



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Daniel Augusto Pereira Silva

O grotesco e a ficção *fin-de-siècle* na França e no Brasil (1880-1920)

Rio de Janeiro

2023

Daniel Augusto Pereira Silva

O grotesco e a ficção *fin-de-siècle* na França e no Brasil (1880-1920)



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

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2023

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

S586 Silva, Daniel Augusto P. (Daniel Augusto Pereira)
O grotesco e a ficção fin-de-siècle na França e no Brasil (1880-1920) /
Daniel Augusto Pereira Silva. – 2023.
229 f.: il.

Orientador: Júlio César França Pereira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Grotesco na literatura - Teses. 2. Decadentismo (Movimento
literário) - Teses. 3. Ficção francesa – História e crítica – Teses. 4. Ficção
brasileira – História e crítica - Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-344(091)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

Assinatura

Data

Daniel Augusto Pereira Silva

O grotesco e a ficção *fin-de-siècle* na França e no Brasil (1880-1920)

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

Aprovado em 30 de junho de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Júlio César França Pereira (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Maria Cristina Batalha
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares
Instituto de Letras — UERJ

Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Renata Philippov
Universidade Federal de São Paulo

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao colega e amigo Ricardo de Freitas Júnior, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

À minha avó, Maria Letícia Martins, *in memoriam*, cujo amor permanece comigo.

Aos meus pais, Wania e Carlos; aos meus irmãos, Larissa e Carlos; e à minha tia Norma, por acompanharem todas as etapas de minha formação acadêmica com entusiasmo, interesse e carinho.

Ao meu marido, Guilherme, pelo incentivo diário e por estar sempre a meu lado. Às nossas gatas, Marion e Margot, fiéis companheiras de escrita. Aos meus sogros, Conceição e Paulo, pela torcida.

Ao professor Júlio França, com quem aprendi tanto, por uma década de orientação e amizade. A ideia para esta tese nasceu numa de suas aulas.

Às professoras Maria Cristina Batalha e Renata Philippov, bem como aos professores Marcus Vinicius Soares e Pedro Paulo Catharina, pela leitura do trabalho e, principalmente, pelo apoio desde as primeiras fases da pesquisa.

Ao professor Maurício Menon, pela valiosa participação na banca de qualificação do projeto. Aos professores Roberto Acízelo de Souza, Sérgio Nazar e Leonardo Mendes, pelas disciplinas ofertadas durante o doutorado.

À professora e amiga Sabrina Baltor, pelas conversas sobre literatura, arte e beleza. Aos professores de língua e literatura francesa do Colégio Pedro II e do Instituto de Letras da UERJ, pela formação recebida.

Aos membros do antigo grupo de estudos “O medo como prazer estético”, pelos ensinamentos e bons momentos. Agradeço, sobretudo, a Ana Paula Araujo dos Santos e a João Pedro Bellas.

A todos os amigos que pude cultivar nesses anos, especialmente a Amanda Soares, Beatriz Moura, Juliana Cavalcante, Leonardo Carvalho e Pâmela Albuquerque.

À Biblioteca Nacional, à Fundação Casa de Rui Barbosa, à Bibliomaison e à Bibliothèque nationale de France, pela preservação de obras essenciais para esta pesquisa e pelo apoio na consulta a seus acervos.

À CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ah ! tout est bu ! Bathylle, as-tu fini de rire ?

Paul Verlaine

Há diamantes nas folículos rasteiras do lameiro... Toda uma rutilação no pântano!...

Gonzaga Duque

RESUMO

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *O grotesco e a ficção fin-de-siècle na França e no Brasil (1880-1920)*. 2023. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta tese tem como objetivo principal investigar as relações entre o grotesco e a ficção decadente na França e no Brasil durante os anos que compreendem o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Parte-se da hipótese de que o grotesco assumiu características específicas nessa literatura, tanto no plano temático quanto no formal, diferenciando-se de outras de suas manifestações artísticas e dando forma ao grotesco decadente. Deseja-se, ainda, examinar a produção crítica finissecular sobre o grotesco, a partir de ensaios dedicados ao temas nesse período. Compõem o *corpus* de análise ficcional as seguintes obras: *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans; *Le Tutu* (1891), de Princesse Sapho; *Sensations et souvenirs* (1895), de Jean Lorrain; *Le Triomphe du grotesque* (1907), de Fredh; *Dentro da noite* (1910), de João do Rio; *Horto de mágoas* (1914), de Gonzaga Duque; “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque; *Dança do Fogo* (1922), de Raul de Polillo; e “Os miolos do amigo” (1922), de Carlos de Vasconcelos. Para tratar de tais questões, tomam-se como ponto de partida as reflexões sobre o grotesco de Kayser [1957], Bakhtin [1965], Thomson [1972], Harpham [1982], Rosen [1991] e Astruc [2010], entre outros autores. Os trabalhos de Praz [1930], Muricy [1951], Pierrot [1977], Jouve [1989], Stead [2004] e Palacio [2011] sobre a literatura decadente também compõem a bibliografia crítica deste estudo.

Palavras-Chave: Grotesco. Ficção decadente. Decadentismo. Esteticismo. *Fin-de-siècle*.

RÉSUMÉ

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *Le grotesque et la fiction fin-de-siècle en France et au Brésil (1880-1920)*. 2023. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Cette thèse a pour objectif principal d'examiner les relations entre le grotesque et la fiction décadente en France et au Brésil pendant la fin du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle. Nous soutenons l'hypothèse selon laquelle le grotesque a manifesté des caractéristiques spécifiques dans cette littérature, tant sur le plan thématique que formel. De cette façon, il se distingue d'autres de ses manifestations artistiques et façonne ce que nous appelons le grotesque décadent. Nous souhaitons également vérifier la production critique fin-de-siècle sur le grotesque, en tenant compte des essais consacrés à ce thème durant la période. Le *corpus* d'analyse fictionnelle se compose des œuvres suivantes : *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans ; *Le Tutu* (1891), de Princesse Sapho ; *Sensations et souvenirs* (1895), de Jean Lorrain ; *Le Triomphe du grotesque* (1907), de Fredh ; *Dentro da noite* (1910), de João do Rio ; *Horto de mágoas* (1914), de Gonzaga Duque ; "Palestra a horas mortas" (1900), de Medeiros e Albuquerque ; *Dança do Fogo* (1922), de Raul de Polillo ; et "Os miolos do amigo" (1922), de Carlos de Vasconcelos. Pour discuter de ces questions, nous partons des études critiques sur le grotesque de Kayser [1957], Bakhtin [1965], Thomson [1972], Harpham [1982], Rosen [1991] et Astruc [2010], parmi d'autres auteurs. Les recherches de Praz [1930], Muricy [1951], Pierrot [1977], Jouve [1989], Stead [2004] et Palacio [2011] à propos de la littérature décadente composent aussi la bibliographie de ce travail.

Mots-clés: Grotesque. Fiction décadente. Décadentisme. Esthéticisme. Fin-de-siècle.

ABSTRACT

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *The Grotesque and the fin-de-siècle fiction in France and in Brazil (1880-1920)*. 2023. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This doctoral dissertation aims to examine the relationship between the grotesque and decadent fiction in France and Brazil from the late nineteenth century to the first decades of the twentieth century. The main hypothesis of this study is that the grotesque manifests specific characteristics in this literature, both thematically and formally, distinguishing itself from other artistic manifestations and shaping what we call the decadent grotesque. This research also explores the *fin-de-siècle* critical production concerning the grotesque, considering the essays devoted to this theme during that time. The following works form the *corpus* of our analysis: *À rebours* (1884), by Joris-Karl Huysmans; *Le Tutu* (1891), by Princesse Sapho; *Sensations et souvenirs* (1895), by Jean Lorrain; *Le Triomphe du grotesque* (1907), by Fredh; *Dentro da noite* (1910), by João do Rio; *Horto de mágoas* (1914), by Gonzaga Duque; “Palestra a horas mortas” (1900), by Medeiros e Albuquerque; *Dança do Fogo* (1922), by Raul de Polillo; and “Os miolos do amigo” (1922), by Carlos de Vasconcelos. We undertake the investigation of the grotesque based on the works by Kayser [1957], Bakhtin [1965], Thomson [1972], Harpham [1982], Rosen [1991], and Astruc [2010], among other scholars. Our bibliography includes inquiries from Praz [1930], Muricy [1951], Pierrot [1977], Jouve [1989], Stead [2004], and Palacio [2011] regarding decadent literature.

Keywords: Grotesque. Decadent fiction. Decadentism. Aestheticism. *Fin-de-siècle*.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	POÉTICAS DO GROTESCO.....	31
1.1	Um desafio à compreensão.....	31
1.2	Trajetórias do termo, derivas do conceito.....	34
1.2.1	<u>As origens do grotesco.....</u>	34
1.2.2	<u>As expansões renascentistas.....</u>	38
1.2.3	<u>A diluição seiscentista e a reelaboração setecentista.....</u>	45
1.2.4	<u>A reinvenção oitocentista.....</u>	55
2	TEORIAS DO GROTESCO.....	83
2.1	A reflexão finissecular.....	83
2.1.1	<u>“Le Monstre” [1889], de Joris-Karl Huysmans.....</u>	96
2.1.2	<u>Le Rire [1900], de Henri Bergson.....</u>	104
2.1.3	<u>“Das Unheimliche” [1919], de Sigmund Freud.....</u>	107
2.2	A alegoria novecentista.....	112
2.3	Por uma definição do grotesco.....	122
3	O GROTESCO DECADENTE.....	136
3.1	A decadência, entre o humor e o horror.....	136
3.2	Esteticismo grotesco.....	145
3.3	Metaempirismos grotescos.....	165
3.4	Corpos grotescos.....	172
3.5	O realismo grotesco radicalizado.....	185
	CONCLUSÃO.....	203
	REFERÊNCIAS.....	208
	APÊNDICE – Corpus de observação.....	225

INTRODUÇÃO

Um leitor fluminense que abrisse a *Gazeta de Notícias* em 19 de maio de 1890 provavelmente não se surpreenderia ao encontrar, na primeira página do periódico, uma crônica de Olavo Bilac intitulada “Fim do século”. Embora hoje pouco lido e quase limitado à crítica especializada, o escritor tornara-se, aos 24 anos, cronista do prestigioso jornal, no qual passaria a publicar cotidianamente seus textos, substituindo Machado de Assis, e pavimentaria o caminho de sua popularidade. O tema tampouco pareceria estranho: mesmo faltando uma década para o início do novo período, autores brasileiros e estrangeiros demonstravam verdadeira obsessão pelo término do Oitocentos. Naquele momento, perguntavam-se — muitas vezes com receio — o que lhes traria o século XX, com todas as transformações científicas e tecnológicas em curso. Indagavam-se, sobretudo, o que aqueles anos finais diziam sobre o estado das civilizações ocidentais: teriam esgotado suas forças e invenções? As predições não eram das mais otimistas:

O fim do século! o fim do século!

Quando do alto do Corcovado a gente olha para baixo, sente os olhos turvos, latejantes as fontes, sob o domínio de vertigem do abismo.

Há, porém, uma vertigem pior do que a vertigem do abismo para baixo: é a vertigem do abismo para cima. Essa é a que eu sinto, essa é que me apavora, quando penso no que deve trazer ao mundo o século novo que aí vem. Nada me apavoraria se a humanidade retrogradasse vertiginosamente, em vez de vertiginosamente progredir: porque, afinal, nada deve ser mais agradável à humanidade do que voltar ao tempo, em que não havia Fernando de Noronha, e em que se comprava uma primogenitura com um prato de lentilhas. Ah! mas o progresso! mas o progresso! que fará o homem quando tudo estiver feito, quando chegar essa idade que já se anuncia por este delírio de prodígios e por esta loucura de maravilhas? Que fará a humanidade quando não puder mais aperfeiçoar-se, senão isto que será o cúmulo do seu aperfeiçoamento: matar-se toda?

Que medo, que medo que eu tenho do fim do século! (BILAC, 2002, p. 26)

Apesar de desenvolver uma reflexão prospectiva, em tom sombrio, sobre as consequências do progresso, Bilac dedica grande parte da coluna a comentar, jocosamente, sua própria época. Com ironia e frases bem-humoradas, sugere que a medicina e o debate público cediam cada vez mais espaço às invocações de espíritos e às pseudociências. Descreve uma sociedade cujos cidadãos, sob o efeito de sessões de hipnose, poderiam cometer crimes ou serem curados de tumores. Diz-se aliviado diante da possibilidade de não precisar mais trabalhar, pois conseguiria receber a influência de grandes nomes das letras direto do além-túmulo. Imagina ressuscitações de cadáveres com os avanços da eletricidade e a possibilidade de estar em vários espaços ao mesmo tempo. Ao concluir o texto nesse mesmo

registro, questiona-se como a humanidade se distrairia caso todo o avanço técnico substituísse o desejo de “prolongar a sua raça pelo único processo delicioso e divino por que ela tem sido prolongada até hoje?...”.

Bilac não estava sozinho em seu diagnóstico sobre a estranheza do fim do século. Apenas quatro anos antes, em 1886, um grupo de escritores franceses — também jovens e atualmente pouco lembrados — fundara um jornal intitulado *Le Décadent littéraire & artistique*. Nele, desejavam expor e discutir as variadas causas da suposta degeneração da França. O diretor do periódico e maior entusiasta do projeto, Anatole Baju, publicou uma série de textos nos quais analisava como o país se corrompia nos costumes, na política, na religião e nas artes, apenas para citar algumas das numerosas áreas em que identificava as marcas da decomposição coletiva. Num deles, “Zim ! Boum !”, de 5 de junho daquele ano, valeu-se dos espetáculos do Cirque Molier, primeiro circo amador de Paris, para indicar as necessidades do público finissecular:

Entrai, senhores, entrai, senhoras, sobretudo. É para vós que esses filhos de nossos cavaleiros se meteram em roupas de palhaços. É para fornecer algumas raras e preciosas sensações à vossa existência *blasée* e esgotada pela nervosidade moderna. [...]

Honra, pois, a todos estes bravos Decadentes de nossas grandes famílias que se oferecem tão generosamente em espetáculo ao público do circo Molier! A vida é tão banal, um pouco de excentricidade não faz mal. E, depois, esses exercícios ginásticos não servem maravilhosamente a desenvolver a força física de uma raça esgotada? [...]

As nações decadentes têm o direito de se divertir. Não se satisfazem os últimos desejos de um criminoso antes de fazê-lo subir sobre o cadafalso? (BAJU, 1886, p. 1)¹

Desde o início do artigo, Baju aproxima o fim do século na França ao período de decadência do Império Romano. A comparação entre essas duas épocas, aliás, viria a ser uma das mais produtivas e recorrentes nessa literatura. Ambos os momentos históricos teriam engendrado sociedades insensibilizadas, sobre-excitadas pelos excessos da luxúria e dos prazeres. Aos avanços técnicos e civilizatórios, sugere o autor, adviria inevitável corrupção de valores morais. Para combater a indiferença coletiva, cada um deveria buscar sensações ainda mais fortes e incomuns. O exemplo de Nero é até mesmo evocado, positivamente, como um governante capaz de entender a necessidade de seu povo por espetáculos intensos, mesmo —

¹ São de minha autoria todas as traduções de obras indicadas nas referências bibliográficas em língua estrangeira. O trecho em francês é: “Entrez Messieurs, entrez Mesdames, surtout. C’est pour vous que ces fils de nos preux se sont emmaillotés dans des habits des clowns. C’est pour procurer quelques rares et précieuses sensations à votre existence blasée et épuisée par la nervosité moderne. [...] Honneur donc à tous ces braves Décadents de nos grandes familles qui s’offrent si généreusement en spectacle au public du cirque Molier ! La vie est si banale, un peu d’excentricité ne nuit pas. Et puis, ces exercices gymnastiques ne servent-ils pas merveilleusement à développer la force physique d’une race épuisée ? [...] Les nations decadentes ont le droit de s’amuser. Ne satisfait-on pas les derniers désirs d’un criminel avant de le faire monter sur l’échafaud ?”.

ou especialmente — os mais violentos. Expor a degradação humana em detalhes e variedade, com particular atenção às suas manifestações mais excêntricas, é uma das principais receitas da literatura *fin-de-siècle*.

As crônicas de Bilac e de Baju nos revelam um sentimento bastante presente nos textos oitocentistas e amplamente destacado na arte finissecular: a ambígua relação com a modernidade, feita de atração e repulsa. Ao mesmo tempo que destacavam o lado negativo das descobertas tecnológicas e dos novos padrões de comportamento, essas publicações revelavam como tais temas exerciam fascínio sobre os artistas e o público. Nesse contexto, a suspeita de degeneração do presente e as ansiedades pelo futuro ensejaram, no Brasil e na França, uma literatura negativa, voltada para a representação de variados terrores. Nem todas as reações, entretanto, foram de puro pavor. Diante de ameaças, reais ou imaginadas, instalava-se também uma comicidade mórbida, de personagens e narradores que, sem saber como reagir a tantos horrores e estímulos, agiam como se estivessem num grande circo e conseguissem apenas rir — “nevroticamente”, sem controle, com os rostos deformados por “esgares e ríctus”, para utilizar o vocabulário outrora vigente. Os medos do fim do século ficam patentes numa ficção repleta de figuras grotescas, talvez as mais capazes de expor o infundável rol de angústias, desejos e curiosidades dos homens e das mulheres do período.

A própria expressão *fin-de-siècle*, que figura no título desta tese, tornou-se útil para designar tudo o que parecesse fora do normal, novo e possivelmente contrário ao decoro moral. Não se tratava, pois, de mera indicação cronológica, e sua vigência se estendeu por décadas além do fim do século. Quando a empregamos, referimo-nos exatamente à percepção, difundida naquele período, de algo, ao mesmo tempo, extraordinário e degradante. Por extensão, ela passou a ser empregada como um sinônimo de decadência. Em notícias, crônicas, contos e anúncios, era comum encontrar o termo na qualificação de eventos e personagens julgados bizarros ou obscenos. Observemos, por exemplo, um reclame publicado, em 1899, no jornal *O Paiz* (RJ), no qual se sugere uma época propícia a excentricidades:

Grande sucesso! Novidade!

Salão à rua SETE DE SETEMBRO, N. 135

OS PIGMEUS

Apresentação ao respeitável público de um interessante grupo de pigmeus, a maior e mais atraente curiosidade deste fim de século! Homens e mulheres do tamanho de bonecos. É incrível e fantástico! Venham ver e certificar-se do admirável capricho da natureza.

Entrada a 1\$000. Do meio-dia às 3 horas e das 5h às 11 da noite. (GRANDE SUCESSO!, 1899, p. 8)

O anúncio ecoa os chamados *freak shows*, que ganhavam enorme popularidade nas últimas décadas do século XIX e no início do XX, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos. Eram apresentações, em circos e feiras, de pessoas com deficiências ou qualquer tipo de característica física tida como exótica. A cultura finissecular se interessava por tudo o que parecesse insólito e pelas alteridades supostamente mais radicais, as quais representou muitas vezes como monstrosidades. Ainda assim, “fim de século” servia também como um adjetivo de alcance bem amplo, capaz de indicar toda sorte de estranhamentos. Elas não geravam apenas pavor, mas comicidade e interesse. É o caso de uma notícia sobre um novo legume — cuja origem, como toda novidade vagamente esquisita, seria a América do Norte — que chamava a atenção da imprensa brasileira em 1891:

Já tínhamos as mulheres fim de século, de que são as americanas o mais perfeito e acabado espécimen. Tínhamos vestidos fim de século, escorridos, inventados talvez por alguma elegante a quem a natureza não tivesse concedido as linhas cheias que são o enlevo nas estátuas antigas e que o público tanto aplaude nas formosas coristas dos teatros de operetas. Tínhamos até o palerma fim de século, de monóculo encravado no supercílio direito, mas faltava-nos um legume fim de século. [...]. O legume em questão é uma espécie de batata cheia de largas folhas, de forma alongada e muito viscosa. [...] [A] América tem a glória de ser a propagandista do estranho manjar. (RETALHOS, 1891, p. 1)

Na França, os empregos lexicais eram semelhantes e grassavam tanto na imprensa quanto em títulos e subtítulos de obras literárias. Ao passar em revista algumas obras que se valem da expressão, Guy Ducrey (1999, p. x) comenta a peça de teatro *Virginité fin-de-siècle* (1894), de Charles Froment, no qual se apresenta a história de uma moça que encara o casamento como mera negociação de sua virgindade. O crítico observa como a expressão ganhou flexibilidade para dar conta de percepções por vezes contraditórias — de repulsa e atração — em relação a eventos, objetos e pessoas: “frequentemente ambíguo, o termo condensava inquietudes surdas e prazeres maliciosos”² (DUCREY, 1999, p. x). Nesses casos, sugeria-se que a modernidade excessiva dos comportamentos pautava um caminho de libertinagens e perdições.

Parte significativa desse acervo decadente, seja nos arquivos brasileiros, seja nos franceses, resta ainda a recuperar, difundir e examinar. Quem se aproxima desse *corpus*, contudo, nota de imediato a atração de muitos autores pelo bizarro e pela monstrosidade, num registro que oscila entre a repulsa e o “humor negro”. Diante de tal cenário, é surpreendente a falta de análise dessa literatura — e, em muitos casos, até mesmo de menção a ela — nos principais tratados sobre o grotesco. Ao ampliarmos o escopo e incluirmos

² O trecho em língua estrangeira é: “ambigu souvent, il condensait inquiétudes sourdes et plaisirs malins”.

pesquisas mais contemporâneas, a situação é praticamente idêntica: quando identificam a afinidade dos textos finiseculares com o tema, limitam-se a poucos comentários e a um conjunto bastante reduzido de autores, quase exclusivamente europeus e norte-americanos. O objetivo desta tese é incluir a literatura decadente na caudalosa história do grotesco, suprimindo assim uma importante lacuna crítica e teórica nessa área de estudos.

Tomemos, por exemplo, o seminal trabalho de Wolfgang Kayser (1986, p. 91), de 1957, no qual se afirma que “numa história do grotesco pode-se percorrer rápido o século XIX pós-romântico”. O estudioso expõe o “caráter inócuo do grotesco” após o romantismo e sustenta a hipótese de que, nas artes desse período, “o grotesco propriamente dito mal seja encontrável e que o descobrimos, quando muito, em forma atenuada ou em sobreposição com outros conteúdos” (KAYSER, 1986, p. 94). Embora seu foco recaia sobre as artes visuais e os textos literários germânicos, é inegável o caráter teórico e universalizante da teoria que desenvolve, como se pode notar pelos comentários que faz sobre exemplos de grotesco em diferentes tradições artísticas nacionais. Para o alemão, haveria três grandes épocas do grotesco: o século XVI, com os artistas e autores renascentistas; o *Sturm und Drang* e o romantismo subsequente; e, finalmente, a produção novecentista, com as vanguardas e diferentes experimentações literárias. O final do século XIX é, portanto, saltado em seu livro.

Semelhante avaliação é empreendida por Mikhail Bakhtin (2010) em sua influente investigação, publicada, em Moscou, em 1965, sobre o realismo grotesco e o imaginário medieval na obra de François Rabelais. Embora as reflexões de Kayser e de Bakhtin sejam constantemente contrapostas em trabalhos acadêmicos, como versões quase antagonistas de um mesmo tema, há notável convergência na avaliação de enfraquecimento do grotesco após o romantismo. Em sua visão, “a partir da segunda metade do século XIX, o interesse pelo grotesco diminui notavelmente, tanto na literatura como na história literária” (BAKHTIN, 2010, p. 39). Também o crítico russo desconsidera a arte finisecular e concentra seus comentários a partir da ficção novecentista, considerando-a como mais um renascimento do grotesco na cultura, especialmente nos trabalhos de surrealistas e expressionistas.

Esse entendimento crítico manifesta-se, em maior ou em menor grau, em outros trabalhos do século XX, desde o pioneiro estudo de Lily Bess Campbell (1907) até às pesquisas de Frances Barasch (1971), Elisheva Rosen (1991) e Shung-Lian Chao (2010), apenas para citar alguns exemplos. Com um entendimento semelhante, neste ponto, ao de Kayser e Bakhtin, eles tendem a identificar as mesmas grandes épocas do grotesco — renascimento, romantismo e grande parte da literatura novecentista — e a desconsiderar o vasto período entre a literatura romântica e os movimentos vanguardistas.

É inegável a centralidade dessas três épocas para a arte grotesca, e os estudiosos citados têm sucesso em comprovar a relevância assumida pelo grotesco nesses momentos. O diagnóstico, contudo, fica incompleto quando se ignora uma fatura numerosa de pelo menos 40 anos de produção crítica e ficcional. Importa observar que as formas grotescas novecentistas não surgiram do vazio, mas têm bases firmes na literatura *fin-de-siècle*. Estabelecer diálogos entre artistas de diferentes gerações, interessados pelo grotesco, é outro dos objetivos desta tese — as relações intertextuais certamente tornam o tema mais complexo e a reflexão crítica mais completa.

Algumas hipóteses podem ser levantadas para o apagamento da literatura decadente nos estudos do grotesco. O desconhecimento geral dessa produção é, sem dúvida, uma das motivações mais prováveis. Trata-se de uma ficção não canônica, tanto na França quanto no Brasil, e, em muitos casos, seus autores foram relegados ao esquecimento. Até para a crítica literária especializada, há diversos ficcionistas dessa época que permanecem desconhecidos. As dificuldades são, por vezes, de ordem pragmática: o acesso aos próprios livros. À exceção de alguns nomes, também presentes neste trabalho, existem muitos escritores que não foram reeditados ou cujos textos tiveram uma circulação limitada mesmo durante suas vidas. Reduzidas a alguns volumes, escondidas em acervos particulares ou disponíveis apenas em arquivos de poucas bibliotecas públicas, diversas narrativas decadentes receberam pouca atenção dos estudos literários.

Mesmo na literatura francesa, que conta com esforços mais sistemáticos de reedição e divulgação de seu patrimônio literário, há dificuldades de acesso a esse material. Consideremos o que aponta Marie-Claire Bancquart (2010) em prefácio à sua antologia com trechos de obras finiseculares: “é preciso reconhecer, aliás, que, atualmente, a leitura na íntegra de algumas obras desse tempo impõe reais dificuldades”³. A pesquisadora indica ainda que esses empecilhos ao acesso são maiores para os textos em prosa. No Brasil, é difícil mensurar qual dos gêneros está mais relegado ao segundo plano. E se é custoso para os pesquisadores de cada nação analisarem parte desse *corpus*, é ainda mais desafiador para a circulação desses textos em escala internacional, já que as traduções são raras.

As razões para a preterição da literatura decadente nos estudos do grotesco não se restringem, todavia, a problemas de identificação crítica e historiográfica. Afinal, alguns romances decadentes, especialmente no contexto europeu, conseguiram romper, em alguma

³ O trecho em língua estrangeira é: “il faut d'ailleurs reconnaître qu'actuellement, la lecture in extenso de certaines œuvres du temps offre de réelles difficultés”.

medida, as limitações de público. É o caso, por exemplo, de *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans; *Il Piacere* (1889), de Gabriele D'Annunzio; e *The Picture of Dorian Gray*⁴ (1891), de Oscar Wilde, que contam com significativa fortuna crítica. Entretanto, apesar da facilidade de acesso, a presença da poética do grotesco nestas importantes e paradigmáticas obras finiseculares não recebeu um estudo sistemático.

Também nos estudos da decadência essa questão ficou em segundo plano. Os clássicos trabalhos de Jean Pierrot (1977), Marquèze-Pouey (1986), Séverine Jouve (1989) e Jean de Palacio (2010) reconhecem a preferência de escritores *fin-de-siècle* por representações do estranho e do terror e até chegam a mencionar as personagens grotescas de suas obras, mas não centram esforços críticos numa descrição detalhada do fenômeno. Quem mais se aproximou desse objetivo foi Evanghélia Stead (2004), cuja pesquisa analisa as variadas monstruosidades nos textos decadentes. Ainda assim, o interesse da autora recai mais sobre monstros próprios ao horror, com poucas considerações sobre o grotesco e a articulação dessas figuras com a comicidade. Também em minha dissertação de mestrado, defendi a hipótese da poética decadente como uma poética negativa, voltada justamente a efeitos de recepção negativos (cf. SILVA, 2019). No Brasil, a dissertação de Mariângela Capuano (2001) foi pioneira na análise do grotesco em obras decadentes de João do Rio e Gonzaga Duque. Apesar disso, não promoveu uma descrição sistematizante do fenômeno, pois identificou nas narrativas mais um prolongamento de traços românticos que uma tendência específica da literatura finisecular.

Duas percepções críticas bastante disseminadas talvez expliquem essa ausência de análises mais sistemáticas. A primeira é o entendimento do grotesco como uma poética essencialmente atrelada a formas mais populares da comédia, como o burlesco e a farsa, o que poderia tornar paradoxal, à primeira vista, associá-lo à morbidez e ao pessimismo típicos da decadência. A segunda baseia-se na compreensão de que a ficção decadente, em virtude de seu artificialismo e da valorização do ideal de arte pela arte, teria rejeitado a feiura, a vulgaridade, a falta de refinamento e o humor. Nesse caso, costuma-se enfatizar — excessivamente — a figura do *dandy* como protótipo quase exclusivo de protagonista das obras, cujos desejos por distinção e poses o afastariam de qualquer rebaixamento. Tais concepções são falsas e não resistem a uma leitura ampla do *corpus* decadente. Ao analisar as

⁴ Ao longo da tese, mencionarei os títulos das obras, literárias e críticas, no idioma original de publicação, a fim de facilitar a consulta de pesquisadores não lusófonos e uniformizar esse tipo de indicação, considerando o vasto conjunto de narrativas ainda não traduzidas no *corpus* de análise. Em alguns casos, é também um modo de privilegiar a nomeação pela qual a obra é mais conhecida. As traduções, quando existentes e disponíveis, constam nas referências bibliográficas.

manifestações cômicas de grupos literários nesse período, Daniel Grojnowski (1997, p. 55) indica que as próprias designações de *decadência* e *fin-de-siècle* podem levar os pesquisadores a ignorarem o lado mais humorístico dos textos, promovendo, por vezes, “uma leitura unívoca de textos ambíguos que revelam a crise sobre o modo cômico”⁵.

O grotesco e a decadência constituem duas tradições artísticas associadas a representações e efeitos por muito tempo considerados de menor valor estético. Como investem em deformidades e promovem a interseção entre humor e horror — historicamente encarados como gêneros baixos e limitados à arte “popular” —, não é surpreendente que essas poéticas tenham sido objeto de pouquíssimos estudos. Fenômeno semelhante ocorreu com outras formas artísticas associadas à feiura e ao estranho. Ao justificar a relevância do estudo da estética do feio, Karl Rosenkranz (1853, p. iv apud CHAVES, 2020, p. 159) afirma que “ninguém se admira quando se trata na Biologia do conceito de doença, na Ética, do de mal, no Direito, do de injustiça, na Religião, do de pecado”. Analogamente, Júlio França (2017, p. 160) defende que o horror nas narrativas ficcionais é capaz de “iluminar os modos pelos quais vemos a nós mesmos, mostrando-nos de uma maneira muito mais sombria do que estamos acostumados a ver”. É preciso, portanto, rechaçar qualquer resíduo ainda existente de preconceito temático nos estudos acadêmicos, a fim de considerar a produção literária em todas suas dimensões.

