser (1986, p. 57) cita que Jean Paul, na *Introdução à Estética*, de 1804, criou a: “ideia aniquiladora do humor”. A realidade, ou seja, o mundo finito como totalidade, é aniquilado pelo humorismo. “O riso do humor não se apresenta livre; nasce, ao contrário, aquele sorriso em que há ainda... uma dor. [...] O maior humorista, no entanto, seria... o diabo” (KAYSER, 1986, p. 58). Desse modo, essa ideia também se volta para a mescla centrífuga do grotesco romântico, no entanto, Jean Paul não usa a palavra grotesco, ele o considera uma sátira e o chama de “humor satânico”. Nessa perspectiva, há um humor que se volta para o mundo em seu estado perfeito, naturale bem acabado, e um humor negativo e satânico.

Como já foi visto anteriormente, em Victor Hugo o grotesco se instaura como uma categoria estética capaz de definir a arte romântica moderna, através da

percepção do feio e da união dos opostos. Desse modo, no Romantismo o grotesco expõe a mistura do heterogêneo e revelou a força do paradoxo. Para Kayser, “por trás da cópia negativa da sátira, sente-se a imagem positiva como uma possibilidade no homem” (KAYSER, 1986, p. 62). Desse modo, a sátira grotesca arranca do mundo suas máscaras, deixa à mostra as feridas e zomba delas. Conforme Goethe: “Vista das alturas da razão, toda a vida parece uma enfermidade maligna, e o mundo um manicômio” (GOETHE apud KAYSER, 1986, p. 62). Os seres grotescos que se formam da mistura entre os reinos são uma espécie de metáfora que traduz o estado bestial do homem e o seu declínio.

O grotesco no Romantismo aparece por meio da literatura para expressar uma visão de mundo mais subjetiva, individual e aterrorizada, que representa o homem da sua época, e, conseqüentemente, o gênero do drama. Conforme Victor Hugo, “Shakespeare é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual” (HUGO, 1988, p. 36-37). Antes de Shakespeare, há a representação do drama do grotesco romântico em Dante na *Divina Comédia*, de 1555, e, depois, através de Milton com o *Paraíso Perdido*, de 1667, visto que essas obras conseguiram a união entre o grotesco e o sublime, além de satirizar a figura do homem. Nesse sentido, através do inferno e da figura do decaído, as imagens grotescas de seres demoníacos inspiravam e proporcionavam ao homem a percepção dessa dualidade como algo natural. Para Victor Hugo:

“Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia: aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, este outro lançado sem cessar para o céu, sua pátria”; desde este dia foi criado o drama. (HUGO, 1988, p. 42)

Ainda conforme Victor Hugo:

[...] o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte, de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, às mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton (...). Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. (HUGO, 1988, p. 28-29)

A dualidade romântica faz o homem revelar a sua face monstruosa que se opõe ao seu espírito de ordem natural e sublime. Essa dualidade evidencia a luta que o homem enfrenta para controlar seus sentimentos, desejos e emoções. Desse modo, a nova poesia do drama evidencia a própria formação da humanidade, que busca representar a verdade através daquilo que é inferior. Como o feio sempre foi tido como baixo e mau, a humanidade buscou se proteger das fealdades que nos atentam, através da fantasia, dos mitos e deuses e por meio da sátira. O Romantismo nos ensinou que é preciso olhar para além das aparências e mergulhar no desconhecido para se redescobrir. Essa percepção remete à ideia do sublime: ““Do sublime ao ridículo há apenas um passo”, dizia Napoleão, quando se convenceu de que era homem; e este relâmpago de uma alma de fogo que se entreabre, ilumina ao mesmotempo a arte e a história, este grito de angústia é o resumo do drama da vida” (HUGO, 1988, p. 44-45).

Ainda no que se refere ao Romantismo, as debilidades do homem e os seus anseios tornaram-se parte da natureza. Por isso, a figura do diabo se tornou um marco deste período, visto que este ser mítico era capaz de seduzir e tentar o homem através do desejo. Segundo Todorov: “O desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a *libido*” (TODOROV, 1975, p. 136-137). Para ceder ao desejo da tentação o homem entrega a sua alma como uma forma de pagamento. A figura do diabo em Dante foi representada na literatura através da imagem de uma criatura bestificada, que castiga e é ao mesmo tempo castigada, por estar presa no fundo do inferno. Já na obra de Milton, Satã é representado através da figura do homem.

Milton, no *Paraíso Perdido*, trouxe a perspectiva do mal através da face do belo, e revelou o gênio moderno, pois a sua representação de Satã não é feia e repugnante, é bela, nobre. Segundo a obra de Milton, o pecado de Satã foi o orgulho, mas o escritor redimiu a figura decaída de Satã, que se levanta da queda para comandar a construção da capital do inferno que ele chamou de Pandemônio; ele, então, reuniu todos os anjos caídos a fim de decidir como iria prosseguir, e decidiu-se que ele iria corromper a nova criação de Deus. Satã busca então corromper a humanidade através do desejo e foi o que aconteceu com o homem, que foi seduzido pela serpente e expulso do Éden, mas, diferentemente de Satã que foi condenado a ser a própria

personificação do mal, o homem passou a conhecer o bem e o mal para tomar suas decisões.

Assim como o tema da morte de Deus se transformou num símbolo de transgressão para Octavio Paz, a figura de Satã também se tornou um símbolo de transgressão e revolta. A figura do demônio, assim como o grotesco, assume um poder subversivo e um aspecto libidinal, que se constrói através do desejo e do corpo. Segundo Victor Hugo, “O grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as unidades socialmente estabelecidas. Subverte as figurações clássicas do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas” (HUGO, 2004, p. 59).

A escrita romântica afirma a morte de Deus e a queda da história na contingência. Trata-se de uma dupla transgressão:

Angústia e ironia: diante de um tempo futuro da razão crítica e da Revolução, a poesia afirma o tempo sem datas da sensibilidade e da imaginação, o tempo original (...), o tempo sem datas da imaginação não é um tempo revolucionário e sim mítico; a morte de Deus é um mito vazio. A poesia romântica é revolucionária não com e sim frente às revoluções do século; e sua religiosidade é uma transgressão das religiões. (PAZ, 1974, p. 74).

Octavio Paz, no livro *Os filhos do barro*, discorre sobre o mito da morte de Deus, configurando-o como um tema romântico, que não é filosófico, mas religioso. Na perspectiva de Paz, este tema causou uma espécie de desordem no que tange às esferas da cultura ocidental que se apoiavam através de mecanismos racionais e consideravam a ideia cristã obsoleta. A ideia cristã e monoteísta que segue apenas uma religião e divindade e do tempo sucessível e irreversível do Ocidente abalou as certezas da metafísica, que eram compreendidas através da Antiguidade, cujos deuses eram mortais, mas podiam renascer e regressar em tempos cíclicos.

Paz apoia-se na razão e questiona como pode morrer alguém que nunca nasceu, além de justificar que na história cristã os acontecimentos são únicos e não se repetem. Dessa forma, com a morte de Deus é como se fossemos lançados no absurdo. Conforme Paz:

A morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem. Ambas as atitudes aparecem em todos os românticos: sua predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre riso e pranto, prosa e poesia, incredulidade e fé, as mudanças repentinas, as cabriolas, tudo, enfim, que transforma cada poeta romântico num Ícaro, num Satanás e num palhaço, não é nada mais que uma resposta ao absurdo: angústia e ironia. Ainda que a origem de todas essas atitudes seja religiosa, é uma religiosidade singular e contraditória, pois se resume na consciência de que a

religião está vazia. A religiosidade romântica é falta de religião: ironia; a falta de religião romântica é religiosa: angústia. (PAZ, 1974, p. 69)

Paz cita o “Discurso do Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus”, do *Sonho* de Jean-Paul, que anuncia a notícia da morte de Deus, pois Cristo desce dos céus e diz em meio às sombras:

(...) percorri os mundos, subi até os sóis e não encontrei Deus algum; baixei até os últimos limites do universo, olhei os abismos e gritei: Pai, onde estás? Porém só escutei a chuva que caía no precipício e a eterna tempestade quenão é regida por nenhuma ordem... A eternidade repousava sobre o caos, o roía e, ao roê-lo, devorava-se lentamente a si mesma. As crianças mortas aproximam-se de Cristo e lhe perguntam: Jesus, não temos pai? E ele responde: somos todos órfãos. (PAZ, 1974, p. 70)

Em uma das versões do escrito, é Shakespeare quem anuncia a morte de Deus. Dessa maneira o poeta se transforma numa espécie de vidente e porta-voz dos espíritos. O habitual era um mundo regido através da existência de uma ordem universal, seja ela divina ou natural, uma necessidade inteligente movia o mundo, e o universo era um mecanismo racional. No entanto, segundo Paz, a visão de Jean-Paul mostra-nos exatamente o contrário:

(...) a desordem, a incoerência. O universo não é um mecanismo, mas uma imensidade informe agitada por movimentos, aos quais não é exagero chamar-se passionais: essa chuva que cai desde o princípio sobre o abismo sem fim e essa tempestade perpétua sobre a paisagem da convulsão são a própria imagem da contingência. (PAZ, 1974, p. 71)

A falta de ordenação revela uma espécie de caos, que Paz aponta como a visão grotesca do cosmos:

(...) a eternidade está sentada sobre o caos e, ao devorá-lo, devora a si mesma. Estamos diante da 'natureza caída' dos cristãos, porém a relação entre Deus e o mundo apresenta-se invertida: não é o mundo, caído da mão de Deus, que se precipita no nada, porém é Deus quem cai nas profundezas da morte. Enorme blasfêmia: ironia e angústia. A filosofia havia concebido um mundo movido, não por um criador, mas por uma ordem inteligente: para Jean-Paul e seus descendentes, a contingência é uma consequência da morte de Deus: o universo é um caos porque não tem criador. O ateísmo de Jean-Paul é religioso e se opõe ao ateísmo dos filósofos: a imagem do mundo como um mecanismo é substituída pela imagem de um mundo convulsivo, que agoniza sem cessar e não acaba nunca de morrer. A contingência universal chama-se, no plano existencial, orfandade. E o primeiro órfão, o Grande Órfão, não é outro senão Cristo. O *Sonho* de Jean-Paul escandaliza tanto o filósofo como o sacerdote, tanto o ateu como o crente. (PAZ, 1974, p. 71-72)

Sempre em oposição ao tempo contínuo da história moderna, a poesia romântica reafirma o tempo sem datas da imaginação e da sensibilidade. Contra a “eternidade cristã,” ela afirma a morte de Deus e a queda da história na contingência. Um cristianismo sem Deus e um paganismo cristão seriam os traços constitutivos da

poesia do Ocidente, desde o Romantismo. Nesse viés, o mito da morte de Deus admite a falta de razão através da religião, já em Kayser a falta da razão é admitida através de um 'id' que seria uma força desconhecida que rege o mundo, como um teatro de marionetes, e quando essa estrutura falha, o mundo se torna estranho, sinistro, o que leva o homem a isolar-se numa loucura terrível, mas essa loucura vem de uma força estranha, como se o homem tivesse sido tomado por um demônio. No entanto, para o grotesco a loucura é um meio de se liberar da falsa verdade do mundo e se libertar. A teoria de Kayser aponta para a liberdade da fantasia do grotesco, mas que só funciona através da estrutura falhada de mundo. No entanto, na teoria de Kayser, nem o louco pode fantasiar, pois ele é tomado por essa força 'id' que o faz se isolar e se debruçar nas suas monstruosidades.

A desordem, a transgressão e a contingência são elementos grotescos. É importante perceber que tanto o mito da morte de Deus quanto a teoria de Kayser jogam o homem na contingência, que se baseia no mundo sem ordenações. De acordo com Paz, com a exceção de Hume, a ilustração criou a imagem de um cosmos regido por leis derivadas de uma ordem divina ou natural. No entanto, segundo Paz, o tema da morte de Deus de Jean-Paul Richter se opõe tanto à perspectiva filosófica que se apoia na visão do universo regido por um mecanismo racional, quanto à visão da história como um processo linear da ilustração. A relação entre Deus e o mundo se apresenta de uma forma inversa: não é o mundo, caído das mãos de Deus, que se precipita no nada, e sim Deus quem cai no centro da morte. Blasfêmia enorme: ironia e angústia. A filosofia havia concebido um mundo movido, não por um criador, senão por uma ordem inteligente; para Jean-Paul e seus descendentes a contingência é uma consequência da morte de Deus (Cf. PAZ, 1974, p. 74).

Para Paz, a linguagem foi feita para suprir nossas fantasias e não nossas necessidades: "não foi a fome, mas o amor, o medo e o assombro que nos fez falar" (PAZ, 1974, p. 74). A metáfora é um fundamento da linguagem, por isso, não há como distinguir a poesia das crenças da humanidade. Desse modo, os mitos vieram primeiro e, posteriormente, deram vida ao que conhecemos como poema. "Sem a imaginação poética não haveria nem mitos nem sagradas escrituras; ao mesmo tempo, também desde o princípio, a religião confisca para seus fins os produtos da imaginação poética" (PAZ, 1974, p. 74). O mito se forma através de um entrelaçamento entre realidade e fantasia, assim como o grotesco, no entanto, alguns mitos foram institucionalizados pelas religiões, enquanto o grotesco, em

perspectivas literárias, foi por muito tempo subjugado e diminuído pelo cânone. Paz cita que Kant instaurou a “imaginação transcendental”, como uma faculdade do homem transcender para além da mente e dos objetos, assim a imaginação proporcionou que os homens colocassem os objetos diante de si, sem ela não haveria o juízo. Para Heidegger, a imaginação transcendental é a raiz da sensibilidade e do entendimento. Segundo Paz, Kant havia dito que:

a imaginação é o poder fundamental da alma humana e o que serve *a priori* de princípio a todo o conhecimento. Através desse poder, ligamos, por uma parte, a diversidade da intuição e, por outra, a condição da unidade necessária da intuição pura. (PAZ, 1974, p. 76)

Coleridge se pautava na imaginação como uma faculdade que consegue converter as ideias em símbolos e os símbolos em presenças. Para Coleridge, não existia distinção entre imaginação poética e revelação religiosa. Sendo assim, os românticos teriam percebido a anterioridade espiritual da poesia diante das religiões oficiais e da filosofia, “para eles a palavra poética é a palavra de fundação. Nessa afirmação temerária está a raiz da heterodoxia da poesia moderna tanto frente às religiões como ante as ideologias” (PAZ, 1974, p. 77). A imaginação importa, pois o grotesco busca através da fantasia representar a realidade.

1.8 O riso como traço em comum

De acordo com Marcel Tetel, o cômico absoluto é aquilo que resulta apenas da fantasia sem consequências, da caricatura sem enigmas, desliza constantemente para o inverossímil, mas sobretudo diverte livre dos compromissos morais de corrigir os vícios humanos. O riso psicológico é espontâneo e liga-se ao grotesco para rir de nós e conosco e não de algo exterior. Rabelais é um exemplo de autor que prefere rir de prazer do que atacar aqueles que ele satiriza. Tragédia e comédia caminham juntas no sentido de desvendar uma situação de conflito, através do fracasso do homem, que se debruça no riso; nesse viés, quando o riso é de natureza objetiva se ri da própria situação, mas quando é subjetivo ele exige uma persona cômica e o riso não pode ser levado a sério. A sátira expõe defeitos e coisas repulsivas, e quando tem a intenção de divertir, ela deforma a crítica e a torna grotesca. Para Marcel Tetel, a sátira grotesca é capaz de atrair a nossa atenção para os meios, que são os elementos

materiais da linguagem, e para a imagem, cujo intuito lúdico não objetiva rebaixar o indivíduo ou mudar a situação satirizada, mas sim construir uma zombaria através da alegria e da exuberância. O que remete ao riso de Rabelais, que revela a força regeneradora e criativa do riso do Renascimento.

Bakhtin cita Schneegans para definir o grotesco através de três categorias do cômico: o cômico bufo, que se dá através do riso direto, ingênuo e sem malícia, o cômico burlesco, que aparece através do riso indireto e malicioso e revela o rebaixamento das coisas elevadas, e o cômico grotesco, que ridiculariza certos fenômenos sociais, levando os vícios ao extremo (SCHNEEGANS, apud Bakhtin, 1987, p. 265). Nesse sentido, quando se depara com o grotesco, se reconhece os sentidos das suas imagens exageradas e, ao recolocá-las na realidade, experimenta-se o prazer de vê-las ridicularizadas. Wolfgang Kayser, no entanto, definiu o grotesco através da evolução histórica da palavra, atestando a contemporaneidade dessas imagens grotescas e acompanhando conflitos da arte realista e da arte bárbara, que, desde os quadros de Bosch até o século XVIII, recorreram ao grotesco enquanto categoria estética para acabar com o conceito de arte como a bela reprodução da natureza – isso através da caricatura grotesca que era heterogênea, paradoxal, absurda e sobrenatural e despertava reações contraditórias como riso, repugnância e surpresa. Contudo, esse exagero negativo, para Schneegans, estava ligado aos limites do impossível e do monstruoso, era a propriedade essencial do grotesco assim como para Kayser. Bakhtin critica essa ideia do grotesco por ela ignorar sua essência, que para ele se baseia na sua ambivalência e contextualização histórica e cultural através das imagens corpóreas da vida universal e do material do povo.

O riso do realismo grotesco era um riso popular que estava ligado ao aspecto material e corporal, além de materializar e degradar, trazendo para baixo tudo aquilo que é elevado. De acordo com Bakhtin, “Moser sublinha o princípio cômico no grotesco, explicando o riso como uma necessidade de gozo e alegria da alma humana” (BAKHTIN, p. 31). Essa necessidade alegre era encontrada na *Commedia dell'arte* e no grotesco medieval de Flogel. O riso sofreu uma transformação, mas ele nunca deixou de existir; no grotesco romântico, o riso continua de uma forma mais fraca e se torna uma forma de humor como a ironia ou sarcasmo. Ele deixa de ser alegre e tem o seu aspecto reduzido ao mínimo. Na origem do riso, ele foi trazido à terra pelo Diabo e veio para os homens como uma máscara alegre. Posteriormente, o riso tira a máscara alegre e começa a aparecer para o mundo e para os homens com

a crueldade da sátira. O princípio cômico do grotesco foi se degenerando e suscitando mudanças que separaram a Idade Média e o Renascimento do grotesco romântico.

Para Adolfo Sánchez Vázquez:

[...] às vezes se assemelha à sátira, mas seu distanciamento da ordem normal, cotidiana, e seus componentes de horror, estranheza e antinaturalidade, o aproximam mais do feio, do monstruoso, que exatamente do cômico. Enquanto o cômico desvaloriza não propriamente o real, mas sim uma aparência de realidade, o grotesco desvaloriza o real a partir de um mundo irreal, fantástico, estranho. (VÁZQUEZ, 1999, p. 291)

Conforme Bakhtin, Jean-Paul consegue compreender o caráter universal do riso, cujo humor destrutivo age contra toda a realidade. Nesse sentido, até mesmo o senso de perfeição é aniquilado através desse humor destrutivo que é capaz de converter o nosso mundo em algo alheio e que nos tira o chão, além de apontar a mesma posição na destruição dos fundamentos morais e sociais que se encontravam nas cerimônias e espetáculos da Idade Média. Apesar de Jean-Paul apontar fatos que se relacionam com o grotesco medieval e renascentista, romantizando-os através da interpretação de Sterne sobre Rabelais e Cervantes, ele revela a teoria do grotesco romântico. Em consonância com Schlegel, que compreende o aspecto positivo do grotesco, a sua última palavra, fora do princípio cômico, conhece-o como uma saída para um plano espiritual, longe de tudo o que é perfeito e é destruído pelo humor que é o princípio cômico do grotesco, cujo riso reduzido não possui força regeneradora e é sombrio, tendo como exemplo o Diabo como o maior dos humoristas.

De acordo com Freud, o grotesco sugere uma pulsão de morte quando revela a abolição da diferença entre o humano e não-humano, cuja racionalidade e a coerência de convenções e instituições são solapadas pelo caos e pela dissociação, revelando, assim, a tensão do limite e da reversibilidade que se dá entre o homem e o animal, visto que o homem é movido pelos desejos, ultrapassa os seus instintos, mas é restringido por determinadas regras sociais, enquanto que o animal é movido pelos instintos e pela preservação da vida, mas sofre uma espécie de domesticação através da ação do homem.

Desse modo, no limite entre o homem e o animal pode-se suscitar uma tensão de reversibilidade, pois se o animal vivesse como um homem, ele o faria como bicho e seria condenado à domesticação pelo homem, que, por sua vez, também é domesticado pela ética e cultura social. Se um homem vivesse como um bicho, a tensão entre homem e animal estaria no limite e formaria uma zona tensa de fronteira, no qual o corpo se apropria da sua própria lógica e se contrapõe ao espírito que é

regido por regras culturais. Segundo Meindl, o grotesco revela uma "tensão entre o humor e o horror, que provoca riso e medo" (MEINDL, p. 6); riso e medo, ou comédia e terror desenvolveram-se nos dois polos do grotesco. Para o autor, esses dois polos têm suas raízes em duas contradições: aquela que produz o polo cômico é a lógica, na qual os homens racionais agem de forma irracional e isso os leva ao ridículo (MEINDL, p. 15). E a que produz o terror é o reconhecimento de que "os homens são desumanos" (MEINDL, p. 15), representando assim, a segunda contradição, que faz surgir o lado horrível do grotesco. A literatura de Edgar Allan Poe, apesar de mesclar esses dois lados, na maioria das vezes costuma se debruçar sobre o terrível através de atos cometidos por seus personagens principais.

Na perspectiva de Júlio França, o grotesco parece obedecer a uma percepção de cunho convencional: é a cultura de uma era que determina as convenções do grotesco, isto é, as condições de ordem e de coerência de um dado momento estabelecem quais elementos são logicamente compatíveis e quais não são. Em outras palavras, cada cultura dá as regras que o grotesco subverte. Mesmo a oposição frequentemente estabelecida entre sublime e grotesco, termos em geral concebidos como antitéticos, baseia-se em questões de ponto de vista e de contexto. O grotesco não permite uma definição homogênea sobre si, pois varia de acordo com os valores estéticos de período histórico para período histórico, de artista para artista, e, mesmo no âmbito da fruição estética de espectadores particulares, o grotesco mostra-se como uma categoria mutável; portanto, seu conceito é um terreno movediço para os que buscam uma sentença universal para a definição do que ele seja. Nesse sentido, este trabalho reúne diversas considerações sobre o grotesco não para defini-lo de uma forma geral, mas para apontar seus diferentes usos que transitaram da arte ornamental à arte literária de Edgar Allan Poe.

2 O GROTESCO EM EDGAR ALLAN POE

2.1 A teoria do conto de Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe elegeu o conto como o gênero mais adequado para demonstrar o talento de um escritor em seu mais alto grau, tendo apontado para as vantagens deste gênero em relação ao romance, ressaltando, também, o maior refinamento deste em relação ao ensaio e sua superioridade no que se refere à poesia. Enquanto crítico, Poe revelou sua insatisfação com alguns denominados contos da época e definiu, através de suas três resenhas sobre a obra *Histórias duas vezes contadas* (*Twice-Told Tales*), de seu contemporâneo Nathaniel Hawthorne, o que Julio Cortázar chamou de uma possível teoria do conto.

Nestas resenhas, Poe criticou, primeiramente, o título *Histórias duas vezes contadas* (*Twice-Told tales*) dos trabalhos de Hawthorne, pois, segundo ele, este título não suportava esta repetição. Para o autor, as histórias eram contadas e recontadas infinitamente e não apenas duas vezes. Além disso, Poe também salientou que as composições de Hawthorne não se tratavam, em sua totalidade, de contos, mas que alguns seriam antes ensaios. Em contrapartida, Poe ressaltou a originalidade de Hawthorne em seus ensaios, justificando que ele conseguia espantar o leitor com conclusões aparentemente óbvias, mas surpreendentes. Já no que se refere aos contos de Hawthorne, Poe os elogiou e os classificou como os mais inquestionavelmente geniais já produzidos em seu país. Conforme Poe: “A marca distintiva do Sr. Hawthorne é a invenção, a criação, a imaginação, a originalidade, características que, na literatura de ficção, certamente valem por todo o resto” (POE, 2016, p. 5). Desse modo, em sua crítica, Poe apontou que os ensaios de Hawthorne eram belos, mas classificou-os como ensaios de repouso, com a justificativa de que eles eram contrários aos seus contos, pois não geravam grande efeito no leitor e nem mesmo excediam os limites da quietude.

De acordo com Cortázar, a teoria do conto de Poe seguia a sua doutrina poética, que partia da intenção de obter certo efeito; assim, o autor criaria os incidentes, combinando-os da melhor forma possível para conseguir atingir o efeito que foi planejado. Ainda segundo Cortázar, o efeito alcançado derivaria de episódios

ou de atmosferas que escapassem originalmente ao seu domínio, que seria imposto posteriormente, principalmente no que tange às narrativas de puro raciocínio. Um outro ponto da teoria do conto de Poe apontado por Cortázar se referia à liquidação de todo propósito estético do conto:

Os contos-poema, os contos “artísticos”, não são para Poe verdadeiros contos. A beleza é o território do poema. Mas, em compensação, a poesia não pode fazer um uso tão eficaz “do terror, da paixão, do horror ou de uma multidão de outros elementos”. Poe defende linha após linha os “contos de efeito” à maneira dos que deleitavam (fazendo-os tremer) os leitores do *Blackwood’s Magazine* e das demais revistas literárias escocesas e inglesas de princípios do século. Como se verá pela leitura de seus contos completos, ele foi sempre fiel a este deslinde de terrenos, pelo menos em sua obra. (CORTÁZAR, 2008, p. 122)

Para Cortázar, Poe se aproveitou do tema para desenvolver uma teoria do conto, cuja unidade de efeito ou de impressão era o que mais importava, além de revelar que sua predileção pelo gênero da prosa era também paralela aos poemas breves, que se baseiam na beleza, e aos contos que se fundamentam na verdade, visto que ambos podem ser lidos de uma só vez, diferentemente do romance (e do poema longo), que, segundo Poe, se vê privado da imensa força que deriva da totalidade, além de estar exposto aos acontecimentos do mundo exterior, já que, por sua extensão, requer pausas em sua leitura que acabam interferindo nas impressões do livro. Nesse encaixo, Poe explicita que o conto, diferentemente do romance, possibilita que o autor desenvolva de forma plena o seu propósito, como se, durante a leitura do conto, a alma do leitor ficasse submissa ao escritor, não possibilitando nenhuma interrupção exterior. Em relação a esta submissão, Cortázar revela que Poe escreve seus contos com a finalidade de dominar e submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual. Diante disto, torna-se importante ressaltar que, além do seu poema “O Corvo” ser bastante conhecido nos dias de hoje, foram os contos de Poe os responsáveis por consagrá-lo. Por conseguinte, os contos de Poe parecem ter atingido o efeito premeditado pelo escritor, que, apesar de não ter conseguido viver o reconhecimento e o prestígio que se sucederam após sua morte, continua vivo, mesmo que figuradamente, tanto através de suas obras quanto em seu papel na formação da literatura moderna. Nesse viés, não foram só os contos que consagraram a literatura de Poe, como também o próprio Poe quem consagrou o gênero do conto. Nas palavras de Cortázar:

Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que

todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre, e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (como em muitos contos de Hawthorne, por exemplo) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiquíssimo sentido da palavra. (CORTÁZAR, 2008, p. 122-123)

Segundo Poe, quando um conto deixa de ser conto, a alegoria apela para a fantasia, isto é, ativa a nossa aptidão para adaptar o real ao irreal e tentar encaixar elementos inadequados. A conexão assim estabelecida é menos inteligível que a de “algo” com “nada”, e tem menos afinidade efetiva do que podem ter a substância e a sombra. Poe critica a alegoria que contraria a verdade, causando, assim, uma certa confusão entre seriedade e verossimilhança. Diante do exposto, Poe utilizou o conto como uma verdadeira máquina de criação de efeitos pré-intencionados, compostos por uma força plasmadora que consegue envolver o leitor através da sua prosa.

A meu ver, no que se refere aos contos de Poe, o grotesco conseguiu manifestar toda a subjetividade romântica, que muitas vezes é revelada em sua prosa através da sátira, do cômico, do absurdo e até mesmo do aterrorizante. Nesse sentido, todos os contos de Poe têm como ponto em comum a geração de efeitos, que, como foi mencionado anteriormente, geram uma espécie de submissão no leitor. Além disso, no que se refere aos contos grotescos, o efeito do conto se une aos efeitos do grotesco que conseguem atingir o leitor através da sua recepção, sendo externalizados através de diversas sensações como riso, espanto, e, até mesmo, medo, que, esteticamente, funciona como um prazer deleitável, associado à dor, mas uma dor que não o coloca em risco, visto que, por trás do livro, o leitor está protegido de qualquer ameaça.