Independente das razões que levaram a crítica a não observar a clara relação entre grotesco e decadência, ela se faz presente nas narrativas de escritores franceses e brasileiros entre as décadas de 1880 e 1920. A hipótese central deste trabalho é a de que a percepção de degeneração generalizada, atingindo todas as camadas da sociedade, deu forma a uma poética que chamaremos de **grotesco decadente**. Nos capítulos seguintes, estarão descritas suas estruturas e características.

Antes disso, porém, faz-se necessário entender, pontualmente, o contexto cultural no qual essa literatura floresceu. Trata-se de um caso emblemático de diferença entre a realidade objetiva e as representações artísticas de um grupo. Historiadores como Eugen Weber (1988) e Michel Winock (2017) apontam que, no caso francês, a sensação de putrescência da sociedade limitava-se a um conjunto de intelectuais e escritores. Para a maior parte da população, os diversos progressos técnicos — como, por exemplo, a iluminação elétrica; o desenvolvimento da rede de transporte; e os avanços na medicina — garantiam melhorias

⁵ O trecho em língua estrangeira é: “une lecture univoque des textes ambigus qui disent la crise sur le mode drôle”.

efetivas na qualidade de vida. Ainda assim, a literatura pintava um quadro bastante sombrio, revelador de inquietações mais profundas do que os avanços materiais aparentes.

Os artistas, contudo, não avaliavam suas posições como injustificadas ou frutos de puro subjetivismo. Em suas memórias estava marcada a derrota na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), que resultou no fim do Segundo Império (1852-1870). Tão ou mais impactantes foram os conflitos sangrentos da Comuna de Paris (1871), com seus milhares de mortos. Para além desses choques, os avanços industriais, sobretudo nos transportes, e o desenvolvimento da imprensa e da publicidade promoviam a sensação de aceleração da vida cotidiana, que contribuía para um estado de superexcitação nervosa, na percepção de muitos escritores. O aumento das populações nos centros urbanos também criava as condições para mais revoltas populares e o aumento da criminalidade. Destacam-se, ainda, no final do século XIX, importantes sobressaltos políticos, como os atentados terroristas anarquistas durante os anos 1890, e a convulsão social gerada pelo *Affaire Dreyfus* (1894-1906).

Outros receios do final do século XX causavam tremores cem anos atrás: poluição, superpopulação, barulho, nervos e drogas; ameaças ao meio ambiente, à paz, à segurança, à sanidade privada e pública; os efeitos nocivos da imprensa, da publicidade e da propaganda; o declínio dos padrões públicos e privados; a onda crescente de transgressões pondo em perigo a lei e a ordem. O bem-estar público, que naquela época como agora estava nas últimas, olhava para si mesmo num abismo e estremecia. (WEBER, 1988, p. 14-15)

A denúncia de decadência da sociedade francesa fica evidente na pena de um de seus mais inflamados acusadores: Léon Bloy. No romance *Le Désespéré* (1886), o escritor aponta o afastamento em relação ao catolicismo como a causa principal da degeneração do país. A insatisfação advinha, em parte, das leis de laicização do ensino primário, propostas por Jules Ferry em 1881 e 1882, que marcaram a Terceira República (1870-1940) e separaram, cada vez mais, o Estado da Igreja. O protagonista da obra — não por acaso chamado Caïn Marchenoir — é um autor católico indignado com a falta de valores religiosos de seus contemporâneos. Após falhar em todos os seus projetos profissionais, colecionar desafetos nos círculos literários e não conseguir estabelecer relacionamentos amorosos plenos, ele busca a vida monástica nos claustros do Monastère de la Grande Chartreuse. Apesar dos esforços em integrar a ordem religiosa, também fracassa e termina seus dias pobre, sozinho, acometido por uma doença terrível e sem sequer receber a extrema-unção.

Além do enfraquecimento progressivo do sentimento religioso, o personagem de Bloy arrola outros culpados pelo estado moral do país: filósofos niilistas, escritores russos, romancistas e poetas franceses, admiradores da cultura americana, engenheiros ávidos por industrialização, homossexuais e judeus — todos, em maior ou menor grau, responsáveis por

difundir na nação ideias contrárias aos dogmas católicos. O desprezo pela espiritualidade produziria, a seu ver, uma literatura tão degradada quanto a sociedade.

Ducrey (1999, p. xxv) observa uma importante ambiguidade no conjunto da literatura da decadência: “Mesmo quando a podridão do dia continua a ser fustigada por diversos escritores [...], ela é saudada sem vergonha por outros como uma tinta preciosa, onde podem mergulhar suas penas para obras novas”⁶. Ao retratar cada um dos ingredientes responsáveis pela queda generalizada, Bloy (1886) termina por fazer um romance decadente, como se, a despeito de todos os esforços de elevação, fosse impossível escapar a seu próprio tempo e assumir outra postura que não o desespero:

É porque tudo o que tem alguma quantidade viril precipita-se perdidamente, há trinta anos, no desespero. Isso faz toda uma literatura que é verdadeiramente uma literatura de desesperados. É como uma lei bem despótica à qual parece que nenhum poeta plausível possa doravante escapar.
Não se deve procurar essa situação inaudita das almas superiores em outro ponto da história que não este fim de século, quando o desprezo de toda transcendência intelectual ou moral chegou precisamente a um tipo de contrafação do milagre.
(BLOY, 1886, p. 38)⁷

Na literatura brasileira, não foram poucos os escritores que também exploraram a temática da degeneração. Há casos, inclusive, de explícito intertexto com as narrativas francesas. Em *A Capital Federal* (1893), de Coelho Neto, narra-se a vinda de Anselmo, um jovem de Minas Gerais, ao Rio de Janeiro. Durante os oito dias de sua estadia, o rapaz é levado pelo Dr. Gomes de Almeida, um amigo de seu tio, a conhecer os prazeres e as perdições da cidade. As conversas entre os dois personagens ocupam diversos capítulos da obra e constituem o centro da discussão sobre a decadência da época e do país. Nesse diálogo, o advogado menciona *Là-bas* (1891), de Joris-Karl Huysmans, para introduzir seus comentários em relação aos danos gerados pela democracia, a qual acusa de rebaixar a arte e os comportamentos. Enquanto caminham pelo antigo Largo do Rocio, na região central da metrópole, ouvem sinos da igreja, que remetem ao romance francês:

— Conhece o *Là-bas*, de Huysmans?

⁶ O trecho em língua estrangeira é: “Alors même que la pourriture du jour continue d’être fustigée par maints écrivains (souvenons-nous des anathèmes de Mirbeau, songeons à ceux de Bloy), elle est saluée sans vergogne par d’autres comme une encre précieuse, où tremper sa plume pour de nouveaux ouvrages”.

⁷ O excerto em língua estrangeira é: “C’est pourquoi tout ce qui a quelque quantité virile, depuis une trentaine d’années, se précipite éperdument au désespoir. Cela fait toute une littérature qui est véritablement une littérature de désespérés. C’est comme une loi toute despotique à laquelle il ne semble pas qu’aucun plausible poète puisse désormais échapper.

Il ne faut pas chercher cette situation inouïe des âmes supérieures en un autre point de l’histoire que cette fin de siècle, où le mépris de toute transcendance intellectuelle ou morale est précisément arrivé à une sorte de contrefaçon du miracle”.

— Não, doutor.

— Deve ler. É um livro interessantíssimo. Livro de nevrótico, obra de enfermo, mas de excelente fatura, arte magnífica. Há lá umas doutrinas admiráveis sobre o sino, pregadas em um cubículo, no alto da torre de Saint-Sulpice, pelo sineiro Carhaix, um católico inteligente, profundamente versado em doutrinário antigo, de uma erudição de velharias que pasma. Esse homem obscuro [...] prova irrefutavelmente que é necessário não somente um perfeito conhecimento da arte, como muita alma para que se consiga tirar do metal sons simbólicos, se assim ousar exprimir-me: [...] porque, infelizmente, o sentimento artístico vai desaparecendo — a democracia reduziu tudo a comezinho, a vulgar. Não há muito, ouvimos no fundo de um café uma triste harpa gemendo sambas. Creia que me faz pena, são como pedaços de puro classicismo espezinhados pela multidão ignara. A harpa que Davi tangia! (COELHO NETO, 1915, p. 138-139)

Os debates propostos pelo Dr. Gomes de Almeida são análogos a muitas das questões presentes em *Là-bas*, em que também se manifesta a oposição entre regimes democráticos e refinamento artístico, bem como a percepção de uma sociedade menos espiritualizada. Com inúmeras páginas reservadas à discussão dessas ideias ao longo do passeio dos personagens pelo Centro do Rio, a estrutura narrativa da obra brasileira se aproxima do dialogismo característico do livro de Huysmans. Em ambos os casos, que convergem com a análise de Bloy, há a denúncia de que a literatura também se degradava. Ao criticarem a decadência na arte, ambos detalham-na cuidadosamente e impregnam os textos com suas características estilísticas. Num comentário bastante semelhante ao de Durtal, protagonista do romance francês, o advogado denuncia a produção nacional como sendo mera imitação da estrangeira e resultado de modas europeias, e critica os grupos a que chama de “decadistas”, cuja linguagem seria incompreensível:

— [...] A humanidade vai degenerando miseravelmente. Não é somente à mesa que ela confessa, o seu abastardamento — é em tudo. Veja a Arte de hoje... Quem há por aí que ouse tentar um poema épico? Ninguém! A poesia moderna é efeminada e lânguida [...]. (COELHO NETO, 1915, p. 148)

— [...] Saltamos para o naturalismo, que é a análise, a rabugice caduca da literatura, e já vamos caminhando para a caquexia do decadismo, arrastados, inconscientemente, pelo hábito inveterado da irresponsabilidade. Vamos no tropel dos alucinados escabujar na *charogne*, profanar túmulos para evocar procissões macabras, depravando o coração, depravando a bênção. Péladan institui o erotismo, os eróticos emergem, Huysmans entra pela Idade Média folheando as crônicas poentes dos arquivos, aparecem aqui os satânicos; o mahatma apregoa as excelências do budismo, toda gente é budista, como foi hipnotista na fase mais irritante das experiências de Charcot, como foi cumberlandista quando aqui esteve Pedro Vals. (COELHO NETO, 1915, p. 153-154)

No Brasil, o sentimento de decadência ganhou forma a partir de representações de uma sociedade profundamente marcada pelo sistema escravocrata, pelas incertezas da transição de regime político e pelas consequências das drásticas mudanças urbanas, em especial no Rio de

Janeiro⁸. Os anos que se seguem à Proclamação da República (1889) trazem consigo eventos de grande violência, como, apenas para citar três deles, a Revolta da Armada (1893-1894), a Revolução Federalista (1893-1895) e a Guerra de Canudos (1896-1897). A crise especulativa do Encilhamento, com a instabilidade econômica gerada, é também constantemente aludida pela ficção da época. Como aponta Renato Lessa (2019, p. 25), os anos iniciais do período republicano não contaram com qualquer sensação de encantamento e, ainda assim, “mesmo programas realistas e contrautópicos podem provocar imensa algaravia. Após os fatos confusos do 15 de Novembro, o Brasil mergulhou em uma década de enorme incerteza política e social”.

Os autores brasileiros, como os franceses, reconheceram na decadência uma característica importante desse período histórico e, frequentemente, não a limitaram a causas locais. Para muitos, tratava-se de uma rejeição — sempre ambígua e nunca total — à modernidade. A ideia de degradação pressupõe um período anterior positivo, de glórias e orgulho, que varia bastante de acordo com cada escritor. De toda forma, a contemporaneidade ganha tintas negativas. Esse pensamento é evocado por Durtal, protagonista de *Là-bas*, quando comenta que “só existe felicidade em nossa casa e acima do nosso tempo. Ah, encerrar-se no passado, reviver ao longe, sem sequer ler um jornal, ignorar a existência de teatros, que sonho!” (HUYSMANS, 2018, p. 21).

A literatura do período, em diferentes países, é marcada pela impressão de fim dos tempos e de decadência, que se constitui como um verdadeiro *Zeitgeist*. Mesmo sem constituir uma escola artística bem definida, isto é, mesmo sem seguirem preceitos pré-estabelecidos, as obras do *corpus* decadente se aproximam por algumas de suas características temáticas, narrativas e estilísticas. Presentes em obras de todos os continentes, elas formaram o que Regina Gagnier (2013, p. 71) qualifica de “Literaturas Globais da Decadência”⁹:

Os fatores que instigaram a ascensão do movimento decadente na França e na Inglaterra — o declínio de tradições econômicas, sociais, religiosas, políticas, étnicas e de gênero sob as forças da modernização — parecem ter tido efeitos similares por toda parte, resultando em diversas literaturas da decadência. Embora os escritores estivessem, frequentemente, cientes das literaturas europeias decadentes, a Decadência literária não se espalhou da França e da Grã-Bretanha para outros países como um movimento cultural, mas surgiu repetida e distintivamente

⁸ *O Rei Fantasma* (1895), outro romance de Coelho Neto, é ilustrativo dessa relação entre escravidão, monarquia e decadência. Para mais informações, ver Silva (2021a).

⁹ A expressão em língua estrangeira é: “Global Literatures of Decadence”.

em resposta a mudanças e crises em várias nações e culturas, e isso garantiu semelhanças formais. (GAGNIER, 2013, p. 79)¹⁰

Por esse motivo, defendemos que a decadência se constitui como uma poética, assim como o grotesco. Uma poética, conforme definida por Luigi Pareyson (1997, p. 17), é “um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte”. Aproximamo-nos da análise de Ducrey (1997, p. xxiv), que entende a decadência como uma poética específica, cuja rede temática, tendo se desenvolvido ao longo de todo o século XIX, resultou na literatura *fin-de-siècle*. Pelo compartilhamento de formas literárias e pela circulação dessas obras e ideias, ela acabou por ganhar contornos transnacionais.

Não acreditamos que a adoção da poética decadente na literatura brasileira, como sugeriu Antonio Candido (1989, p. 147-148), tenha sido fruto do “aristocratismo alienador” de uma elite literária, “sem bases num povo inculto”, interessada apenas num “requinte” de linguagem para garantir “uma posição de altitude absoluta”. Encarada como estranha às letras nacionais, fruto de suposta pose social e derivada de mera imitação de tendências estrangeiras, essa literatura ficou, muitas vezes, à margem das análises críticas no país. Felizmente, esforços de pesquisa como os de Andrade Muricy [1951], Cassiana Carollo (1980), Fúlvia Moretto (1989), Latuf Mucci (1994), Marcus Salgado (2007), Fernando de Barros (2009), Luiz Coutinho (2010) e Marcelo Fernandes (2014) revelaram que o *corpus* crítico e ficcional decadente é mais variado e numeroso em nosso país do que o apontado pela historiografia tradicional. Um de nossos intuitos com a presente tese é expandir essas reflexões e contribuir com novos dados para que possamos melhor entender o papel da poética decadente no desenvolvimento da literatura brasileira e suas relações com a produção internacional.

Embora a tematização do fim do século tenha sido um fenômeno de amplitude global, foi na pena dos franceses que encontrou grande espaço. Para eles, as angústias da época pareciam ainda mais prementes. Como nota Bancquart (2010, p. 10), a literatura do país contava também com bastante prestígio, o que facilitava a circulação de suas obras: “se, com efeito, uma inquietude de existir se manifesta em numerosos intelectuais europeus, é na França em que mais se difunde e se exprime, na medida em que Paris é então a capital

¹⁰ O trecho em língua estrangeira é: “The factors that instigated the rise of the Decadent Movement in France and England – the decline of economic, social, religious, political, ethnic, and gender traditions under the forces of modernization – seem to have had similar effects elsewhere, resulting in diverse literatures of decadence. Although writers were often aware of European Decadent literatures, literary Decadence did not spread from France and Britain to other countries as a cultural movement but arose repeatedly and distinctly in response to changes and crises within various nations and cultures, and these underwrote formal resemblances”.

mundial incontestada da literatura e das artes”¹¹. Por ter engendrado alguns dos textos decadentes mais arquetípicos da poética e pelas querelas geradas em tal meio artístico, a ficção decadente francesa se justifica como foco de análise.

Embora nem toda sociedade em crise tenha se valido da poética grotesca, ela é uma das maneiras mais produtivas na representação e expressão da noção de decadência: “Muitos autores voltam-se instintivamente para imagens do grotesco a fim de transmitir uma sensação de queda, de direção perdida, de autoindulgência vazia — de decadência, em uma palavra”¹² (McELROY, 1989, p. 130). O crítico elenca uma série de temas comumente tratados pelas duas poéticas: a erosão de valores pessoais e comunitários; a falta de ímpeto individual na realização de tarefas cotidianas ou artísticas; o domínio do niilismo nas relações; e o prazer na destruição.

As literaturas que veiculam o sentimento de decadência se utilizaram sistematicamente de imagens para indicar a degradação física e coletiva, numa visão que compreendia a sociedade também como um corpo. Para criar esse tipo de retrato e difundir a crença de degradação, o grotesco se apresentou como uma linguagem bem adequada:

A representação de declínio há muito faz uso de metáforas biológicas, e as imagens da decadência biológica levam direto ao grotesco. Além disso, o grotesco pode transmitir impressões poderosas de que as coisas saíram de controle, de que o animal no homem ganhou rédeas soltas e de que as forças monstruosas da psique foram liberadas. Que melhor maneira de retratar um mundo em que antigas crenças e limites entraram em colapso do que pela arte em que as formas se desintegraram, as categorias perderam sua separação e o mundo é percebido como anárquico? (McELROY, 1989, p. 130)¹³

Baseada nas reflexões de John Ruskin (1881) sobre a arte grotesca em Veneza num período de decadência da cidade, a argumentação de McElroy (1989, p. 130-131) reconhece que “a conjunção da decadência e do grotesco atingiu seu pico na obra de autores do fim do

¹¹ O trecho em língua estrangeira é: “Mais si en effet une inquiétude d'être se manifeste alors chez nombre d'intellectuels européens, c'est en France qu'elle se répand et s'exprime le plus, d'autant que Paris est alors la capitale mondiale incontestée de la littérature et des arts”.

¹² O trecho em língua estrangeira é: “What can be stated with confidence, however, is that the grotesque can be enormously effective in the *depiction* of decadence. [...] Many writers turn instinctively to images of the grotesque to convey a sense of falling off, of lost direction, of empty self-indulgence — of decadence, in a word”.

¹³ O trecho em língua estrangeira é: “The depiction of decay has long made use of biological metaphors, and images of biological decay lead straight to the grotesque. Moreover, the grotesque can convey powerful impressions of things having gone out of control, of the animal in man having been given free rein, and of the monstrous forces of the psyche having been loosed. What better way to depict a world in which former beliefs and boundaries have collapsed than by art in which forms have broken down, categories have lost their separateness, and the world is perceived as anarchic?”.

século XIX como J.-K. Huysmans”¹⁴. Apesar disso, o crítico não acredita que essa tenha sido a mais importante conjunção entre as poéticas; dedica-se, na verdade, a obras de autores norte-americanos e latino-americanos, como Nathanael West, Flannery O’Connor e Gabriel García Márquez. Embora não explore a ficção decadente, seu estudo tem o mérito de indicar os sólidos laços entre decadência e grotesco e apontar para o quanto essa relação foi produtiva na literatura finissecular.

No longo desenvolvimento do grotesco na literatura e nas artes decorativas, é fácil observar seu emprego na indicação da falta de ordem de uma comunidade ou na vida de um indivíduo, já que sua estrutura básica é a justaposição de categorias biológicas e ontológicas opostas. É o que observa Geoffrey Harpham (2006, p. 6) ao sustentar que “formas grotescas são materiais análogos ou expressões de corrupção espiritual ou fraqueza. Suas partes estão em estado de anarquia, produzindo uma impressão de vitalidade atroz e inapropriada”¹⁵. As duas ideias constituíam os traços principais dos protagonistas das obras decadentes, dominados por toda espécie de vício, tara e desvio moral debilitantes ou extravagantes.

Épocas de amplas mudanças culturais parecem ser especialmente produtivas para a emergência do grotesco nas artes. Em geral, os pesquisadores costumam associar sua prevalência nos períodos das produções renascentista, romântica e vanguardista, apresentados, acertadamente, como de grandes mudanças históricas (cf. MEINDL, 2005). Se, conforme indica Philippe Wellnitz (2004, s.p.), “o grotesco é particularmente ligado a períodos de ruptura, de questionamento de pontos de referência fundamentais”¹⁶, deve-se considerar também os anos finais do Oitocentos como um momento bastante propício para a poética. Afinal, como observamos anteriormente, estava em marcha não apenas a transição para um novo século, mas uma profunda transformação de costumes e crenças.

Por enfatizar o que está fora das normas, a arte grotesca se desenvolve, frequentemente, em contraponto a regras de conduta, leis e normas sociais. Para Isabelle Ost (2004, s.p.), a poética ganha força “em certas épocas críticas da História, quando aproveitando

¹⁴ O trecho em língua estrangeira é: “The most conspicuous use of the grotesque in modern fiction to depict a state of moral and cultural depletion occurs not in the literature of Europe (where the conjunction of decadence and the grotesque reached its peak in the work of such late nineteenth-century writers as J.-K. Huysmans), but in the Anglo-American and Spanish American writing of the New World”.

¹⁵ O trecho em língua estrangeira é: “Grotesque forms are material analogues or expressions of spiritual corruption or weakness. Their parts are in a state of anarchy, producing an impression of atrocious and inappropriate vitality”.

¹⁶ O trecho em língua estrangeira é: “le grotesque est particulièrement lié à des périodes de rupture, de remise en cause de repères fondamentaux”.

seu potencial contestatário, alguns se serviram dela como arma contra a cultura dominante”¹⁷. De forma análoga, a decadência valoriza os desvios em diversos níveis de suas narrativas, criando personagens excêntricos e utilizando uma linguagem bastante artificial, em alguns casos repleta de neologismos e arcaísmos. As duas poéticas permitiam aos escritores finiseculares chocar a recepção, *épater le bourgeois*, e contrapor à literatura marcada por técnicas realistas uma arte mais imaginativa:

O grotesco prospera numa atmosfera de desordem e é inibido em qualquer período caracterizado por um profundo senso de dignidade, por uma ênfase na harmonia e na ordem da vida, por uma afinidade com o típico e o normal, e por uma abordagem prosaicamente realista das artes. Se um considerável grau de “grotesqueria” ainda assim aparece na arte de tal período, podemos nos justificar suspeitando que essa é uma reação contra os padrões prevalentes e um sintoma de seu declínio, que — como é frequentemente o caso — o destaque a coisas prosaicas e plausíveis e o desejo de abarcar uma realidade ordenada escondem uma fascinação pela desordem e um desejo de exercer irrestritamente a imaginação. (CAMPBELL, 1907, p. 26-27)¹⁸

A poética grotesca configura-se não apenas como um veículo de expressão da noção de decadência, mas também como um fator importante para o estabelecimento da moderna ideia de literatura. Para muitos artistas oitocentistas, o grotesco é um traço fundamental da nova arte, a qual tentava se distanciar do neoclassicismo. Desde o final do século XVIII, a progressiva rejeição ao sistema clássico das letras passava pelo questionamento de uma ideia unívoca de beleza e pela defesa de formas artísticas desarmônicas:

A noção de belas-letas [...] rapidamente se fragilizaria. Já na sua origem, dada a pronunciada tendência a identificar-se o belo com idealidades, equilíbrio e elevação, revelava-se pouco apta a comportar produções literárias como a sátira e a comédia, afeitas por definição a deformidades e baixezas, bem como as categorias estéticas do descomedimento, casos do sublime e do grotesco. A partir do Romantismo, por fim, a essas limitações acrescentou-se o impacto de várias experiências artísticas cujo ânimo revolucionário acabaria por liquidar qualquer pretensão de consenso em torno da ideia de beleza. (SOUZA, 2014, p. 22)

Nesse contexto de intensas querelas, o estudo do grotesco se tornou, nas palavras de Elisheva Rosen (1991, p. 45), um “metadiscorso para a modernidade”¹⁹. A partir, sobretudo,

¹⁷ O trecho em língua estrangeira é: “[...] à certaines périodes critiques de l’Histoire, lorsque, tirant parti de son potentiel contestataire, d’aucuns s’en sont servi comme arme contre la culture dominante”.

¹⁸ O trecho em língua estrangeira é: “The grotesque thrives in an atmosphere of disorder and is inhibited in any period characterized by a pronounced sense of dignity, an emphasis on the harmony and order of life, an affinity for the typical and normal, and a prosaically realistic approach to the arts. If a considerable degree of grotesqueness nevertheless appears in the art of such a period, we might be justified in suspecting that it is a reaction against the prevailing standards and a symptom of their decay, that — as is often the case — the stress on prosaic and plausible things and the wish to embrace an ordered reality conceal a fascination with disorder and a yearning for unfettered exercise of the imagination”.

¹⁹ A expressão em língua estrangeira é: “un métadiscours pour la modernité”.

do prefácio de Victor Hugo ao drama *Cromwell* (1827), a reflexão crítica passou a considerar as experiências desarmônicas, a deformidade e a feiura como indispensáveis à arte. Na produção moderna, em oposição à tradição clássica, ganharam destaque não o equilíbrio de formas, o respeito aos limites de cada gênero e a busca por beleza, mas a hibridez discursiva e o monstruoso. A valorização da dissonância conduziu às formas grotescas — compósitas por excelência. A associação entre o grotesco e o moderno foi a tal ponto intensa que “muito dessa literatura que nós agora pensamos caracteristicamente como ‘moderna’, independente da época, pode ser e frequentemente é descrita como grotesca” (STEIG, 1970, p. 253)²⁰.

Décadas após a revolução artística empreendida pela geração romântica, os decadentes manterão o lugar privilegiado do grotesco em seus juízos sobre a arte. Embora críticos como Mario Praz [1930] entendam o romantismo como um movimento de longa duração, do qual a ficção decadente seria apenas um ramo, é importante ressaltar que as funções e os efeitos das imagens grotescas naquela e nesta literatura não são os mesmos, ainda que possuam diversos pontos de contato. Barasch (1971, p. 152) nos lembra que, no século XIX, os sentidos do grotesco “não permaneceram estáticos, pois novas percepções e concepções do grotesco ocorreram a cada nova geração de artistas e críticos; cada uma criou a sua própria arte grotesca”²¹. Ao longo dos próximos capítulos, indicaremos como o grotesco decadente se estabeleceu e como é possível identificá-lo.

Nossa escolha por um *corpus* de língua francesa para investigar o grotesco se justifica pela centralidade da poética na formação dessa tradição literária. Bakhtin (2010, p. 38) observa que “na França, o grotesco era considerado como uma tradição nacional”. Mesmo lamentando o pouco número de estudos especificamente dedicados à questão no país, Rosen (1991, p. 5-6) identifica, a partir de textos de Montaigne, Hugo, Gautier e Baudelaire, que foi naquele país em que “foram produzidas as defesas mais vigorosas em favor do grotesco”²².

No Brasil, há estudos do grotesco nas obras de autores específicos, como, apenas para mencionar alguns exemplos, nas de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa (SANTOS, 2009); Lúcio Cardoso (SOUSA, 2013); e Dalcídio Jurandir (MORAES, 2011). O tópico parece, contudo, carecer de uma abordagem mais ampla e sistemática. Tendo em vista a relevância da

²⁰ O trecho em língua estrangeira é: “Much of that literature which we now characteristically think of as ‘modern,’ whatever its age, can be and often is described as grotesque”.

²¹ O trecho em língua estrangeira é: “These meanings, however, did not remain static, for new perceptions and conceptions of the grotesque occurred with every new generation of artists and critics; each created its own grotesque art [...]”.

²² O trecho em língua estrangeira é: “Mais, c’est en France très précisément qu’ont été produits les plaidoyers les plus vigoureux en faveur du grotesque”.

arte grotesca para o estabelecimento da percepção moderna de literatura e os diálogos estabelecidos entre nossos escritores e os autores estrangeiros, não nos pareceu disparatado imaginar que também nas letras brasileiras haja muitos outros materiais a analisar. Tomamos, portanto, também a ficção brasileira como centro de análise a fim de mapear as estruturas e figurações grotescas na literatura do país.

Nas páginas a seguir, estaremos diante de um conjunto de textos não canônicos, sobretudo quando lidarmos com as obras finisseculares. Seguimos assim a percepção de Bakhtin (2010, p. 26), para quem “o cânon grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema”, já que, frequentemente, se afasta de padrões de beleza e do decoro normalmente associados a noções de “alta literatura”. É essencial notar, todavia, que mesmo obras centrais para a literatura ocidental, anteriores ao romantismo, fizeram amplo uso de representações grotescas. Assim, quer estejamos diante do cânone, quer trabalhemos com textos menos conhecidos, o grotesco sempre foi uma poética disponível para muitos artistas.

Dividimos o *corpus* ficcional de narrativas decadentes em duas categorias. Inicialmente, selecionamos um *corpus* de observação, que agrupa todos os textos decadentes lidos nos anos dedicados a esta pesquisa. Embora não recebam uma análise crítica detalhada, eles foram centrais para a identificação de recorrências estruturais da decadência e do grotesco, contribuindo para um entendimento mais completo do tema. A fim de colaborar com a difusão de tais obras e com futuras pesquisas na área de estudos, listamos as narrativas no Apêndice, organizando-as segundo o critério cronológico de publicação. Muitas delas puderam ser identificadas a partir da consulta aos acervos das hemerotecas digitais da Biblioteca Nacional e da Bibliothèque nationale de France, em sua plataforma *Gallica*. Inevitavelmente, esse é um levantamento com lacunas que deverão ser preenchidas por novos esforços de investigação.

Em seguida, propomos um *corpus* de análise das obras mais relevantes para o estudo do grotesco na ficção decadente. Nesse segundo grupo, que será objeto de um exame mais detido, está presente a obra mais antiga da tese: *À rebours* (1884), que se tornaria paradigmático da decadência, escrito por Huysmans. Nosso recorte temporal se encerra em 1922, com o romance *Dança do Fogo; o Homem que não queria ser Deus*, de Raul de Polillo, autor brasileiro praticamente desconhecido nas letras nacionais. Tal alcance temporal se deve à persistência da ficção decadente na literatura brasileira, na qual identificamos obras típicas dessa poética até, pelo menos, os anos 1920.

Para demonstrar como o grotesco decadente se fez presente num amplo grupo de escritores, elegemos apenas uma obra de cada autor para compor o *corpus* de análise. Da

literatura francesa comparecem ainda o romance *Le Triomphe du grotesque* (1907), assinado por Fredh, e o volume de contos *Sensations et souvenirs* (1895), de Jean Lorrain. Além disso, examinaremos pontualmente o romance *Le Tutu; mœurs fin-de-siècle* [1891], atribuído a Léon Génonceaux, que, por suas características, revelou-se um estudo de caso importante. Em comparação a essa obra, abordaremos dois contos da literatura brasileira: “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque, e “Os miolos do amigo” (1922), de Carlos de Vasconcelos. Da literatura nacional examinaremos também os volumes de contos *Dentro da Noite* (1910), de João do Rio, e *Horto de mágoas* (1914), de Gonzaga Duque — dois autores que, embora tenham alcançado mais visibilidade, não são avaliados positivamente, na historiografia literária novecentista, pelo trabalho com a poética decadente.

Sem dúvidas, esse é um conjunto relativamente extenso e heterogêneo de dados. A quantidade de narrativas, no entanto, é essencial para o trabalho, por dois motivos: primeiro, para o estabelecimento de um panorama da ficção decadente tanto na França quanto no Brasil; e segundo, para a análise da validade teórica da hipótese de um grotesco decadente. Assim, estamos interessados menos nas idiossincrasias de cada autor ou de cada literatura nacional e mais nas características amplamente compartilhadas, tais como os *topoi* e arquétipos presentes em suas obras. Entendemos as semelhanças entre as duas literaturas nacionais não a partir de um modelo de dependência cultural, mas sim como uma resposta artística semelhante a questões típicas dos artistas do final do século XIX, que experimentavam as intensas mudanças da modernidade.

Naturalmente, em alguns casos, há motivações específicas a cada cultura na adoção das poéticas, o que também incluímos nas análises. Esta pesquisa não adota, contudo, o nacionalismo como chave de leitura para a compreensão dos textos. Esse critério pautou, historicamente, a crítica brasileira, colocando em segundo plano o amplo compartilhamento de leituras entre as tradições literárias de cada país. Em seu exame da produção literária de meados do século XIX, Márcia Abreu (2019) revela como as mesmas obras circulavam entre os diferentes centros artísticos. Para a pesquisadora, a diferença entre o mercado literário francês e o brasileiro não estaria na natureza dos livros comercializados e nas técnicas de divulgação, mas tão somente na escala da comercialização, já que o leitorado de nosso país era menor. Tal estudo vai ao encontro do argumento de Pascale Casanova (2002), para quem as trocas literárias se estabelecem internacionalmente, num campo artístico autônomo e repleto de tensões entre seus participantes, ao qual chama de “República Mundial das Letras”.

Embora não seja objetivo desta tese avaliar a circulação das obras decadentes, acreditamos que a hipótese de Abreu (2019) possa ser aplicada ao contexto finissecular sem grandes distorções, além de também justificar nossa escolha metodológica:

Por isso parece importante colocar ênfase na noção de circulação, porque ela rompe com a ideia de fechamento sobre territórios nacionais e deixa claro que as fronteiras não eram um empecilho para o trânsito de livros, de revistas, de espetáculos e de impressos em geral. A noção de circulação também parece a mais adequada porque ajuda a evitar tanto o eurocentrismo quanto o exotismo, enfatizando a ideia de movimento entre a Europa e o Brasil e não de fluxo de ideias ou mercadorias da Europa para o Brasil. Ela leva, também, a pensar mais em termos de conexão do que de dependência cultural, mais em termos de apropriação do que de influência. (ABREU, 2019, p. 267)

No primeiro capítulo, investigamos os sentidos assumidos pelo grotesco ao longo da história e as diferentes acepções do conceito na crítica, desde sua origem na arte decorativa renascentista até às definições românticas. Nosso intuito é, inicialmente, situar o contexto de cada transformação da poética para, em seguida, apresentar aquilo que, independentemente da época, constitui o seu âmago. Se desejamos entender o grotesco decadente, precisamos, antes, conhecer as figurações e as técnicas do grotesco disponíveis aos escritores finisseculares e saber a quais representações associavam a ideia de grotesco. Veremos, por exemplo, como a noção é, até o século XVIII, muito ligada às artes visuais, dando ensejo a uma iconografia com a qual os ficcionistas dialogaram intensamente.

No segundo capítulo, temos como primeiro objetivo analisar as reflexões críticas finisseculares sobre o grotesco, incluindo-as na longa história da poética. Queremos, assim, demonstrar que o período entre 1880 e 1920 não constituiu um vazio no estudo das representações grotescas. Defendemos a hipótese de que essas análises ficaram, por vezes, encobertas em razão de uma predileção dos escritores por outros termos e noções correlatas, como “monstruoso”, “estranho” e “humor”. Após indicarmos como essa produção dialoga com as realizações anteriores e posteriores, propomos uma definição teórica e estrutural da poética, que norteará nossas análises ficcionais. Como Kayser (1986, p. 8), acreditamos que, apesar de todas suas metamorfoses, o grotesco possui uma estrutura formal recorrente. Sustentamos que a poética deve ser compreendida num sentido mais restrito, a partir da necessária justaposição de imagens e efeitos jocosos e terríveis.

No terceiro capítulo, descrevemos as formas e as funções do grotesco decadente, tendo como base o *corpus* de análise ficcional. No tópico de abertura, investigamos como o meio artístico finissecular, na França e no Brasil, promoveu a constante mistura entre horror e humor nas suas produções. Demonstramos como a literatura *fin-de-siècle* possui um lado cômico, que se mescla à tendência negativa da poética. Apontaremos para um grotesco

decadente voltado para um esteticismo mórbido, afeito a um paradoxal belo terrível; atento a doenças, sobretudo as sexuais; em geral, antirrealista; e capaz de radicalizar os procedimentos do realismo grotesco, com amplo espectro de parafilias e vícios.

1 POÉTICAS DO GROTESCO

1.1 Um desafio à compreensão

A despeito de todas as diferenças de abordagem crítica, os estudos do grotesco tendem a concordar em, pelo menos, um ponto: a dificuldade de definição do conceito. A bibliografia especializada revela uma multiplicidade desconcertante de entendimentos sobre o tema, tão díspares que parecem se referir a objetos completamente diferentes. Não raras vezes, as pesquisas deixam em segundo plano as tentativas de estabelecer estruturas essenciais do grotesco para se concentrar em casos particulares, como se fosse mais seguro averiguar apenas as suas realizações individuais. O resultado é a proliferação de variações da ideia inicial, a partir da contínua inclusão de adjetivos a um substantivo cujo sentido básico parece escapar à compreensão e diluir-se com o tempo. As variantes surgem de acordo com o enfoque de cada estudioso. Fala-se, por exemplo, em *grotesco-fantástico*, *grotesco satírico*, *grotesco cômico*, *grotesco horrífico*, *grotesco moderno*, *grotesco-caricatura*, *grotesco sulista*, *grotesco queer*, *grotesco pós-colonial*, *grotesco global*, entre tantas outras designações.

Embora possam designar adequadamente ocorrências específicas e manifestações históricas, muitas dessas descrições não oferecem instrumentos de identificação dos traços básicos do grotesco. O pesquisador Rémi Astruc (2010, p. 25) expõe essa dificuldade da área ao escrever que “as grandes teorias críticas, em geral relativamente eficazes no campo reduzido em que foram produzidas, não permitem, no entanto, que se estabeleça um saber global e definitivo sobre a questão”²³. Tratadas como realizações únicas e fechadas em si mesmas, as variedades do grotesco — sem sombra de dúvidas, existentes e com traços particulares — tornam-se ocorrências de tal modo singulares que perdem o referencial comum. Perante o desafio de oferecer uma síntese do grotesco, é comum que os pesquisadores abdicuem da tarefa para investigar exclusivamente um *corpus* de análise específico, tomando-o como principal baliza para definir o fenômeno como um todo. Tal posição prejudica uma compreensão integrada da poética, limitando até mesmo as relações intertextuais estabelecidas entre as diferentes produções grotescas.

²³ O trecho, em língua estrangeira, é “[...] c’est ainsi que les grandes théories critiques, souvent relativement efficaces dans le champ réduit où elles ont été produites, ne permettent pas en revanche que s’établisse un savoir global et définitif sur la question”.

A própria noção de grotesco sofre a concorrência de outras palavras e de diferentes conceitos, com os quais entretém semelhanças de sentido, sem, todavia, constituir-se como pleno sinônimo. Entre eles, McElroy (1989, p. 1-2) destaca as ideias de “bizarro, macabro, fantástico, *weird*, Gótico, arabesco”²⁴. À lista poderíamos adicionar outros vocábulos, tais como *mourisco*, *barroco*, *ridículo*, *satírico*, *caricatural*, *bufão*, *tragicômico*, *monstruoso*, *horrível* e *disforme* — apenas para citar mais alguns dos tantos exemplos possíveis e recorrentemente mencionados pela crítica. Apesar de revelarem aspectos importantes das figuras grotescas, nenhum dos termos do conjunto, isolado, conseguiria descrevê-las plenamente. Antes, oferecem mais pistas da pluralidade de acepções e de manifestações assumidas pelo grotesco, como aponta o mesmo pesquisador.

Os problemas de definição persistem nos estudos literários contemporâneos. No prefácio ao seu livro sobre o tema, Geoffrey Galt Harpham (2006, p. xxii) narra os problemas que enfrentou para compreender a essência do fenômeno: “é relativamente fácil reconhecer o grotesco ‘em’ uma obra de arte, mas bem difícil de apreendê-lo diretamente”²⁵. Sem existência independente, o grotesco seria um elemento capaz de assumir múltiplas formas de acordo com o contexto. Existiria na pintura da Antiguidade, na arte carnavalesca, em representações da dança da morte, nas máscaras e encenações da *commedia dell’arte*, nas gárgulas das catedrais góticas medievais, além de marcar, no século passado, as vanguardas e o cinema experimental. Com tantos impasses para discernir o âmago da noção, a própria discussão teórica foi qualificada, metaforicamente, pelo crítico, como grotesca. Em sua revisão de alguns dos estudos mais clássicos — em especial os de Kayser [1957] e Bakhtin [1965] —, Harpham (2006, p. xxiv) comenta que “embora quase não haja concordância entre os críticos, também quase não há discordância real”²⁶.

Alguns estudiosos reservaram partes substanciais de seus trabalhos à discussão metacrítica, a fim de buscar respostas para o problema de definição. Astruc (2010, p. 25) credita as lacunas dos estudos a uma falha metodológica: os estudiosos teriam dificuldades em lidar com objetos intersticiais, cujos sentidos não são unívocos. Sob esse ponto de vista, a arte grotesca decepcionaria constantemente quem busca por explicações dualistas. Enquanto uns

²⁴ Os termos em língua estrangeira são: “bizarre, macabre, fantastic, weird, Gothic, arabesque”.

²⁵ O trecho em língua estrangeira é “[...] it is relatively easy to recognize the grotesque ‘in’ a work of art, but quite difficult to apprehend the grotesque directly”.

²⁶ O trecho em língua estrangeira é “The field of the grotesque is exceptional in that although there is almost no agreement among critics, there is almost no real disagreement either.”

limitariam tais produções ao cômico e à sátira ou, pelo contrário, ao medo e ao monstruoso, outros as analisariam como meros exercícios de virtuosismo artístico, não mais do que uma maneira de dar vazão à criatividade e aos desejos dos criadores. Ao indicar o esforço necessário para compreender o que motiva o grotesco e a falta de clareza que costuma acompanhá-lo, Astruc (2010, p. 30-31) expõe a sua “opacidade ao significado” e afirma que “a dimensão significativa de um texto grotesco não é facilmente discernível”²⁷.

As reflexões teóricas são integradas, frequentemente, a vertentes críticas e metodológicas diversas, gerando interpretações com recortes de tradição nacional, escola artística, gênero, raça, sexualidade, entre outros. Se, por um lado, o interesse de múltiplas linhas de estudo pelo tema reforça sua relevância e a capacidade de tratar de variadas questões, por outro, sugere uma enorme maleabilidade conceitual. Como apontam Justin Edwards e Rune Graulund (2013, p. 28), o “grotesco não pode nunca ser trancado a um único sentido, forma, período histórico ou função política específica. [...] Se há alguma coisa que define ‘o’ grotesco é precisamente que ele é híbrido, transgressivo e sempre em movimento”²⁸. Embora os autores adotem uma postura radical ao colocar em dúvida a própria possibilidade de uma definição, julgando-a previamente destinada ao fracasso, as transformações históricas e culturais do grotesco merecem um exame detido.

Ora encarado de forma negativa, como um desvio em relação a parâmetros clássicos de harmonia e proporção, ora entendido de modo positivo, como símbolo da libertação criativa dos artistas, o grotesco ensejou recepções díspares. Noël Carroll (2013, p. 305) observa as transformações radicais dos juízos de valor e a variação de perspectivas, ao constatar que “alguns autores usam o termo como um conceito avaliativo: comentadores neoclássicos usam-no como um insulto, enquanto românticos e pós-românticos frequentemente tendem a usá-lo como um elogio”²⁹. Mesmo sem nos oferecer uma compreensão homogênea da questão, a perspectiva diacrônica nos permite, ao menos, observar como se estabeleceu uma tradição artística em torno do grotesco ao longo do tempo,

²⁷ Os excertos em língua estrangeira são: “opacité au sens” e “[...] la portée signifiante d’un texte grotesque ne se laisse facilement décider”.

²⁸ A passagem em língua estrangeira é: “As a term, grotesque can thus never be locked into any one meaning or form, historical period or specific political function. This means that any attempt to locate the grotesque is by definition bound to fail. For if there is any one thing that defines ‘the’ grotesque it is precisely that is hybrid, transgressive and always in motion”.

²⁹ O trecho em língua estrangeira é: “Some authors use the term as an evaluative concept: neoclassical commentators use it as a term of abuse, whereas romantics and postromantics are often likely to use it as a term of praise”.

em que cada novo autor formulou diálogos intertextuais com as produções anteriores, em contínuas reelaborações do significado do termo.

1.2 Trajetórias do termo, derivas do conceito

1.2.1 As origens do grotesco

Acompanhar as modificações históricas do uso do termo “grotesco” nos permite perceber não apenas as etapas de formação do conceito, como também a sua progressiva expansão para diferentes contextos e artes. Essa proposta torna-se ainda mais produtiva quando examinamos algumas das obras literárias que contribuíram para definir os contornos, ainda que oscilantes, da poética. Mesmo em constante mudança, diversas características do fenômeno foram recorrentes ao longo da história. Assim, analisaremos brevemente tanto as transformações do conceito quanto os traços característicos dessa arte, a partir de narrativas e ensaios críticos que compõem uma espécie de cânone do grotesco.

Como exporemos, aspectos importantes das primeiras realizações grotescas, ainda nas artes plásticas, migraram para a literatura e marcaram a reflexão crítica sobre as obras literárias. A iconografia grotesca de artistas como, por exemplo, Michelangelo, Rafael, Pieter Brueghel, o Velho, Hieronymus Bosch, Jacques Callot, Francisco de Goya, Johann Füssli, Aubrey Beardsley, entre outros, foi constantemente referida em textos ficcionais e teve grande influência na percepção dos escritores sobre o grotesco. A tradição do grotesco nas artes visuais e na literatura se retroalimentaram em diversos períodos históricos. Nesse sentido, a reflexão interdisciplinar, mesmo pontual e circunscrita a limites bem definidos, é importante para a nossa exposição das transformações do grotesco posteriormente assumidas na literatura.

A noção de grotesco tem origem no século XV, mais precisamente no período do Renascimento italiano. Uma série de escavações arqueológicas em Roma permitiram a descoberta de construções, objetos e obras de arte do passado da cidade. Nos subterrâneos da capital, foram encontradas, por volta de 1480, as ruínas da *Domus Aurea* — a Casa Dourada —, como era conhecido o palácio do imperador Nero (37-68). Harpham (2006, p. 27) indica a importância da redescoberta da construção, pois “as primeiras coisas a serem chamadas de

grotesco foram os afrescos delicados e inócuos decorando as [suas] paredes”³⁰. Como as formas decorativas haviam sido encontradas em *grotte* — isto é, em grutas, em italiano —, o tipo artístico recebeu o nome de *grotesche*. A associação entre a pintura e o espaço parece ter sido imediata, embora a primeira datação da palavra em um documento tenha ocorrido apenas em 1502 (cf. BARASCH, 1971, p. 20). Ao longo do século XVI, a relação ganharia ainda mais reforço com os trabalhos críticos e biográficos de Giorgio Vasari e Sebastiano Serlio, que colaboraram para difundir a ideia. É importante ressaltar, contudo, que essa pintura decorativa não era, originalmente, feita em grutas, mas sim nas próprias paredes dos edifícios romanos. Metonimicamente, o termo designava, portanto, o local do achado, e não uma característica da forma ou o seu local primeiro de execução.

Inicialmente, “grotesco” qualificava a pintura ornamental antiga, desconhecida dos contemporâneos e encontrada durante as escavações (cf. KAYSER, 1986, p. 18). Por suas formas pouco usuais, com elementos estranhos à arte renascentista até então, os desenhos indicavam uma inspiração estrangeira e intrigavam quem visitava os sítios. A dificuldade de compreender o sentido dos ornamentos seria reforçada pela sua própria localização arquitetônica, já que se localizavam nas ruínas de diferentes prédios, sobrepostos em escombros. Como também aponta Harpham (2006, p. 28), as prováveis inspirações de Nero em seu projeto de decorar grandiosamente o palácio teriam vindo de modelos orientais, especialmente da ornamentação babilônica de séculos antes de Cristo. Apesar dos desejos inovadores do imperador, a decoração das paredes do edifício — levada a cabo por um artista chamado Fabullus — seguia, na verdade, o estilo e os clichês da época, já estabelecidos em Roma por volta de 100 a.C.:

Esse estilo consistia em graciosas fantasias, impossibilidades anatômicas simétricas, pequenas bestas, cabeças humanas, vegetais delicados e indeterminados, todos apresentados como ornamento com um aspecto vagamente mitológico, conferido por representações de faunos, ninfas, sátiros e centauros. (HARPHAM, 2006, p. 29-30)³¹

Em pouco tempo, as decorações foram encontradas em outras construções antigas romanas, como nas Termas de Tito, e se tornaram uma moda entre os jovens artistas renascentistas, que visitavam os espaços para estudar os afrescos e reproduzi-los em novas encomendas (cf. HARPHAM, 2006). Frances Barasch (1971, p. 18) explica que a empolgação

³⁰ O trecho em língua estrangeira é: “The first things to be called grotesque were dainty, innocuous frescoes decorating the walls of Nero’s Domus Aurea, or Golden Palace”.

³¹ A citação em língua estrangeira é: “This style consisted of graceful fantasies, symmetrical anatomical impossibilities, small beasts, human heads, and delicate, indeterminate vegetables, all presented as ornament with a faintly mythological character imparted by representations of fauns, nymphs, satyrs and centaurs”.

com a ornamentação grotesca não era injustificada, pois oferecia aos admiradores novas possibilidades artísticas. As formas representavam, ao mesmo tempo, uma novidade e um símbolo de tradição, o que, para os artistas renascentistas, permitia uma produção inédita, diferente dos ideais neoclássicos, mas com a marca do passado. Rosen (1991, p. 12) explica a importância dessa dupla articulação, pois, em um período “em que a inovação ainda é tida como eminentemente suspeita, só é possível se dedicar a ela com precauções: a imitação é a melhor garantia”³².

Apesar do grotesco, tal como conhecemos, ter suas origens associadas às escavações renascentistas, diversos estudiosos indicam que o fenômeno, na verdade, seria anterior ao século XV e mesmo à época de Nero, quando os afrescos haviam sido inicialmente produzidos. Bakhtin (2010, p. 27) explica que o “método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos”. Harpham (2006, p. xxii) também indica que “Roma prova ser um falso início”³³, tendo em vista a inspiração oriental das formas.

Quando foi inicialmente concebida, antes da descoberta nas escavações, a arte ornamental futuramente chamada de grotesca não contou apenas com recepções entusiasmadas. Em *De Architectura* (27-16 a.C.), Vitrúvio — um dos nomes mais importantes da arquitetura romana — fez comentários negativos em relação às pinturas. No quinto capítulo do Livro VII, o engenheiro militar estabeleceu alguns dos princípios a serem seguidos pelos artistas decorativos. Um dos mais enfatizados é a criação de uma “imagem daquilo que é ou pode ser, tais como homens, edifícios, naves, bem como todas as coisas restantes de cujos corpos harmoniosos e distintos se retiram exemplos de figurada semelhança” (VITRÚVIO, 2007, p. 358). Desse comentário observa-se a prescrição de verossimilhança das composições artísticas em relação a modelos do mundo real.

Como os seus princípios estéticos se baseavam na perfeição matemático-geométrica, na harmonia de formas e na utilidade da arte, Vitruvius expressou duramente sua opinião contra a decoração grotesca, considerando-a até mesmo imoral, já que distante do ideal clássico de beleza. Em seu ponto de vista, os desenhos representariam absurdos e chocariam pela falta de realismo. O trecho a seguir tanto ilustra essa argumentação quanto apresenta uma das primeiras descrições da ornamentação grotesca (cf. KAYSER, 1986):

³² O excerto em língua estrangeira é: “Car en cette période où l'innovation est encore tenue pour éminemment suspecte, on ne s'y adonne que sous caution : l'imitation en demeure le meilleur garant”.

³³ A frase em língua estrangeira é: “But Rome proves to be a false bottom, for it had borrowed the style from older cultures”.

Todavia, esses modelos que se retiravam de coisas reais são hoje considerados de mau gosto. Com efeito, nos estuques pintam-se mais monstros do que imagens determinadas de coisas concretas [...]

Pois essas coisas não existem, nem se podem fazer, nem nunca existiriam. [...] De que maneira, com efeito, pode um caniço aguentar verdadeiramente um teto, ou um candelabro sustentar os ornamentos de um frontão, ou como um caulículo tão fino e mole pode sustentar uma estatueta sentada, ou a partir de que raízes e caulículos podem criar-se seja flores, seja figurinhas divididas ao meio? E vendo os homens essas coisas falsas, não criticam, antes se deleitam, sem se interrogarem se algo nelas pode ou não ser real. E as mentes obscurecidas por esses inconsistentes juízos não têm a capacidade de provar com autoridade e lógica de conveniência o que pode ser real. É que, de fato, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade, nem, se são tornadas elegantes pela arte, delas se deve logo julgar favoravelmente, a não ser que apresentem determinadas razões justificativas aplicadas sem contradições. (VITRÚVIO, 2007, p. 359-360).

A crítica de Vitruvius alerta para como poderia ser nociva a atração exercida pelo grotesco sobre os espectadores, que correriam o risco de ficar com “as mentes obscurecidas” pela observação das formas. Além do delírio das imagens, ele censura também a recepção, que se deleitaria com a contemplação das obras, em vez de condená-las pela imperfeição. Vitruvius acredita que não seria possível julgar positivamente tal tipo de decoração, mesmo se fruto de um trabalho artístico “elegante”. Importa observar, ainda, que o autor destaca o fenômeno como uma novidade, em tudo diferente dos modelos da Antiguidade grega.

A ornamentação grotesca recebeu mais um severo julgamento em um outro texto seminal do neoclassicismo romano: a chamada *Ars Poetica* (14-13 a.C.), de Horácio. Na obra, concebida como uma carta em forma de versos a Lúcio Calpúrnio Pisão e seus filhos, o escritor oferece uma série de instruções sobre os princípios poéticos, as práticas de escrita e as funções da poesia. Uma das noções centrais da epístola é a de *ut pictura poesis*, responsável por aproximar pintura e poesia, entendidas como atividades artísticas análogas em seus procedimentos. Para indicar as boas práticas a serem seguidas, ele “adverte contra uma licença artística excessiva que leve à criação de fantasias selvagens” (CONNELLY, 1998, p. 339)³⁴. A primeira estrofe horaciana já aproxima as duas artes e descreve, negativamente, um modo de composição grotesco, considerando-o sem sentido, excessivo, não realista e doentio:

Se um pintor a cabeça humana unisse
Pescoço de cavalo, e de diversas
Penas vestisse o corpo organizado
De membros de animais de toda a espécie,
De sorte que mulher de belo aspecto
Em torpe e negro peixe rematasse,
Vós, chamados a ver esta pintura,
O riso sofreríeis? Pois convosco
Atentai, ó Pisões, que a um quadro destes

³⁴ O trecho em língua estrangeira é: “[he] warned against excessive artistic license that led to the creation of wild fantasies”.

Será mui semelhante àquele livro
 No qual ideias vãs se representem
 (Quais os sonhos do enfermo) de tal modo,
 Que nem pés, nem cabeça a uma só forma
 Convenha. De fingir ampla licença
 Ao poeta e pintor sempre foi dada:
 Assim é; e entre nós tal liberdade
 Pedimos mutuamente, e concedemos;
 Mas não há de ser tanta que se ajunte
 Agreste com suave, e queira unir-se
 Ave a serpente, cordeirinho a tigre. (HORÁCIO, 2014, p. 77-78)

Embora o artista pudesse gozar de alguma liberdade em suas criações, os excessos que investissem contra as leis da natureza deveriam ser evitados. Pelo trecho do poeta romano, observamos que o alvo de crítica é justamente a mistura de elementos de domínios díspares em uma mesma figura. Tanto na pintura quanto na poesia, não seria recomendável representar corpos humanos com aspectos de outros animais, nem aproximar traços de diferentes seres. Como a imitação da natureza se estabelece como um dos princípios artísticos da epístola, o grotesco dificilmente seria interpretado como outra coisa que não um desvio reprovável. Além disso, o tom geral das obras promoveria a justaposição do “agreste com o suave”, o que poderia ferir as regras de composição, que determinavam as estratégias artísticas adequadas para cada gênero. As condenações de Vitruvius e de Horácio vigorariam ainda por muitos séculos e influenciariam decisivamente as reflexões neoclássicas sobre o grotesco.

1.2.2 As expansões renascentistas

Após a descoberta nas escavações, o interesse pelas formas decorativas grotescas se expandiu por Roma, ultrapassando rapidamente as fronteiras da cidade. Artistas como Pinturicchio, Rafael, Giovanni da Udine e Michelangelo promoveram imitações das pinturas em construções importantes do país, como as *loggias* do Vaticano, a biblioteca de Siena, o palácio Doria, em Gênova, e a capela de Strozzi, em Florença (cf. BARASCH, 1971, p. 21). Todas elas reproduziam aqueles mesmos tipos de figuras heterogêneas, compostas por misturas de seres vivos e objetos fantasiosos, que serviam como uma maneira de preencher os espaços vazios das paredes e pilastras. Por essa lista de monumentos decorados e pela qualidade dos artistas que investiram em tal tipo de trabalho, observamos o prestígio da poética no período.

As imitações seguiram com alta popularidade nos anos subsequentes e chegaram à França por volta de 1530. Sob o comando do monarca François I^{er} — reconhecido por seu apreço pela arte italiana e por ter sido mecenas de Leonardo Da Vinci —, o castelo de Fontainebleau recebeu ornamentações grotescas, sobretudo nas margens de pinturas empreendidas por outros artistas italianos (cf. KAYSER, 1986). Nesse período, a forma ainda se mesclou a outros tipos de técnicas artísticas, como o arabesco e o mourisco, e se expandiu para a decoração de diferentes objetos e gêneros artísticos, como a gravura, o desenho, a tapeçaria, a escultura, a joalheria e o mobiliário (cf. ROSEN, 1991). Com a grande circulação dessas práticas artísticas, o termo passou a ser utilizado em cada vez mais idiomas:

O estilo grotesco deu início a uma reação em cadeia por toda Europa entre estudantes e patronos de arte italiana. Inspirou incontáveis imitações em pinturas de tetos, paredes e painéis, primeiro na Itália e na França, depois ao redor de todo o norte da Europa. Com o novo estilo viajou a palavra “grotesco”. Os ornamentos que designava eram apazíveis, estranhos, fantásticos e bizarros; as formas eram simétricas, delicadas e harmoniosas. Apenas depois de que Itália e França ficaram saturadas de *grotesquerie* e que a crítica clássica se desenvolveu nesses países que a palavra tomou conotações negativas. (BARASCH, 1971, p. 24)³⁵

A popularidade da forma contrastava com a percepção de que o grotesco, na verdade, atentava contra os postulados vitruvianos de arte e arquitetura. Em um período de revalorização da arte clássica, os trabalhos grotescos representavam um caminho oposto, de desproporção, excesso e irrealismo. Quanto mais as concepções neoclássicas se tornavam hegemônicas, mais o grotesco era encarado de modo negativo. Não é de se surpreender, portanto, que o termo tenha ganhado sentidos cada vez mais pejorativos.

Ainda no século XVI, ao utilizar a palavra “grotesco” para designar o estilo de Michelangelo, Vasari proporcionou uma mudança no uso da palavra. Barasch (1971, p. 30) explica esse deslocamento de significado: “o sentido foi estendido da designação de pinturas arquitetônicas específicas, na imitação de antigos, para um termo conceitual, aplicado a uma forma subjetiva de arte”³⁶. A prática do grotesco passou, então, a ser encarada como a expressão da imaginação e da individualidade dos artistas, numa reafirmação da distância em relação aos padrões de racionalidade e ordenação clássicos. Esse segundo significado

³⁵ A citação em língua estrangeira é: “The grotesque style set off a chain reaction all over Europe among students and patrons of Italian art. It inspired countless imitations in ceiling, wall, and panel paintings first in Italy and France, then through all of northern Europe. With the style went the word 'grotesque'. The ornaments it designated were pleasing, strange, fantastic, and bizarre; the designs were symmetrical, delicate, and harmonious. Only after Italy and France had become saturated in grotesquerie and classical criticism had developed in these countries was the word to take on unpleasant connotations”.

³⁶ O excerto em língua estrangeira é: “its meaning had been extended from a designation for the specific architectural paintings in imitation of the ancients to a conceptual term applied to a subjective form of art.”

associado à forma — agora, ligado ao campo do onírico — foi caracterizado pela expressão “*sogni dei pittori*”, isto é, sonho dos pintores (cf. KAYSER, 1986, p. 20).

No século XVI, o termo também passa a ser atestado na língua portuguesa. O *Grande Dicionário Houaiss* indica o ano de 1548 como a data da forma histórica do substantivo em nosso idioma (GROTESCO, 2022). Em pesquisa na plataforma virtual “*Corpus Histórico do Português Tycho Brahe*”, conseguimos localizar a aplicação da palavra, em sua forma *grutesco*, no tratado *Da Pintura Antiga* (1548), do pintor português Francisco de Holanda. Em capítulo dedicado aos diferentes gêneros de pintura, o autor menciona a decoração grotesca. Inicialmente, faz referência à avaliação de Vitrúvio, para quem essa seria uma “pintura impossível e fingida”, e conta sua própria observação da pintura grotesca: “é muito antiga e galante, e acha-se nas grutas de Roma, de que traz o nome; e eu a vi em Puçol e em Baías a par de Nápoles, antiquíssima e nova” (HOLANDA, [1548], p. 201-202). Na sequência do excerto, o português destaca Giovanni da Udine como o grande pintor da forma.

O livro é importante por seu valor histórico, ao apresentar a primeira atestação da palavra num texto em língua portuguesa — o que, até onde pudemos verificar, nunca foi examinado nos estudos do grotesco dedicados a produções literárias em português. Além disso, interessa-nos nele a percepção do duplo caráter da pintura decorativa, descrita como uma arte, ao mesmo tempo, antiga e nova. Conforme comentamos anteriormente, a decoração grotesca fornecia a muitos artistas uma novidade em termos artísticos e a autoridade de práticas artísticas do passado. Holanda revela, ainda, ter observado esse tipo de pintura em Puçol, na Espanha, e nas proximidades de Nápoles, o que reforça a hipótese da rápida expansão da pintura grotesca pela Itália e pelo continente europeu ainda durante o século XVI. Em outro momento do livro, menciona-se que toda a região da Toscana contaria com essas pinturas (cf. HOLANDA, [1548], p. 246).

Especialmente no segundo livro da obra, conhecido como *Diálogos de Roma* (1548), o termo ganha mais destaque. Nessa parte, Holanda recria, sob a forma de diálogos, alguns dos debates sobre arte dos quais teria participado durante a sua passagem pela capital italiana. Três das quatro conversas narradas no livro se desenvolvem com ninguém menos que Michelangelo³⁷. No terceiro diálogo, um interlocutor espanhol — o pintor Juan Zapata — pergunta ao italiano por que os artistas insistiriam em pintar monstruosidades, mesmo conscientes do irrealismo das figuras: “por que se costuma às vezes pintar, como se vê em

³⁷ A autenticidade dos encontros e a fidedignidade das ideias transmitidas nos diálogos de Francisco de Holanda são questionadas por parte da crítica acadêmica. Para alguns comentadores, Michelangelo teria sido reduzido a mero personagem da obra. Para mais informações, ver Nascimento (2013).

muitas partes dessa cidade, mil monstros e alimárias, delas com rosto de mulheres e com pernas e com rabos de peixes, e outras com braços de tigres e asas, outras com rostos de homens [...]?” (HOLANDA, [1548], p. 287).