Os efeitos do grotesco de Poe se constroem ao longo de uma narrativa premeditada que se forma indiretamente, através dos personagens principais, seja em relação às atitudes destes, seja na construção de cenas que compõem o cenário do conto. Assim como os contos de Edgar Allan Poe necessitam do leitor para gerar o efeito pretendido e a categoria estética do grotesco responde tanto pela produção da obra quanto pelos efeitos que ela produz no contemplador ou leitor, o sublime também é uma categoria estética que necessita de um espectador ou contemplador para funcionar e gerar seu efeito. No que tange ao sublime, o

pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) retratava imagens de paisagens para despertar sentimentos religiosos e nacionalistas, transformando a arte em um transmissor de sentimentos subjetivos, que, através de símbolos, revelavam, respectivamente, a calma da bela natureza e as ideias da dor e do perigo, causando, assim, o que Edmund Burke chamou de *delight* e que afeta a imaginação do indivíduo. Desse modo, é possível fazer uma comparação dos efeitos do conto e do grotesco de Poe com o conceito do sublime, visto que, para Burke, em sua obra *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*, o prazer estético do sublime está ligado às ideias de prazer e dor. Sendo o prazer ligado à multiplicação das espécies e a dor à conservação de si (BRUM in CERÓN; REIS, 1998, p. 60). Quando prazer e dor são reunidos, eles geram uma espécie de *delight*. Ainda conforme o autor, tudo o que causa terror é fonte do sublime, que é a sensação mais forte que a alma pode suportar. Burke também aponta que sentimos prazer na dor do outro. Sendo assim, o sublime exige um envolvimento do espectador à medida que suscita uma “perda de controle” quando é possibilitada a ideia de se encarar a morte. Na perspectiva de Burke, quando as ideias de dor estão ligadas à conservação de si, elas são mais poderosas do que as ideias de prazer e o sublime é despertado por situações reais ou que sejam representadas com extrema realidade. Nesse sentido, os contos de Edgar Allan Poe podem suscitar efeitos da ordem do sublime, pois, além de terem como fonte o horror, eles também necessitam de um espectador, que, nesse caso, seria um leitor que é tomado por esse *delight*. No entanto, é preciso apontar que essa “perda de controle” apontada pela “ideia da morte” estaria relacionada diretamente às temáticas dos contos de Poe, que tratam de morte, catástrofes, assassinatos, vingança etc. No que tange aos efeitos tanto do conto como do grotesco, eles seriam também relacionados ao sublime, pois estariam afetando aquele que os experencia com sensações de dor e prazer, que não permitem racionalizar, mas possibilitam sentir e suscitam ainda outras sensações como horror e riso. Sendo assim, Poe e Burke distanciam-se das ideias clássicas e racionalistas e manifestam essas sensações subjetivas como uma espécie de manifestação do Romantismo.

Desse modo, os efeitos do conto e do grotesco de Poe, por necessitarem do leitor para gerar um efeito e suscitar sensações, apontam para o gênio moderno de Victor Hugo, que estabelece a fecunda junção do grotesco com o sublime, que não

se constrói simplesmente pela união de elementos opostos, mas sim pelo modo como estes elementos dispostos são recebidos ou contemplados, seja na literatura ou na arte. Nesse viés, os efeitos do grotesco podem causar sensações contraditórias, como riso e horror, tanto na obra quanto no leitor. No que se refere ao riso, ele pode ser leve e despreocupado como na teoria de Bakhtin, ou sinistro e terrível, como na teoria de Kayser, assim como a perspectiva do horror pode ser entendida, respectivamente, segundo estas teorias, como algo cômico ou monstruoso.

2.2 Poe, E. T. A. Hoffmann e o conto “O baile da morte vermelha”

Na visão de Wolfgang Kayser (1986, p. 73), apesar de E. A. Poe e E. T. A. Hoffmann não terem criado o conto noturno, ambos recorreram ao grotesco e exerceram uma forte influência sobre as artes literárias quando resolveram publicar seus contos através dos jornais da época. Para o autor, “por si, o grotesco consegue criar algo pleno com a forma mais breve da narrativa, como os contos da noite de E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe” (1986, p. 67-68). No que se refere a Edgar Allan Poe, a crítica da época costumava apontar que os contos deste referido autor eram fortemente influenciados pela narrativa do alemão E. T. A. Hoffmann. No entanto, em 1840, Poe fez questão de publicar uma réplica em resposta aos críticos no Prefácio da sua primeira coletânea de vinte e cinco contos a ser publicada, intitulada *Contos do Grotesco e Arabesco (Tales of the Grotesque and Arabesque)*. Em sua réplica, Poe se desviou das acusações de germanismo e ressaltou que sua obra não deveria ser comparada com a de nomes “inferiores” da literatura alemã:

[...] Trato desse tema aqui, porque sou levado a pensar que é a prevalência do “Arabesco” em minhas histórias sombrias o elemento que induziu um ou dois críticos a amavelmente identificá-las com aquilo que se sentiram satisfeitos em denominar “Germanismo” e desesperança. A acusação é de mau gosto e as razões que a fundamentam não foram suficientemente avaliadas. Vamos admitir, por enquanto, que as “peças fantásticas” agora apresentadas sejam uma expressão do germanismo ou algo do gênero. Assim sendo, por ora, germanismo é “o tema”. Amanhã poderei ser qualquer coisa, exceto germanista, do mesmo modo que ontem eu era todo o resto. Essas diversas peças formam, todavia, um livro. Creio que meus amigos seriam imprudentes demais em acusar um astrônomo de tratar exageradamente de astronomia, ou um autor dedicado à ética de discorrer exageradamente sobre moral. Contudo, a pura verdade é que, com uma única exceção, não há entre essas histórias, qualquer uma na qual um

erudito reconhecesse os traços distintivos daquela espécie de pseudo-horror, que nos ensinaram a chamar de germanismo só porque alguns dos nomes inferiores da literatura alemã fizeram dessa tolice sua identidade. (POE, 2019, p. 9)

Como se pode observar, neste Prefácio Poe estabeleceu uma espécie de desafio aos críticos quando afirmou que nenhum erudito seria capaz de reconhecer em suas histórias traços que o aproximassem daquele pseudo-horror que os críticos chamaram de germanismo. Ao final desta réplica, Poe afirmou, ainda, a originalidade da sua escrita, quando indicou que o horror que formava os seus contos não derivava da Alemanha, mas da sua alma. Nas palavras de Poe:

[...] Se em muitas de minhas obras o horror foi o fio condutor, eu sustento que ele não provém da Alemanha, mas da alma – que eu o deduzi como única e exclusivamente de suas fontes legítimas e o preconizei apenas em seus efeitos legítimos. (POE, 2019, p. 9)

Por conseguinte, como foi visto anteriormente, apesar de Edgar Allan Poe deixar claro, no Prefácio da sua obra *Contos do Grotesco e Arabesco*, que sua literatura não teria sido influenciada por E. T. A. Hoffmann, Wolfgang Kayser (1986, p. 74) fez questão de estabelecer um paralelo entre as narrativas de Poe e do alemão na obra *O Grotesco*. Dessa forma, de acordo com Kayser, foi através do artigo “The Novels of E. T. A. Hoffmann” (“As novelas de E. T. A. Hoffmann”), de W. Scott, na *Foreign Review*, de 1827, que Poe, provavelmente, conheceu o germânico Hoffmann e seu conceito do grotesco. Ainda segundo Kayser (1986, p. 76), havia uma série de motivos nos contos de Poe que também apareciam nos contos de Hoffmann, como: do sócia, da condição artística e da atualidade inexplicável do remoto e do passado. Em contrapartida, Kayser apontou que seria difícil confundir o autor alemão dos contos noturnos com o dos *Contos do Grotesco e Arabesco*, pois a inclinação para o repugnante, o horrível e o crime seriam inconfundíveis em Poe. Além disso, para Kayser, enquanto Hoffmann tentava evidenciar ao elemento sinistro a sã razão humana, mas fracassava, Poe, seguia nesse encalço, mas sem fracassar, “numa série de relatos, com um espírito de combinação excessivamente desperto” (KAYSER, 1986, p. 76).

No que se refere ao grotesco, Kayser (1986, p. 76) salienta que E. A. Poe empregou a palavra “grotesco” em dois planos: para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu de fora dos eixos, e para designar o “teor” de histórias inteiras, onde se narra o horripilante inconcebível, o noturno explorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro. Como já foi observado ao longo deste

estudo, o pensamento de Kayser entende o grotesco como forças estranhas que invadem a realidade, desordenam o mundo e controlam os homens através de um *id* desorientador, que incapacita qualquer distinção entre o que é real ou fantasia, como se o grotesco abrisse os nossos olhos para enxergar o mundo onírico, que, a meu ver, parece mais um pesadelo, visto que todo esse caos faz com que o homem se debruce na loucura e em suas monstruosidades. Segundo Kayser, o horror e grotesco são conceitos que estão imbricados:

Do “abismo” surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana. Tão logo pudéssemos nomear os poderes e assinalarmos algo na ordem cósmica, o grotesco perderia algo de sua essência [...] O que irrompe permanece inconcebível, impessoal. Poderíamos usar uma nova expressão: o grotesco é a representação do “id”, esse id “fantasmal”, que, segundo Ammann, constitui a terceira significação do impessoal. (KAYSER, 2003, p. 159-60)

De acordo com Bakhtin (1993, p. 41), a concepção de Kayser está ligada às narrativas de ficção que foram retomadas e utilizadas pelo Romantismo, como o tema da Morte de Deus presente em Jean Paul, a figura do diabo em Milton e Dante e os autômatos e marionetes de E. T. A. Hoffmann. Através da consciência de que o mundo é regido por forças estranhas e desconhecidas, Kayser (2003, p. 159) concebe o *id* do grotesco como o desconhecido que se insere no nosso mundo. Ainda conforme Kayser, a manifestação dessa força pode ser observada através do tema da loucura:

Na demência o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez como se um *id*, um espírito estranho, inumano se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como umas das percepções primigênicas do grotesco que a vida nos impinge. (KAYSER, 2003, p. 159)

Na perspectiva de Kayser, a categoria estética do grotesco envolve três domínios: o processo criativo, a obra e a sua recepção. Kayser entende o grotesco como um efeito de recepção e aponta que o termo serve para indicar algo que na organização da obra não se justifica como tal. Nesse sentido, Kayser revela a angústia e a desorientação face ao desconhecido como efeitos de recepção do grotesco. Em relação à teoria de Bakhtin, o grotesco teria como efeito o riso fácil e ruidoso, através de uma narrativa em que o mistério se rebaixa, o medo se transforma em “espantinho cômico” e a vida do povo se converte no carnaval, que inverte os polos superiores e inferiores e possibilita o convívio mútuo entre o alto e o baixo na esfera da bufonaria:

Na realidade a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal e liberam a consciência e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 1993, p. 43)

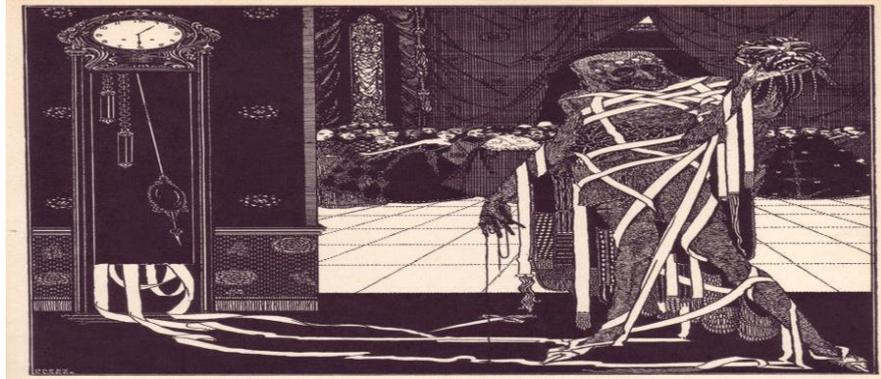
Kayser (1986, p. 75) suspeita que Poe teve um novo acesso a Hoffmann no artigo “Uma reimpressão americana”, de 1841, inserido no segundo tomo dos *Ensaio*s de W. Scott. De acordo com Kayser, este artigo continha uma pormenorizada descrição e tradução de páginas inteiras de dois relatos, “O morgado” e “João-pestana”. Na visão de Kayser (1986, p. 75), parece que Poe reanima esses relatos no seu conto “O baile da morte vermelha” (“*The Mask of Red Death*”) e o concebe como a mais completa e certa definição jamais dada por um escritor à palavra “grotesco”. No referido conto, o príncipe italiano Próspero retirou-se para uma abadia, junto aos seus hóspedes, por medo da peste que se agravava. Ele manda que as sete salas, construídas ao seu excêntrico gosto, sejam enfeitadas para uma grande festa e passa também suas instruções sobre os mascaramentos:

Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor provocação picante e coisas fantásticas: muito disso podemos ver desde então em Hernani. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só loucos podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos que nas sete salas corriam para cá e para lá. E estes sonhos se retorciam de um lado para o outro e se coloriam segundo a cor das salas como se a música selvagem da orquestra fosse o eco de seus passos. (POE, 1842 apud KAYSER, 1986, p. 75)

Nesta passagem, Kayser afirma que Poe revela imediatamente as capacidades, bem como os limites do grotesco (conferir também MEINDL, 1996, p. 45), como sendo capaz de expressar a totalidade da vida, através das sete salas grotescas de Próspero que também representam as sete idades do homem. À medida que o homem passa por essas idades, ele encontrará “muito do que é belo, muito do que é libertino, muito do que é bizarro, algo do terrível e muito daquilo que poderia ter causado repulsa” (POE, ano, p. 271). Tudo isso pode ser expresso pelo grotesco. No entanto, a definição de Kayser do trecho do conto “O baile da morte vermelha” como a mais certa definição do grotesco atinge seus limites quando se trata de compreender plenamente todos os aspectos do carnaval, a temporada em

que o conto de passa. Quando Próspero descobre a pessoa que ele pensa que está vestida para se parecer com a Morte Vermelha, ele não consegue controlar sua raiva e julga que o convidado excede "os limites do grotesco evocando a máscara da morte vermelha" (MEINDL, 1996, p. 45).

Figura 9- O Baile da Morte Vermelha - Ilustração de Harry Clarke (1919)



Fonte: ESCRITOR BRASILEIRO, 2020.

Segundo a teoria de Kayser, como o grotesco expressa essencialmente antes o medo da vida do que o medo da morte, "O baile da morte vermelha" seria a menos grotesca entre as máscaras de Poe. Os personagens deste conto não representam seres humanos individuais e devem ser lidos de forma alegórica. Portanto, pode-se até argumentar que, embora "O baile da morte vermelha" possa conter a definição mais abrangente do grotesco na perspectiva de Kayser, o conto em si não seria grotesco – eis a teoria do conto de Poe sendo desrespeitada pelo próprio autor.