Em sua resposta, Michelangelo promove uma defesa do grotesco na arte decorativa. O pintor inicia a sua argumentação interpretando Horácio em sentido diferente: o poeta romano teria defendido, na verdade, que os poetas e pintores ousassem da maneira que bem desejassem. O artista baseia a sua resposta nas noções de falsidade e de verdade, dissociando-as da ideia de realidade. Pintar monstruosidades seria verdadeiro em alguns casos, quando, por exemplo, o pintor estivesse respeitando o gênero da obra, o seu local de exposição, o decoro ou a sua tendência pessoal à invenção. Nesse sentido, o italiano conferiria um aspecto positivo à criação de figuras monstruosas, entendida como um modo de relaxar os sentidos e propiciar novidades aos observadores:

Mas se ele [um pintor], por guardar o decoro melhor ao lugar e ao tempo, mudar algum dos membros (na obra *grutesca*, que sem isso seria mui sem graça e falsa) ou parte de alguma coisa noutro gênero, como a um grifo ou veado mudá-lo do meio para baixo em golfinho, ou dali para cima em figura do que lhe bem estiver, pondo asas no lugar dos braços, e cortando-lhe os braços se as asas estiverem melhores: aquele tal membro que ele muda, se for de leão ou de cavalo ou de ave, será perfeitíssimo como daquele tal gênero que ele é. E isto, ainda que pareça falso, não se pode chamar senão bem inventado e monstruoso. E melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidados dos olhos mortais, que às vezes desejam de ver aquilo que nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a costumada figura (posto que mui admirável) dos homens, nem das alimárias. (HOLANDA, [1548], p. 289-290)

Apesar de virtualmente ignorada pela crítica do grotesco, mesmo em contexto lusófono, a obra de Holanda se insere em um movimento maior de circulação pela Europa das pinturas grotescas e da consequente incorporação do termo ao léxico de diferentes idiomas.

Ainda no século XVI, a palavra adquire uma função de adjetivo. Ao discorrer sobre a primeira atestação do termo em alemão, no volume *Geschichtsklitterung* (1575), de Johann Fischart, Kayser (1986, p. 24) comenta que nele já se faz presente “a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco”. O crítico observa, ainda, que o autor também havia conferido à forma qualificações pejorativas, como as de extravagância, excentricidade e fantasia.

É nessa época que o termo passa a ser aplicado, como substantivo, ao domínio da literatura. Em texto dedicado à reflexão sobre a natureza da amizade, publicado no primeiro livro dos seus *Essais* [1580], Michel de Montaigne (1965, p. 69) faz referência a um pintor sob seu serviço que teria preenchido as margens de um quadro com *crotresques*, os quais o

filósofo define como “pinturas fantásticas, graciosas apenas na variedade e estranheza”³⁸. Mesmo sem estabelecer uma relação direta com o tema tratado, a menção à pintura ornamental não é fortuita. Reconhecido por uma escrita afeita a digressões e considerações não lineares sobre a subjetividade humana, Montaigne (1965, p. 69) toma a arte grotesca como um ponto de comparação para descrever o seu próprio estilo discursivo: “na verdade, o que são esses [ensaios], senão grotescos e corpos monstruosos, junção de diversos membros, sem figura definida, tendo ordem, sequência e proporção apenas fortuitas?”.

A partir do escritor francês, observamos como o termo, na literatura, toma a forma de um “conceito estilístico” (KAYSER, 1986, p. 24). Nesse sentido, grotesco designaria a união desordenada das partes do discurso, sem uma organização bem definida, fora das normas e distante de uma prosa estruturada a partir de princípios retóricos clássicos. Como indica Rosen (1991, p. 21), “o ornamento grotesco oferece a Montaigne uma das mais eloquentes imagens para dar conta da originalidade de sua própria empreitada e para explicar ao seu leitor a escrita dos *Essais*”³⁹. Doravante, a ideia designará não somente composições do tipo encontrado nas escavações italianas renascentistas, mas também o discurso escrito.

O século XVI é pródigo em produções literárias voltadas para o grotesco, ilustrativas não apenas da entrada da noção na literatura, mas também das próprias transformações do conceito. Bakhtin (2010, p. 28) comenta que “o florescimento do realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento”. A produção quinhentista inclui um dos principais nomes não apenas do grotesco, mas da própria tradição literária francesa: François Rabelais. Com efeito, a obra rabelaisiana é central para os estudos do grotesco e para os escritores de períodos posteriores, tanto pelas personagens a que deu forma quanto pelo seu estilo discursivo repleto de neologismos, longas enumerações e jogos linguísticos. É importante, portanto, analisarmos brevemente como o escritor concebeu a poética e de que modo foi interpretado pela crítica.

Em *Gargantua* [1535], apresenta-se a história do famoso gigante rabelaisiano, pai de Pantagruel. Ao longo da trama, acompanhamos as etapas de formação do protagonista, desde o seu nascimento até à vida adulta, com destaque para sua educação intelectual em Paris e

³⁸ Os trechos em língua estrangeira são: “Considérant la conduite de la besongne d’un peintre que j’ay, il m’a pris envie de l’ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n’ayant grace qu’en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crottesques et corps monstrueux, rappez de divers membres, sans certaine figure, n’ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ?”.

³⁹ O trecho em língua estrangeira é: “On se souvient que l’ornement grotesque lui fournit l’une des plus éloquentes images pour rendre compte de l’originalité de sa propre entreprise, pour expliquer à son lecteur l’écriture des *Essais*”.

suas disputas com os teólogos da cidade. O seu desenvolvimento é pautado por ações desmedidas e repelentes. No décimo terceiro capítulo do livro, por exemplo, conta-se “Como Grandgousier conheceu o espírito maravilhoso de Gargântua graças à invenção duma maneira de limpar o cu”, que nos oferece um típico exemplo do grotesco quinhentista:

Depois limpei-me (disse Gargântua) a um barrete, a uma almofada, a uma pantufa, a um gibão, a um cesto — ó desagradável limpa-cu! — e depois a um chapéu. E notai que há chapéus rasos, chapéus com pelo, chapéus aveludados, de tafetá e de cetim. O melhor de todos é o de pelo, pois apanha bem a matéria fecal. [...]
Mas concluindo, digo e mantenho que não há nada melhor para limpar o cu que uma ave cheia de penas, desde que lhe metamos a cabeça entre as pernas. E podeis acreditar-me. Pois sente-se no buraco do cu uma volúpia mirífica, tanto pela suavidade das penas como pelo calor temperado da ave, o qual facilmente é comunicado ao reto, até chegar à região do coração e do cérebro. E não penseis que a beatitude dos heróis e dos semideuses que estão nos Campos Elísios está no asfódelo ou na ambrósia, ou néctar como dizem estas velhas. Mas está (na minha opinião) no fato de limparem o cu a uma ave, e é essa a opinião de Mestre Jehan d'Escosse. (RABELAIS, 1987, p. 74-75)

A passagem se constitui como grotesca pela sua construção imagética e discursiva, e também pelo efeito que produz na recepção. Primeiramente, há a mistura de elementos ontologicamente distintos: Gargântua, um jovem gigante, faz uso, indistintamente, de animais e objetos para se limpar após defecar. Se levarmos em conta que o personagem é concebido como um ser humano, ainda que excepcionalmente grande, as suas preferências causam surpresa por não estarem de acordo com os hábitos higiênicos. Além disso, o trecho se desenvolve a partir da justaposição de registros discursivos distintos, ora baixos, ora eruditos. Em poucas linhas, combinam-se descrições físicas do baixo corporal e referências mitológicas clássicas. Para o leitor, o resultado da associação de todos esses elementos díspares é, simultaneamente, a comicidade e a repulsa.

Ao longo de toda obra, a narração busca unir a erudição humanista à comicidade grotesca, variando entre críticas acerbas a instituições religiosas e pedagógicas e a apresentação de eventos risíveis. Ao chegar em Paris, onde aprimoraria sua educação formal após sucessivas experiências malfadadas, Gargântua sobe até os sinos da Catedral de Notre-Dame, de onde observa a cidade e seus moradores. Acossado pela multidão, que, espantada, segue-o com curiosidade, o gigante decide urinar sobre ela, como forma de homenagem. O ato, que tanto provoca raiva quanto gera risadas, é apresentado como uma possível origem para o nome da cidade, em um dos vários jogos verbais explorados por Rabelais. Mais uma vez, o romance se utiliza de ações grotescas, ligadas às excreções do corpo humano, para dessacralizar símbolos:

“Creio que estes marotos querem que eu lhes pague aqui as minhas boas-vindas e o meu *proficiat*. Está certo. Vou dar-lhes o vinho, mas será só para rir.”

Então, sorrindo, abriu a sua bonita braguilha, e, deitando a gaita de fora, mijou-os tão copiosamente que afogou duzentos e sessenta mil quatrocentos e dezoito, sem as mulheres e as crianças.

Alguns deles fugiram a correr desta grande mijadela, e, quando chegaram ao cimo da Universidade, suando, tossindo, escarrando e esbaforidos, começaram a praguejar, uns de colega, outros a rir: “Carymary, carymara! Pela Santa Mãezinha, mijámo-nos a rir” (*par rys*). Pelo que se deu à cidade o nome de *Paris* [...]. (RABELAIS, 1987, p. 84)

Para explicar esse procedimento típico da obra de Rabelais e do imaginário ficcional renascentista, Bakhtin (2010, p. 17) apresentou a noção de “realismo grotesco”. O conceito se aplica a concepções artísticas e estilos discursivos que enfatizam os aspectos corporais do ser humano a partir da utilização sistemática de imagens ligadas à satisfação de necessidades instintivas, como comer, defecar e copular. Trata-se de uma “concepção estética da vida prática” (BAKHTIN, 2010, p. 16) que teria suas origens na cultura popular e visaria, sobretudo, à comicidade. Nessa linha de pensamento, o grotesco se basearia mais no destaque a ações excessivas do que em descrições de seres monstruosos.

Bakhtin (2010, p. 18) defende que, no realismo grotesco, toda ideia abstrata, espiritual e elevada passaria por um processo de corporificação e rebaixamento. Para retratar um ideal de fertilidade, por exemplo, um escritor poderia criar um personagem com falos desproporcionais ou uma figura com o ventre excessivamente grande. A degradação física não teria, contudo, um caráter negativo, como lhe confere a produção artística moderna — e, em especial, os realismos do século XIX. Pelo contrário, sob a influência da tradição medieval, o baixo corporal receberia um valor positivo. As excreções humanas, os partos e a atividade sexual representariam a união do ser humano à coletividade e aos ciclos da natureza, em um processo contínuo de concepção, destruição e renascimento.

Ao explorar as atividades fisiológicas, o realismo grotesco teria o riso como efeito de recepção principal. Nessa concepção positiva e cósmica do rebaixamento, a comicidade funcionaria de forma regeneradora, ligando o homem aos seus semelhantes e ao universo. Por esse motivo, Bakhtin (2010, p. 17) qualifica-o como um “princípio da festa, do banquete, da alegria, da ‘festança’”. Com efeito, são diversos os momentos em *Gargantua* em que os personagens se unem em celebrações pautadas por excessos de bebidas e comidas, nas quais estariam em sintonia com valores universais.

Apesar disso, o crítico russo identifica, ainda no Renascimento, o início do processo de degeneração do realismo grotesco, que, progressivamente, seria tomado como mero humor, paródia ou sarcasmo, sem seu significado maior, de união da humanidade à natureza. Conforme o individualismo e o estilo de vida burguês ganhariam espaço nas sociedades, em

detrimento de uma concepção coletiva da existência, o riso positivo do realismo grotesco tenderia a se debilitar, até assumir por fim um aspecto terrível na modernidade.

Ao apontar alguns dos gênios da literatura, em ensaio dedicado à obra de William Shakespeare, Victor Hugo ([1864], p. 9) observa um lado negativo já nessa produção rabelaisiana, que exibiria os excessos físicos para indicar a decrepitude humana: “Todo gênio tem a sua invenção ou a sua descoberta; Rabelais teve este achado: o ventre. [...] O ventre tem o seu heroísmo, e todavia é dele que decorrem, na vida, a corrupção, e, na arte, a comédia”. Em seu breve comentário, o escritor romântico entende que as representações do autor renascentista tinham como objetivo indicar a degradação dos valores morais, a hipocrisia religiosa e a mesquinhez da sociedade. A partir dessa atitude de troça, o resultado seria, de fato, o riso, mas um riso voltado para a descoberta de elementos negativos no mundo:

Leis, costumes e crenças são estrumeira. *Totus homo fit excrementum*. No século XVI, todas as instituições do passado estão reduzidas a isso; Rabelais toma conta dessa situação, constata-a e levanta o auto desse ventre que é o mundo. A civilização não é mais que uma massa, a ciência é matéria, a religião engordou, a feudalidade digere, a realeza está obesa. Quem é Henrique VIII? Uma pança. Roma é uma velha gorda e farta. É isso saúde? É isso doença? É talvez gordura, é talvez hidropisia. Questão a esclarecer. Rabelais, médico e cura, toma o pulso ao papado. Abana a cabeça e desata a rir. Foi porque encontrou a vida? Não, porque sentiu a morte. Com efeito, o papado expira. Enquanto Lutero reforma, Rabelais faz chacota. Qual via mais direito ao fim? Rabelais troça do monge, do bispo, do papa; riso feito de estertor. Este guizo toca a finados. (HUGO, [1864], p. 11)

Se, para Bakhtin, a literatura de Rabelais ainda refletiria majoritariamente uma visão de mundo positiva e despreocupada, para Hugo, ela estaria atenta às sombras da existência. De todo modo, os gigantes do autor representariam um marco na tradição do grotesco na prosa de ficção, tanto para aqueles que se voltam eminentemente para efeitos cômicos quanto para quem investe na exploração da repulsa. Assim, a obra rabelaisiana é um ponto central para as reflexões sobre os sentidos e a natureza da arte grotesca.

1.2.3 A diluição seiscentista e a reelaboração setecentista

Ao longo do século XVII, as aplicações da palavra “grotesco” não se limitam mais a produções artísticas e passam a poder designar eventos ou objetos da vida cotidiana. Nas entradas do termo no *Dictionnaire Richelet* e no *Dictionnaire de l'Académie Française* nas últimas décadas do período, Rosen (1991, p. 23) observa o seu emprego na descrição de

peessoas, roupas, rostos, ações e comportamentos. Entre os sinônimos, cristalizavam-se as noções de ridículo, engraçado, bizarro e extravagante. No *Dictionnaire Historique de la langue française*, organizado por Alain Rey (2020, [s.p.], informa-se que a qualificação também teria sido utilizada, pontualmente, para designar noções como as de “loucura” e “fantástico”. Elas foram identificadas em excerto da décima primeira carta de *Les Provinciales* (1656-1657), de Blaise Pascal, quando o escritor emprega a expressão “imaginações tão grotescas”⁴⁰ para indicar desvios surpreendentes e risíveis em relação à moral católica. A aplicação cada vez mais ampla do conceito causa, conseqüentemente, a diluição de seus significados (cf. KAYSER, 1986).

Nesse período, segundo Rosen (1991, p. 24), forjava-se uma percepção positiva da noção de grotesco, mais condescendente com a excentricidade de suas manifestações. Ela seria entendida como uma atitude, uma arte ou um objeto de caráter lúdico, representativos de comportamentos divertidos, típicos, por exemplo, de bufões ou de quem deseja fazer troças. O mesmo argumento fora formulado por Kayser (1986, p. 26), quando, examinando as ocorrências dos termos em francês, afirmou que a palavra “perdeu qualquer traço de temibilidade e provoca um sorriso despreocupado”. Sob esse ponto de vista, o grotesco se constituiria como uma forma aprazível, capaz de despertar uma comicidade salutar.

Apesar da maior tolerância com as ideias veiculadas pelo grotesco durante o século XVII, o termo também continuou sendo empregado de modo depreciativo. É ilustrativo dessa orientação o primeiro capítulo da *Art Poétique* (1674), de Nicolas Boileau-Despréaux, quando se reafirmam os princípios artísticos neoclássicos que deveriam orientar a produção francesa. Ao analisar retrospectivamente a literatura nacional, o crítico destaca, negativamente, a obra de Pierre Ronsard, um dos mais célebres poetas do século anterior. Rejeitando o que considera ser os excessos estilísticos do escritor, ele qualifica como grotesca a tentativa de outros artistas, tais quais Desportes e Bertaut, de seguirem os passos e serem discípulos do poeta da Pléiade, ainda que com maior moderação discursiva:

Ronsard, que o seguiu, regulando sua obra por outro método, baralhou tudo, fez uma arte à sua moda, e teve, no entanto, durante muito tempo, um destino feliz. Mas sua musa, falando grego e latim em francês, viu na época seguinte, por um retorno grotesco, cair o fasto pedante de suas palavras enfáticas. Esse poeta orgulhoso, despencado de tão alto, fez que Desportes e Bertaut se tornassem mais contidos. (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 19)⁴¹

⁴⁰ A expressão em língua estrangeira é “imaginationes aussi grotesques”.

⁴¹ O excerto em língua estrangeira é “Ronsard, qui le suivit, par une autre méthode, / Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode, / Et toutefois longtemps eut un heureux destin. / Mais sa muse, en François parlant grec et latin, / Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque, / Tomber de ses grands mots le faste pédantesque. / Ce

Embora não tenha apresentado reflexões ensaísticas mais aprofundadas ou sistemáticas, muito em razão da revalorização de concepções clássicas de arte, a literatura seiscentista foi marcada por obras que se valeram sistematicamente dos recursos do grotesco. Um ilustre exemplo nessa época é *Don Quijote de la Mancha* (1605), de Cervantes, um romance constantemente relacionado à comédia baixa e ao burlesco pelos estudos acadêmicos. Além do seu protagonista excêntrico e risível, a obra expõe ao leitor diversos comportamentos rudes e grosseiros (cf. KAYSER, 1986, p. 26). Destaca-se, ainda, parte das comédias de Molière, cujos protagonistas frequentemente receberam a qualificação de grotescos pelo ridículo de seus comportamentos, como na comédia-balé *Le Bourgeois gentilhomme* (1670).

A despeito do progressivo esvaziamento conceitual, houve uma série de tentativas, já no século XVIII, de tentar definir o grotesco como uma categoria estética, especialmente no contexto germânico. Kayser (1986, p. 30) aponta que autores como Christoph Martin Wieland e Justus Möser buscaram estabelecer seus contornos básicos em reflexões sobre temas como a caricatura, a *commedia dell'arte* e as estampas de Jacques Callot. Apesar de terem sido propostas muitas subcategorias do grotesco, ora tomado como uma parte do burlesco, ora da caricatura e mesmo do arabesco, não houve, em geral, uma precisão conceitual capaz de indicar os limites de cada uma das classificações propostas.

Representativos dessa tendência setecentista, os fragmentos e diálogos de Friedrich Schlegel exerceriam grande influência na concepção romântica do grotesco e, sobretudo, do arabesco. Ao longo de seus ensaios, o filósofo usa os termos “arabesco” e “grotesco” de forma alternada, com pequenas nuances de sentido. Enquanto o primeiro evocaria uma resposta mais agradável na recepção, o segundo seria uma expressão extrema e pouco prazerosa de contrastes (cf. MUZELLE, 2000). O arabesco interessa a Schlegel por representar a aproximação de elementos dos mais diversos num conjunto novo, inventivo e agradável. O escritor entende a forma como a manifestação do espírito do artista — repleto de ideias heterogêneas, não ordenadas e contrastantes. Essa visão poética, descrita por críticos como “ironia romântica”, valoriza a exposição fragmentária de ideias, a dificuldade de síntese e a incompletude de raciocínios ou formas artísticas (cf. WERKEMA, 2011). O arabesco possuiria, ainda, uma dimensão alegórica, pois expressaria as tentativas humanas de apreensão do infinito (cf. MUZELLE, 2000, p. 28). Nas palavras de Schlegel (2016, p. 520), o

poète orgueilleux, trébuché de si haut, / Rendit plus retenus Desportes et Bertaut” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1872, p. 208).

objetivo da poesia seria “suprimir o curso e as leis da razão razoavelmente pensante e nos colocar de novo na bela confusão da fantasia, no caos original da natureza humana”. Com o arabesco, conseguiríamos atingir uma nova ordenação, harmônica, de imagens opostas.

Estabelecida no século XVIII e com grande popularidade no XIX, a associação entre grotesco e caricatura reforçaria a amplidão do debate setecentista e provocaria uma mudança na avaliação crítica desse tipo de produção. Da arte ornamental descoberta e praticada pelos renascentistas às estampas de Callot e aos quadros de Goya, o termo passou a se referir a um mundo cada vez menos onírico e fantasioso. Rosen (1991, p. 33) indica que, “pelo viés da caricatura, o grotesco se assimila a produções vulgares e a um modo de expressão considerado baixo, mesmo se alguns o avaliam diferentemente”⁴². Mesmo se afeitas ao gosto do público, as caricaturas enfatizam a compreensão do grotesco como um fenômeno estético menor e grosseiro.

Na língua portuguesa, a palavra ainda era registrada em seu sentido primeiro⁴³. No *Vocabulário de sinônimos e frases portuguesas* (1728), do padre Rafael Bluteau, um dos mais importantes lexicógrafos do idioma no período, o termo surge sob as formas “grutesco” e “brutesco”, como um termo do campo semântico da artes plásticas. Além de trazer uma pequena história das pinturas ornamentais encontradas nas escavações renascentistas, e evocar a figura de Giovanni da Udine como pioneiro na prática da imitação daquelas imagens, Bluteau (1728, s.p.) confere um sentido cômico a essa arte, ao descrevê-la como a representação de “figuras de homens e de animais com enfeites, e ornatos quiméricos e ridículos que se tem achado em grutas e lugares subterrâneos”. No mesmo sentido, João de Morais Madureira Feijó (1734, p. 345), em sua *Ortografia, ou Arte de escrever e pronunciar com acerto a Língua Portuguesa*, define a palavra como “uma pintura, que imita o tosco das grutas. Outros dizem ‘brutesco’, e é o mesmo”.

Na produção setecentista britânica, a noção ultrapassou a referência à iconografia ornamental e passou a ser utilizada para designar o desvio moral de personagens. Barasch (1971, p. 135) observa uma mudança em como a poética era avaliada de acordo com o contexto: “se alegóricas, as criaturas fantásticas da imaginação do poeta eram aceitáveis; se

⁴² O excerto em língua estrangeira é: “Par le biais de la caricature, le grotesque s'assimile aux productions vulgaires de l'art, à un mode d'expression réputé bas, même si certains l'apprécient différemment”.

⁴³ A pesquisa foi empreendida na plataforma de dados do “Corpus Lexicográfico do Português” (<http://clp.dlc.ua.pt/Inicio.aspx>), da Universidade de Aveiro e do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

não, eram julgadas imorais”⁴⁴. Quando utilizada pelos artistas para se referir a um imaginário julgado fantasioso — como gárgulas e quimeras medievais — ou a um contexto decorativo, em que os criadores podiam dar vazão às criaturas de sua imaginação, o grotesco não recebia uma interpretação negativa. Já em textos cômicos, personagens ridículos ganhavam o epíteto de “grotescos” para indicar a sua falta de virtude. Ao apresentar esse emprego lexical, o crítico indica como a literatura do período, preocupada com os princípios de deleitar e instruir, precisava destacar o vício de algumas figuras a fim de assegurar o propósito pedagógico das obras.

Na França, a principal publicação iluminista tomou o grotesco como objeto de análise. Há uma entrada para o termo *grotesques* no volume VII da monumental *Encyclopédie* (1757), organizada por Diderot e D’Alembert. Classificado na categoria de Belas-Artes e escrito pelo pintor e homem de letras Claude-Henri Watelet, o verbete reforça a percepção do grotesco como um tema pertencente, sobretudo, às artes visuais. O início da exposição trata como sinônimas as palavras “grotesco”, “arabesco” e “ornamento”, o que corrobora a hipótese de sobreposição entre essas noções no período em diferentes contextos nacionais. O articulista recupera a crítica de Horácio contra o irrealismo dos grotescos da arte decorativa, mas não deixa de identificar nela qualidades, quando contidos seus excessos mais fantasiosos. Tais decorações poderiam ser agradáveis aos espectadores quando formuladas com simetria e elegância — critérios que, na verdade, costumam ser opostos aos do grotesco. A formulação de Watelet (1757, p. 967) reflete a valorização, tipicamente iluminista, de uma postura racional inclusive no domínio artístico: “Enfim, como esse gênero é unicamente de convenção, é preciso adotar, ao trabalhá-lo, não as convenções excessivas que existem apenas num instante, mas aquelas que, pelo menos em alguns pontos, ligam-se à razão e aproximam-se da natureza”⁴⁵.

As viagens de exploração e as escavações realizadas no século XVIII também contribuíram para uma nova visão sobre o grotesco. Connelly (1998, p. 340) explica que os colonizadores europeus encaravam como monstruosa a iconografia de povos colonizados. Tais figuras indicavam, por vezes, símbolos mitológicos, caracterizados pela deformidade e pela transgressão a categorias ontológicas bem definidas. Conforme o colonialismo se

⁴⁴ O trecho em língua estrangeira é: “If allegorical, the fantastic creatures of the poet’s imagination were acceptable; if not, they were judged immoral”.

⁴⁵ O trecho em língua estrangeira é: “Enfin comme ce genre est uniquement de convention, il faut tâcher d’adopter en y travaillant, non pas les conventions excessives qui n’existent qu’un instant, mais celles qui par quelques points au-moins tiennent à la raison & se rapprochent de la nature”.

acentuou, os europeus “progressivamente descreveram vários tipos de imagens não ocidentais como grotescas, e com conotações bem mais negativas” (CONNELLY, 1998, p. 340)⁴⁶.

Um exemplo paradigmático de como a literatura setecentista serviu-se do grotesco para representar o contato com culturas estrangeiras é o romance *Gulliver's Travels* (1726), de Jonathan Swift. Umberto Eco (2007, p. 127) comenta que, “por influência das descobertas de navegadores que encontravam (mas de verdade) populações de costumes selvagens, [...] Swift [vai nos falar] das criaturas encontradas ao longo de suas viagens”. Dividida em quatro partes, a narrativa conta as viagens do protagonista — um médico inglês — por países e regiões desconhecidas do globo. Em cada um dos locais desvelados ao leitor, o personagem encontra populações com características e hábitos bastante distintos dos praticados no Reino Unido. Com objetivos satíricos e valendo-se de uma série de alegorias, o autor aproveita do olhar para o exotismo dos estrangeiros para criticar severamente hábitos e figuras políticas de seu próprio país. Em seu ímpeto de ridicularizar grupos sociais e o próprio ser humano, o livro se transformou em um dos textos seminais do grotesco no século XVIII, com sucessivas adaptações, ao longo do tempo, para diferentes mídias.

A primeira parte do romance se desenvolve a partir do naufrágio do navio que levaria Gulliver a um posto de trabalho nas Índias Orientais. Após conseguir se salvar e nadar até terra firme, o médico é abordado por “uma Criatura humana com menos de seis polegadas de altura, com um Arco e uma Flecha nas mãos, e uma Aljava nas Costas” (SWIFT, 2010, p. 88). Feito prisioneiro, ele descobre aos poucos o nome, os costumes e os habitantes daquela terra desconhecida. O Reino de Lilipute, criado como uma alegoria da Inglaterra, é caracterizado pela diminuta altura de seus moradores, de suas construções e até mesmo da natureza. Frente a eles, Gulliver parece um gigante poderoso. As diferenças de tamanho entre as personagens, as surpreendentes proporções do local e o choque cultural serão responsáveis por conferir um caráter grotesco a essa parte do romance. No trecho a seguir, por exemplo, o protagonista salva o palácio real de um incêndio de forma nada convencional:

Levantei-me de imediato; e, tendo sido dada a Ordem de abrir alas para mim, e sendo além disso uma noite de Luar, logrei ir até o Paço sem pisar em ninguém.. [...] A Situação parecia desesperadora e deplorável, e todo aquele Paço magnífico teria sido inteiramente destruído pelo Fogo se uma Presença de Espírito rara em mim não tivesse de súbito me sugerido uma Solução. Na noite anterior, tinha eu bebido uma grande quantidade de um Vinho delicioso [...]. Por um acaso extremamente feliz, eu ainda não me aliviara de nenhuma parte dele. O calor que contraí ao chegar tão perto das chamas, e meu grande esforço no sentido de apagá-las, tiveram o efeito de fazer

⁴⁶ O trecho em língua estrangeira é: “they increasingly described various types of non-Western imagery as grotesque, and with far more negative connotations”.

o vinho começar a produzir urina; a qual eu verti em tamanha quantidade, bem aplicada nos sítios apropriados, que em três minutos o Fogo foi inteiramente apagado, e o resto daquele Nobre edifício, que levava tantas eras para ser construído, foi preservado da Destruição. (SWIFT, 2010, p. 129)

A passagem adquire um aspecto grotesco pela justaposição de traços cômicos e repulsivos. Para chegar até o local do incêndio, o médico precisa, primeiro, tomar cuidado para não “pisar em ninguém”, tamanha a desproporção entre o seu corpo e os liliputianos. Para alegria da população, o “nobre edifício”, sede do poder real e descrito como um “Paço magnífico”, é salvo das chamas em apenas três minutos pela ação da urina do protagonista. O ato de heroísmo é, finalmente, fruto do efeito diurético do excesso de vinho. Salta aos olhos a semelhança entre a atitude de Gulliver em Lilipute e a chegada de Gargântua à Catedral de Notre-Dame. Ambas as ações podem ser entendidas sob a ótica do realismo grotesco analisado por Bakhtin (2010), pois exploram o baixo corporal a fim de gerar tanto o riso quanto o asco. Amplamente presente no texto de Swift, a técnica reforça uma continuidade importante entre a produção quinhentista e a setecentista na aplicação do grotesco, pavimentando uma tradição que perdura até a atualidade.

Se os moradores de Lilipute não passavam das seis polegadas, a situação se inverte na segunda parte do romance, quando Gulliver encontra, após outro naufrágio, uma nova região. Em Brobdingnag, os habitantes, a natureza e os animais são gigantescos, bem superiores à altura e ao peso do médico inglês. O jogo de proporções possui consequências não apenas na configuração física dos objetos e entes, mas na percepção das personagens sobre seus lugares no mundo. No primeiro reino, o protagonista sentia-se poderoso e era visto com deferência pelos liliputianos; já no segundo, precisa suplicar para que lhe poupem a vida e é constantemente ameaçado por cães, gatos e ratos enormes. Abrigado na casa de um fazendeiro, o estrangeiro participa da vida familiar de seu hospedeiro, que dá ensejo a ações e descrições grotescas. Durante um almoço, a observação da amamentação de uma criança por sua ama de leite transforma-se em um evento repulsivo:

Devo confessar que nenhum Objeto jamais me causou tanta Repulsa quanto aquele Seio monstruoso, com o qual não sei o que comparar, para que o Leitor curioso tenha uma ideia de seu Volume, Forma e Cor. Teria seis pés de altura, e no mínimo dezesseis de Circunferência. O Mamilo era mais ou menos a metade do tamanho da minha Cabeça, e a Cor dele e a do Seio eram de tal modo matizadas de Manchas, Espinhas e Sardas que nada poderia ser mais asqueroso: pois eu via a Ama de perto, tendo ela se sentado para poder dar de mamar com mais facilidade, e estando eu em pé na Mesa. Isso me fez refletir sobre a Tez clara de nossas Damas *Inglesas*, que nos parece formosa apenas por serem elas de nosso tamanho, e seus Defeitos não serem vistos por uma Lupa, com a qual verificamos, por meio da Experiência, que mesmo a Pele mais lisa e alva é áspera e grosseira, e de má cor. (SWIFT, 2010, p. 171)

É relevante observar, no trecho, não apenas a magnificação do seio, como também a qualificação negativa associada a ele. Além de seu tamanho extraordinário, o corpo possui “Manchas, Espinhas e Sardas” asquerosas, responsáveis por repelir o protagonista. A cena, contudo, não se limita à busca por um efeito negativo de recepção. Gulliver está de pé em cima da mesa, enquanto acompanha a amamentação, e sua baixa estatura é risível em comparação até às menores partes do físico da ama. A intenção satírica no emprego do grotesco fica evidente ao final da passagem, quando a narração reflete sobre os defeitos disfarçados nas peles das senhoras inglesas. Nesse ponto, a experiência de Gulliver parece indicar que, independentemente do local de nascimento, dos costumes adotados em cada nação e do tamanho de cada povo, a humanidade esconderia um corpo grotesco. Trata-se, portanto, de uma perspectiva negativa, distinta da noção de riso regenerador proposta por Bakhtin (2010) em sua análise do grotesco renascentista. Não por acaso, George Orwell (2010, p. 10), ao escrever sobre o romance, afirmou que “Swift falsifica o retrato que faz do mundo inteiro ao se recusar a ver algo na vida humana que não seja imundície, loucura e maldade”.

Se povos estrangeiros, considerados bárbaros e monstruosos, recebiam o epíteto de grotescos, novas variações de sentido se impunham em cada contexto nacional para ampliar ainda mais os objetos dessa descrição. O termo é aplicado de modo retrospectivo para descrever realizações artísticas anteriores à arte ornamental renascentista, tais como as gárgulas das catedrais góticas e as iluminuras dos textos medievais, em mais uma deriva terminológica e conceitual importante. Caracterizado por um renovado interesse por baladas e formas poéticas típicas da Idade Média, o século XVIII marcou a ligação entre o grotesco e a arte medieval. A crítica literária setecentista qualificou tais textos não apenas como grotescos, mas também como góticos, aqui ainda entendido como sinônimo de “medieval”. Barasch (1971, p. 134) destaca que a associação tinha suas origens na percepção pouco sistemáticas das duas formas como expressões artísticas que revelariam um mau gosto, em razão do excesso de suas imagens e da tendência por representar monstros e deformidades.

Que o gosto prevalecente na arte, na literatura e nas atitudes da era neoclássica na Inglaterra sejam “*Grotesque* e *Gothique*” é, talvez, uma afirmação surpreendente para aqueles que estão acostumados a ver o século XVIII como a Idade Augustiniana das artes inglesas. Apesar disso, assim pensavam os críticos racionalistas sobre os seus próprios tempos. O século XVIII foi, certamente, um período de humor polido e gosto refinado, e as tendências góticas nativas foram evitadas para abrir caminho para grandeza paladiana, decoro horaciano e sublime longiniano. Mas essa era foi também uma estação intermediária entre dois períodos românticos, e o apetite nativo inglês por formas que eram “desreguladas” e “antinaturais” para um conjunto de críticos sobreviveu no gosto popular como uma

forma de trilha subterrânea existente desde o Renascimento até o século XIX. (BARASCH, 1971, p. 95)⁴⁷

Ao analisar as transformações do grotesco na modernidade, Bakhtin (2010, p. 32) indica que “outra variedade do novo grotesco é o romance grotesco ou negro”. O crítico se refere à literatura do período anterior ao romantismo, incluindo, podemos deduzir, a ficção gótica setecentista e a produção dela tributária. De fato, o surgimento do romance gótico, a partir da publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, marcou uma inflexão importante: o grotesco não apenas está presente de modo sistemático, como ganha contornos bem mais obscuros, sem perder inteiramente o seu lado jocoso ou cômico. Para o gótico, tramas e personagens grotescas funcionarão como um modo de suscitar os efeitos de recepção negativos almejados pela poética e indicar uma percepção de mundo degradada e pessimista.

Desde a edição de *Otranto*, a crítica passou a associar gótico e grotesco, embora, inicialmente, sem uma preocupação em definir conceitualmente as duas poéticas (cf. BARASCH, 1971). O imaginário medieval da obra, cuja trama principal se desenvolve em um antigo castelo italiano no tempo das Cruzadas, propiciaria a irrupção do grotesco na narrativa. Parte da ligação estabelecida advinha, ainda, da percepção da influência de Shakespeare na obra de Walpole, explicitamente reclamada pelo romancista nos prefácios de sua publicação. Como alguns dos textos do dramaturgo britânico, em especial aqueles de cunho tragicômicos, haviam sido lidos pela crítica setecentista como grotescos, a aproximação teria sido imediata.

Além da declarada admiração do autor gótico pelo bardo e de sua recuperação de um contexto medieval, o próprio romance de Walpole emprega recursos narrativos e estilísticos recorrentes no grotesco. Ao estudarem a hipótese de um *Comic Gothic*, Avril Horner e Sue Zlosnik (2012, p. 330) defendem a ideia de que o gótico é capaz de suscitar diferentes efeitos para além do medo, entre eles, a comicidade: “[...] é, talvez, melhor pensar na escrita gótica como um espectro que, por um lado, produz uma escrita de horror contendo momentos de histeria ou alívio cômicos e, por outro, trabalhos em que há claros sinais de que nada deve ser

⁴⁷ O trecho em língua estrangeira é: “That the prevailing taste in the art, literature, and manners of the neoclassical age in England was “Grotesque and Gothique” is perhaps a surprising statement to those who are accustomed to viewing the eighteenth century as the Augustian Age of the English arts. Yet this is what rationalist critics thought of their own times. The eighteenth century was certainly a period of polished wit and refined taste, and native Gothic tendencies were eschewed to make way for Palladian grandeur, Horatian decorum, and Longinian sublimity. But this era was also a way-station between two romantic periods, and the native English appetite for forms that were “unregulated” and “unnatural” to a handful of critics, survived in popular taste as a kind of underground railroad running from the Renaissance to the nineteenth century”.

levado a sério”⁴⁸. Tal pluralidade de estruturas se deveria a uma tendência autorreferencial dessa literatura, que, em diversas de suas realizações, com motivos e tropos bastante regulares, exploraria ao máximo os recursos da paródia e do pastiche. A oscilação entre o medo e o riso, além do recurso à metalinguagem, também poderia adquirir um aspecto crítico, como uma forma de refletir sobre a modernidade e os efeitos do progresso.

Há importantes elementos cômicos no gótico desde as suas origens. Horner & Zlosnik (2012, p. 323) indicam a narrativa de Walpole como ilustrativa da inclusão de aspectos risíveis em uma história marcada por elementos negativos: “[...] nessa história de morte, incesto, intriga maléfica e de sobrenatural, Walpole oferece aos seus leitores diversos momentos de humor farsesco, combinando o estranho e o melodramático para efeito cômico”⁴⁹. A partir de exemplos da correspondência do autor, as pesquisadoras apontam como a busca pelo risível fora deliberadamente perseguida. O comportamento de algumas de suas personagens, sobretudo aquelas que formam a criadagem do castelo, teria sido concebido com fins caricaturais, como, aliás, o próprio escritor indica em seus prefácios. Apesar de críticas negativas recebidas pelo romance, a combinação entre a comicidade e o terrível seriam retomados por outros escritores da tradição gótica ao longo do tempo.

O resultado do constante trabalho entre o terror e a comicidade produziria uma série de tramas marcadas pelo grotesco. As mudanças culturais e históricas na percepção da monstruosidade intensificariam ou amenizariam o lado terrível das formas grotescas, segundo cada caso. Por vezes, o lado mais assustador dos monstros seria suavizado com a passagem do tempo, de tal modo que uma determinada imagem grotesca, antes mais terrível que risível, poderia ser capaz de gerar mais risos que arrepios de medo. Nas palavras de Horner & Zlosnik (2012, p. 331), “a tendência gótica para o grotesco sinistro é facilmente convertida no cômico *flamboyant* do grotesco como excesso, particularmente durante períodos de rápida transformação, resultando em uma percepção de instabilidade e fluxo”.

O grotesco esteve sistematicamente presente no gótico setecentista e nele adquiriu tons mais obscuros. No romance *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, por exemplo, a poética é empregada na apresentação de uma série de figuras sobrenaturais aterradoras. Com efeito, a diminuição da ênfase nos efeitos cômicos do grotesco a partir do século XVIII é um dos

⁴⁸ O excerto em língua estrangeira é: “We have suggested that it is perhaps best to think of Gothic writing as a spectrum that, at one end, produces horror writing containing moments of comic hysteria or relief and, at the other, works in which there are clear signals that nothing is to be taken seriously”.

⁴⁹ O trecho em língua estrangeira é: “Yet in this tale of death, incest, malevolent intrigue, and the supernatural, Walpole offers his readers several moments of farcical humor, combining the uncanny and the melodramatic to comic effect”.

pontos de convergência entre diferentes estudiosos. David Roas (2014, p. 192) explica que, nessa época, o grotesco “adquire uma tonalidade diferente, sem abandonar o efeito humorístico, mas atenuando-o”. O crítico espanhol reforça o argumento de que, até esse período histórico, a poética era associada sistematicamente à sátira e à paródia, como uma noção capaz de gerar efeitos de recepção cômicos. As transformações da modernidade, contudo, propiciariam uma visão de mundo mais negativa, que influenciaria as reações almejadas pelos escritores. Os questionamentos modernos em relação aos parâmetros clássicos de arte permitiriam o surgimento e a transformação dos sentidos de diversas formas artísticas para além do grotesco, como o sublime e o fantástico, que colocam sistematicamente em xeque os ideais de harmonia, ordem e realismo.

1.2.4 A reinvenção oitocentista

O século XIX representou um ponto de inflexão importante na reflexão estética sobre o grotesco. Numa época de choque entre concepções neoclássicas e modernas de literatura, o interesse pela poética se justifica como uma maneira de contestar valores artísticos conservadores. Ao indicar como a defesa do grotesco revelava um metadiscurso importante nas disputas estéticas do período, Rosen (1991, p. 45) afirma que “os românticos imprimem a essa reflexão, na verdade, um novo ponto de partida. [...] [É] justo considerar o grotesco como uma invenção dos românticos e de tomá-lo como uma ideia radicalmente nova”⁵⁰. Não por acaso, o meio intelectual oitocentista europeu é marcado por diversos escritores que publicaram ensaios nos quais o grotesco recebe um espaço importante.

Ao mesmo tempo que a época atesta uma valorização artística do grotesco, com a apropriação da noção por muitos artistas, o termo mantém um destacado teor depreciativo, sobretudo no senso comum. Rosen (1991) indica que muitos autores oitocentistas preferiram não se associar diretamente à forma artística e adotaram outras designações para seus trabalhos, como “cômico” e “caricatura”. Assim, embora bastante comentado, o grotesco não recebeu um tratamento crítico sistemático. Outro fator responsável por uma falta de

⁵⁰ O trecho em língua estrangeira é: “Les romantiques impriment en fait à cette réflexion un nouveau départ. [...] Ils redécouvrent ainsi *le grotesque* en fonction de préoccupations très actuelles et très vives. A ce titre il y a tout lieu de considérer le grotesque comme une invention des romantiques, et de la tenir pour idée radicalement neuve”.

institucionalização da noção diz respeito ao próprio contexto das querelas entre românticos e antigos na primeira metade do século XIX. Na luta contra o neoclassicismo, a preferência pelo grotesco já indicava uma posição muito clara, de tal modo que se ligar à forma poderia representar uma declaração de princípios. O ambiente da época, avesso à rigidez de categorias e preceitos associações às formulações antigas, desestimulava a formulação de uma nova categoria estética:

Na medida em que para todos o grotesco se entende, primeiro, como um termo decididamente destinado à difamação, uma palavra que se utiliza cotidianamente com o objetivo de estigmatizar o ridículo ou o desvio, as interferências permanecem inevitáveis. O impacto desse uso corrente da palavra é tão significativo que sua utilização na época se torna mais frequente: doravante, contam-se mais ocorrências do que é considerado grotesco, de tal maneira que mesmo a designação de categoria estética não é, nesse plano ao menos, isenta de equívoco. A tal ponto que alguns artistas hesitarão por esse motivo a enquadrar sua obra sob essa insigne, por temor que ela seja, então, desvalorizada. (ROSEN, 1991, p. 96)⁵¹

É possível mencionar, apenas no contexto francês, três textos centrais para a compreensão do tema: o prefácio de Victor Hugo ao drama *Cromwell* (1827); os estudos de Théophile Gautier sobre poetas marginais no cânone francês, reunidos em *Les Grotesques* (1844); e os ensaios de Charles Baudelaire sobre o cômico, o grotesco e a caricatura, organizados postumamente em *Curiosités esthétiques* (1868). Vale destacar que algumas das mais influentes poéticas e realizações idiossincráticas do grotesco datam do contexto oitocentista e não se restringem a um único meio literário nacional. Dos diversos exemplos críticos e literários observamos que o século XIX reforça uma tradição literária do grotesco, com repercussões que ultrapassam a definição da própria poética.

O prefácio de Hugo a *Cromwell* (1827) é ilustrativo da centralidade do grotesco na reflexão estética oitocentista e marca uma mudança importante em seu prestígio. Mais do que simplesmente abordar a forma artística, o escritor eleva-a a um patamar até então inédito. Além de se valer da questão para se inserir definitivamente nos debates que opunham valores neoclássicos e concepções românticas de arte, Hugo entende o grotesco como um aspecto essencial da literatura moderna e defende sua relevância nas obras literárias. O francês não trata o fenômeno como marginal, baixo ou reservado apenas a composições artísticas populares; pelo contrário, advoga as suas qualidades para a afirmação de uma nova percepção

⁵¹ A citação em língua estrangeira é: “Dans la mesure où pour tout un chacun, grotesque s'entend d'abord comme un terme résolument voué au dénigrement, un mot que l'on utilise quotidiennement en vue de stigmatiser le ridicule ou la déviance, les interférences demeurent inévitables. L'impact de cet usage courant du mot est d'autant plus prestant que le recours à l'époque y devient plus fréquent : on en compte plus les occurrences de ce que l'on considère désormais comme grotesque. Si bien que la désignation même de la catégorie esthétique n'est pas, sur ce plan du moins, sans prêter à équivoque. Au point que certains artistes hésiteront de ce fait à ranger leur œuvre à cette enseigne, par crainte qu'elle ne soit du même coup dévalorisée”.

da prática literária. Como indica Rosen (1991, p. 51), “o que Hugo nos deixa como legado é, em algum nível, o discurso de entronização do grotesco”⁵². Nesse mesmo sentido, Hugo Friedrich (1978, p. 33) escreve que a teoria do grotesco de Hugo é “o passo mais enérgico em direção ao nivelamento do belo e do feio”. O texto se estabelece, ainda, como uma das principais reflexões críticas sobre o tema, tornando-se um ponto de partida obrigatório para os estudos e análise que se estabeleceram posteriormente.

Embora o tenha publicado como prólogo à peça, Hugo (1912, p. 8) explica ter como objetivos formular apenas “considerações gerais sobre arte”⁵³ e revelar alguns dos fundamentos que sustentavam a sua compreensão artística, sem visar à defesa ou à crítica de qualquer assunto. Observamos, contudo, que o autor toma logo partido pela visão romântica de literatura e, em especial, pela arte grotesca. É importante destacar que o ensaio se estrutura de modo não sistemático, como assinala o próprio autor, o que torna infrutífera qualquer tentativa de nele identificar uma teoria estética coesa e completa sobre a natureza, as formas, as funções e os efeitos do grotesco. A variação terminológica é reveladora da imprecisão crítica do prefácio, já que nele são usados como sinônimos, quase de modo intercambiáveis, os termos “grotesco”, “feio”, “monstruoso”, “horrível”, “cômico” e “bufão”, bem como “sublime” e “belo”. A esse respeito, Rosen (1991, p. 61) comenta que “o discurso hugoliano é assim, fundamentalmente, gerador de contradições”⁵⁴ e buscaria mais provocar polêmicas que gerar concordâncias.

Para introduzir o seu ponto de vista sobre os novos aspectos da literatura, Hugo argumenta que todas as sociedades passam por transformações das mais diversas ao longo do tempo. A arte não estaria imune a essas mudanças e seguiria os aspectos predominantes das épocas. O escritor entende a história da humanidade como um organismo vivo, com fases de juventude, maturidade e velhice. Para explicá-la, ele propõe uma divisão também tripartite, em três grandes eras — primitiva, antiga e moderna —, cada qual com traços culturais e gênero literário típicos. Nesse sentido, o prefácio de Hugo tanto promove uma análise histórica quanto explica o surgimento e a predominância dos gêneros literários nas

⁵² O texto em língua estrangeira é: “Ce que Hugo nous lègue, c'est en quelque sorte le discours d'intronisation du grotesque”.

⁵³ Os termos em língua estrangeira são: “considérations générales sur l'art”.

⁵⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Le propos hugolien est ainsi foncièrement générateur de contradictions. Par la démesure de la thèse exposée, il est de nature à réactiver la polémique plutôt qu'à obtenir un assentiment trop manifestement recherché”.

civilizações. A discussão sobre o grotesco é enquadrada em um contexto bem mais amplo de reflexões artísticas, o que reforça o prestígio conferido pelo autor à questão.

Seria preciso, portanto, buscar outras formulações artísticas, capazes de representar as mudanças sociais e culturais da era moderna. Colocando-se como crítico da persistência dos valores clássicos de arte, Hugo (1912, p. x) afirma que “a musa puramente épica dos antigos, como o politeísmo e a filosofia antiga, estudara a natureza apenas sob uma única face, rejeitando sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se relacionava a um certo tipo do belo”⁵⁵. Como o modelo clássico teria se esgotado e se limitaria à repetição de um conjunto de preceitos, a beleza produzida por esse tipo de arte teria adquirido, então, um aspecto artificial e convencional. A arte moderna deveria buscar a natureza em todas as suas formas, pois tudo o que nela existe seria produto da criação divina e, por extensão, verdadeiro e perfeito. O novo drama deveria levar em conta o grotesco, se desejasse representar a natureza. A comédia, mais que outras formas artísticas, surgiria como um ponto de partida importante para uma criação mais fiel. Thomson (1972, p. 17) nos lembra que um dos pontos mais relevantes do ensaio de Hugo é que o francês “associa o grotesco não com o fantástico, mas com o realismo, tornando claro que o grotesco é não apenas um modo ou categoria artísticos, mas existe na natureza e no mundo ao nosso redor”⁵⁶.

Como o grotesco está presente no mundo, nenhum artista poderia se furtar a representá-lo nem considerá-lo como uma forma artística indigna:

Como ele [o Cristianismo], a musa moderna verá as coisas com um olhar mais alto e mais largo. Ela sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco ao revés do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Ela perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será a mais bela; se a arte tem o direito de reduzir à metade, por assim dizer, o homem, a vida e a criação; se cada coisa funcionará melhor quando lhe tivermos tirado o músculo e a força; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto. (HUGO, 1912, p. 14)⁵⁷

⁵⁵ O trecho em língua estrangeira é: “[...] la muse purement épique des anciens n’avait étudié la nature que sous une seule face, rejetant sans pitié de l’art presque tout ce qui, dans le monde soumis à son imitation, ne se rapportait pas à un certain type du beau”.

⁵⁶ O trecho em língua estrangeira é: “It is also worth noting that Hugo associates the grotesque not with the fantastic but with the realistic, making it clear that the grotesque is not just an artistic mode or category but exists in nature and in the world around us”.

⁵⁷ O trecho em língua estrangeira é: “Comme lui, la muse moderne verra les choses d’un coup d’œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l’artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur ; si c’est à l’homme à rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle ; si l’art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l’homme, la vie, la création ; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort ; si, enfin, c’est le moyen d’être harmonieux que d’être incomplet.”.

Embora identifique figuras grotescas na literatura antiga, Hugo (1912, p. 16) entende que, em tais obras, buscava-se disfarçá-las, dando-lhe atributos inclusive elevados. Mais importante nessa reflexão é a distinção que o escritor faz entre as personagens mitológicas: “Os tritões, os sátiros e os ciclopes são grotescos; as sereias, as fúrias, as parcas e as harpias são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufão” (HUGO, 1912, p. 16)⁵⁸. Essa variedade de tipos de grotesco, que oscila entre aspectos horríveis e cômicos, influenciará bastante a compreensão sobre o tema na crítica novecentista.

Como nota Clélia Anfray (2020, [s.p.]), o escritor não limita o grotesco a uma determinada classe social das figuras nem apenas às suas aparências, pois a forma também poderia se associar a comportamentos, personalidades e traços morais diversos. Na visão de Hugo (1912, p. 18-19), o grotesco estaria em personagens aterrorizantes, como Mefistófeles; em figuras da comédia, como Dandin e a ama de Julieta; e em figuras graciosas e elegantes, tais quais Fígaro e Don Juan.

A pluralidade do grotesco seria útil à literatura moderna, pois afastaria a poesia da monotonia do belo. Mesmo derivando da natureza e, portanto, baseando-se no real, o grotesco valorizaria o caráter imaginativo da arte — uma das principais defesas dos românticos. A principal função das personagens grotescas, no entanto, seria valorizar o belo, colocado, no texto, como sinônimo para sublime. É o que revela Hugo (1912, p. x) ao afirmar que “[p]arece, ao contrário, que o grotesco seja um tempo de espera, um termo de comparação, um ponto de partida de onde se eleva em direção ao belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra destaca a ondina; o gnomo embeleza o silfo.”⁵⁹. Quando colocado ao lado de um ente belo, o grotesco permitiria a melhor compreensão da beleza.

É possível tomar a própria produção ficcional do autor para vislumbrar ilustrações desse procedimento, como, por exemplo, no romance *Notre-Dame de Paris* [1831], no qual a figura grotesca do corcunda Quasímodo é constantemente comparada à beleza de Esmeralda. Nesse sentido, mesmo que adote uma postura inovadora ao insistir enfaticamente na validade artística do grotesco, em sua centralidade para a arte moderna e na pluralidade de efeitos que confere às obras, Hugo ainda visa ao belo como realização artística superior.

⁵⁸ O trecho em língua estrangeira é: “Les tritons, les satyres, les cyclopes, sont des grotesques ; les sirènes, les furies, les parques, les harpies, sont des grotesques ; Polyphème est un grotesque terrible ; Silène est un grotesque bouffon”.

⁵⁹ O excerto em língua estrangeira é: “Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d’arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d’où l’on s’élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l’ondine ; le gnome embellit le sylphe”.

O principal mérito do texto de Hugo é colocar o grotesco no centro dos debates estéticos oitocentistas. Na sequência do prefácio, associa-o a questões de longa tradição crítica — tais como as distinções entre gêneros literários, a relação do artista com a natureza, as regras de composição literária a serem seguidas. Doravante, como nos indica Rosen (1991, p. 62), o grotesco “será, ao longo de quase meio século, o termo de interrogações sobre a ‘modernidade’ estética. Diversamente compreendido, diversas vezes redefinido, é sistematicamente em referência a uma concepção da mudança e da novidade estéticas que o grotesco será encarado”⁶⁰.

Para Anfray (2020), ainda que Hugo tenha se baseado em teorias já conhecidas para questionar os valores clássicos de arte e que o grotesco não tenha se feito tão presente nos dramas românticos do período, a sua influência entre poetas, contistas e romancistas partidários do romantismo parece ter sido significativa. Já Bakhtin (2010, p. 38) destaca o interesse oitocentista pelo tema ao afirmar que “outros autores românticos franceses partilharam igualmente o interesse pelo grotesco e suas fases antigas”. Com efeito, alguns escritores da chamada literatura frenética valeram-se sistematicamente do grotesco em suas produções. Entre eles, destaca-se o caso de Pétrus Borel, apontado pela crítica especializada como um dos principais nomes do período a produzir obras grotescas (cf. LIMA, 2011; BATALHA, 2013).

É significativo, igualmente, o interesse de Théophile Gautier pela questão. Segundo Anfray (2020, [s.p.]), o escritor teria visto no texto de Hugo uma revolução artística. Anos depois, em 1844, o próprio Gautier publicaria um volume⁶¹ de ensaios intitulado *Les Grotesques*⁶², voltado para o estudo de autores do século XVII eclipsados pelos grandes nomes da chamada literatura clássica francesa — Corneille, La Fontaine, Molière e Racine. No início de seu prefácio, Gautier (1856, p. v) revela que, em seu livro, o leitor encontrará “todas as deformidades literárias, todos os desvios poéticos”⁶³, capazes de fornecer material

⁶⁰ O trecho em língua estrangeira é: “Le grotesque, suite au projet pionnier de la préface, sera pour près d'un demi-siècle, le terme d'interrogations sur la « modernité » esthétique. Diversement entendu, maintes fois redéfini, c'est systématiquement en référence à une conception du changement et de la nouveauté esthétiques que le grotesque sera envisagé”.

⁶¹ O volume é derivado de uma série de estudos críticos, iniciada anteriormente, que levava o nome de *Exhumations littéraires* (cf. ROSEN, 1991).

⁶² Os autores tratados no livro são François Villon (1431-1463?), Scallion de Virbluneau (1560?-1610?), Théophile de Viau (1590-1626), Pierre Saint-Louis (1626-1684), Saint-Amant (1594-1661), Cyrano de Bergerac (1619-1655), Guillaume Colletet (1598-1659), Chapelain (1595-1674), Georges de Scudéry (1601-1667) e Paul Scarron (1610-1660). Boa parte deles foi duramente criticada por Boileau em sua *Art Poétique*.

⁶³ O excerto em língua estrangeira é: “toutes les difformités littéraires, toutes les déviations poétiques”.

para muitos outros volumes de análise. A escolha por artistas pouco valorizados até então não é aleatória; o objetivo era contrapor, como Hugo fizera antes, a produção romântica nascente aos valores clássicos e estabelecer precursores para sua literatura. Trata-se, conforme expõe Sabrina Baltor (2006, p. 55), de um prefácio com características de manifesto, no qual Gautier reitera suas concepções artísticas contra a ideia de arte utilitária e a favor da fruição estética como objetivo maior da literatura.

Valendo-se de um tom bem-humorado, Gautier (1856) compara as produções clássicas com as dos escritores “menores” de seu volume. Sem deixar de reconhecer o valor das primeiras e sem clamar pela centralidade dos segundos, o romântico defende que um afastamento dos preceitos do classicismo pode ser relevante para a literatura francesa. Embora o objetivo principal do livro não seja a definição do grotesco, o escritor revela alguns de seus traços e efeitos, ao afirmar que os aspectos irregulares e extravagantes das formas grotescas trazem inovações à criação artística e são capazes de atrair o público pela sua novidade e capacidade de ativar os sentidos. Gautier segue assim o argumento anteriormente formulado por Hugo, o do atrativo estético do grotesco, aqui também equivalente a diversas noções correlatas, tais como arabesco e barroco:

No entanto, para além das composições que chamamos de clássicas e que tratam, em geral, apenas de generalidades proverbiais, existe um gênero ao qual convém o nome de arabesco, em que, sem grande preocupação da pureza das linhas, o lápis alegra-se em mil fantasias barrocas. O perfil de Apolo é de uma grande nobreza, é verdade; mas esse mascarão que faz caretas, cujo olho se arredonda em pupila de coruja, cuja barba se contorna em volutas de ornamento, é, em certas horas, mais divertido para o olho. Uma guivra com garras nos pés, rugosa, papelonada de escamas, com suas asas de morcego, sua garupa enrolada e suas patas com cotovelos bizarros, produz um excelente efeito num forrado de lótus impossíveis e de plantas extravagantes; um belo torso de estátua grega certamente vale mais, e, no entanto, não se pode menosprezar a guivra. Os versos de Virgílio sobre Téstilis, que amassava o alho para os colhedores, são muito belos; mas não falta mérito a *Ode au fromage* de Saint-Amant, e, talvez, aqueles que leram mil vezes as *Bucólicas* não se zangarão de passar os olhos pelos ditirambos báquicos e culinários de nosso poeta glutão. O ragu de obra bizarra vem a propósito reavivar vosso paladar embotado por um regime literário são e regular demais; as pessoas de melhor gosto precisam algumas vezes, para readquirir apetite, da pimenta dos *concetti* e dos gongorismos. (GAUTIER, 1856, p. 10-12)⁶⁴

⁶⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Cependant, en dehors des compositions que l’on peut appeler classiques, et qui ne traitent en quelque sorte que des généralités proverbiales, il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d’arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s’égaye en mille fantaisies baroques. — Le profil de l’Apollon est d’une grande noblesse, — c’est vrai ; mais ce mascarón grimaçant, dont l’œil s’arrondit en prune de hibou, dont la barbe se contourne en volutes d’ornement, est, à de certaines heures, plus amusant à l’œil. Une guivre griffue, rugueuse, papellonnée d’écailles, avec ses ailes de chauve-souris, sa croupe enroulée et ses pattes aux coudes bizarres, produit un excellent effet dans un fourré de lotus impossibles et de plantes extravagantes ; — un beau torse de statue grecque vaut mieux sans doute, et pourtant il ne faut pas mépriser la guivre. — Les vers de Virgile sur Théstylis, qui broyait l’ail pour les moissonneurs, sont fort beaux ; mais l’Ode au fromage de Saint-Amant ne manque pas de mérite, et peut-être ceux qui ont lu mille fois les Bucoliques ne seront-ils pas fâchés de jeter les yeux sur les ditirambes bachiques et culinaires de notre poète

Ao analisar a seleção de textos feita por Gautier, Martine Lavaud (2003, p. 442) indica o grotesco como a noção estruturante da obra. Ela não contribuiria apenas para a afirmação de uma posição estética diferente da clássica, num *parti pris* bastante atrativo para os jovens autores românticos de meados do século XIX, mas também para discutir o que não está no topo do cânone literário francês. Considerado até então como uma arte menor, o grotesco forneceria referências úteis para a crítica tratar de escritores marginais. As primeiras realizações da poética, como pintura decorativa às margens de outras obras, são entendidas como símbolos de um pensamento que valoriza o que não está no centro das atenções e dos debates:

Esse longo encaminhamento das *Exhumations littéraires* mostra a qual ponto o grotesco constitui um dado essencial, talvez mesmo o dado essencial de uma obra que ele engloba e define em larga medida, não somente cronologicamente, mas também analogicamente e simbolicamente [...] Esteticamente, enfim, a reativação etimológica dos “grotesques” (*grutta*), referindo-se aos afrescos do palácio de Nero, enterrados sob as termas de Trajano antes de serem exumados pelo século XV em seu fim, culmina na estética da quimera, das *marginalia*, dos marginais assombrando as tavernas de Fracassa, dos muros repletos de “grotesques”, enterrados sob o palácio de Mademoiselle Dafné (1866). Toda a estratificação semântica do grotesco se encontra na obra de Gautier, em níveis diversos, infinitamente nuançados. (LAVAUD, 2003, p. 442)⁶⁵

Rosen (1991, p. 64) também identificara, na obra, a pluralidade de sentidos do grotesco, que nela surgiria sobretudo como um modo de elaboração e organização da recolha: em um primeiro nível, por conta da seleção de poetas e textos muito diferentes em si, tanto em seus aspectos formais quanto na fortuna crítica; em um segundo, pelo legado dos escritores selecionados, que, em muitos casos, prezaram justamente pela falta de regularidade e pela desarmonia como critérios de produção; e, finalmente, em terceiro, pelo próprio estilo de composição de Gautier, que buscava produzir perfis literários ao modo das caricaturas de Callot, numa tentativa de transpor para o texto o grotesco das imagens do artista.

goinfre. Le ragoût de l'œuvre bizarre vient à propos raviver votre palais affadi par un régime littéraire trop sain et trop régulier ; les plus gens de goût ont besoin quelquefois, pour // se remettre en appétit, du piment de concetti et des gongorismes”.