Nesse sentido, "O baile da morte vermelha" é uma alegoria, definida como narrativa cujos personagens e eventos devem ser entendidos como uma espécie de representação de outras coisas; que procura expressar através de símbolos uma visão mais profunda, como algo que possui significado ampliado, seja ele espiritual, moral ou político. Neste conto a alegoria indica que ninguém, seja nobre, rico ou pobre, escapa da morte. Para Poe, a alegoria caracterizar-se-ia como uma forma literária inferior, pois direcionaria o interesse do leitor para os símbolos dessa narrativa, que deveriam integrar o elemento artístico em sua totalidade para criar uma certa unidade de efeito.

Os contos de Poe, em sua grande maioria, apresentam seres humanos extremamente complexos. No entanto, no conto "O baile da morte vermelha", não há personagens complexos. Desse modo, não conhecemos nenhuma das pessoas envolvidas nessa história; enquanto os foliões permanecem anônimos, sabemos

apenas que o Príncipe Próspero (nome shakespeariano e bastante irônico no contexto da narrativa) decidiu se esconder da praga devastadora junto aos mil nobres abastados dentro de uma abadia. Se, na atualidade, este conto se encaixa perfeitamente na questão do isolamento estabelecido pela pandemia de Covid, no entanto, no que tange à sua época, ele parece ter sido inspirado nas pinturas da dança da morte, que mostram, no lugar do príncipe, um esqueleto conduzindo uma reunião de pessoas em direção ao túmulo.

A literatura de Edgar Allan Poe mergulhou na estética romântica e no fantástico quando buscou tratar dos aspectos reais através do grotesco e do arabesco. No entanto, para Cortázar, o “realismo” em Poe não existia como tal, e, em seus contos, os detalhes mais concretos são sempre subordinados à pressão e ao domínio do tema central, que não é realista. Segundo Cortázar, a narrativa de Poe é movida por forças profundas que a conduzem a uma espécie de mistério, onde não restam mais palavras possíveis, e isto incomodou muito os críticos contemporâneos que buscavam uma explicação para sua “morbosidade” em supostas influências da literatura fantástica alemã, como E. T. A. Hoffmann. Para Ricardo Araújo (2002, p. 37), Edgar Allan Poe se movia entre o grotesco, o arabesco e o bizarro, características estas que ganhavam vida através dos atos maléficos de seus protagonistas masculinos. Como Poe havia apontado em seu Prefácio aos *Contos do Grotesco e Arabesco* que o arabesco poderia ser o motivo de alguns críticos o compararem aos germânicos, isto poderia se justificar pelo fato deste termo estar ligado ao aspecto do fantasiar, associando o horror a traços puramente fantásticos.

2.3 Os usos de grotesco e arabesco (leitura de Daniel Hoffman)

No prefácio do seu livro *Contos do Grotesco e Arabesco (Tales of the Grotesque and Arabesque)*, de 1840, Poe conta que os termos grotesco e arabesco traduzem com suficiente precisão o estado de espírito predominante em seus contos. No entanto, a fim de investigar melhor os usos destes termos, este estudo voltou-se ao ensaio “Grotescos e Arabescos” de Daniel Hoffman. Neste ensaio, Hoffman aponta que a mente de Poe segue o impulso de sua imaginação, que se

distancia do corpo e vai em direção ao espírito longe das "realidades monótonas" deste mundo, em direção à consciência transcendente. Para o autor, os protagonistas de Poe estão todos tentando sair da condição coagulada de sua própria materialidade, para atravessar a barreira entre o mundo material e o que está para além dele:

[...] E assim eles empreendem viagens perigosas, seja para a estratosfera ou para a lua; ou descendo em masmorras e abóbadas na terra; ou descendo em Maelstroms no mar em direção ao centro do próprio mundo. Outros cruzam a azáfama entre nossa vida e outra, rompendo a barreira do silêncio e falando de além da sepultura. Alguns alcançam esta eloquência póstuma como resultado de uma suspensão mesmérica da mortalidade; alguns, consumindo quantidades desordenadas de láudano, fazem a viagem com drogas. Outros ainda já chegaram à condição desejada de existência imaterial e falam uns com os outros, em "Colóquios" e "Conversas", como sombras desencarnadas. [...] (HOFFMAN, 1923, p. 202, tradução nossa)

Desse modo, o ensaio de Hoffman caracterizou como contos de detecção aqueles que se estabelecem em tempo e lugares específicos, e que, em sua maioria, exploram o grotesco ou o mundo real de uma forma concertada através da prevalência da sátira. Em seguida, Hoffman apontou que Edgar Allan Poe, em sua coletânea de *Contos do grotesco e arabesco*, separou os termos grotesco e arabesco, para indicar que:

O tom grotesco é para Poe um exercício menos imaginário do que aquelas ficções que descobrem as verdades da alma. Daí o tom bufão daqueles esboços que tratam de realidades enfadonhas. Daí o tom de excitação, o terror ofegante e a fixação extasiante naqueles contos que exploram a paisagem da alma e não o meio social no qual uma alma está fadada a existir. (HOFFMAN, 1923, p. 203, tradução nossa)

Ainda segundo Daniel Hoffman, em conformidade com outros estudiosos da época, como Arthur Hobson Quinn, os termos grotesco e arabesco indicam duas intenções diferentes por parte do ficcionista:

Grosseiramente dito, um grotesco é uma sátira, um arabesco é uma prosa equivalente a um poema. Os próprios termos, como utilizados pelo escocês Sir Walter Scott – e presumivelmente por Poe –, não derivam do vocabulário da literatura, mas do da arte, da decoração, da arquitetura. Nisso eles se assemelham ao termo-pai, gótico, do qual eles são, para Poe, subdivisões. Em uma obra de arte, grotesco significa a representação de monstros em um cenário elaborado e foliático; enquanto arabesco se refere a um padrão intrincado, geométrico no desenho, que não reproduz a forma humana – este último elemento derivado da injunção maometana contra a reprodução em uma obra de arte daquela imagem divina, o corpo humano. O Arabesco assim liga a prática de Poe como escritor de contos góticos com a condição desejada para a qual sua imaginação sempre o impulsiona: renúncia e transcendência do corpo. (HOFFMAN, 1923, p. 204, tradução nossa)

Ainda conforme Hoffman, o arabesco também se conecta com o interesse de Poe na tendência romântica do arabismo, já presente em poemas como "Al Araaf" e "Israfel". A complexidade do padrão em um arabesco corresponde ao desejo, ou necessidade, que se revela através de complexas e elaboradas dissimulações de seu tema. Para Daniel Hoffman:

Não há forma humana em nenhum lugar nos arabescos de Poe; mas seus intrincados padrões de abstração criam uma experiência sintética e harmoniosa, muitas vezes horripilante, uma consistência. Quando um teórico compulsivo de forma literária desenha os termos de suas distinções em relação a outra arte, o fato parece ser ao mesmo tempo digno de nota e um convite à inferência. Há uma diferença irreconciliável tanto na intenção quanto no modo de operação entre uma obra de ficção e uma forma de arte pictórica ou tridimensional. Uma ficção, como Poe diz repetidamente em outro lugar, requer uma trama, de fato depende de sua trama; e o que é trama, senão a gestão de uma ação humana no tempo? Mas pintura, arquitetura, decoração – as artes às quais os termos grotesco e arabesco são mais corretamente aplicados – não têm nada a ver com enredos ou ações, eles estão preocupados com a disposição dos elementos no espaço. Tais artes são essencialmente estáticas, desprovidas (geralmente) de conteúdo humano, e constituem expressões por um sentido estético modelador de seus materiais escolhidos. As razões podem ser prontamente inferidas porque as ficções de Poe se assemelham tão frequentemente a *tableaux vivants*, seus *tableaux vivants* se tornam tão prontamente *tableaux morts*. (HOFFMAN, 1923, p. 204, tradução nossa)

Na visão de Hoffman, deve-se ignorar que Poe tenha usado os termos do grotesco e arabesco somente no que se refere ao volume de *Contos do grotesco e arabesco*; para o autor, ao contrário disto, deve-se considerá-los como indicativos de dois de seus principais compromissos da imaginação em sua ficção, principalmente no que se refere aos seus contos de raciocínio, nos quais, com certeza, aparecem elementos tanto do grotesco quanto do arabesco. Hoffman, em sua análise indutiva dos contos de Poe, capitalizou os termos do grotesco e arabesco como substantivos genéricos, assim como Poe fez no título da sua coletânea de contos do grotesco e arabesco. Desse modo, para Hoffmann:

Um grotesco pode até representar uma pessoa real, mas deve fazê-lo em uma caricatura, fazendo monstruosidades de realidades. Consequentemente, descobrimos que todos os grotescos de Poe são ambientados no tempo contemporâneo, e muitos são sátiras de pessoas e eventos reconhecíveis. (Por exemplo, a paródia do General Winfield Scott em "O homem que fora consumido"; a crítica da Corrida do Ouro em "Von Kempelen e sua Descoberta"; os ataques ao governo e à filosofia contemporânea em "Pequena conversa com uma Múmia" e "Mellonta Tauta"). Os Arabescos de Poe, no entanto, são colocados em tempo não especificado e em lugares imaginários (como é o caso de "Ligeia", "A Queda da Casa de Usher", "Berenice", etc.). Nos Arabescos há muito poucos personagens – um narrador, dois ou três outros – mas os Grotescos podem ter um elenco de uma dúzia de personagens ou mais, embora não haja nenhum esforço para dar a esses personagens mais de uma dimensão. Embora os dois modos pareçam mutuamente exclusivos, Poe, quando

examinado, prova frequentemente ter escrito um arabesco e um grotesco sobre o mesmo tema. O seu sentido variável da gravidade permite que tais divagações apareçam no seu trabalho. Seu senso variável de gravidade permite que tais divagações apareçam em sua obra. Com que frequência não oscilamos descontroladamente entre o êxtase e a repulsa, entre a farsa e a revelação, entre o disparate e o sublime! Alguns podem pensar que essa prova da instabilidade de Poe, sua incapacidade de controlar seu tom. Ou talvez seu Demônio da perversidade o leve a zombar nos Grotescos da realização de seus próprios Arabescos, como se quisesse colocar sua obra além do alcance da paródia dos outros. Considere. O que é “A Predicament”, essa paródia absurda – mas sensata – de uma história de Blackwood, mas uma paródia – de fato – do próprio (e ainda não escrito) “O Poço e o Pêndulo” de Poe? E falando de seu “O Demônio da Perversidade”, o que além daquele demônio o fez tombar para o outro lado e escrever “O Anjo do Bizarro” – uma paródia laboriosa de um simplório propenso a tomar muitos tragos, que chega assim à frustração de grandes expectativas. Mais uma vez, o que é “Pequena conversa com uma múmia”, senão uma paródia do próprio tema levado a sério em “Revelação Mesmeriana”, embora para ter certeza de que era uma farsa se deve começar com uma farsa de intenção séria. Mas, novamente, todos os farsantes de Poe têm uma intenção séria, em algum lugar. “Tu és o Homem” é uma farsa (o narrador conhece a solução o tempo todo), e é uma versão, à maneira do humor de fronteira (o Grotesco nativo) do tema da detecção apresentado de forma mais séria, mais habilidosa e em um veículo mais cosmopolita em “A carta roubada”. “O Baile da Morte Vermelha” é um dos Arabescos mais memoráveis de Poe, parodiado, por assim dizer, por um Grotesco no mesmo tema, “Rei Peste”. E, como o presente capítulo indicará, outros pares de dissimilares vinculados incluem “Eleonora” e “Perda de fôlego”; “Ligeia” e “Os Espetáculos”; “O Barril de Amontillado” e “O Enterro Prematuro”. (HOFFMAN, 1923, p. 206, tradução nossa)

Nesse sentido, os contos de Edgar Allan Poe são capazes de esboçar a sua própria genialidade e fantasia. Daniel Hoffman caracterizou Edgar Allan Poe como um escritor tragicamente dividido entre gênio e fantasia; além de apontar que sua escrita transcende a obra e causa efeitos no leitor, o autor também configurou a prosa de Poe como grotesca, autoparódica, e, muitas vezes, distante de uma realidade possível. Para Daniel Hoffman, a fronteira entre realidade e leitor parece ser rompida através das obras de Poe. Conforme Hoffman, os grotescos de Poe tentam representar uma pessoa real de forma caricata, para mostrar o lado monstruoso da realidade. Ainda segundo o crítico, seus grotescos vão da paródia à sátira, como observa-se em: “Rei Peste” (1835), “Como Escrever um Artigo Blackwood” (1838), “Nunca aposte sua cabeça com o Diabo” (1841), “O Sistema do Doutor Tam e do Professor Fether” (1844) e “Pequena palestra com uma múmia” (1845), ou até o grotesco mais exagerado, como: “O Homem que fora consumido” (1839) e “O anjo do Bizarro” (1844), além de apontar que estes textos se tornam quase uma pré-figuração das narrativas de Kafka. Neste presente trabalho, pode-se observar este lado monstruoso de um desejo de vingança através do conto “Hop-

Frog" (1849), no qual há inúmeros elementos que se dispõem e remetem à construção do grotesco, e que nos permitem transitar entre o grotesco moderno de Kayser e a festividade carnavalesca de Bakhtin, tanto na disposição do cenário do conto como na disposição do personagem principal.

2.4 O arabesco através de Friedrich Schlegel e de Charles Kiefer

Assim como Edgar Allan Poe, Friedrich Schlegel também marcou a história do Romantismo. Na obra "Conversa sobre a poesia", as personagens de Schlegel discutiam a criação de uma nova mitologia, o que revelava a importância da criação de obras estéticas através de uma imaginação desenfreada, como se fosse uma forma da natureza incontrolável. Schlegel defendia a fantasia e a imaginação lúdica, além de defender as obras de Jean Paul (Friedrich) Richter. Em "Carta sobre o romance", a carta é iniciada através da interlocução com Amália, que teria depreciado a obra de Jean Paul; para ela suas criações não passavam de "um colorido pastiche de espirituosidade doentia", que induzia que o leitor as "adivinhasse", dado seu caráter quase ininteligível, reservando, assim, a quem se dedicasse a essa empreitada, a descoberta de nada mais que "confissões", visto tratar-se de uma obra por demais individualista (SCHLEGEL, 1994, p. 62). No entanto, Schlegel defende a liberdade da fantasia criadora e demonstra sua defesa de Jean Paul, por meio da sua resposta às opiniões de Amália: "Quanto ao colorido pastiche, posso admiti-lo, mas o defendo e me atrevo a afirmar que tais farsas e confissões são ainda as únicas produções românticas de nossa época pouco romântica". (SCHLEGEL, 1994, p. 62)

O movimento dos românticos buscava ressignificar termos que eram tidos como inferiores, como "pastiche" e "confissões", retirados da "Carta sobre o romance", enaltecendo aquilo que era pejorativo. A ressignificação dos termos evidencia-se quando Schlegel os transforma em elementos românticos, ao estabelecer que essas características da obra de Jean Paul, tidas como "pejorativas", eram legítimas e constituíam o romântico em si, visto que, etimologicamente, o termo "romântico" significava algo de pouco valor, sendo utilizado, inicialmente, para classificar obras simplórias e pitorescas (escritas em

línguas vulgares, fora do cânone clássico). Romântico era usado também para expressar o fantasioso. Para Friedrich Schlegel, o romântico era a faculdade essencial da poesia, visto que este termo possibilitava todo o movimento de uma poesia total, no sentido de unir os gêneros, formando uma estética que iria da arte à filosofia.

De acordo com Schlegel, o arabesco seria ligado intimamente ao conceito de fantasia. O arabesco era a materialização deste conceito, como um elemento poético que emerge através da subjetividade do artista e compõe os produtos livres da estética, que conjugariam oposições e não se subordinariam a qualquer coisa a não ser o arbítrio do poeta, afastando-se das convenções do belo e dos gêneros fechados, e manifestando-se no inverossímil e na extravagância, esta que, para Schlegel, quanto maior fosse, mais beleza traria aos jogos pictóricos do arabesco. Nesse sentido, Schlegel entende o arabesco como uma criação da arte movida pelo impulso natural do extravagante e do fantástico. O arabesco seria o definidor da poesia romântica, como um gênero poético ideal, que aproximava conceitos opostos em um único produto estético, de natureza indefinível, o que consistiria em uma poética absoluta de infinita construção.

Enquanto Schlegel buscou definir a escrita moderna através do romance, Victor Hugo considerou o drama como o gênero da modernidade e Edgar Allan Poe marcou a literatura moderna através da prosa do conto e dos seus elementos grotescos e arabescos, que materializavam e expressavam toda a necessidade subjetiva dos românticos modernos. Nesse sentido, arabesco e grotesco manifestaram a liberdade criativa que o artista moderno tanto buscava, pautando-se na imaginação subjetiva e na expressão do extravagante e do fantástico, estabelecendo não apenas a união entre diferentes gêneros e conceitos opostos, mas manifestando assim a liberdade criativa do artista moderno. De acordo com Friedrich Schlegel, a referência ao arabesco aparecia com uma certa frequência nas obras grotescas; para o autor, os ornamentos grotescos são as formas mais autênticas da poesia ideal, além de apontarem para o seu caráter transcendental. A manifestação extravagante da fantasia, a oposição à convenção do bom gosto produz uma arte que não se restringe às ideias classicistas do belo, incorporando o monstruoso, subjetivo, confuso e fantasioso na sua forma. Além do grotesco e do arabesco, na teoria romântica de Schlegel também é possível perceber a presença do sublime como uma busca do ideal infinito, de repúdio extravagante e sem limites.

Charles Kiefer revela em sua obra *A poética do conto* que Poe pretendeu intitular suas histórias curtas de *Tales of the grotesque and arabesque* para ser fiel ao conteúdo. Para Kiefer, Poe estava atento aos duplos sentidos e utilizou o termo grotesco não apenas como um adjetivo que define o que é monstruoso, anormal ou ridículo, mas por sua origem etimológica, que anunciou o advento do Romantismo. Conforme Kiefer, Poe usou o grotesco não só para definir o tema de alguns de seus contos (“A queda da casa de Usher”, “O barril de amontillado”, “O gato preto”, “Berenice”, “Manuscrito encontrado numa garrafa”, “William Wilson”, “Metzengerstein”, “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”, “O poço e o pêndulo” e “Uma descida ao Maelström”), como também brincou com o arabesco, ao trazê-lo para o conto.

Kiefer também apontou que tanto Baudelaire quanto Poe cometeram erros específicos enquanto críticos. No que tange a Baudelaire, seu erro teria consistido em traduzir *Contos do grotesco e arabesco* (*Tales of the grotesque and arabesque*) para *Histórias extraordinárias* (*Histoires extraordinaires*), traindo, assim, a vontade do autor no sentido de que o título deveria expressar tudo o que há em uma obra, além de não ter percebido a riqueza de sentido que possui o título original. Em relação ao erro de Poe, ele se consolidou quando o autor não percebeu ou não quis perceber que, no título de Hawthorne, *Twice-told tales*, poderia haver um duplo sentido, visto que, segundo Kiefer, o narrador é sempre um duplo do autor e contar uma história é duplicar a realidade, como uma espécie de alegoria do mundo.

De acordo com os dicionários de língua portuguesa, o arabesco possui acepções que denotam primeiramente uma origem árabe, referente a flores, frutos, grinaldas, ramagens e linhas que se entrelaçam, e, posteriormente, rabiscos e garatujas. Para Kiefer, os primeiros elementos deram origem ao adjetivo exótico, no qual Poe centrou sua atenção, em dezembro de 1839, quando publicou sua coletânea de contos. Poe também utilizou o termo arabesco na descrição dos ambientes da “Filosofia do Mobiliário”. Nesse viés, o “arabesco”, em sentido figurado, remete à ideia de algo exótico e misterioso. Poe utilizou a palavra arabesco, no conto “A queda da casa de Usher”, para descrever a aparência do aristocrata Roderick Usher.

Ao retomar a crítica de Poe a *Twice-told tales*, Kiefer revela que Poe apontou alguns aspectos sobre o procedimento construtivo, como a pureza do gênero, a pouca diversidade temática, a originalidade dos enredos, a questão da totalidade e

da extensão, a alegorização. Este apontamento de Kiefer é lançado para suscitar como seria se fosse feito um caminho inverso, no que se refere a Edgar Allan Poe, aplicando assim, sua poética aos seus próprios contos. Na perspectiva de Kiefer, no primeiro aspecto, o seu rigor é exemplar, mesmo quando tende à dissertação, como no conto “Os crimes da Rua Morgue”, em que se faz um exame demorado das faculdades mentais analíticas, sendo tal dissertação apontada, por Kiefer, como absolutamente funcional e enquadrada no contexto maior da narração. Segundo o autor, a obra de Poe intitulada *Tales of the grotesque and arabesque* é composta exclusivamente por contos, até mesmo quando são baseados em fatos reais como “O jogador de xadrez de Maelzel”, que Kiefer entende que poderia ser compreendido como uma reportagem de jornalismo investigativo. De acordo com Kiefer, se há neste conto um narrador e um enredo com sua dupla face, a fábula e o assunto, pouco importa aquilo em que se baseia a história, assim, o que define um gênero é a sua estrutura. Nesse viés, para Kiefer, Poe não comete o defeito de Irving e Hawthorne, que reuniram indistintamente esboços, *sketches* e contos em suas coletâneas.

Na visão de Kiefer, os enredos de Poe fogem de temas nacionais e indicam um novo mundo através de um espectro temático extraordinário e extremamente original, seja na trama, como efetivamente ocorreu, ou na fábula, através da maneira pela qual o leitor toma conhecimento disso. Para Poe, a originalidade verdadeira se difere da simples novidade e faz surgir as semiformadas, relutantes e inexpressas fantasias da humanidade, porque elas excitam os mais delicados impulsos das paixões e fazem nascer os sentimentos universais ou instintos embrionários.

A originalidade da criação de Poe é classificada por Kiefer como retorno do reprimido, aquilo que há de maior inexpressão na consciência humana, como o desejo de vingança, de morte, de incesto, de necrofilia e tantos outros sentimentos “semiformados” e “relutantes” (tipicamente românticos, pode-se observar também), que são expressos pelos personagens de Poe. Para Kiefer, os enredos de Edgar Allan Poe só puderam ser compreendidos em sua totalidade com o advento da psicanálise:

[...] Sem os conceitos de consciente, inconsciente, ego, alter ego, neurose, psicose, esquizofrenia, obsessão, clivagem, pulsão, deslocamento, transferência, lapso, condensação, introversão, complexo, significante, estranheza, suas histórias reduzem-se a fantasias românticas, nascidas de um cérebro superexcitado pelo álcool e pelo ópio, ou a frutos decadentes de suas leituras dos autores góticos – Hoffmann, Kleist e Tieck. Fossem

apenas isso, não teriam permanecido no imaginário artístico por tanto tempo. A rigor, elas são o anúncio profético de um novo tempo, as sementes que germinaram a estética da desventura – como a chamou Octávio Paz –, na qual a “exceção, a beleza irregular, é a verdadeira regra”, e com o que se minaram “as bases éticas e metafísicas do classicismo”, abrindo passagem à modernidade. (KIEFER, 2011, p. 76-77)

Nesse sentido, Kiefer aponta que, se William Shakespeare inventou o humano, como o afirmou Harold Bloom, Edgar Allan Poe inventou o homem moderno, esse centauro desesperado, meio máquina, meio homem, meio anjo, meio fera. Ainda segundo o autor, no que se refere à coletânea dos *Contos do grotesco e arabesco*, de Edgar Allan Poe:

Dos 16 contos de *Tales of the grotesque and arabesque*, sete são protagonizados pelos narradores, oito são por eles testemunhados, e um, “Metzengerstein”, como que fazendo contraponto ao narrador de “Wakefield”, de Hawthorne, é uma história editada, recontada. No entanto, em Poe, o uso da técnica autor-editor é um elemento de composição da representação, já que a fábula é inventada. Hawthorne baseou-se numa história real, um caso ocorrido em Londres e noticiado pela imprensa da época. Imaginava estar fazendo um sketch, um comentário autoral de cunho moralístico, uma reflexão edificante. Seu conto só adquiriu estatuto estético a posteriori. Ao passo que Poe criou a lenda, localizando-a na Hungria, e para dar-lhe aparência de verdade, para construir a verossimilhança, espalhou pelo texto referências a livros reais, históricos, método que viria a ser amplamente utilizado por Jorge Luis Borges, um século depois. São três, pois, os tipos de narradores na obra em estudo, conforme a tipologia de Friedman: eu-protagonista, eu-testemunha e autor-editor, com absoluta predominância dos dois primeiros e com a exclusiva voz narrativa em primeira pessoa. O narrador autor-editor, na verdade, é um subtipo, pois podemos entender a leitura como um testemunho, já que ler uma história, e recontá-la, é uma forma de fazer parte dela, com os evidentes acréscimos e supressões que tal processo comporta. Este tipo de narrador, que em Hawthorne e em Poe é ainda forma embrionária, em Borges virá a adquirir estatuto de função organizadora do relato. (KIEFER, 2011, p. 77)

Na visão de Kiefer, para analisarmos a questão da totalidade e da extensão dos contos, é necessário voltar às correlações de pensamento entre Poe e Aristóteles. Segundo o autor, Aristóteles, na *Poética*, afirmou que algo de dimensão reduzidíssima não poderia ser belo, pois tornaria confusa a visão, e nem mesmo algo que fosse imenso poderia ser belo, pois faltaria ao espectador a visão de conjunto, que permitiria contemplar a unidade e a totalidade. Desse modo, para o filósofo grego, os mitos devem ter uma extensão que a memória consiga reter. Indicando, assim, que o limite de uma tragédia deve ser o tempo necessário para que se dê a passagem da infelicidade para a felicidade ou vice-versa. Já Poe, na sua transposição do conceito, apenas não faz referência à memória, por ser desnecessário. Ainda de acordo com Kiefer:

[...] O novo mundo industrial, o mundo da rapidez das locomotivas, é um mundo construído sobre as bases da linguagem escrita. O conto moderno

não é um caso, para ser decorado e recontado, mas um texto. E um texto não precisa ocupar espaço na memória, ele pode ser re acessado a qualquer instante, basta abrir o livro e ler, enquanto a paisagem desliza pela janela do vagão. O relativismo da extensão de uma assentada como média ideal para o formato de uma história curta abre a possibilidade para a sua redução na direta proporção do aumento da velocidade, como efetivamente ocorreria na história do conto. Hoje, temos não apenas as *sudden-stories*, como minicontos, microcontos etc. (KIEFER, 2011, p. 78)

De certa forma, na visão de Kiefer, Poe inventou a relatividade literária, ao conjugar o tamanho do texto com a aceleração do tempo de leitura. Sendo assim, neste novo mundo, Kiefer afirma que não haveria mais espaço para as composições vagarosas e enfadonhas de Irving e Hawthorne. A analogia de Kiefer aponta que o leitor trocou as lentas carruagens pelos transportes rápidos, com a justificativa de que este leitor quer conhecer o seu destino e o dos seus heróis antes da chegada à rodoviária.

Kiefer explicita que a crítica de Poe à tendência alegorizante de Hawthorne está ligada aos primórdios da era da reprodutibilidade técnica, que não se recupera da alegoria no contexto daquela sociedade. Mas afirma que na Nova Inglaterra de clérigos fundamentalistas, a alegoria é uma forma literária desgastada e retrógrada, que não possui força dialética e transformadora. Ainda segundo Kiefer, é contra isso que Poe se insurge. Ele não quer que a literatura sirva a propósitos religiosos, a lições de moral, a propaganda cívica. Na perspectiva de Kiefer, os enredos de Nathaniel Hawthorne, como os de Edgar Allan Poe, às vezes são alegóricos. No entanto, em Poe, eles perderam o caráter ético-pedagógico.