⁶⁵ O trecho em língua estrangeira é: “Ce long cheminement des *Exhumations littéraires* montre à quel point le grotesque constitue une donnée essentielle, peut-être même la donnée essentielle d'une œuvre qu'il enveloppe et définit pour une large part, non seulement chronologiquement, mais aussi analogiquement et symboliquement [...]. Esthétiquement enfin, la réactivation étymologique des « grotesques » (*grutta*), renvoyant aux fresques du palais de Néron enterrées sous les thermes de Trajan avant d'être exhumées par le XVe siècle finissant, aboutit à l'esthétique de la chimère, des *marginalia*, des marginaux hantant les tavernes de Fracasse, des murs balafrés de grotesques enterrés sous le palais de Mademoiselle Dafné (1866). Toute la stratification sémantique du grotesque se retrouve dans l'œuvre de Gautier, à des niveaux divers, infiniment nuancés”.

Em 1868, por sua vez, é publicado, postumamente, o ensaio “De l'essence du rire ; et généralement du comique dans les arts plastiques”, de Baudelaire, que compõe a sexta seção de *Curiosités esthétiques*. A história da publicação é relevante neste caso, pois nos ajuda a entender, como aponta Rosen (1991, p. 74), o percurso acidentado do texto, repleto de mudanças bruscas na argumentação e de lacunas. Segundo a pesquisadora, o projeto inicial do escritor, desde 1845, era o de editar uma obra chamada *De la caricature*. A primeira versão, contudo, foi publicada em 1855 na pouco conhecida revista *Le Portefeuille* (cf. KOPP, 2008). Em seguida, em 1857, o poeta publicou, no jornal *Le Présent*, estudos sobre caricaturistas estrangeiros e franceses, que viriam compor o conjunto das reflexões do volume póstumo. Em cada uma dessas etapas, haveria uma série de modificações na estrutura do ensaio, o que fica evidente nas hesitações terminológicas e conceituais do escritor que apontaremos a seguir.

Baudelaire informa que tratará de uma de suas obsessões: a caricatura. Embora considere útil uma história geral do gênero em suas relações com a política e outros aspectos da vida social, ele afirma que seu objetivo será estabelecer dois tipos diferentes de caricatura: o primeiro teria como foco a representação de eventos e fatos da atualidade, e, portanto, seria mais interessante para historiadores; o segundo, ao contrário, conteria um aspecto incontingente, relativo a uma beleza resistente às mudanças históricas, e, como tal, chamaria a atenção dos artistas. Para Baudelaire (1868, p. 360), aquele seria “como as folhas voadoras do jornalismo, que desaparecem levadas por um sopro incessante que traz novas”; este, ao contrário, conteria um “elemento misterioso, durável, eterno”⁶⁶. O foco de seu livro recai sobre a segunda forma.

Tal qual propõe em outros textos, como em “Le peintre de la vie moderne” (1863), Baudelaire defende uma dupla articulação do belo, simultaneamente imutável e circunstancial, duradouro e histórico. No ensaio em questão, identifica a possibilidade da beleza “mesmo nas obras destinadas a representar ao homem a sua própria feiura moral e física” e capazes de gerar “uma hilaridade imortal e incorrigível”⁶⁷ (BAUDELAIRE, 1868, p. 360). Apesar de desprezado por outros pensadores, esse aspecto do belo é o que justificaria a

⁶⁶ O excerto em língua estrangeira é: “Comme les feuilles volantes du journalisme, elles disparaissent emportées par le souffle incessant qui en amène de nouvelles ; mais les autres, et ce sont celles dont je veux spécialement m'occuper, contiennent un élément mystérieux, durable, éternel, qui les recommande à l'attention des artistes”.

⁶⁷ O trecho em língua estrangeira é: “Chose curieuse et vraiment digne d'attention que l'introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique ! Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle lamentable excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible”.

relevância do estudo das caricaturas, um gênero de arte que mereceria tanta atenção das discussões sobre estética quanto qualquer outro.

Kopp (2008, p. 83-85) nos lembra que a caricatura era, em meados do século XIX, um gênero emergente, que atraía a atenção de críticos e escritores. Com as inovações nas técnicas de impressão e o avanço da litografia, os periódicos da época as publicavam cada vez mais. Algumas delas conseguiriam marcar a memória do público, com suas representações do homem moderno, e resistiriam à passagem do tempo, em vez de ficarem esquecidas nos jornais. Para o crítico, a caricatura — e estendemos a reflexão ao grotesco — funcionava como uma forma de subverter “as categorias estéticas tradicionais ao colocar claramente a questão da beleza do feio” (KOPP, 2008, p. 86)⁶⁸.

Baudelaire (1868) começa investigando a perspectiva religiosa sobre o tema, que influenciara bastante as mentalidades. Sob uma visão cristã, o riso seria um símbolo da degradação moral da humanidade, e como tal, funcionaria como um elemento perigoso, disruptivo, contrário ao equilíbrio — e, conseqüentemente, próprio dos fracos e dos loucos. A fim de indicar os efeitos da caricatura, o escritor apresenta um exemplo, imaginando como teria sido a vinda da pura e ingênua Virgine — protagonista do romance *Paul et Virginie* (1788), de Bernardin de Saint-Pierre — para a conturbada civilização francesa. A personagem, símbolo do estado de natureza e de um primitivismo bondoso, ficaria chocada ao encontrar uma caricatura, que lhe geraria não apenas o riso, mas também medo e uma sensação de mal-estar.

Para explicar essa reação aparentemente contraditória, Baudelaire (1868, p. 366) afirma que o cômico é “um dos mais claros sinais satânicos do homem”⁶⁹, pois a percepção de comicidade adviria de nossa posição de superioridade em relação ao objeto do riso. Essa sensação expressaria a falta de humildade humana e seu afastamento em relação ao Paraíso e aos dogmas cristãos. Em outras palavras, o riso exporia nosso orgulho e nossa fraqueza de espírito. Ao observar alguém tropeçando, por exemplo, o ser humano riria por pensar que não é ele quem está caindo.

Baudelaire (1868, p. 368-369) acredita que os escritores românticos, em especial aqueles associados ao que denomina de “escola satânica”⁷⁰, teriam compreendido o lado

⁶⁸ A passagem em língua estrangeira é: “[...] subvertissant ainsi les catégories esthétiques traditionnelles en posant clairement la question de la beauté du laid.”.

⁶⁹ A frase em língua estrangeira é: “le comique est un des plus clairs signes sataniques”.

⁷⁰ A expressão em língua estrangeira é: “école satanique”.

dúbio do riso. O próprio ato de rir, ao impor modificações ao rosto humano, revelaria um descontrole de sentimentos. O autor toma como exemplo o personagem Melmoth, da obra homônima de Charles Maturin, publicada em 1820. Nesse romance gótico, o riso do protagonista exporia a sua natureza contraditória, dividido entre a grandeza e a baixeza.

Em sua tentativa de formular uma teoria do cômico, Baudelaire (1868) resume em dois pontos principais sua argumentação: i) o riso é um elemento satânico, distante das recomendações religiosas, e, portanto, profundamente humano; e ii) o riso é contraditório, pois indica tanto a grandeza quanto a miséria do homem. Nesse ponto, o poeta parece seguir Pascal, já que cita a ideia de “choque perpétuo desses dois infinitos”⁷¹ (BAUDELAIRE, 1868, p. 370) para explicar a dinâmica entre a consciência da grandeza humana e a percepção da miséria. Kopp (2008, p. 83) também identifica o eco da filosofia do moralista seiscentista e aponta que o poeta a interpretava como a oscilação humana entre a “invocação a Deus” e a “invocação a Satã”⁷².

Como Hugo (1827), Baudelaire também parte de uma concepção cristã para tratar do tema, e não entende as manifestações cômicas na Antiguidade como realmente grotescas. Em sua visão, elas teriam um aspecto sério, como símbolo de adoração a deuses e figuras mitológicas. Observa, primeiro, o caráter relativo do cômico, que dependeria de fatores culturais específicos; e, segundo, a diferença entre a comicidade em sua época daquela praticada em outros tempos. O cômico moderno deveria ser entendido no contexto de uma recepção cristã, isto é, dividida entre ideais de conduta elevados e uma realidade imediata pouco elevada. Numa argumentação em que se percebem os ecos do prefácio hugoliano, ele afirma que o cômico dependeria do desenvolvimento civilizatório, como fruto da crença da superioridade humana, e do cristianismo: “os ídolos indianos e chineses ignoram que são ridículos; é em nós, cristãos, que está o cômico”⁷³ (BAUDELAIRE, 1868, p. 372).

Para Baudelaire (1868), contudo, a questão se torna mais complicada quando se avalia um outro tipo de riso, que não parte da observação da fraqueza ou da desgraça alheia. O grotesco proporia um desafio à compreensão do riso, pois suas “criações fabulosas, os seres cuja razão e legitimação não podem ser tiradas dos códigos do senso comum, excitam em nós

⁷¹ A passagem em língua estrangeira é: “choc perpétuel de ces deux infinis”.

⁷² O trecho em língua estrangeira é: “On aura reconnu le thème favori de Baudelaire faisant écho à Pascal des « deux postulations simultanées » qui, « à toute heure », déchirent l’homme : « l’invocation à Dieu, ou spiritualité », « le désir de monter en grade », et l’invocation à Satan, « l’animalité », « la joie de descendre »”.

⁷³ O trecho em língua francesa é: “Les idoles indiennes et chinoises ignorent qu’elles sont ridicules ; c’est en nous, chrétiens, qu’est le comique.”.

uma hilaridade louca, excessiva, e que se traduz em dilaceramentos e síncope intermináveis”⁷⁴ (BAUDELAIRE, 1868, p. 374). Sem estabelecer um claro sistema de diferenças e, por vezes, desenvolvendo contradições, o poeta indica divergências entre o cômico e o grotesco. Enquanto um, mais imitativo que criativo, se basearia numa ideia de superioridade do homem em relação a seu semelhante, o outro, mais criativo que imitativo, demonstraria a superioridade do homem em relação à natureza. Por ser mais imaginativo e supor um trabalho de criação — e, portanto, de superação da natureza, em certo sentido —, o grotesco seria superior ao cômico. O seu riso “tem em si alguma coisa de profundo, de axiomático e de primitivo que se aproxima muito mais da vida inocente e da felicidade absoluta que o riso causado pelo cômico de modos”⁷⁵ (BAUDELAIRE, 1868, p. 375).

Para destacar a distinção entre as duas formas, Baudelaire (1868, p. 375-376) decide chamar o grotesco de “cômico absoluto”, em oposição ao “cômico significativo” ou “ordinário”⁷⁶. Este seria de fácil compreensão e análise, baseando-se na relação entre arte e ideias morais, mas permitindo que se ria após o evento cômico; aquele seria intuído pela recepção e imporia imediatamente o riso. Essa espécie superior de cômico se apresentaria sob uma forma única e se aproximaria mais da natureza. Para explorar mais a fundo essas diferenças, Baudelaire indica alguns exemplos ficcionais. O primeiro deles é o de Hoffmann, que, segundo o poeta, seria um artista superior, capaz de entender ideias abstratas, típicas do cômico absoluto. O seu cômico não se basearia apenas em situações comuns da vida; pelo contrário, veicularia debates artísticos e reflexões críticas.

A relação entre Hoffmann e o grotesco não é apenas uma percepção de Baudelaire, mas um dado amplamente reconhecido pela crítica e que vale um exame mais detido. Versado em múltiplas artes, o alemão indicaria sua filiação à obra de mais um importante nome do grotesco nas artes visuais: a do gravurista Jacques Callot (1592-1635). Ao lado de pintores como “Brueghel dos Infernos”, o caricaturista seria recorrentemente referenciado em seus textos (cf. KAYSER, 1986, p. 68).

É prova disso a publicação, em 1814, de uma coletânea de contos intitulada *Fantasiestücke in Callots Manier*. Na segunda edição da obra, é publicado um prólogo,

⁷⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables”.

⁷⁵ O trecho em língua estrangeira é: “c’est que le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d’axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs”.

⁷⁶ Os termos em língua estrangeira são, respectivamente, “comique absolu”, “comique significatif” e “ordinaire”.

intitulado com o nome do homenageado, no qual Hoffmann trata Callot como um modelo para o desenvolvimento de sua própria literatura. Com seu “estilo estranho e raro” (HOFFMANN, 2017, p. 15), o gravurista teria sido capaz de dotar as cenas mais prosaicas de elementos insólitos que produziriam não apenas figuras e imagens divertidas, mas alegorias compreensíveis aos leitores perspicazes:

A ironia, que colocando o homem em conflito com o animal escarnece do homem com sua pobre azáfama, habita somente o espírito profundo.
E assim, as ridículas figuras humanas e animais de Callot revelam ao espectador sério e mais insistente todas as insinuações secretas, guardadas sob o véu do grotesco. (HOFFMANN, 2017, p. 14)

O diálogo da literatura de Hoffmann com a produção artística de Callot não se limitaria a essa primeira recolha de contos. Como afirma Karin Volobuef (2011, p. 56), o escritor assumiria, com seus grotescos, uma “perspectiva zombeteira e provocativa”, tal qual o artista francês, a fim de “desestabilizar as certezas do público leitor médio e estimular-lhe o senso crítico”. Os dois se diferenciariam, contudo, pelo tipo de grotesco praticado: enquanto o caricaturista exploraria mais o baixo corporal como meio de produção do riso, o contista seguiria a linha de um grotesco romântico — como, mais tarde, seria enunciado por Hugo —, “que emerge da dicotomia, do contraste, da concatenação entre opostos” (VOLOBUEF, 2011, p. 60). Menos preocupado com aspectos escatológicos do corpo humano, o grotesco de Hoffmann visaria, em especial, à ironia, desde a sátira de costumes até os questionamentos existenciais. Suas figuras grotescas revelariam a sensação de alheamento e mal-estar do homem no mundo moderno (cf. KAYSER, 1986, p. 70).

Na obra de Hoffmann, além de desempenhar função caricatural, o grotesco é um modo de questionar quais seriam as características intrínsecas do ser humano. Em muitas de suas narrativas, como, por exemplo, “Rat Krespel” (1818) e “Klein Zaches genannt Zinnober” (1819), as personagens mais excêntricas revelam que seus comportamentos desviantes são a expressão de suas verdadeiras identidades. Atrás das máscaras sociais, haveria homens e mulheres muito diferentes. Essa relação fica ainda mais explícita em um dos diálogos de “Nussknacker und Mausekönig” (1819), quando o boneco do Quebra-Nozes descreve à menina Marie Stahlbaum os temores da população na insólita Confeitoburgo — uma cidade toda feita de açúcar e doces variados. Nela, os habitantes aterrorizam-se com a simples menção a um ente chamado “Confeiteiro”:

— Ah! Prezada srta. Stahlbaum! — respondeu o Quebra-Nozes. — Confeiteiro, aqui, é o nome de uma força desconhecida, mas muito assustadora, que se acredita que seja capaz de fazer o que *bem* entender de uma pessoa. É o destino que rege esse pequeno e alegre povo, e eles o temem a tal ponto que a simples menção do nome

basta para silenciar um grande tumulto, como acaba de demonstrar o sr. prefeito. Cada qual deixa de pensar em assuntos terrenos, em encontrões e em galos na cabeça, e se volta para si mesmo e se pergunta: “O que é um ser humano e no que um ser humano pode se transformar?” (HOFFMANN, 2008, p. 325).

Outra de suas obras mais comentadas, o conto “Der Sandmann” (1816) ilustra, com ainda mais ênfase, a utilização do grotesco para se questionar o que define a humanidade. Na parte final da narrativa, o protagonista — o jovem Nathanael, dominado por um misticismo mórbido e obcecado pela figura diabólica do advogado Coppelius — apaixona-se por Olímpia, sem se dar conta de que a mulher é, na verdade, uma boneca de madeira. A descoberta ocorre quando observa uma discussão entre o Professor Spalanzani — suposto pai da moça — e o vendedor de barômetros Giuseppe Coppola, que seria apenas um disfarce de Coppelius. Numa passagem tipicamente grotesca, a disputa pela posse da autômata, manuseada como mero objeto e usada até mesmo como instrumento de agressão, assusta o personagem:

Em cólera selvagem [Nathanael] quis arrancar dos dois furiosos a sua bem-amada, mas naquele imediato instante Coppola, dotado de força hercúlea, obrigou o adversário a soltar a presa e, com a própria mulher, aplicou nele um golpe tão colossal que o professor tombou de costas em cima da mesa sobre frascos, tubos de ensaio, garrafas e cilindros de vidro; todos os instrumentos se estilhaçaram em milhares de caquinhos. Coppola então saiu carregando a figura sobre os ombros e, soltando uma abominável gargalhada estridente, fugiu embalado escada abaixo, de maneira que a cada degrau, chocalhando-se, os pés pendentes da deplorável figura estalavam, castanholavam. (HOFFMANN, 2017, p. 110)

Após a terrível revelação, Nathanael torna-se ainda mais destemperado e aprofunda sua loucura. Ao analisar a narrativa, Thomson (1972, p. 52) indica que o aspecto grotesco tanto da cena quanto da insanidade do protagonista advém da mistura do cômico a um “sentimento de horror e piedade”⁷⁷. Se, por um lado, Olímpia é motivo de deboche e riso entre amigos de Nathanael, cientes de sua verdadeira condição, por outro aterroriza o protagonista — quando se dá conta de seu engano — e gera inquietação na cidade, pois nem todos haviam notado que não se tratava de uma mulher real. Assim, os moradores, passando a desconfiar uns dos outros, ficam atentos a possíveis sinais que indicariam a existência de autômatos entre eles.

Além de se valer sistematicamente de figuras grotescas, Hoffmann associou-as reiteradas vezes ao sobrenatural. Sua obra serviu como estudo de caso para um influente ensaio de Walter Scott, publicado na *The Foreign Quarterly Review*, em julho de 1827, sobre o papel do sobrenatural na ficção. A despeito da forma como o fenômeno é batizado, a sua

⁷⁷ O trecho em língua estrangeira é: “[...] one’s sense of the comic is aroused as well as a feeling of horror and pity”

apresentação é, na verdade, uma descrição do grotesco. O escritor britânico destaca, desde o início de seu texto, como a atração pelo sobrenatural é comum na humanidade, até mesmo para pessoas que se dizem céticas, pois todos teriam, em menor ou maior grau, alguma história misteriosa para contar. Apesar de identificar a persistência desse sentimento, cujas origens viriam da religião, Scott defende que houve um declínio na crença no maravilhoso conforme o conhecimento humano avançou. Nas narrativas mais modernas, o sobrenatural seria fruto mais de uma ilusão temporária das personagens que de uma alteração radical das leis da natureza. Com o desenvolvimento do conhecimento humano sobre o mundo, as histórias mais sobrenaturais teriam ficado praticamente limitadas à infância.

Para gerarem um efeito impactante sobre os leitores sem serem descartadas como inverossímeis, as narrativas sobrenaturais precisariam apresentar com cautela os eventos insólitos. O exagero e a repetição de ocorrências extraordinárias poderiam entediar a recepção ou redundarem no ridículo. Mencionando explicitamente alguns dos argumentos do filósofo Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Scott defende que situações sobrenaturais são, em geral, de natureza indefinida e obscuras. Para serem bem-sucedidas em seus propósitos, essas cenas deveriam ser raras, pontuais, indistintas e incompreensíveis. Assim, conseguiriam impactar o público e produzir medo como efeito artístico, o principal objetivo desse tipo de literatura. Nas palavras de Scott (1827, p. 62), “o maravilhoso [...] perde seu efeito ao ficar muito à vista”, de tal modo que “a imaginação do leitor deve ser excitada, se possível, sem ser gratificada”⁷⁸. Em certo sentido, a argumentação do escritor britânico seria retomada, já no século XX, por Tzvetan Todorov [1970], para quem o fantástico aconteceria a partir da hesitação da recepção em determinar o caráter sobrenatural das narrativas.

Após traçar um breve percurso histórico do tema e algumas de suas manifestações na literatura, o autor aponta para um modo específico de tratar o sobrenatural na ficção. Scott (1827, p. 72) defende a existência do que chama de “o modo fantástico de escrita” e de “estilo fantástico de composição”⁷⁹, que teria sido inventado pelos alemães. Nessa literatura, “a mais selvagem e ilimitada licença é dada a uma fantasia irregular, e todas as espécies de combinação, independente de quão ridículas ou quão chocantes, são tentadas e executadas

⁷⁸ O trecho em língua estrangeira é: “The marvellous, more than any other at- tribute of fictitious narrative, loses its effect by being brought much into view. The imagination of the reader is to be excited if possible, without being gratified”.

⁷⁹ Os termos em língua estrangeira são: “This may be called the FANTASTIC mode of writing” e “in the fantastic style of composition”.

sem escrúpulo”⁸⁰ (SCOTT, 1827, p. 72). Ao contrário de outras produções de caráter sobrenatural, esse tipo de ficção tenderia ao absurdo, pois não buscaria disfarçar as inconsistências criadas pelos arroubos imaginativos dos escritores e as incessantes modificações das narrativas. Assim, os leitores não deveriam tentar conferir sentido às criações fantásticas, mas apenas limitar suas reações à surpresa do momento.

É importante destacar que Scott não avalia positivamente o modo fantástico — ou, conforme entendemos aqui, o grotesco. Pelo contrário, o crítico escocês avalia-o como uma extravagância. Para ele, o gosto inglês, mais severo que o alemão, dificilmente aceitaria produções nacionais tão absurdas, tolerando-as, talvez, somente em traduções. Embora identifique em *Gulliver's Travels* (1726), de Swift, e em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, aspectos semelhantes aos descritos anteriormente, entende que o fantástico surgiria nesses dois casos apenas como uma concessão para a expressão de princípios morais e filosóficos. A partir desse raciocínio, decorre que o grotesco seria tolerável em uma obra de ficção apenas quando presente numa alegoria edificante (cf. SCOTT, 1827, p. 72).

As narrativas de Hoffmann seriam o exemplo mais claro desse tipo de literatura. Tomando episódios da vida do autor e seu suposto temperamento como base para interpretar a obra do alemão, Scott (1827, p. 79) afirma que os excessos imaginativos dos textos adviriam de uma “espécie de paralisia moral, [...] uma doença que afeta, mais ou menos, todo mundo”⁸¹. Embora fosse homem de gênio, o escritor teria desperdiçado sua carreira ao investir em criações absurdas, deixando-se dominar pela instabilidade emocional e pela morbidez. Ao caracterizar o resultado dessa personalidade desviante, Scott deixa de lado o termo “fantástico” e passa a empregar “grotesco”. O trecho não apenas reforça a nossa percepção de que o escocês emprega as duas noções de modo intercambiável ao longo do ensaio, como também traz uma caracterização acurada das formas e dos efeitos do grotesco:

Com efeito, o grotesco em suas composições assemelha-se parcialmente ao arabesco na pintura, no qual são introduzidos os mais estranhos e complicados monstros, semelhantes a centauros, grifos, esfinges, quimeras, rocas e todas as outras criaturas da imaginação romântica, deslumbrando o espectador como pela ilimitada fertilidade da imaginação do autor, e saciando-o pelo rico contraste de todas as

⁸⁰ O excerto em língua estrangeira é: “[...] in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple”.

⁸¹ O trecho em língua estrangeira é: “This species of moral palsy is, we believe, a disease which more or less affects every one”.

variedades de forma e colorido, enquanto, na verdade, nada há para satisfazer o entendimento ou informar o julgamento. (SCOTT, 1827, p. 81-82)⁸²

Mesmo tomando a obra de Hoffmann como um alerta para as consequências negativas de se deixar levar pela imaginação sem limites, o ensaio de Scott foi bastante influente para a compreensão do grotesco entre escritores do século XIX e críticos do XX. Se o prefácio de Hugo entendia a poética de modo positivo, como símbolo da arte moderna, a argumentação de Scott julgava-a negativamente e rejeitava-a como excessiva, mesmo em narrativas caracterizadas pela exploração do sobrenatural. Nos dois casos, reconhecem-se, porém, a centralidade do grotesco para a literatura romântica e sua importância para a reflexão estética moderna.

A associação entre literatura fantástica e grotesco é bastante produtiva para a reflexão também sobre a realidade. Como indica Maria Cristina Batalha (2008, p. 187), “se o gênero fantástico recorre ao grotesco, é porque este se torna uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixa nos moldes conceituais da tradição”. Diversas personagens do escritor alemão defendem a existência de mundos desconhecidos, existentes sob as camadas de normalidade da vida cotidiana. Para ter acesso a esses universos e aos segredos que guardam, seria preciso aceitar a possibilidade de elementos insólitos no dia a dia, dentre eles, os grotescos. A utilização do grotesco com fins alegóricos — seja para revelar os verdadeiros desejos humanos, seja para expressar um desconforto com o mundo — reapareceria amplamente na produção novecentista.

Ao lado de Hoffmann, Edgar Allan Poe é um dos mais importantes escritores para entendermos as configurações do grotesco no século XIX e a posteridade da forma artística. Lido e constantemente referenciado por artistas de diversas nacionalidades, especialmente na França, o norte-americano conferiu ao grotesco grande espaço em sua produção (cf. PHILIPPOV, 2004). Em 1840, publicou sua primeira coletânea de narrativas, intitulada *Tales of the grotesque and the arabesque*, na qual figuram alguns de seus trabalhos mais célebres, tais como “Morella”, “Ligeia”, “William Wilson” e “The Fall of the House of Usher”. O título do volume é revelador não apenas de uma descrição do caráter das histórias recolhidas, mas do novo status do grotesco no século XIX. Kayser (1987, p. 75) chama atenção para “o fato de a palavra ‘grotesco’, em contraste com o uso corrente, já não ser tomada de maneira depreciativa”. Outros críticos, contudo, especulam que a opção pelo termo tenha sido mais um

⁸² O excerto em língua estrangeira é: ““In fact, the grotesque in his compositions partly resembles the arabesque in painting, in which is introduced the most strange and complicated monsters, resembling centaurs, griffins, sphinxes, chimeras, rocs, and all other creatures of romantic imagination, dazzling the beholder as it were by the unbounded fertility of the author's imagination, and satiating it by the rich contrast of all the varieties of shape and colouring, while there is in reality nothing to satisfy the understanding or inform the judgment””.

ato de ousadia individual que de mudança cultural e afirmam que Poe teria sido um dos primeiros a buscar a classificação de grotesco de modo positivo e deliberado (cf. LIPPIT, 1973, p. 132). De toda forma, ao valer-se da noção para qualificar seus textos, ele indica a importância do grotesco para sua poética. Tendo em vista a centralidade de sua produção para a literatura oitocentista francesa e brasileira, é importante examinar a obra em mais detalhes.

Um primeiro desafio é entender quais sentidos o escritor confere a “grotesco” e “arabesco”. Em prefácio à primeira edição, Poe (1840, p. 5) afirma que os dois vocábulos descreveriam com precisão o tom das histórias e o caráter geral do volume, sem, contudo, definir o que eles significam. Pela falta de explicações, podemos supor que Poe estivesse confiando que a recepção entenderia de imediato o significados dos termos, como se já fizessem parte do senso comum. Ele destaca, ainda, que, no momento de criação das histórias — lançadas, anos antes, em diversos periódicos —, não teria em vista um projeto artístico específico: “[...] não pode ser corretamente inferido — em todo caso, não é verdadeiro — que eu tenha, para essa espécie de escrita, qualquer predisposição ou gosto desmedido ou mesmo peculiar”⁸³ (POE, 1840, p. 5). Apesar disso, comenta que os contos são o resultado de um trabalho sério e refletido, à exceção de dois, que teriam sido executados “no puro espírito da *extravaganza*”, para as quais não esperaria uma recepção séria (POE, 1840, p. 6)⁸⁴. Também nesse caso, não há informações suficientes no prefácio para determinar com exatidão quais seriam essas narrativas⁸⁵.

O prefácio se configura mais como uma resposta à crítica que como uma declaração de princípios estéticos. Seu objetivo seria, na verdade, afastar-se do que comentadores do período teriam qualificado de “germanismo”, isto é, a influência de escritores alemães na produção de textos marcados pelo insólito. Em geral, essa aproximação viria acompanhada de avaliações negativas, que identificavam nesse tipo de literatura mau gosto e meras fantasias (cf. POE, 1840, p. 6). Críticos teriam observado o “arabesco” em seus escritos e o associado à tradição alemã, muito provavelmente por conta dos textos de Schlegel sobre essa forma (cf. LAWSON, 1966). Outro ensaio responsável pela associação seria o de Walter Scott sobre

⁸³ O excerto em língua estrangeira é: “[...] it cannot be fairly inferred – at all events it is not truly inferred – that I have, for this species of writing, any inordinate, or indeed any peculiar taste or prepossession”.

⁸⁴ O trecho em língua estrangeira é: “in the purest spirit of *extravaganza*”.

⁸⁵ Um dos contos, “The Devil in the Belfry” foi inicialmente publicado na imprensa com o subtítulo de “uma *extravaganza*” (cf. PHILIPPOV, 2019). Para mais informações sobre a obra do autor, conferir também PHILIPPOV, 1999.

Hoffmann, que Poe provavelmente teria lido. O norte-americano, contudo, reforça que essas poéticas ultrapassam fronteiras nacionais e não podem ser limitadas a um país:

Mas a verdade é que, com uma única exceção, em nenhuma dessas histórias o estudioso deve reconhecer os traços distintivos dessa espécie de pseudo-horror que nos ensinam a chamar de germânico pela simples razão de que alguns nomes secundários da literatura alemã tenham sido identificados com essa loucura. Se em muitas das minhas produções o terror tem sido a tese, eu sustento que o terror não vem da Alemanha, mas da alma – que eu deduzi esse terror apenas de suas fontes legítimas e instei-o apenas para seus resultados legítimos. (POE, 1840, p. 6)⁸⁶

Muitos críticos formularam hipóteses para tentar compreender os sentidos do grotesco e do arabesco no livro de Poe⁸⁷. Frederick Burwick (1998, p. 423), por exemplo, aponta que as palavras são empregadas de modos variados na obra e estabelece duas hipóteses principais para explicar seus usos. Em primeiro lugar, o que uniria os termos seriam suas raízes nas artes visuais, de onde surgiram. Para escritores românticos, valer-se de linguagens de diferentes artes funcionaria como uma maneira de discutir os limites entre gêneros, suportes e mídias. Poe, em particular, teria se interessado por teorias científicas de ótica para buscar formas de descrever cenários e personagens, de onde resultaram histórias “narradas com meticulosa atenção a processos visuais” (BURWICK, 1998, p. 423)⁸⁸. Em segundo lugar, tanto arabesco quanto grotesco explorariam o lado irracional da mente humana e, portanto, seriam propícias à criação dos terrores da alma dos quais fala Poe em seu prefácio.

Para Daniel Hoffman (1972, p. 203), contudo, apenas os contos que exploram a transcendência da alma poderiam receber a qualificação de “arabescos”. Por sua vez, os textos centrados nos aspectos materiais — e ridículos — da experiência cotidiana seriam propícios ao grotesco. Enquanto as narrativas arabescas se distinguiriam pela gravidade de tratamento, pela falta de indicações espaciais e temporais precisas e por poucas personagens, as grotescas

⁸⁶ A citação em língua estrangeira é: “But the truth is that, with a single exception, there is no one of these stories in which the scholar should recognise the distinctive features of that species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic, for no better reason than that some of the secondary names of German literature have become identified with its folly. If in many of my Productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul – that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results”.

⁸⁷ Não é nosso objetivo listar a variedade de interpretações, mas, para indicar como podem seguir caminhos argumentativos bastante distintos, destacamos aqui a hipótese de L. Moffitt Cecil (1966, p. 69), que entende o termo “arabesco” como uma referência a elementos das culturas árabes. O crítico desenvolve a ideia a partir de comparações dos textos do norte-americano aos das *Mil e uma noites*, cujas estruturas narrativas seriam semelhantes. Além disso, os contos de Poe trariam menções constantes a cidades e a aspectos típicos do Oriente. Nesse sentido, arabesco poderia ser entendido como “à maneira dos árabes”.

⁸⁸ O trecho em língua estrangeira é: “The tales of Edgar Allan Poe are narrated with a meticulous attention to visual processes”.

redundariam em sátiras, bem situadas geográfica e cronologicamente, e com diversas figuras. O crítico toma essa distinção como central para compreender toda a obra do escritor, para além do volume de contos aqui analisados. A variação entre arabescos e grotescos explicariam as diferenças de tom entre textos com temáticas semelhantes: “King Pest” e “Loss of Breath”, por exemplo, poderiam ser entendidos como as contrapartes grotescas de, respectivamente, “The Masque of the Red Death” e “Eleonora” (cf. HOFFMAN, 1972, p. 206).

O que caracteriza o Arabesco é a sua exploração de estados psicológicos extremos — os narradores ou personagens principais são frequentemente loucos ou pessoas que passam por algum sofrimento excruciante da alma. Como o Grotesco é um modo de sátira, depende de uma visão racionalista da experiência, que funciona como a norma a partir da qual as defecções monstruosas são avaliadas; mas nos Grotescos o poder raciocinativo conduz não à percepção de êxtase, como nas histórias de detecção e exploração, mas, na verdade, à exposição da idiotice do mundo monstruoso.⁸⁹ (HOFFMAN, 1972, p. 206)

A análise dos contos do volume nos revela como o grotesco surge nas narrativas de modo variado e recorrente. A esse respeito, Roas (2009, p. 19) comenta que Poe “emprega o grotesco em vários dos relatos, ainda que com objetivos diversos, que vão desde a paródia e a sátira (política, literária, social) [...] à encarnação mais distorcida e absurda da hipérbole grotesca”⁹⁰. Com efeito, a poética permite ao autor produzir um sem-número de sátiras sem abdicar da produção de efeitos de recepção negativos. Pela combinação de características cômicas e terríveis, seu trabalho foi entendido por muitos críticos como um exemplo de gótico cômico (cf. PHILIPPOV, 2019). Podemos citar alguns dos tantos casos de grotesco com fins satíricos no volume: em “The Devil in the Belfry”, um pequeno burgo, de aparente inspiração holandesa, célebre pela quantidade de relógios e pela atenção à marcação das horas, é visitado pelo diabo, que destrói a ordem local ao invadir a torre do relógio; em “Loss of breath”, o senhor “Lackofbreath”, ao perder repentinamente o fôlego e buscar tratamento cirúrgico, é dissecado vivo; em “The Man That Was Used Up”, o heroico general John A.B.C Smith —

⁸⁹ O trecho em língua estrangeira é: “What characterizes the Arabesque is their exploration of extreme psychological states—the narrators or chief characters are often madmen, or persons who undergo some excruciating suffering of the soul. Insofar as the Grotesque is a mode of satire, it depends on a rationalistic view of experience as the norm against which the recorded monstrous defections be measured; but in the Grotesques the ratiocinative power leads not to the perception of ecstasy, as in the tales of detection and exploration, but rather to the exposure of the idiocy of the monstrous world”.

⁹⁰ O excerto em língua estrangeira é: “Como decía, Poe emplea lo grotesco en varios de los relatos, aunque con objetivos diversos, que van desde la parodia y la sátira (política, literaria, social) [...] a la encarnación más distorsionada y absurda de la hipérbole grotesca”.

cujo corpo fora mutilado durante batalhas contra indígenas — precisa ser diariamente recomposto, pedaço por pedaço, com o auxílio de estruturas mecânicas.

Muitos dos contos em que o grotesco mais ganha relevância se configuram como paródias dos textos da *Blackwood's Magazine*, popular revista britânica, conhecida pela publicação de textos de horror. Em “How to Write a Blackwood Article”, a narradora, chamada Signora Psyche Zenobia, dirige-se até o escritório do sr. Blackwood para receber orientações de como seguir o modelo da revista. A principal recomendação do editor é descrever, em detalhes, as sensações geradas pelas experiências mais extremas, tais como ser enterrado vivo ou assar dentro de um forno: “Sensações são o principal, no fim das contas. Se alguma vez for afogada ou enforcada, certifique-se de anotar suas sensações — elas irão lhe valer dez guinéus por folha” (POE, 2006, p. 271)⁹¹. Além de descrever a variedade de tons possíveis e as formas de impactar o leitor, ele sugere à Zenobia que parta em busca de aventuras para escrever seus próprios textos.

Apresentado como um artigo escrito e narrado por Miss Zenobia após as recomendações recebidas, o conto “A Predicament”⁹² é uma paródia do que seria o estilo excessivo e sensacionalista da *Blackwood's Magazine*. Acompanhada de sua cadela *poodle*, Diana, e de um empregado, o “negro Pompey”, a personagem passeia pela cidade de Edina, onde visita uma catedral gótica. Ao subir, inadvertidamente, uma das torres da igreja e nela encontrar um buraco em uma das paredes, a protagonista decide colocar a cabeça pela abertura para contemplar a cidade. O espaço, contudo, era reservado para o enorme relógio da torre, cujos ponteiros avançam pouco a pouco sobre o pescoço da mulher. Apoiada nas costas de Pompey e com o corpo preso na passagem, Zenobia terá a cabeça lentamente decepada pelo relógio. Inverossímil e exagerada, a experiência é indicada como algo ao mesmo tempo terrível e cômico — em outras palavras, grotesco:

A barra estava agora dez centímetros e meio dentro de meu pescoço, e faltava apenas mais um pouco de pele para cortar. Minhas sensações eram de inteira felicidade, pois sentia que, em alguns minutos, no máximo, eu ficaria livre de minha desagradável situação. E, nessa expectativa, não estava de nenhuma forma enganada. Às cinco e vinte e cinco da tarde, precisamente, o enorme ponteiro dos minutos tinha prosseguido o suficiente em sua terrível revolução para seivar o restinho de meu pescoço. Não fiquei sentida ao ver a cabeça que me ocasionara tanto embaraço finalmente separar-se em definitivo de meu corpo. Primeiro, ela rolou

⁹¹ O trecho em língua estrangeira é: “Sensations are the great things after all. Should you ever be drowned or hung, be sure and make a note of your sensations—they will be worth to you ten guineas a sheet.”.

⁹² Em sua primeira publicação, na imprensa, o conto intitulava-se “The Scythe of Time”. Embora tenha sido recolhido como um texto independente em *Tales of the grotesque and the arabesque*, por vezes surge como a segunda parte de “How to Write a Blackwood Article”.

abaixo pela lateral do campanário, depois alojou-se, por alguns segundos, na calha, e, depois, fez seu caminho, num mergulho, para o meio da rua. (POE, 2006, p. 282)⁹³

A violência da cena contrapõe-se à atitude de Zenobia — que afirma estar se divertindo e se sentindo aliviada — e ao próprio estilo do texto, constituído por inúmeras interjeições, repetições, bruscas mudanças de assunto, falsas citações em língua estrangeira e acumulação de detalhes cada vez mais absurdos. Os olhos da protagonista saltam de seu rosto, um a um, com a pressão dos ponteiros. Após o pescoço ser finalmente cortado, ela se diz satisfeita com o fim do sofrimento, mas fica intrigada com um novo problema: não sabe mais dizer se ela seria a cabeça decepada ou o corpo preso na abertura. A parte decepada — transformada numa espécie de duplo da protagonista — faz um discurso inteligível ao que sobrou de Zenobia, que, sem orelhas, mal pode escutá-la:

Confessarei honestamente que meus sentimentos eram agora os mais singulares — melhor dizendo, de caráter mais misterioso, desconcertante e incompreensível. Meus sentidos estavam aqui e ali de uma vez só e ao mesmo tempo. Com minha cabeça, imaginei, primeiro, que eu, a cabeça, era a real Signora Psyche Zenobia — depois, fiquei convencida que eu, o corpo, era a identidade correta. Para esclarecer minhas ideias nesse tópico, procurei no bolso minha caixa de rapé, mas, ao pegá-la, e tentando aplicar uma pitada de seu prazeroso conteúdo da maneira comum, percebi imediatamente minha deficiência peculiar e joguei a caixa de uma vez para minha cabeça. Ela deu uma tragada com grande satisfação e sorriu para mim com reconhecimento. Logo depois, fez um discurso, que consegui ouvir indistintamente, sem orelhas. Apreendi o suficiente, no entanto, para saber que estava surpresa com meu desejo de continuar viva sob quaisquer circunstâncias. (POE, 2006, p. 282-283)⁹⁴

Sem a ajuda de Pompey, que fugira aterrorizado, Zenobia fica ainda mais solitária ao observar que sua cachorrinha estava sendo devorada por um rato. Com mais esse detalhe escabroso, o desfecho do conto nos revela como a mutilação corporal é um dos recursos de

⁹³ O excerto em língua estrangeira é: “The bar was now four inches and a half deep in my neck, and there was only a little bit of skin to cut through. My sensations were those of entire happiness, for I felt that in a few minutes, at farthest, I should be relieved from my disagreeable situation. And in this expectation I was not at all deceived. At twenty-five minutes past five in the afternoon, precisely, the huge minute-hand had proceeded sufficiently far on its terrible revolution to sever the small remainder of my neck. I was not sorry to see the head which had occasioned me so much embarrassment at length make a final separation from my body. It first rolled down the side of the steeple, then lodge, for a few seconds, in the gutter, and then made its way, with a plunge, into the middle of the street.”.

⁹⁴ O trecho em língua estrangeira é: “I will candidly confess that my feelings were now of the most singular—nay, of the most mysterious, the most perplexing and incomprehensible character. My senses were here and there at one and the same moment. With my head I imagined, at one time, that I, the head, was the real Signora Psyche Zenobia—at another I felt convinced that myself, the body, was the proper identity. To clear my ideas on this topic I felt in my pocket for my snuff-box, but, upon getting it, and endeavoring to apply a pinch of its grateful contents in the ordinary manner, I became immediately aware of my peculiar deficiency, and threw the box at once down to my head. It took a pinch with great satisfaction, and smiled me an acknowledgement in return. Shortly afterward it made me a speech, which I could hear but indistinctly without ears. I gathered enough, however, to know that it was astonished at my wishing to remain alive under such circumstances.”.

Poe para formular o seu grotesco e, a partir dele, produzir suas sátiras e paródias (cf. ROAS, 2009, p. 22). Independente da inverossimilhança da narração de Zenobia, a protagonista atinge seu objetivo ao produzir um texto capaz de exprimir sensações impactantes e experiências extraordinárias.

Outras reflexões oitocentistas sobre o grotesco reforçam a tendência, já observada no século anterior, de buscar uma definição para a poética. As diversas formas do cômico e do próprio grotesco se tornaram um dos principais pontos de discussão. Num ciclo de ensaios e conferências, Samuel Taylor Coleridge (1907, p. 258) dedicou um breve texto sobre “as distinções do espirituoso, do divertido, do estranho e do humorístico; e a natureza e os constituintes do humor”⁹⁵, conforme explicita no próprio subtítulo. Além de propor os traços particulares de cada uma dessas formas — sem, todavia, estabelecer um sistema crítico —, o poeta comenta sucintamente as obras de Rabelais, Swift e Sterne. Embora não indicado no subtítulo, o grotesco é tomado como sinônimo de estranho [*odd*]. Enquanto o espirituoso [*witty*] derivaria da união pouco usual de imagens, pensamentos ou palavras, e o divertido [*drollery*] buscaria o riso por si mesmo, sem nenhum fim moral ou objetivo racional, o grotesco se caracterizaria pela justaposição incomum de elementos, pelo mero prazer do desvio:

Quando as palavras ou imagens são justapostas de modo incomum, em vez de conectadas, e são assim justapostas meramente porque a justaposição é incomum, temos o estranho ou o grotesco; seu ocasional uso em pequenos ornamentos de arquitetura é uma questão interessante para o estudante da psicologia das Belas-Artes. (COLERIDGE, 1907, p. 260)⁹⁶

Ao contrário das outras formas, o humor [*humour*] seria de definição mais difícil, pois contaria com mais variações e não buscaria o incomum apenas para gerar efeitos risíveis ou, como o grotesco, pelo simples desejo de criar algo inusitado. Ele teria um aspecto metafísico e surgiria a partir da comparação de elementos finitos e pontuais aos infinitos e gerais:

Sugeriria, portanto, que todas as vezes em que o finito é contemplado em referência ao infinito, de modo consciente ou inconsciente, surge essencialmente o humor. No mais alto humor, pelo menos, sempre há uma referência e uma conexão com algum poder geral não finito, na forma de algum finito ridiculamente desproporcional em

⁹⁵ O subtítulo da conferência em língua estrangeira é: “On the Distinctions of the Witty, the Droll, the Odd, and the Humorous; the Nature and Constituents of Humour — Rabelais — Swift — Sterne”.

⁹⁶ O trecho em língua estrangeira é: “When words or images are placed in unusual juxta-position rather than connection, and are so placed merely because the juxta-position is unusual—we have the odd or the grotesque ; the occasional use of which in the minor ornaments of architecture, is an interesting problem for a student in the psychology of the Fine Arts”.

nossos sentimentos em relação àquele de que é, no entanto, o representante ou pelo qual deve ser apresentado. (COLERIDGE, 1907, p. 262)⁹⁷

Embora o escritor entenda o grotesco como um elemento excêntrico, sua reflexão sobre o humor, mesmo bastante sucinta, influenciou a crítica novecentista do grotesco, sobretudo aquela desenvolvida por Bakhtin, que, tal qual o inglês, também analisou a obra de Rabelais. Como indica Barasch (1971, p. 154), Coleridge “percebeu no humor certas qualidades transcendentais, que permitiram a críticos posteriores enxergar o potencial sublime do grotesco [...] e entender o grotesco satírico como um ‘dispositivo protetor’, que protege o profundo terror humano e a alta indignação moral”⁹⁸.

A preocupação em buscar categorias do humor e do grotesco não se limita aos românticos e atravessa todo o século XIX. Em 1881, o crítico de arte John Ruskin dedica um capítulo de seu estudo sobre a arquitetura de Veneza para analisar o período que chama de *Grotesque Renaissance*. Segundo o autor, a cidade italiana teria vivenciado, no século XV, um processo de declínio moral, durante o qual seus habitantes, dando provas de apatia, languidez, infidelidade e luxúria, estiveram “ocupados com a invenção de prazeres fantásticos e custosos que melhor poderiam divertir sua apatia, adormecer seus remorsos ou disfarçar sua ruína”⁹⁹ (RUSKIN, 1881, p. 112).

A decadência se manifestaria na produção de uma arte grotesca, num processo semelhante ao que veremos na literatura finissecular. A arquitetura da cidade passaria a se distinguir por “um espírito de zombaria brutal e de brincadeira insolente, que, esgotando-se em esculturas deformadas e monstruosas, dificilmente poderia ser definida de outra forma senão como a perpetuação em pedra das obscenidades da embriaguez”¹⁰⁰. Embora avalie negativamente grande parte dessas produções, o britânico defende a importância de investigá-

⁹⁷ O excerto em língua estrangeira é: “I would suggest, therefore, that whenever a finite is contemplated in reference to the infinite, whether consciously or unconsciously, humour essentially arises. In the highest humour, at least, there is always a reference to, and a connection with, some general power not finite, in the form of some finite ridiculously disproportionate in our feelings to that of which it is, nevertheless, the representative, or by which it is to be displayed”.

⁹⁸ O trecho em língua estrangeira é: “He perceived in humour certain transcendental qualities that enabled later critics to see the potential sublimity of the grotesque, to perceive within fantastic comedy the idea of the soul and to understand the satirical grotesque as a “protective device” shielding deep human terror and high moral indignation”.

⁹⁹ O trecho em língua estrangeira é: “[...] and the thoughts of the nation were exclusively occupied in the invention of such fantastic and costly pleasures as might best amuse their apathy, lull their remorse, or disguise their ruin”.

¹⁰⁰ O excerto em língua estrangeira é: “[...] being especially distinguished by a spirit of brutal mockery and insolent jest, which, exhausting itself in deformed and monstrous sculpture, can sometimes be hardly otherwise defined than as the perpetuation in stone of the ribaldries of drunkenness”.

lo para melhor compreender o Renascimento e outras manifestações do grotesco. Mesmo escrevendo sobre um século anterior ao seu, o crítico não deixa de lado a tarefa de examinar o que seria a essência da arte grotesca e suas variedades, revelando-nos, indiretamente, uma visão sobre a própria compreensão oitocentista da poética.

Como outros críticos, Ruskin também identifica no grotesco a combinação, em maior ou em menor grau, de duas características contrastantes:

Em primeiro lugar, então, parece-me que o grotesco é, em quase todos os casos, composto de dois elementos, um ridículo e o outro temível; que, conforme um ou outro desses elementos prevalece, o grotesco se divide em dois ramos, grotesco recreativo e grotesco terrível; mas que nós não podemos considerá-lo legitimamente sob esses dois aspectos, pois quase não há exemplos que não combinem ambos os elementos; há poucos grotescos tão inteiramente lúdicos a ponto de não serem obscurecidos com a sombra do medo, e poucos tão temíveis para excluir todas as ideias de brincadeira. Mas, embora não possamos separar o grotesco em si em dois ramos, podemos facilmente examinar separadamente as duas condições da mente que parece combinar; e considerar sucessivamente quais são os tipos de brincadeira e quais os tipos de medo que podem ser legitimamente expressos nos vários caminhos da arte e como suas expressões realmente ocorrem nas escolas do Gótico e do Renascimento. (RUSKIN, 1881, p. 126)¹⁰¹

É essencial observar que o escritor não opõe, como farão muitos críticos do século XX, um grotesco cômico e outro terrível. Ruskin decide colocar o elemento lúdico [*playfulness*] como decisivo para a compreensão da poética. Embora essa característica não deixe de se relacionar à comicidade, ela não visa, necessariamente, ao riso como efeito de recepção. Na verdade, trata-se de um aspecto mais geral das obras grotescas, cujas realizações podem ser bastante diversas. Deve-se levar em conta que sua argumentação parte do exame do grotesco na arte decorativa e na arquitetura renascentistas, nas quais o virtuosismo formal, a experimentação técnica e o entretenimento têm grande importância. Esse grotesco recreativo [*sportive grotesque*] não poderia, ainda, ser dissociado do grotesco terrível, pois suas características são antes combináveis do que excludentes.

Ao colocar em primeiro plano a noção de lúdico, o autor propõe quatro categorias para agrupar como cada tipo de homem busca se divertir. Embora as fronteiras entre todas as classificações do ensaio sejam bastante porosas e de difícil sistematização, elas formam a base

¹⁰¹ O trecho em língua estrangeira é: “First, then, it seems to me that the grotesque is, in almost all cases, composed of two elements, one ludicrous, the other fearful; that, as one or other of these elements prevails, the grotesque falls into two branches, sportive grotesque and terrible grotesque; but that we cannot legitimately consider it under these two aspects, because there are hardly any examples which do not in some degree combine both elements; there are few grotesques so utterly playful as to be overcast with no shade of fearfulness, and few so fearful as absolutely to exclude all ideas of jest. But although we cannot separate the grotesque itself into two branches, we may easily examine separately the two conditions of mind which it seems to combine; and consider successively what are the kinds of jest, and what the kinds of fearfulness, which may be legitimately expressed in the various walks of art, and how their expressions actually occur in the Gothic and Renaissance schools”.

argumentativa que levará o crítico a considerar algumas realizações do grotesco superiores a outras. Na divisão de Ruskin (1881, p. 127-130)¹⁰², bastante influenciada por um pensamento religioso, haveria: i) quem se diverte sabiamente — grupo formado por poucas pessoas, nobres de espírito e capazes de respeitar as divindades; ii) quem se diverte por necessidade — grupo formado pela maioria da humanidade, composto por trabalhadores que, em seus momentos de descanso, precisam encontrar distrações de qualquer tipo; iii) quem se diverte excessivamente — grupo formado por aqueles que, viciosos, tornam a diversão o principal propósito de suas vidas, manifestando desrespeito aos demais e aos temas sagrados; e iv) quem não se diverte de forma alguma, os incapazes de qualquer momento de brincadeira, seja pela opressão do trabalho, pela culpa, pelo orgulho ou por más condições de saúde.

Além da busca por divertimento, o grotesco possuiria uma contraface terrível. Para Ruskin (1881, p. 139), os medos humanos, explorados pela arte grotesca, adviriam de duas fontes: da ideia da morte e da natureza dos pecados, isto é, a corrupção moral. Embora não desenvolva profundamente as características de cada uma delas, o crítico explicita como a mente humana lidaria com os aspectos lúdicos e os terríveis:

É, pois, nessas duas classes de objetos que a mente se fixa para sua excitação, num estado de espírito que dá origem ao grotesco terrível; e seu conteúdo estará sempre presente na união de alguma expressão de vício e perigo, mas considerado a partir de um temperamento peculiar [...].

Deve-se observar que a dificuldade, como anteriormente afirmei, existente na distinção entre o grotesco recreativo e o terrível surge dessa causa; que a mente, sob certas fases de excitação, *brinca* com o *terror*, e invoca imagens que, se estivessem em outro temperamento, seriam terríveis, mas cuja temibilidade não é reconhecida como tal, seja por cansaço ou ironia da mente. (RUSKIN, 1881, p. 140)¹⁰³

As diferentes categorias de pessoas conceberiam o caráter terrível das produções grotescas de modo variado, dando forma, essencialmente, a dois tipos: um grotesco verdadeiro ou nobre; e um grotesco falso ou ignóbil¹⁰⁴. Ruskin indica (1881, p. 142) que as mentes sérias e elevadas produziriam o grotesco verdadeiro ao estarem, temporária ou

¹⁰² Os termos utilizados pelo autor para se referir a cada uma dos tipos são, respectivamente, “the man who play wisely”, “the man who play necessarily”, “the men who play inordinately” e “the man who play not at all”.

¹⁰³ O excerto em língua estrangeira é: “It is, then, on these two classes of objects that the mind fixes for its excitement, in that mood which gives rise to the terrible grotesque; and its subject will be found always to unite some expression of vice and danger, but regarded in a peculiar temper [...]. For observe, the difficulty which, as I above stated, exists in distinguishing the playful from the terrible grotesque arises out of this cause; that the mind, under certain phases of excitement, *plays with terror*, and summons images which, if it were in another temper, would be awful, but of which, either in weariness or in irony, it refrains for the time to acknowledge the true terribleness.”

¹⁰⁴ Os termos utilizados por Ruskin (1881, p. 142) são: “nobre grotesque” ou “true grotesque” e “false or ignoble grotesque”.

deliberadamente, apáticas, ou seja, incapazes de reagir adequadamente aos terrores evocados pela forma; já as mentes frívolas e superficiais gerariam o grotesco falso, pois, naturalmente apáticas, buscariam a excitação temporária gerada pelo terrível. Na primeira classe proposta pelo autor, também estaria presente, como observamos em Coleridge, um aspecto transcendental e divino do grotesco:

E, portanto, também o medo do primeiro é verdadeiro e de coisas verdadeiras, independentemente do quão fantástica sua expressão possa ser, pois haverá realidade e força nela. Não é uma temibilidade manufaturada, cujo autor, quando concluiu seu trabalho, não sabia se aterrorizaria alguém mais ou não; mas é uma temibilidade retirada da vida; um espectro visto de fato pelo artífice e que, se o atraiu, também nos atrairá. Mas o outro artífice nunca sentiu nenhum medo Divino, nunca estremeceu quando ouviu o grito das torres ardentes da terra, “Venga Medusa, si lo farem di smalto.” (sic)
Ele já está transformado em pedra, e não precisa de nenhuma mão gentil sobre seus olhos para salvá-lo. (RUSKIN, 1881, p. 142)¹⁰⁵

Para Ruskin, o grotesco da decadência veneziana seria uma forma corrompida em razão da incapacidade de elevação espiritual. Ele se diferenciaria, por exemplo, daquele praticado por artistas como Rafael, que teria sido capaz de expressar temores reais, bem como a consciência da morte e do pecado, em suas decorações no Vaticano. Já os artistas de Veneza, no período analisado pelo britânico, lidaram com o terrível dando forma a realizações *nonsense*, em nome da pura excitação dos sentidos — isto é, produziram um grotesco isento de transcendência e resultante de profunda apatia.

A despeito do valor estético atribuído por Ruskin a cada uma das realizações históricas do grotesco, seu ensaio é importante por propor uma explicação não apenas da essência da poética, como de seus efeitos e causas. Indicando a presença do elemento lúdico e do terrível em todas as formas de grotesco, o crítico explora também suas nuances: além do grotesco recreativo, do terrível, do verdadeiro e do falso, ele conta com a possibilidade de um grotesco satírico — quando a mente do artista se imbuí de um espírito zombador; um grotesco que poderíamos chamar de onírico, derivado dos sonhos mais desvairados da imaginação; e de um grotesco simbólico, na representação arrebatadora da vida e dos milagres de santos, do apocalipse e da divindade. Ao longo da exposição dessas diferentes formas, Ruskin (1881, p. 150) ainda expõe como as figuras grotescas poderiam se tornar sublimes quando suas imagens

¹⁰⁵ A passage em língua estrangeira é: “And therefore, also, because the fear of the one is true, and of true things, however fantastic its expression may be, there will be reality in it, and force. It is not a manufactured terribleness, whose author, when he had finished it, knew not if it would terrify any one else or not: but it is a terribleness taken from the life; a spectre which the workman indeed saw, and which, as it appalled him, will appal us also. But the other workman never felt any Divine fear; he never shuddered when he heard the cry from the burning towers of the earth, “Venga Medusa; si lo farem di smalto.”
He is stone already, and needs no gentle hand laid upon his eyes to save him”.

de transcendência e de elevação tivessem o caráter terrível diminuído. Essa variedade de categorias, anterior à profusão crítica do século XX, demonstra que o grotesco ofereceu aos artistas e críticos oitocentistas um sem-número de efeitos, objetivos e pontos de reflexão para os debates estéticos modernos.

2 TEORIAS DO GROTESCO

2.1 A reflexão finissecular

Um olhar superficial para o conjunto de ensaios críticos publicados entre 1880 e 1920 poderia nos fazer crer que escritores e intelectuais do período não se interessaram pelo grotesco. A maior parte deles não emprega o termo nos títulos de suas obras e, em alguns casos, nem mesmo no corpo do texto. Parecem, à primeira vista, afastar-se da noção, e preferem fazer referência explícita ao cômico, à caricatura e até ao monstruoso. É provável que esse aspecto tenha contribuído para que os estudos literários novecentistas não incluíssem a produção da época no rol de reflexões sobre a poética. Mesmo após a defesa romântica, em especial a de Hugo, o grotesco continuou associado à ideia de baixa literatura e de arte menor, como se não fosse digno de estudos. A exploração do ridículo, do corpo e da repulsa contribuía para a sua má fama.

Trata-se, contudo, de uma ausência apenas aparente. Alguns autores evitavam se reportar diretamente ao grotesco, mas utilizavam a noção de modo implícito. Conforme observaremos a seguir, os ensaios do período se inserem plenamente na tradição crítica da poética, tomando-a sob múltiplos aspectos e estabelecendo diálogos com estudos anteriores. Neles, o grotesco continua intimamente ligado ao cômico e às artes visuais, lembrado tanto por suas origens na decoração renascentista quanto pela presença nas caricaturas. Segue também como uma chave de leitura para a literatura moderna, em sua mescla constante de efeitos terríveis e jocosos e, sobretudo, pela quebra da harmonia. Na via aberta por Gautier, mostra-se útil para analisar obras não canônicas e a carreira de figuras marginais da historiografia literária. Torna-se, ainda, objeto do interesse de médicos e cientistas, que veem em figuras disformes um modo fiel de representar causas e consequências de doenças nervosas. Para alguns, transforma-se em indício de degradação moral e corrupção religiosa dos escritores, em especial os naturalistas. Finalmente, é um meio de reflexão sobre os sentidos da vida nas cidades modernas, onde as experiências parecem imprevisíveis e absurdas. Assim, mostraremos como o grotesco está presente na reflexão artística, literária, médica, religiosa e filosófica do fim de século.

Antes de iniciar seu próprio estudo sobre o riso, Henri Bergson (2018, p. 35-36) lista 31 textos, entre ensaios em revistas e livros, publicados de 1862 a 1921, em francês, inglês e

alemão, que tratam do cômico e suas variantes. A pluralidade de reflexões sobre o tema a partir da segunda metade do século XIX é atestada também por Grojnowski (1999). Para além das obras que já comentamos no capítulo anterior e das indicações do filósofo, pudemos identificar outros livros, escritos em língua francesa, listados no quadro a seguir, que abordam o grotesco em diversas áreas, com variados níveis de profundidade e pontos de vista¹⁰⁶. Incluímos também aqueles que se afiliam deliberadamente à noção. Para tanto, consideramos apenas o recorte temporal da tese. Com tal informação, pretendemos oferecer mais subsídios críticos para reforçar a hipótese do interesse finissecular por temas, figuras e artistas do grotesco. Acreditamos que estes dados ajudam a melhor vislumbrar o contexto cultural no qual estavam inseridos os escritores cujas narrativas examinaremos e a afastar a falsa ideia de que a intelectualidade finissecular não teria refletido sobre o tema.