Em suma, Kiefer ressalta que o segundo eixo de Poe para a análise de Hawthorne, o do tratamento dos meios expressivos, leva em consideração o burilamento da linguagem, a economia verbal e o tom. A linguagem do sermão e do diário dá lugar a uma forma verbal mais direta, cujo culto da brevidade, da intensidade e da unidade de efeito possibilitaram essa modificação profunda no tecido verbal narrativo. Kiefer ainda aponta que, segundo Arthur Nestrovski, Poe é um escritor agudamente consciente do artesanato da escrita, da função que relaciona o produto do artesão à sua finalidade específica, o que Barthes chamava de “moralidade da forma”. Conforme Kiefer:

[...] Embora a alternância de tipos de personagens em *Tales of the grotesque and arabesque* seja pequena, a linguagem transforma-se substancialmente de um conto para outro. Em “A queda da casa de Usher”, por exemplo, há um uso da antropomorfização que não se verá em nenhuma outra história. É que a palavra serve aos propósitos alegóricos da trama: a mansão é um ser vivo e em decomposição. A linguagem de “A

aventura sem paralelo de um tal Hans Pfaall” é carregada de termos técnico-científicos, enquanto os quatro contos de raciocínio, protagonizados pelos narradores-detetives, o francês Dupin e o franco-americano Legrand, são escritos com clareza e coerência cartesianas. Já “O poço e o pêndulo” e “O gato preto”, que mergulham no inconsciente, são narrados com metáforas obscuras, carregadas de simbologias e antinomias. Num estilo rápido, econômico, e num tom adequado ao enredo, em que a palavra é precisa e exata, Poe deu ainda um dos maiores exemplos de honestidade intelectual e de integridade moral da história da literatura: num tempo em que os escritores recebiam por página, recusou a prolixidade, as descrições panorâmicas, os nós e desenlaces folhetinescos, para concentrar-se em histórias curtas, com absoluto controle formal. Preferiu receber, em vida, seis dólares, em média, por conto, com o que sequer sustentava os próprios vícios, para ser digno, no futuro, da admiração apaixonada dos grandes contistas que ajudou a formar. (KIEFER, 2011, p. 79-80)

2.5 Edgar Allan Poe e a transição do grotesco no conto “Hop-Frog”

Edgar Allan Poe (1809-1849) foi um dos críticos literários mais destacados do século XIX e o primeiro grande mestre da *short story*. Sua poesia e narrativa serviram como influência para a literatura europeia e de séculos posteriores, assim como o fenômeno do grotesco, que, etimologicamente, foi descoberto nas artes ornamentais, mas que, posteriormente, se difundiu por inúmeros veículos, sendo um deles a arte literária de Edgar Allan Poe.

A biografia de Poe revelou que a vida do escritor foi bastante conturbada. Aos três anos de idade o escritor ficou órfão e foi adotado por uma família de comerciantes abastados que puderam lhe prover uma boa educação, tanto que, em 1826, Poe conseguiu ingressar na Universidade da Virgínia; no entanto, os vícios da bebida e do jogo atrapalharam os seus estudos e Poe abandonou a faculdade. Entretanto, em 1831, Poe iniciou sua carreira como escritor, à custa de uma vida ambulante e instável. Entre os anos de 1831 e 1835, o escritor se dedicou fortemente à literatura, mas viveu uma fase de intensa pobreza. Já em 1844, Poe havia conseguido um trabalho como editor do *Broadway Journal*, de Nova York, e conseguiu por um tempo uma certa estabilidade e reputação literária em sua vida, mas passou a decair de forma física e moral após a morte de sua mulher em 1847.

Poe iniciou sua carreira literária através da poesia e se dedicou a este gênero nos seus últimos anos de vida, tendo influenciado a poesia dos simbolistas franceses e de um poeta modernista importante como T. S. Eliot. O escritor defendia

a teoria platônica de que o mundo era apenas uma cópia imperfeita da suprema beleza, existente em outras esferas. O primeiro volume do escritor a ser publicado foi *Tamerlão e outros poemas* (1827), sobre a figura do grande conquistador do século XVI, já tratada por Marlowe. A seguir lançou *Al Aaraaf, Tamerlão e poemas menores* (1829) e *Poemas* (1831), que contêm alguns de seus melhores poemas líricos. *O corvo e outros poemas* (1845) é sua obra mais conhecida, centrada no lamento pela morte de uma bela mulher. No entanto, de uma forma geral, foram as *short stories*, subdivididas em histórias de terror e de mistério, as suas obras que ficaram mais conhecidas, reunidas em *Contos do grotesco e arabesco* (1839); *Romances em prosa de Edgar Allan Poe* (1834) e *Contos* (1845). As de terror costumam ser narradas, geralmente, por personagens com características de psicopata, o que cria uma visão distorcida da realidade. A morte, a vingança e o assassinato são temas centrais de sua obra e destacam-se neste grupo: “O barril de Amontillado”, “O gato preto”, “O baile da morte vermelha” e “A queda da casa Usher”. Com os contos de mistério, Poe assentou as bases das histórias policiais que se difundiram no século XX. Neles, acompanhamos a mente lúcida e analítica do inspetor Auguste Dupin, precursor de Sherlock Holmes, que surge em três contos: “Os assassinatos da rua Morgue”, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada”.

A crítica americana nunca recebeu bem as obras de Poe, mas, em contrapartida, na Europa, suas obras foram valorizadas por franceses como Mallarmé, Valéry e Baudelaire, que descobriram sua literatura e a propagaram. Para os críticos de sua época, Poe simbolizou o poeta maldito, o gênio incompreendido e degenerado, envolto numa aura de mistério.

Os grotescos de Poe transitam entre as teorias de Bakhtin e Kayser que vão do riso festivo ao sinistro. Bakhtin relaciona o grotesco às representações artísticas realistas como o carnaval, que é um lugar conferido aos exageros e ao riso festivo que pretende rebaixar e materializar tudo o que for elevado, etéreo. Além de chamar de “espantalhos cômicos” tudo o que costuma aterrorizar a humanidade, pois estes elementos aterrorizantes não funcionam no carnaval, o autor também caracteriza o realismo grotesco através do rebaixamento, cuja degradação revela um valor positivo e regenerador que se constrói na cultura popular e na visão carnavalesca do mundo.

No que tange ao grotesco moderno, o riso perde seu caráter regenerador, deixa de ser leve e alegre, assim, tudo o que era alheado ao homem passou a ser ameaçador, pois, no mundo moderno, o indivíduo passa a desconfiar do próprio mundo. Nesse sentido, o grotesco se afasta do cômico e se aproxima do horror, tendo como exemplo a transmutação do sentido do louco, que era objeto da paródia cultural, e que, posteriormente, passou a ser relacionado ao isolamento do indivíduo. Outro exemplo disto é a figura do diabo, que não é mais o espantalho alegre da cultura medieval, mas sim uma figura sombria e aterrorizante. Conforme Kayser, apesar das diferenças que o grotesco foi adquirindo através dos movimentos estéticos, ele pode ser definido como algo que provoca riso e pavor, além do sentimento de que o mundo estaria fora dos eixos:

Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. (KAYSER, 2003, p. 31)

Ainda segundo Kayser (2003, p. 40): “O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações”.

Por conseguinte, essa transição do grotesco configurada através de Bakhtin e Kayser pode ser exemplificada no conto “Hop-Frog”, visto que Poe ambienta tanto os personagens quanto o cenário deste conto na esfera da alegria e da festa, esfera que se torna, enfim, sinistra e cruel. Neste conto, o riso festivo de Rabelais cede lugar a um humor sinistro, que mistura o cômico e o horror, além da alienação mental através da loucura.

Figura 10- A vingança de Hop-Frog - Ilustração de James Ensor (1898)



Fonte: ARTSY, 2021.

Publicado em 1849, o conto de Poe é originalmente intitulado “Hop-Frog”, mas também foi traduzido como “Os oito orangotangos acorrentados”. Narrado em terceira pessoa, a história configura-se em uma ordem cronológica, e possui, portanto, um começo, meio e fim. O conto se inicia descrevendo a inclinação do gosto do rei por piadas e brincadeiras, que eram acompanhadas pela perícia de seus sete ministros:

Jamais conheci alguém que fosse tão vivamente dado a brincadeiras como o rei. Parecia viver apenas para troças. Contar uma boa história de gênero jocoso, e contá-la bem, era o caminho mais seguro para ganhar-lhe as boas graças. Por isso acontecia que seus sete ministros eram todos notáveis por sua perícia na arte da pilhéria. Todos se pareciam com o rei, também, por serem grandes, corpulentos e gordos, bem como inimitáveis farsistas. Se é a brincadeira que faz engordar ou se há algo na própria gordura que predispõe à pilhéria, nunca fui capaz de determiná-lo totalmente, mas o certo é que um trocista magro é uma rara avis in terris. (POE, 2017, p. 224)

A inversão de papéis já se evidencia no fato de que o rei e seus ministros comportam-se como bufões e mesmo seus corpos carregam a marca do ridículo e da sátira. Além do mais, o rei gostava de piadas longas, mas as brincadeiras de ação lhe importavam mais do que as piadas faladas: “[...] as piadas de ação satisfaziam-lhe muito melhor o gosto que as verbais” (POE, 2017, p. 224). Através de “Hop-Frog”, Poe cria personagens e cenários que remetem ao carnaval, e, respectivamente, à teoria de Bakhtin, principalmente no que tange ao gosto do rei pelas piadas de ação, que podem remeter aos espetáculos de Rabelais, como as mascaradas carnavalescas. Segundo Bakhtin:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do estado feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do

homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial... Pareciam ter construído um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. (BAKHTIN, 1987, p. 4-5)

O grotesco ao estilo de Rabelais também pode ser observado através da construção caricaturesca tanto do rei e quanto da figura típica dos bobos da corte. O referido conto se passa, provavelmente, durante a Idade Média, visto que nessa época havia a figura do bobo da corte, que tinha como função causar o riso dos monarcas. A figura do bobo da corte está ligada ao grotesco rebaixado e configura o par de opostos rei X bufão. No entanto, o bobo da corte do rei não se tratava de um bobo da corte qualquer, Hop-Frog pode ser comparado a Arlequim da *Commedia dell'arte*. Nomeado pelos sete ministros do rei, Hop-Frog tinha um valor triplicado aos olhos do monarca por ser um anão aleijado e magro, diferentemente dos outros que eram todos gordos. Os seus sete ministros deram a ele o nome de Hop-Frog, como uma rã saltadora, devido à sua incapacidade de caminhar normalmente:

Acredito que o nome de Hop-Frog não fosse o que lhe deram seus padrinhos de batismo, mas lhe fora conferido, por consenso dos sete sábios, por causa de sua impossibilidade de caminhar como os outros homens. De fato, Hop-Frog podia mover-se apenas por meio duma espécie de passo interjetivo — algo entre um pulo e uma contorção —, um movimento que provocava ilimitada diversão e, sem dúvida, consolo ao rei, pois (não obstante a protuberância de sua pança e o inchaço estrutural da cabeça) o rei era tido por toda a sua corte como um sujeito bonito. (POE, 2017, p. 224-225)

Nesse viés, na visão do rei, por Hop-Frog ser um anão deformado e coxo, já possuía uma característica risível caracterizada por sua deformação. Tona-se importante ressaltar que o corpo deformado também faz menção ao grotesco de Rabelais. Na perspectiva de Rabelais, a função de um bobo da corte era a de causar um riso festivo, mas o rei não queria simplesmente se divertir, ele era mau e sua diversão estava em humilhar Hop-Frog. Para Umberto Eco:

Pode-se rir daquela pessoa empertigada e presunçosa que escorrega numa casca de banana, dos movimentos rígidos de uma marionete, mas pode-se rir também com as várias formas de frustração das expectativas, com a animalização dos traços humanos, com a inabilidade de um trapalhão e com muitos jogos de palavra. Estas e outras formas de comicidade jogam com a deformação, mas não necessariamente com a obscenidade. (ECO, 2007, p. 135)

Por conseguinte, apesar de Hop-Frog ter uma deformação nas pernas, ele possuía “a prodigiosa força muscular de que a natureza parecia ter dotado seus braços, a título de compensação, pela deficiência das pernas curtas, capacitava-o a

executar muitas proezas de maravilhosa destreza, quando se tratava de árvores ou cordas, ou qualquer coisa onde se pudesse trepar. Em tais exercícios parecia-se certamente muito mais com um esquilo ou com um macaquinho do que com uma rã” (POE, 2017, p. 225).

O narrador do conto revela que Hop-Frog e Tripetta, que era uma dançarina anã, foram arrancados de seus país natal e enviados ao rei como uma espécie de presente. Nesse sentido, é possível perceber que Hop-Frog e Tripetta são escravizados, o que também pode ser entendido como um elemento grotesco, já que eles pertenciam ao rei e eram obrigados a servi-lo em todas as ocasiões. Hop-Frog e Tripetta, apesar de serem escravos do rei, tornaram-se amigos muito próximos. Hop-Frog não era popular como Tripetta que, “por causa de sua graça e estranha beleza (embora anã), era por todos admirada e mimada, de modo que possuía bastante prestígio e nunca deixava de usá-lo, quando podia, em benefício de Hop-Frog” (POE, 2017, p. 225).

No desenrolar do conto, o rei havia decidido conceber uma mascarada carnavalesca. No que se refere à transição do grotesco, a máscara remete a uma face alegre e de múltiplas formas renováveis, mas também pode se tornar sombria e enganosa. Para esta festividade, Hop-Frog e Tripetta foram solicitados para divertir os reis e os seus respectivos convidados, além de terem que cuidar de toda a organização desta. Desse modo, em um determinado momento, o narrador do conto ressalta que todos já haviam escolhido seus trajes e papéis fantasiosos para o baile de máscaras e suas respectivas encenações, menos o rei e os seus sete ministros. Torna-se importante ressaltar que esta festividade carnavalesca remete ao oposto da festividade do grotesco popular, que possui caráter regenerador através da vida do povo, além do aspecto das máscaras e de todos os demais elementos festivos, e que, posteriormente, com o desenrolar do conto, se tornaram sombrios e monstruosos através de uma troça, sugerida por Hop-Frog e que mudará o totalmente o âmbito festivo desta história.

Dessa maneira, com a chegada da noite do baile de máscaras, o rei, junto aos seus sete ministros, chamou Hop-Frog e Tripetta para que eles lhe dessem ideias sobre a fantasia que ele e seus ministros poderiam usar. No entanto, o rei estava muito mal-humorado e ordenou que Hop-Frog tomasse vinho junto a eles, mesmo sabendo que Hop-Frog odiava vinho, pois esta bebida o excitava até a loucura. Nesse ponto, a narrativa começa a indicar o grotesco através do aspecto da

figura do louco, que no período medieval, era visto como uma figura alegre e paródica do espírito oficial, que não causava medo, mas que, no que se segue, ajudará a revelar a transição do grotesco popular para o grotesco romântico, que assumirá um caráter sombrio e trágico. Deste modo, a humilhação que Hop-Frog sofrerá será a motivação da mudança do grotesco festivo de Rabelais para o grotesco sinistro. No que tange à humilhação sofrida por Hop-Frog, o rei o forçou a beber vinho, este elemento que costumava causar uma certa loucura em Hop-Frog. No entanto, Hop-Frog hesitou em beber o vinho, e o rei ficou com muita raiva. Enquanto os cortesãos riam da situação, Tripetta, ao ver a situação de seu amigo, intercedeu de joelhos ao rei e pediu para que ele poupasse Hop-Frog, mas o rei empurrou-a para longe e jogou o vinho que estava em sua taça no rosto da moça, que rapidamente se levantou e voltou a sua posição ao pé da mesa. Invadido pela loucura e pelo desejo de vingança, o anão riu de forma demasiada e declarou estar disposto a beber vinho o quanto o monarca quisesse. Para se vingar da humilhação, Hop-Frog propõe, então, uma “brincadeira” nova ao rei e aos seus sete ministros:

— Não sei explicar por que associação de ideias — observou ele, bem tranquilo, e como se nunca houvesse provado vinho em sua vida —, mas justamente depois que Vossa Majestade empurrou a moça e lançou-lhe o vinho na cara, justamente depois que Vossa Majestade fez isto, e enquanto o papagaio fazia aquele estranho barulho lá fora, na janela, veio-me ao espírito a ideia duma extraordinária diversão, uma das brincadeiras de minha própria terra, muitas vezes executada entre nós nas nossas mascaradas, mas que aqui será inteiramente nova. Infelizmente, porém, requer um grupo de oito pessoas, e... (POE, 2017, p. 228)

Para a “brincadeira”, Hop-Frog convenceu o rei e os seus sete ministros a se vestirem de orangotangos para enganar a corte, numa brincadeira “divertida” que causaria medo a todos, principalmente às mulheres. De acordo com Hop-Frog a brincadeira funcionava da seguinte forma:

— Eu vos fantasiarei de orangotangos — continuou o anão. — Deixai tudo por minha conta. A semelhança será tão completa que os mascarados tomar-vos-ão por verdadeiros animais e, sem dúvida, ficarão tão aterrorizados quanto espantados. (POE, 2017, p. 228)

— As correntes são para o fim de aumentar a confusão com seu entrecocar-se. Supõe-se que vos escapastes, em masse, das mãos dos guardas. Vossa Majestade não pode imaginar o efeito produzido, num baile de máscaras, por oito orangotangos acorrentados, que a maior parte dos convivas julgará serem verdadeiros, a correr, dando gritos selvagens, em meio da multidão de homens e mulheres, refinada e esplendidamente trajados. O contraste não tem igual. (POE, 2017, p. 228-229)

A escolha de Hop-Frog para vesti-los de orangotangos foi apontada pelo narrador do conto como uma forma simples, mas eficiente, visto que: “Os animais

em questão tinham, na época de minha história, sido mui raramente vistos em qualquer parte do mundo civilizado, e, como as imitações feitas pelo anão eram suficientemente parecidas com animais e mais do que suficientemente horrendas, sua semelhança com o original julgava-se estar assim assegurada” (POE, 2017, p. 229). O rei e os seus sete ministros foram colocados em camisetas apertadas, lambuzados com breu e o linho foi usado em seus corpos para imitar os pelos do animal. Conforme o narrador do conto:

O enorme salão em que se realizaria o baile de máscaras era um aposento circular, muito elevado, recebendo a luz do sol somente por uma janela no teto. À noite (ocasião para a qual o aposento fora especialmente destinado) era ele iluminado principalmente por um enorme candelabro pendente de uma corrente no centro da claraboia, e abaixado ou levantado, por meio de um contrapeso, como de costume; mas (a fim de não parecer destoante) este último passava por fora da cúpula e sobre o forro. A decoração do aposento fora deixada a cargo de Tripetta; mas, em alguns pormenores, parece, fora ela orientada pela opinião mais serena de seu amigo, o anão. Fora por sugestão deste que, dessa vez, se removera o candelabro. (POE, 2017, p. 229-30)

Pode-se pensar na sátira ao lado monstruoso da realidade pelo grotesco através desse paralelo entre a figura do homem e do animal. Nesse viés, a animalidade está atrelada à desumanidade do rei, e se torna evidente (visível) durante a brincadeira, que inverte os papéis entre o dominado e o dominador, e, respectivamente, entre o alto e o baixo. Há, nesse episódio, uma clara transgressão hierárquica, já que Hop-Frog assume o controle da brincadeira e engana não só a corte, como o próprio rei. Essa "última brincadeira", como o próprio Hop-Frog lhe chamou, não tinha nada a ver com um espetáculo carnavalesco, que gerava o riso leve e despreocupado preconizado por Bakhtin na Idade Média e na Renascença. O riso do anão anunciou um riso sinistro, como um sinal de um novo tempo, mas ninguém percebeu o seu plano de vingança que estaria por trás dessa brincadeira. O grotesco de Bakhtin cedeu lugar ao grotesco de Kayser, que se debruça na monstruosidade humana, que se justifica através de uma vingança: Hop-Frog, invadido por uma semiloucura intensificada pelo vinho e pela humilhação de Tripetta, fez do rei e dos seus sete ministros suas próprias marionetes, criando uma distorção no mundo hierarquizado. Este conto também pode indicar uma sátira da escravidão, anunciando, assim, que os escravizados um dia podem se vingar daqueles que os dominaram.

Os oito orangotangos acorrentados ficaram aguardando até a meia-noite para apresentarem-se na festividade. Como a troça poderia causar espanto nos

convidados mascarados, o rei havia proibido a entrada de armas para que ninguém atirasse diante do terror de vê-los fantasiados, além de ter ordenado que as portas do salão fossem fechadas para que ninguém pudesse fugir já que ele tinha a posse das chaves. Após causar pânico em toda corte, que se assustou com os orangotangos realistas de Hop-Frog, o bobo da corte levanta a corrente com um equipamento, e deixa os orangotangos pendurados no ar. Imediatamente a seguir, com uma tocha na mão, no meio de um silêncio total, decorreu-se um som irritante, mas que já havia sido ouvido anteriormente. Este som “Vinha dos dentes, em forma de presas, do anão, que os rangia furiosamente, com a boca a espumear, ao mesmo tempo que fitava, com expressão de louca ira, as faces erguidas do rei e de seus sete companheiros” (POE, 2017, p. 231). Para Umberto Eco:

quando a comicidade e a obscenidade casam-se, ao contrário, quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos (basta pensar nas piadinhas licenciosas ou nas pilhérias sobre os cornos) ou num ato liberador voltado contra algo ou alguém que nos oprime. Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória. (ECO, 2007, p. 135)

Hop-Frog então, ergueu a tocha e tocou fogo nos oito orangotangos acorrentados e pendurados pelas correntes, e revelou enfim aos mascarados:

— Agora vejo distintamente — disse ele — que espécie de gente são estes mascarados. São eles um grande rei e seus sete conselheiros particulares. Um rei que não tem escrúpulos em espancar uma moça indefesa e seus sete conselheiros, que lhe encorajam as violências. Quanto a mim, sou simplesmente Hop-Frog, o truão... e esta é a minha última truanice. (POE, 2017, p. 232)

Antes do fim de seu discurso, os oito orangotangos já haviam se tornado cadáveres que se balançavam nas correntes. Após isso, Hop-Frog subiu para o teto e desapareceu na claraboia. Segundo o narrador do conto: “Supõe-se que Tripetta, ficando no forro do salão, tenha sido a cúmplice de seu amigo em sua incendiária vingança e que, juntos, tenham fugido para sua terra, pois nenhum deles jamais foi visto de novo” (POE, 2017, p. 232). Tripetta e Hop-Frog realizaram uma vingança contra o rei e seus conselheiros que os escravizavam, e que, posteriormente, foram rebaixados a animais acorrentados e condenados à morte através de uma bufonaria. O clímax da narrativa acontece através da agressão do rei a Tripetta, que resultou na vingança cruel que foi arquitetada pelo bufão Hop-Frog. Nesta história é possível observar a transição do grotesco através das sementes do terrível que foram plantadas em tom de brincadeira e brotaram de uma forma sinistra. O que deveria

ser uma comédia se tornou uma tragédia cruel, sendo que a inversão entre escravizados, senhores, rei e bufão é usada de forma bastante assustadora.

2.6 Grotresco e alegoria em “Hop-Frog”?

Como foi visto anteriormente, na visão de Edgar Allan Poe, quando um conto deixa de ser conto, a alegoria apela para a fantasia na tentativa de adaptar o real ao irreal, através de elementos inadequados que se revelam como símbolos de uma narrativa fantástica. Nesse viés, Poe critica a alegoria e a aponta como elemento não do conto, mas do ensaio. No entanto, a alegoria pode ser encontrada em muitos de seus contos, o que revela uma certa contradição na visão do autor, principalmente quando o mesmo critica as obras de Hawthorne.

Segundo Poe, a alegoria seria como uma forma literária inferior, pois direcionaria o interesse do leitor para os símbolos dessa narrativa, que deveriam integrar o elemento artístico em sua totalidade para criar uma certa unidade de efeito. Desse modo, Poe aponta que a narrativa curta deve funcionar como uma verdadeira máquina de criação de efeitos pré-intencionados, compostos por uma força plasmadora que consegue envolver o leitor através da sua prosa, pois cada palavra deve confluir apenas para o acontecimento e nada mais.

A fim de pensar na possibilidade de haver uma leitura alegórica no conto “Hop-Frog”, foi possível considerar que Cortázar apontou que Hervey Allen vê em “Hop-Frog” um valor simbólico: a realidade, tirana, mantém a imaginação como escrava, a obriga a servir como bufão, até que esta se vingue da maneira mais terrível (CORTÁZAR, 1999, p. 323).

Esse valor simbólico apontado por Cortázar pode ser entendido como uma alegoria do esforço da alma para escapar, através dos sonhos, das realidades do mundo. No entanto, Marie Bonaparte, em sua interpretação psicanalítica da vida e obras de Poe, fez questão de apontar a interpretação de Hervey Allen como “muito distante, abstrata e alegórica para explicar o interesse que esta estranha história ainda continua a excitar”. Na visão de Bonaparte:

Em primeiro lugar, *Hop-Frog* é uma história típica de Édipo em que o filho compensa triunfantemente sua enfermidade, sem dúvida símbolo da impotência do autor, pois, como vimos, o anão aleijado tem braços mais

fortes do que qualquer outro. Assim, ele pode subir tão alto acima dos convidados reunidos que é capaz de matar o rei e escapar com sua amada. *Hop-Frog*, além disso, é um conto típico de Édipo, em que o filho gratifica triunfantemente os dois grandes desejos que inspiram o complexo de Édipo: primeiro, queimando até a morte o rei para recompensá-lo por seu erotismo, e, então, queimando seus sete ministros, todos duplos da figura real do cardeal. Além disso, ele escapa ileso com Trippetta, a dançarina, sua protetora e cúmplice – que representa a mãe de Poe – “para seu próprio país; pois nenhum dos dois foi visto novamente.” (BONAPARTE, 1949, p. 138)

Acredito que seja possível uma leitura alegórica, no viés da interpretação de Hervey Allen, visto que a alegoria se baseia na realidade tirana do rei que mantém a imaginação (presente em *Hop-Frog* e *Trippetta*) na escravidão, forçando-a a servir de forma cômica, até que ela se vingue de uma forma terrível. Neste conto, há também a necessidade da loucura para quebrar a monotonia dos dias que eram sempre iguais. *Hop-Frog* representa a imaginação que toma forma através do humor, sendo este oportuno para a vingança. Desse modo, a imaginação não é tomada como algo importante, mas como algo subordinado e ridículo.

Além disso, há uma certa ironia no conto, pois apesar da imaginação ser menosprezada pelo rei, ele necessita dela para se divertir. Através da personagem *Trippetta*, a imaginação aparece de uma forma mais fraca como um meio de produzir beleza. O embate entre imaginação e a realidade dá lugar a certo acontecimento, que seria o ápice do clímax narrativo, que é quando o rei ofende *Trippetta* (a única que *Hop-Frog* estima). Desse modo, a imaginação que antes estava a serviço da escravidão passou a servir, de forma auxiliar, a necessidade de vingança. Nesse sentido, a narrativa toma a forma de vingança e não mais de alegoria através da forma meticulosa e, até mesmo, “sublime” com que o anão prepara a vingança, participando ativamente e deleitando-se com o comportamento de suas futuras vítimas.

Na perspectiva alegórica, a imaginação que antes foi subestimada e tida como insignificante, consegue se vingar de forma brutal. A meu ver, apesar do conto permitir uma leitura alegórica, estes símbolos não são suficientes para ultrapassar o sentido literal da obra, que é construído através do seu conjunto global que a leva ao seu acontecimento final e conforma a vingança. Sendo assim, estes símbolos não explicam de forma suficiente os detalhes intrigantes desta narrativa, como a tensão que se forma no ambiente e se debruça no terrível. A sátira grotesca de “*Hop-Frog*” revelou-se através do acontecimento que faz com que a alegoria do conto se quebrasse e apontasse para as terríveis realidades da escravidão, vivenciadas no

Norte e no Sul dos Estados Unidos, por Poe e pela maioria dos americanos. De acordo com Daniel Hoffman, o grotesco pode até representar uma pessoa real, mas deve fazê-lo de forma caricata, revelando as monstruosidades da realidade. Ainda conforme Hoffman, todos os grotescos de Poe são ambientados no tempo contemporâneo, e muitos são sátiras de pessoas e eventos reconhecíveis. A sátira de “Hop-Frog” está contida na sua “brincadeira” que, para o rei, teria a intenção de divertir, mas que para o bufão era um modo de se vingar e zombar do rei e dos seus sete ministros. Temos, junto ao procedimento da carnavalização, em sua inversão de papéis hierárquicos, uma crítica trans-histórica da escravidão e da crueldade nela envolvida – além de um enredo que usa do grotesco, em ambiente bufo, para recriar o horror da vingança.

CONCLUSÃO

Ao longo dos diversos estudos sobre a categoria estética do grotesco, pode-se afirmar que o fenômeno já existia muito antes de ser descoberto etimologicamente. Conforme a proposição de Júlio França, o grotesco atravessa eras e carrega diferentes significados que testemunham os mais variados usos a que foram submetidos com o passar dos séculos, nos mais diversos sistemas conceituais dos estudos literários (FRANÇA, 2017, p. 221). Nesse viés, fim de delimitar os sentidos de longa duração do grotesco, o trabalho, inicialmente, considerou o fenômeno do grotesco no mundo clássico, para refletir sobre a concepção do belo e do feio, para, posteriormente, ressaltar a etimologia do termo, que foi cunhado para designar determinadas figuras ornamentais encontradas na Itália em fins do século XV (sendo muito anteriores, porém). No entanto, torna-se importante perceber que, apesar das teorias do grotesco apontarem para caminhos diferentes, todas puderam confirmar o caráter subversivo deste termo, que se forma na literatura de Edgar Allan Poe através da disposição de diversos elementos contraditórios, que suscitam efeitos e devem ser estudados na perspectiva da categoria estética. Outro fator a ser ressaltado é em relação à heterogeneidade do grotesco, que não pode ser absorvida em uma única definição, visto que o fenômeno do grotesco consiste num jogo constante com o absurdo, que indica sempre um novo tempo e força um rearranjo do mundo.

No conto de Edgar Allan Poe, o grotesco se estabeleceu através deste respectivo gênero breve, que, segundo Poe, consegue demonstrar o mais alto grau de talento de um escritor. Ainda conforme Poe, o conto, diferentemente do romance, não necessita de pausas e nem se expõe aos acontecimentos do mundo exterior, podendo, assim, ser lido de uma só vez. Além disso, Poe também indicou que este gênero, que evidencia sua predileção pelas narrativas curtas, se baseia na verdade e consegue exceder os limites da quietude ao causar no leitor o efeito que foi premeditado pelo autor. De acordo com Cortázar, o efeito do conto de Poe gera uma espécie de submissão no leitor, cuja alma fica refém do plano imaginativo do conto e se derivaria da criação de episódios ou de atmosferas que escapassem originalmente ao seu domínio, que seria retomado posteriormente.

No que se refere aos contos de Edgar Allan Poe, pode-se concluir que o apontamento de Kayser sobre uma passagem do conto “O baile da morte vermelha”, que seria a mais completa e mais certa definição que um escritor já concedeu ao grotesco, torna-se equivocado, pois apesar deste conto conter elementos que remetem ao grotesco, ele nunca definirá o grotesco completamente. Além disso, o conto em si não é apenas um conto grotesco, mas também alegórico. Desse modo, como foi visto ao longo deste trabalho, na perspectiva de Poe, quando um conto deixa de ser conto, a alegoria apela para a fantasia na tentativa de adaptar o real ao irreal, através de elementos inadequados que se revelam como símbolos de uma narrativa fantástica. Sendo assim, o conto “O baile da morte vermelha” evidencia uma contradição na visão de Poe, que consiste em criticar a alegoria e tratá-la não como elemento do conto, mas do ensaio; portanto, o que Poe tanto criticou, em suas três resenhas sobre a obra *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, se voltou contra a sua própria obra.

Já no que tange a “Hop-Frog”, através deste conto Poe conseguiu revelar uma espécie de transição do grotesco, disposto entre os elementos dos seus contos, que iria da concepção de Bakhtin à de Kayser. No entanto, torna-se importante notar que o grotesco não se revela apenas através dos seus efeitos suscitados no leitor, como riso ou medo, mas sim na somatória que forma esta categoria estética, correspondendo tanto à obra quanto à produção de efeitos no leitor ou contemplador. Efeitos estes que podem ser entendidos como concomitantemente sublimes, pois exigem a presença de um espectador/leitor para funcionar, causando, assim, uma espécie de *delight*, através da composição de diversos elementos opostos que atingem a imaginação de quem os experimenta através das ideias que envolvem, respectivamente, dor e prazer, não permitindo uma racionalização, mas suscitando sensações como horror e riso. O grotesco de Edgar Allan Poe seria então o que Victor Hugo chamou de gênio moderno. Como foi visto ao longo deste trabalho, para Victor Hugo: “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo” (HUGO, 2004, p. 28). No que se refere à coletânea de *Contos do grotesco e arabesco*, o grotesco pode ser entendido como uma sátira formada através da disposição dos elementos do conto. Como foi apontado neste trabalho, de acordo com Daniel Hoffman, o grotesco não é impedido de representar uma pessoa real,

mas deve fazê-lo de forma caricata, revelando as monstruosidades da realidade. Ainda conforme Hoffman, todos os grotescos de Poe são ambientados no tempo contemporâneo, e muitos são sátiras de pessoas e eventos reconhecíveis. O conto “Hop-Frog”, a meu ver, pode ser entendido como uma espécie de sátira grotesca que remete à história da escravidão e anuncia que um dia o escravizado pode se vingar de quem o escravizou. A sátira expõe defeitos e aspectos repulsivos, e, quando tem a intenção de divertir, ela deforma a crítica e a torna grotesca. A sátira de “Hop-Frog” está contida na sua “brincadeira” que, para o rei, teria a intenção de divertir, mas que para o bufão era um modo de se vingar.

Na perspectiva de Marcel Tetel, este estudo revelou que a sátira grotesca é capaz de atrair a nossa atenção para os meios, que são os elementos materiais da linguagem, e para a imagem, cujo intuito lúdico não objetiva rebaixar o indivíduo ou mudar a situação satirizada, mas sim construir uma zombaria através da alegria e da exuberância. A construção da zombaria formou a sátira grotesca, o que remete ao riso de Rabelais, que revela a força regeneradora e criativa do riso do Renascimento. Na perspectiva de Júlio França, o grotesco parece obedecer a uma percepção de cunho convencional: é a cultura de uma era que determina as convenções do grotesco, isto é, as condições de ordem e de coerência de um dado momento estabelecem quais elementos são logicamente compatíveis e quais não são. Em outras palavras, cada cultura dá as regras que o grotesco deve subverter.

Os grotescos de Poe são histórias cômicas e burlescas que geralmente exploram o exagero e a caricatura, como nos contos “Leonizando” e “A Predicament”, que são sátiras da cena literária contemporânea. Outra característica das histórias grotescas de Poe é a introdução de elementos do ridículo e do absurdo. No conto “Perda de fôlego”, o protagonista literalmente perde o fôlego e sai em busca dele. No entanto, em alguns contos de Poe, não é tarefa fácil identificar o grotesco, visto que muitos deles exigem amplo conhecimento do estado literário e político dos Estados Unidos da América pré-guerra, além disso, muitos dos seus contos grotescos foram ofuscados pelo sucesso dos contos arabescos. No que tange aos arabescos de Poe, eles são como poemas construídos em prosa, mas de uma forma mais complexa. A palavra arabesco em Poe também servia para indicar técnicas góticas. A literatura gótica se estabeleceu na segunda metade do século XVIII por escritores como Anne Radcliffe e E. T. A. Hoffmann e visou produzir efeitos de mistério e horror. Já no início do século XIX, na Inglaterra e na América, o conto

gótico havia se tornado uma das formas mais populares de literatura de revista. Desse modo, pode-se entender a acusação de germanismo que Poe sofreu por parte de alguns críticos literários, quando apontaram que suas obras foram influenciadas pelo alemão E. T. A. Hoffmann.

A contribuição de Poe para a literatura gótica consiste no uso do gênero do conto, que o autor utilizou para explorar e descrever a psicologia dos seres humanos diante de condições extremas e anormais. Nesse sentido, muitos de seus personagens estão à mercê de forças sobre as quais eles não têm controle e que sua razão não pode compreender completamente. Essas forças podem assumir a forma de impulsos súbitos e irracionais, como, por exemplo, “o diabinho da perversidade”, que inspira o protagonista de “Berenice” a extrair os dentes de sua esposa enterrada, ou como é o caso do herói homônimo de “William Wilson”, através de uma doença hereditária. A coletânea dos *Contos do grotesco e arabesco* contém algumas das mais famosas produções góticas de Poe, incluindo “Morella”, “Ligeia” e “Berenice”, histórias que tratam da morte de belas mulheres, o tema preferido de Poe. “A queda da casa Usher” é uma produção em arabesco característica. Ele exhibe muitas das armadilhas da ficção gótica, como uma mansão antiga em um cenário sombrio, um protagonista que sofre de loucura e uma sensibilidade de temperamento que veio na herança de sua antiga família, e sua irmã, que é sepultada precocemente e que se levanta do seu túmulo. Poe conseguiu criar histórias maravilhosas como essa através de aspectos comuns da tradição gótica.

Edgar Allan Poe escrevia para sobreviver e sabia que o leitor de revistas e jornais tinha uma capacidade de atenção muito limitada e ansiava por algo novo, por sensações, o que também pode explicar a predileção de Poe pelo gênero do conto, que não perdia em nada para o romance, mas era mais curto e proporcionava uma leitura mais rápida, porém profunda, e que conseguia segurar a atenção do leitor. Tanto que, em uma carta a Thomas Willis White, um editor de jornal, Poe observou que o público leitor ama “o ridículo elevado ao grotesco: o temeroso colorido ao horrível: o espirituoso exagerado ao burlesco: o singular trabalhado no estranho e místico” (OSTROM, 1966, p. 57). Sendo assim, a coletânea de contos de Edgar Allan Poe explorou uma temática sensacionalista, uma infinidade de temas que apontavam para uma certa intenção satírica, que, muitas vezes, se baseava em fatos ou pessoas reais.

Poe escreveu seus contos como uma espécie de dramaturgo, porque o mundo da escrita de Poe é inteiramente teatral. Nos contos de Poe, incidentes bizarros e absurdos ocorrem regularmente, o diálogo e os cenários são distintamente teatrais e tudo que há no conto é hiperbólico, irreal, antirrealista. Dessa forma, o gênio moderno que se forma da união do grotesco e do sublime e o aspecto teatral que remete à *Commedia dell'arte* estão presentes em toda parte na escrita de Poe. Como leitores, somos invadidos por sentimentos e sensações, que, alternadamente, suscitam encanto e terror. Diante disso, os contos de Poe se constroem através de uma escrita premeditada e que tem como objetivo a geração de um efeito, que transcende a obra e afeta o leitor, assim como a categoria estética do grotesco, que causa impressões de natureza emocional no leitor ou contemplador de uma obra. O grotesco está em todo lugar. O grotesco em Poe se estabelece através de aspectos dissonantes como o cômico e o horror, que se aproveitam da monstruosidade humana e causam sensações como espanto, medo e riso. Estes aspectos que tensionam o espaço entre o cômico e o horror podem ser todos observados no conto "Hop-Frog". Em suma, o grotesco é uma categoria estética que combina elementos opostos, como humor e medo, homem e animal, ordem e desordem, entre outros elementos. Além de tratar da realidade através de fantasia, o grotesco provoca efeitos em quem o contempla. Em Bakhtin, o grotesco é visto como uma forma festiva e alegre de inversão das categorias do mundo, mas, em Kayser, é visto como forma desordenada e sinistra. Torna-se importante ressaltar que Poe parece ter se diferenciado como escritor quando passou do poema para o gênero em prosa do conto, que é mais flexível e heterogêneo – daí sua presença na história da literatura como um criador de gênero, um inovador.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Hervey. Vida e obra de Edgar Allan Poe. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 7-10, p. 15-43, abr./jun. 2009.
- ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ARTSY. *La Vengeance de Hop-Frog (Hop-Frog's Revenge)*, 1898. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/james-ensor-la-vengeance-de-hop-frog-hop-frogs-revenge>. Acesso em: 30 nov. 2021.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Unb, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.
- BARBERO, Jesus-Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique*. Paris: Éditions L'Herne, 1998.
- BERGSON, Henri-Louis. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BONAPARTE, Marie. *A vida e obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica*. Trad. John Rodker. Londres: Hogarth Press, 1949.
- BRUM, José Thomaz. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo (org.) *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Drobránszky. Campinas, SP: Papirus: Ed. Unicamp, 1993.
- CLAYBOROUGH, Arthur. *The Grottesque in English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Organização de Jaime Alazraki; tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2.

DELEUZE, Gilles. *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988.

D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Paris: Gallimard, 2000.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. São Paulo: Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDWARDS, Justin D.; GRAULUND, Rune. *Grotesque*. New York: Routledge, 2013.

ESCRITOR BRASILEIRO. "O baile da Morte Vermelha" nos tempos atuais. Disponível em: <https://escritorbrasileiro.com.br/cronica/o-baile-da-morte-vermelha-nos-tempos-atuais/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

FRANÇA, Júlio. A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas; uma leitura de 'Violação' de Rodolfo Teófilo. In: WERKEMA, Andréa; OLIVEIRA, Ana Lúcia; SOARES, Marcus Vinicius (org.). *Figurações do real: literatura brasileira em foco*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. p. 219-235.

FREUD, Sigmund. O humor (1927). In: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. 21, p.189-194.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* (Das Umheimliche). Seguido de "O homem da areia", de E. T. A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HARPHAM, Geoffrey. *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Colorado: The Davies Group Publishers, 2006.

HOFFMAN, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1972.

HOFFMAN, Daniel. Grotesques and arabesques. In: BLOOM, Harold (ed.). *Edgar Allan Poe's the Tell-tale heart and other stories*. New York: Infobase Publishing, 2009, p. 1-8.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HYPENESS. *Medusa foi vítima de violência sexual e a história a transformou em monstro*. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2019/06/medusa-foi-uma-vitima-de-violencia-sexual-mas-a-historia-a-transformou-em-monstro/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

JEANNERET, Michel. *Perpetuum mobile: métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*. Paris: Macula, [19--].

JOLIBERT, Bernard. *La commedia dell'arte et son influence en France du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris: L'Harmattan, 1999.

JEUDY, Henri-Pierre. *L'ironie de la communication*. La Lettre Volée, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

MEINDL, Dieter. *American fiction and the metaphysics of the grotesque*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OSTROM, John Ward. *The letters of Edgar Allan Poe*. Vol. I: 1824-1845. New York: The Gordian Press, 1966.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POE, Edgar Allan. Título: *Edgar Allan Poe: medo clássico - Vol. 1*. [S.l.]: DarkSide, 2017.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção, apresentação e tradução José Paulo Paes. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. Três resenhas de Edgar Allan Poe. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 300-317, abr./jun. 2020. *Resenha da obra de: HAWTHORNE, Nathaniel. Twice-told tales*. Boston: James Munroe & Co., 1842. 2 v.

QUERIDO BESTIARIO. *O boi esfolado- Rembrandt*. Disponível em: <http://queridobestiario.blogspot.com/2011/10/o-boi-esfolado-rembrandt.html>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad., prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHOPENHAUER, *A metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

SLOTTERDIJK, P. *Regras para o parque humano: Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. 1. ed. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

TETEL, Marcel. *Étude sur le comique de Rabelais*. Florença: Leo S. Olschki, 1964.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TONEZZI, José. *A cena contaminada: um teatro de disfunções*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastique*. Paris: PUF, 1960.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. Trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007.

WAHOOART. Museu de reprodução de arte, *Édipo e a Esfinge por François Xavier Fabre (1766-1837, France)*. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/9GZGS3-Fran%C3%A7ois-Xavier-Fabre-%C3%89dipo-e-a-esfinge-d>. Acesso em : 12 nov. 2021.

WERKEMA, Andréa Sirihal. A ironia (quase) invisível na narrativa de Poe. In: CONGRESSO INTERNACIONAL PARA SEMPRE POE, 2009, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 48-53.

WRIGHT, Thomas. *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. 2. éd. Trad. d'Octave Sacht. Paris: Adolphe Delahays, 1875. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: maio 2022.