Quadro 1 — Publicações em francês que abordam o grotesco entre as décadas de 1880 e 1920

Ano	Autoria	Título	Edição	Gênero
1886	Alfred Michiels	<i>Le Monde du comique et du rire</i>	Calmann-Lévy	Ensaio
1888	Champfleury	<i>Le musée secret de la caricature</i>	É. Dentu	Crítica de arte
1888	Jean-Martin Charcot; Paul Richer	<i>Nouvelle iconographie de la Salpêtrière</i>	Lecrosnier et Babé	Ensaio médico
1889	Joris-Karl Huysmans	“Le Monstre” (In <i>Certains</i>)	Tresse & Stock	Crítica de arte
1892	Arsène Alexandre	<i>L’Art du rire et de la caricature</i>	Librairies-Imprimeries Réunies	Crítica de arte
1895	Jules Andrieu	<i>Excentriques et grotesques littéraires de l’Agenais</i>	Alphonse Picard et fils	Crítica literária
1895	Georges Veyrat	<i>La caricature à travers les Siècles</i>	Charles Mendel	Crítica de arte
1899	Paul Acker	<i>Humour et humoristes</i>	H. Simonis Empis	Crítica literária
1900	Émile Bayard	<i>La caricature et</i>	Charles	Crítica de

¹⁰⁶ A pesquisa foi empreendida nas seguintes plataformas virtuais, cujos bancos de dados reúnem milhões de documentos: *Gallica*, da Bibliothèque nationale de France; *HathiTrust*, que reúne os acervos de diversas bibliotecas universitárias americanas e estrangeiras; e *WorldCat*, que também se baseia nos arquivos de milhares de bibliotecas em todo o mundo. Levamos em conta apenas títulos em sua primeira edição e aos quais conseguimos ter acesso. Não listamos volumes que comentam especificamente as obras de artistas associados ao grotesco, como, por exemplo, Callot, Goya, Shakespeare, Rabelais, Swift e Hugo. Também deixamos de lado traduções de obras estrangeiras dedicadas ao tema e as publicações na imprensa do período. Certamente valiosos, esses materiais poderiam, em pesquisas ulteriores, ser levantados para a obtenção de um olhar ainda mais amplo sobre o período.

		<i>les caricaturistes</i>	Delagrave	arte
1900	Henri Bergson	<i>Le Rire</i>	Félix Alcan	Ensaio
1901	Maurice Beaubourg	<i>Du Grotesque et du Tragique à notre époque</i>	Édition de la Libre Esthétique	Ensaio
1911	E. Lesnes	<i>De la Laideur dans l'Art</i>	Société Belge de Librairie	Crítica literária e de arte

Fonte: O autor, 2023.

Mais do que apenas mencionar o grotesco, alguns desses autores buscaram defini-lo, incluindo-o numa explicação, mais ou menos sistemática, do fenômeno da comicidade. É o caso de Alfred Michiels (1886), que desejou esclarecer as causas e as diferentes formas do riso não apenas na vida cotidiana, como também na literatura. Ao longo de seu livro, o crítico estabelece diferentes tipos de cômico, todos derivados de algum desvio em relação ao ideal de perfeição humana. Para nossa exposição, importa sobretudo a categoria de “cômico material”¹⁰⁷, entendida como o afastamento do ser humano em relação ao belo. Nesse caso, a feiura e as deformidades físicas pavimentariam o caminho para o riso. Quando bastante exageradas, tais representações se tornariam caricaturas, podendo se dividir em três tipos:

Se pintam com exageração um vício, um defeito, uma mania, que ofende as verossimilhanças ou fere algumas faculdades humanas, cai-se na caricatura, que toma diversas formas:

O burlesco, hipérbole grosseira do cômico intelectual e moral;

O grotesco, exageração forte demais do cômico material e visível;

A bufonaria, espécie de cômico obtido por um bobo, por um ator, por um arlequim, à custa de sua própria dignidade. (MICHIELS, 1886, p. 202)¹⁰⁸

Como em grande parte da crítica do século XVIII, o grotesco é entendido, no excerto, como uma subcategoria da caricatura e limitado a excessos e deformações materiais, sobretudo do corpo humano. Nesse sentido, personagens ávidas por prazeres sexuais tenderiam a ser grotescas. Absurdas, ridículas e até mesmo ilógicas, as formas da caricatura buscariam unicamente divertir o público. Michiels (1886, p. 206) acredita que tal tipo de cômico, próprio da farsa e da paródia, constituiria “a última forma, a mais pronunciada, mais

¹⁰⁷ A expressão em língua estrangeira é: “comique matériel”.

¹⁰⁸ O trecho em língua estrangeira é: “Si on peint avec exagération un vice, un défaut, une manie, qui froisse les vraisemblances ou heurte certaines facultés humaines, on tombe dans la caricature, qui prend diverses formes : Le burlesque, hyperbole grossière du comique intellectuel et moral; Le grotesque, exagération trop forte du comique matériel et visible; La bouffonnerie, sorte de comique obtenu par un plaisant, par un acteur, par un baladin, aux dépens de sa propre dignité”.

livre, do cômico inferior; nela não se poupa nada”¹⁰⁹. Entre os graus do cômico, a poética grotesca figuraria na parte mais baixa, mais distante do intelecto, apesar de ser aquela que gozaria de maior liberdade.

Além da reflexão de viés conceitual, o interesse pelo grotesco continuou bastante associado à crítica de artes visuais. Constantemente tomada como ponto de referência por ficcionistas, a iconografia é objeto de alguns estudos. Champfleury, por exemplo, dedicava-se, desde os anos 1860, a escrever uma história da caricatura, desde a antiguidade até a modernidade. Em 1886, lança o sexto volume da série, voltada à produção oriental. Nele, analisa caricaturas oriundas da Turquia, da Tunísia, da Argélia, e reserva grande parte da obra às criações japonesas. Ao examinar as imagens, refere-se múltiplas vezes à tradição grotesca.

Mesmo sem expressar o desejo de estabelecer um sistema conceitual, o crítico lamenta não conseguir definir com precisão os limites das diferentes formas do cômico. Ao observar os desenhos japoneses, Champfleury (1886, p. 137) aponta para as frequentes interseções entre as vertentes: “É difícil de circunscrever claramente as diversas séries que concernem o cômico, o satírico, a charge, o grotesco; a luta e a sobreposição são constantes no domínio da paródia e é o que alargou consideravelmente o sentido da palavra ‘caricatura’ na Europa”¹¹⁰. A dificuldade de definição, contudo, não o impediu de indicar aspectos do grotesco, tais como a exploração de deformidades físicas e sua falta de realismo. Além disso, recupera a tradição inicial da poética na arte decorativa renascentista, compreendendo-a sobretudo como uma série de arabescos e caprichos benfazejos. Por esse motivo, afasta-a da sátira e da caricatura europeia, a qual possuiria um traço mais agressivo, supostamente estranho à arte grotesca:

A caricatura no Japão [...] liga-se bem mais ao capricho e ao grotesco que à sátira. Cenas de costumes, a natureza linfática dos nativos do país, representados de uma forma agradável, alguns croquis de holandeses e de ingleses retraçados com mais amabilidade que ironia, não correspondem inteiramente à arte mordaz que os europeus chamam de caricatura. (CHAMPFLEURY, 1886, p. 237)¹¹¹

¹⁰⁹ O trecho em língua estrangeira é: “elles constituent la forme dernière, la plus accusée, la plus libre du comique inférieur : on n’y ménage rien”.

¹¹⁰ O trecho em língua estrangeira é: “Il est difficile de nettement circonscrire les diverses séries concernant le comique, le satirique, la charge, le grotesque; la lutte et l’enjambement sont constants dans le domaine de la parodie et c’est ce qui a élargi considérablement le sens du mot « caricature » en Europe”.

¹¹¹ O trecho em língua estrangeira é: “La caricature au Japon, on le voit par les divers dessins publiés dans ce volume, se rattache bien plus au caprice et au grotesque qu’à la satire. Des scènes de mœurs, la nature lymphatique des naturels du pays représentées d’une façon plaisante, quelques croquis de Hollandais et d’Anglais retracés avec plus de bonhomie que d’ironie, ne répondent pas entièrement à l’art mordant que les Européens appellent caricature”.

A caricatura também foi o centro do estudo de Arsène Alexandre (1892), cuja obra, com mais de quatrocentas páginas, reforça o interesse finissecular pelo tema. Em sua investigação sobre as formas artísticas do riso, o crítico apresenta um panorama do tema, desde a produção de civilizações antigas, inclusive orientais, até à arte finissecular. Nesse percurso, comenta também a carreira de escritores, como, por exemplo, Rabelais e Cervantes. Sua concepção do grotesco é, como acontece em tantas obras, pouco estável. Analisando uma escultura fenícia, na qual se representava o deus Ptah¹¹², Alexandre (1892, p. 8) identifica, no rosto da figura, a dupla articulação entre jocosidade e horror da poética: “ele ri, o esquisito, do nojo que inspira e do medo que causa. Compraz-se no seu horror grotesco”¹¹³. Na sequência, contudo, estabelece uma distinção entre o grotesco e o fantástico — ambos considerados como formas da caricatura — que entra em contradição com o comentário anterior. Enquanto o primeiro visaria ao riso como efeito, o segundo geraria o medo.

No último capítulo, Alexandre (1892) examina a caricatura finissecular, em especial nos textos e cartazes publicados nos periódicos *Le Chat noir* e *Le courrier français*. Ganham destaque os desenhos de Adolphe Willette e Jean-Louis Forain, mas a análise não se restringe a eles. Após indicar o lado mais desencantado das imagens de Oswald Heidbrück, o crítico comenta a época como um todo: “cada época ri à sua forma e [...] a nossa encontrou no macabro e no desfavorecido algumas de suas alegrias preferidas” (ALEXANDRE, 1892, p. 334)¹¹⁴. Os parágrafos finais da obra reforçam a percepção de um fim de século marcado por uma comicidade macabra e decadente. Neles, defende-se que momentos de opressão política e de caos propulsionariam a prática da caricatura, enquanto em outros, de maior relaxamento e falta de preocupação, “o riso languisce e se anemiza, [...] torna-se delicado ou pífido, refugia-se no sonho ou se compraz, ao contrário, no estudo quase cirúrgico do disforme e do excepcional” (ALEXANDRE, 1892, p. 348)¹¹⁵. O autor sugere que seu tempo parece se aproximar mais do segundo caso.

¹¹² Na obra, é referenciado, em francês, como Patèque.

¹¹³ O trecho em língua estrangeira é: “Il rit, le drôle, du dégoût qu'il inspire, et de la peur qu'il cause. Il se complaît dans son horreur grotesque”.

¹¹⁴ O trecho em língua estrangeira é: “A cela il est aisé de répondre que chaque époque rit à sa façon et que la nôtre a trouvé dans le macabre et le déshérité quelques-unes de ses gaietés préférées”.

¹¹⁵ O trecho em língua estrangeira é: “Alors quand on a peu à souhaiter, peu à se fâcher, peu à combattre, le rire languit et s'anémie. Il devient délicat ou sournois, se réfugie dans le rêve ou se complaît au contraire dans l'étude quasi-chirurgicale du difforme et de l'exception”.

No âmbito da caricatura, juntam-se aos trabalhos de Champfleury e de Alexandre os esforços de Georges Veyrat (1895), Paul Acker (1899) e Émile Bayard (1900), que também apresentam um longo percurso histórico desse tipo de produção. Esses três autores tratam o grotesco como uma característica de parte do humor e da arte caricatural, sem, todavia, buscar defini-lo. Suas menções à poética surgem, especialmente, quando comentam alguma obra de arte disforme. Como os outros autores mencionados, ligam-na às ideias de excesso, ridículo, fantasia e morbidez. Bayard (1900, p. 23) dedica um maior espaço à arte decorativa grotesca, narrando suas origens no renascimento italiano. Passa também pela tradição literária e comenta, brevemente, como Hugo e Hoffmann se apropriaram do grotesco em seus escritos.

No conjunto de obras do Quadro 1, são notáveis os diálogos estabelecidos com reflexões anteriores que também versaram sobre o tema. Essa relação evidencia, mais uma vez, a plena inserção dos intelectuais finisseculares na tradição crítica do grotesco. É o caso de Jules Andrieu (1895), que toma os *Grotesques* (1844), de Gautier, como importante intertexto. Tal qual o romântico, ele decide contribuir para uma história literária que recupere a memória de escritores caídos em esquecimento. Também como o predecessor, toma a noção de grotesco num sentido amplo, para além de seu significado poético, colocando-a como estruturante da investigação. Nos dois casos, o grotesco descreve não apenas um tipo de literatura, marcada pelo apreço por deformidades e pela comicidade, mas também obras e autores que ficaram à margem do cânone, sobretudo em decorrência de comportamentos pouco ortodoxos. Conforme aponta no título do ensaio, o autor dedica-se aos “excêntricos e grotescos literários do Agenês”, antiga região do sudoeste da França. Logo no prólogo, explica o tipo de autor que deseja apresentar:

Uma história documentada da literatura excêntrica resta ainda a fazer. Ela mereceria atrair uma boa pena de pesquisador e humorista e seria certamente acolhida com vivacidade por uma multidão de curiosos.

A extravagância literária multiplicou as surpresas de toda espécie. Loucos, tocados, grotescos, abstraídos e disparatados nos forneceram, há muito tempo, amostras inauditas de todas as aberrações, de todas as incoerências possíveis. (ANDRIEU, 1895, p. 6)¹¹⁶

Andrieu (1895, p. 6-7) organiza a lista de escritores em dois tipos principais: aqueles que possuíam alguma doença mental e, por isso, teriam obras e atitudes excêntricas; e os

¹¹⁶ O trecho em língua estrangeira é: “Une histoire documentée de la littérature excentrique est encore à faire. Elle mériterait de tenter une bonne plume de chercheur et d'humoriste et serait accueillie sans doute avec empressement par une foule de curieux.

L'extravagance littéraire a multiplié les surprises de toutes sortes. Fous, toqués, grotesques, abstraiteurs et détraqués nous ont fourni depuis longtemps des échantillons variés, inouïs de toutes les aberrations, de toutes les incohérences possibles”.

efetivamente grotescos, isto é, “esses pseudopoetas ignaros, rimando estupidamente sem noções prosódicas, sem inspiração, sem aptidões; grotescos, esses escritores estranhos à sintaxe, que, desprovidos de todo conhecimento especial, sem estudos prévios nem suspeita de ciência, erigem-se em reformadores e apóstolos”¹¹⁷. Cada capítulo do livro é dedicado a uma dessas figuras, cujos perfis e carreiras são brevemente apresentados. Entre os casos qualificados como grotescos, há histórias de quem tentou reproduzir em livro os cantos dos pássaros; quem buscou rivalizar com Boileau e corrigir trechos de sua *Art Poétique*; quem plagiou e piorou versos de outro escritor; quem ficou obcecado com a poesia e caiu em ruína financeira; quem se dedicou a combater a literatura parisiense; entre tantos outros. De forma geral, o crítico denuncia a vaidade, o mau gosto e o exagero de seus biografados, além da falta de talento artístico. Apesar disso, deseja que tais nomes da literatura local não sejam completamente esquecidos.

A observação de imagens grotescas atraiu o interesse não apenas de quem, como Champfleury, Alexandre, Veyrat, Bayard e Andrieu, desejava estudar artes visuais e literatura. A ciência finisse secular também se voltou para a questão. Não à toa, como veremos no terceiro capítulo, as representações grotescas da literatura decadente foram apresentadas, muitas vezes, como supostamente científicas. Uma das mais importantes figuras médicas da época na França, Jean-Martin Charcot, diretor do Hôpital de La Salpêtrière, dirigiu a publicação de uma série de volumes com ilustrações de doenças nervosas. Neles, a partir de fotografias de pacientes e de desenhos, discutiam-se os sintomas e as causas de variados distúrbios. Como explicam os autores em prólogo à obra, “quando um doente apresenta objetivamente algum interesse — o que acontece frequentemente: atrofias, contraturas diversas, atitudes especiais, deformações, etc. —, ele é imediatamente desenhado ou fotografado”¹¹⁸ (RICHER; LA TOURRETE; LONDE, 1888, p. i). Os livros expõem e misturam as imagens dos doentes a inúmeras reproduções de obras de arte — numa abordagem que lembra os *freak shows* do período.

O primeiro tomo, editado em 1888, contém um capítulo, assinado por Charcot e Paul Richer, que é inteiramente dedicado à análise de um mascarão grotesco da Igreja Santa Maria

¹¹⁷ O trecho em língua estrangeira é: “Grotesques, ces pseudo-poètes ignares, rimant sottement sans notions prosodiques, sans inspiration, sans aptitudes; grotesques, ces écrivains étrangers à la syntaxe, qui, dépourvus de toutes connaissances spéciales, sans études préalables ni soupçon de science, s'érigent en réformateurs et en apôtres”.

¹¹⁸ O trecho em língua estrangeira é: “Lorsqu'un malade présente objectivement quelque intérêt — ce qui arrive souvent : atrophies, contractures diverses, attitudes spéciales, déformations, etc., — il est immédiatement dessiné ou photographié [...]”.

Formosa, em Veneza. Nessa espécie de quimera, julgam identificar um caso de “hemiespasma gloto-labial histérico”¹¹⁹ (CHARCOT; RICHER, 1888, p. 87), conforme indicado no subtítulo da seção. Desde o início do texto, os autores citam o ensaio de Ruskin (1881) como ponto de partida para suas análises. A proximidade entre as duas reflexões, todavia, limita-se ao objeto de estudo. Os médicos defendem que a deformação da imagem não é fruto de livre imaginação artística, mas sim uma representação fiel do fenômeno nervoso. Ao comparar imagens do mascarão, gárgulas em igrejas francesas e esculturas em museus aos desenhos que retratam pacientes nessa condição, acreditam encontrar inúmeras semelhanças entre eles. Nessa perspectiva, o grotesco é encarado como uma poética realista, capaz até mesmo de exemplificar o trabalho científico na identificação de distúrbios nervosos.

Para além da caricatura e do cômico, o interesse pela feiura abriu mais uma importante linha de reflexão sobre o grotesco. Publicado em 1911, o estudo de E. Lesnes explicita a persistência de uma visão negativa sobre o tema. Mais que apresentar um panorama histórico do feio nas produções visuais, na arquitetura e na literatura, seu objetivo é defender a importância do belo. A orientação da obra fica patente já no “Préface-Lettre” assinado pelo cónego Constantin Lecigne, também membro da Faculté Libre des Lettres de Lille. O religioso defende o retorno a uma estética tradicional na arte, com a retomada de certo idealismo — que não detalha. Os alvos de sua crítica são os românticos e os naturalistas, sobretudo Hugo e Zola. Sobre o primeiro, a quem qualifica de “amante apaixonado, o artista entusiasta do monstruoso e do horrível”, afirma que “depois dele, o gosto francês se corrompeu para sempre. A beleza simples e pura está abandonada, blasfemada” (LECIGNE, 1911, p. iii)¹²⁰. Para o prefaciador, seus contemporâneos estariam indevidamente atraídos pelo vício nas artes. Zola, sobretudo, “enlameia-se, chafurda, vive na impura fealdade, como o peixe vive na água” (LECIGNE, 1911, p. iii)¹²¹. Ao celebrar a produção de Lesnes, conclui com esperanças de uma renovação estética, a despeito da entrada de Zola no Panteão francês,

¹¹⁹ A expressão em língua estrangeira é: “hémispasme glosso-labié hystérique”.

¹²⁰ Os trechos em língua estrangeira são: “Il est l’amant passionné, l’artiste enthousiaste du monstrueux et de l’effroyable. Après lui le goût français est corrompu pour longtemps. La beauté simple et pure est délaissée, blasphémée”.

¹²¹ O trecho em língua estrangeira é: “Il patauge, il se vautre, il vit dans l’impure laideur, comme le poisson vit dans l’eau”.

em 1908 — a qual atribui, num comentário eivado do antissemitismo que dominou o *Affaire Dreyfus*, à ação de Israel¹²²:

Graças a Deus, esses paradoxos expiraram. A reação se acentua todos os dias contra os fabricantes grosseiros de manequins horríveis e lúbricos. O idealismo reconquistou seus direitos. Quasímodo jaz em seu ossuário de Montfaucon e sua face ignominiosa não brilha mais como um sol de aurora no céu da arte. Uma equipe contratada por Israel conduziu Zola ao Panteão, mas essa apoteose não significa nada; não retardará nem um minuto a marcha das ideias sãs e justas que renovam todos os domínios da arte. (LECIGNE, 1911, p. v)¹²³

O moralismo religioso pauta também a análise de Lesnes (1911) sobre o feio, cuja origem atribui a Lúcifer. Na conclusão do estudo, expressa que o dever de todo homem de bom gosto seria condenar a feiura e procurar a beleza no cristianismo, cujos modelos seriam perfeitos. Curiosamente, aponta Huysmans como exemplo de quem conseguiu seguir essa orientação: “Na sua linguagem tão franca quanto enérgica e imagética, [...], ele explica a incapacidade de tantos modernos a pintar temas religiosos” (LESNES, 1911, p. 306)¹²⁴. O ensaísta apresenta, então, um trecho do romance *La Cathédrale* (1898), tendo ignorado, ao longo de todos os capítulos, mesmo os dedicados à literatura naturalista, a inequívoca presença de monstruosidades no conjunto da obra huysmansiana.

Apesar de criticar a atração romântica pelo monstruoso, Lesnes (1911, p. 81) também cita por diversas vezes o prefácio de Hugo e, ecoando o argumento do escritor, defende que “a fealdade, nas obras de arte, exercerá papel de repulsão; será a sombra que destacará os valores luminosos”¹²⁵. Admite, assim, personagens e imagens feias desde que sirvam ao propósito educativo de ressaltar a beleza e de melhor apontar para o público os vícios. A exploração da feiura pela feiura é entendida como um desvio não apenas estético, mas também moral. Mesmo levando em conta esse propósito pedagógico, acredita que o feio deve ter um espaço bem limitado nas obras de arte.

¹²² Zola foi alvo de diversas críticas de cunho moral ao longo de sua carreira, que apenas se intensificaram durante o *Affaire Dreyfus*. Para mais informações, ver Catharina (2001) e Martins (2021).

¹²³ O trecho em língua estrangeira é: “Grâce à Dieu, ces paradoxes ont vécu. La réaction s’accroît tous les jours contre les fabricants à la grosse de mannequins horribles et lubriques. L’idéalisme a reconquis ses droits. Quasimodo gît en son charnier de Montfaucon et sa face ignominieuse ne rayonne plus comme un soleil d’aurore au ciel de l’art. Une équipe salariée par Israël a bien conduit Zola au Panthéon, mais cette apothéose ne signifie rien ; elle ne retardera pas d’une minute la marche des idées saines et justes qui renouvellent tous les domaines de l’art”.

¹²⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Dans son langage aussi franc qu’énergique et imagé, Huysmans nous rappelle cette vérité, et il explique l’incapacité de tant de modernes à peindre les sujets religieux”.

¹²⁵ O trecho em língua estrangeira é: “Concluons que la laideur ne jouera, dans les œuvres d’art, que le rôle de repoussoir ; elle sera l’ombre qui fera ressortir les valeurs lumineuses”.

Lesnes (1911, p. 83) dedica um capítulo a apontar formas derivadas do feio, entre as quais estariam o grotesco, o ridículo, o burlesco, a caricatura, a charge, o trivial, o fantástico e o realismo. Ainda que não estabeleça diferenças nítidas entre cada uma delas, propõe algumas definições. Sustenta que o grotesco é uma criação da comédia e — ao lado da caricatura e em oposição ao fantástico — baseia-se na natureza, não em aspectos sobrenaturais. Com uma conceitualização tão pouco detalhada, o texto promove a contínua superposição entre as categorias, agrupadas na questão da feiura. Mesmo quando fala de monstruosidades, o crítico define-as de modo bem sucinto, como criaturas fisicamente muito deformadas e que não estão de acordo com as leis naturais.

Sua avaliação da literatura acompanha os comentários do prefácio de Lecigne. Os escritores do período, principalmente os naturalistas, são acusados de imoralidade e de terem se afastado da beleza. Nas palavras de Lesnes (1911, p. 293), “esta literatura realista neorromântica pinta os anormais e os desequilibrados como se eles fossem a regra, e verdadeiros talentos se dedicam a descrever os bulícios de brutos impulsivos, como se a humanidade se reduzisse a esses monstros da fealdade moral”¹²⁶. Deplora, ainda, a quantidade de crimes retratados nesse tipo de ficção, o que constituiria mais um afastamento em relação ao belo. A ideia de feiura e suas variantes, como o grotesco, é levada também para o aspecto moral. Se Zola é o alvo principal das acusações — ao lado de Darwin, Spencer, Marx, Dostoiévski e Ibsen —, os comentários poderiam ser aplicados à ficção decadente, cujas ligações com o naturalismo foram intensas, conforme exploraremos no próximo capítulo.

O grotesco também foi entendido, numa abordagem mais filosófica e bastante generalista, como uma característica da própria época. É o que defendeu Maurice Beaubourg (1901) em seu livro, resultante de uma conferência proferida no mesmo ano. Na ocasião, sustentou a tese de que sua contemporaneidade estaria marcada pela união do trágico e do grotesco, mais que qualquer outro tempo. Entende que a vida cotidiana apresentaria diversas situações simultaneamente sinistras e ridículas. Para explicar seu posicionamento, conta casos que parecem saídos da seção de *faits-divers*: uma mulher estava em sua cozinha preparando um prato quando uma locomotiva descontrolada invade a casa e a mata; numa festa de aniversário de um idoso, os membros da família brigam e passam a se agredir com a comida, ocasionando a morte do aniversariante, vítima de grande comoção. Outras histórias poderiam

¹²⁶ O trecho em língua estrangeira é: “Cette littérature réaliste néo-romantique peint les anormaux et les déséquilibrés comme s’ils étaient la règle, et de réels talents s’emploient à décrire les ébats de brutes impulsives, comme si l’humanité se réduisait à ces monstres de la laideur morale”.

ser adicionadas à lista; o que todas têm em comum é a sensação de rebaixamento moral e de ridículo — em outras palavras, da decadência do período.

As causas dessa sensação estariam ligadas a fenômenos modernos. Os primeiros responsáveis seriam os jornalistas e os caricaturistas, pois apresentariam o ser humano em momentos de degradação e de perda de dignidade. A vontade de tudo analisar e de desvendar o revés de cada coisa produziria uma visão negativa da humanidade. É relevante dizer que o próprio Beaubourg, além de romancista e dramaturgo, teve uma carreira no jornalismo. Em seguida, ele aponta a aglomeração das pessoas nas grandes cidades como a segunda razão da corrupção dos hábitos. Acredita que a proximidade entre as pessoas — no transporte, na multidão das ruas, nas festas públicas, nas exposições — promoveria o ambiente ideal para acidentes fatais e comportamentos pouco elevados. Beaubourg (1901, p. 13) chega a dar o exemplo de que, nessas reuniões, compartilha-se até mesmo o espirro. Finalmente, a terceira causa seria o próprio espírito da época, que incentivaria a pose e o esnobismo.

Vós percebeis, o grotesco permanente assim como o trágico encontram-se a cada instante unidos, misturados, confundidos, dando-se continuamente as mãos nesta existência contemporânea que nos rodeia. Que a sua causa seja o espírito de análise ou a aglomeração, a vaidade pessoal ou um acaso acentuando a loucura das ambições e a crueldade dos eventos, eles apressam-se em se unir e não se deixam mais! (BEAUBOURG, 1901, p. 21)¹²⁷

Ainda que bastante impressionista em suas observações, é notável o desconforto de Beaubourg (1901) com a aceleração do ritmo da vida moderna e seus eventos imprevisíveis. Ao longo da conferência, foca bastante em acidentes no trânsito e revela um mal-estar com o sensacionalismo da imprensa. Trata-se de um exemplo ilustrativo do que Ben Singer (2001) descreveu, desenvolvendo as ideias de Walter Benjamin e Georg Simmel, como o hiperestímulo sensorial gerado pelas novidades técnicas da modernidade. Os anúncios, os meios de transporte mais velozes e as impactantes notícias dos jornais promoveriam, progressivamente, o embotamento da percepção e, como efeito contrário, a necessidade de experiências cada vez mais intensas. O resultado disso, na ficção, conforme examinaremos, é a presença de tantas personagens neurastênicas e nevróticas.

Na segunda parte da conferência, Beaubourg (1901) aborda a confluência do grotesco e do trágico na literatura. Como fizera Hugo em seu prefácio, defende que as obras devem

¹²⁷ O trecho em língua estrangeira é: “Vous le voyez, le grotesque permanent, ainsi que le tragique, se trouvent à chaque instant unis, mêlés, confondus, se donnent continuellement la main dans cette existence contemporaine qui nous entoure. Que la cause en soit l'esprit d'analyse ou l'agglomération, la vanité personnelle ou un hasard accentuant la folie des ambitions et la cruauté des événements, ils se hâtent de se rejoindre et ne se quittent plus !”

mostrar tudo o que existe na humanidade, mesmo os eventos e as figuras mais disformes. Por esse motivo, elogia os livros de Balzac e Zola, pois não ficariam indiferentes à realidade. Entre os diversos escritores que cita, enfatiza a influência capital de Poe para os ficcionistas franceses — num período em que as traduções de Baudelaire dos contos do norte-americano ainda eram populares e, sem dúvidas, contribuíam para a difusão do grotesco:

Uma legião de literatos e de artistas seguiram-no nesta via, constatando, com efeito, como ele, que todo o cômico está ao redor de nós e que o drama inicia somente quando essa exterioridade começa a entrar em nós mesmos, quando nós nos pegamos a indagar a razão deste mundo imenso, prodigioso e louco que nos circunda! Que nos sentimos perdidos em seus turbilhões e membros, como aqueles que se afogam num rio.

Na Inglaterra, Wells e Kipling; na França, Villiers de l'Isle-Adam e toda uma escola de prosadores e poetas, a começar por Rollinat e Baudelaire, seguiram-no (BEAUBOURG, 1901, p. 28)¹²⁸

Dois outros ensaios do Quadro 1 merecem maior destaque em razão da especificidade de seus argumentos: “Le Monstre” (1889), de Huysmans, e *Le Rire* (1900), de Bergson. Além deles, destacaremos, nos tópicos a seguir, um outro texto, que, embora não tenha sido escrito em francês, teve grave influência na época e nos estudos posteriores sobre o grotesco: “Das Unheimliche” (1919), de Sigmund Freud. Essas três obras nos ajudam a compreender as tensões em torno da poética, persistentes desde os anos 1880 até quase a década de 1920. Embora examinem, no primeiro plano do discurso, noções análogas, como as de monstruosidade, riso e “infamiliar”, esses ensaios estabelecem um diálogo intenso com o grotesco. Connelly (1998, p. 341) cita as contribuições de Huysmans e Freud como características de um período em que as representações grotescas abordaram outras formas possíveis de vida — a microscópica, no primeiro caso, e a do inconsciente, no segundo — que seriam amplamente exploradas pelos movimentos de vanguarda.

Antes de fazê-lo, contudo, é importante esclarecer o porquê de não termos incluído a produção do Brasil nesta listagem e na análise que se seguiu. Fizemos a mesma pesquisa, também utilizando as fontes indicadas na primeira nota de rodapé deste capítulo, em busca de obras brasileiras que tivessem abordado o grotesco naquele período, mas não encontramos

¹²⁸ O trecho em língua estrangeira é: “Une légion de littérateurs et d'artistes le suivirent dans cette voie, constatant en effet comme lui que tout le comique est autour de nous, et que le drame débute seulement quand cette extériorité commence à rentrer à nous-mêmes, et que nous nous prenons à nous demander la raison de ce monde immense, prodigieux et fou qui nous entoure ! Que nous sentons nous perdre dans ses tourbillons et dans ses méandres, de même que ceux qui se noient dans une rivière. En Angleterre Wells et Kipling, en France Villiers de l'Isle-Adam et toute une école de prosateurs et de poètes, à commencer par Rollinat et Baudelaire, le suivirent”.

resultados relevantes¹²⁹. Repetimos a consulta num outro conjunto de dados, os da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, que nos apresentaram, entre as décadas de 1880 e 1920, mais de 6 mil ocorrências do termo “grotesco”. Verificamos cada uma dessas entradas, à procura de textos críticos, publicados na imprensa, que tratassem da questão nas artes — desconsiderando as utilizações meramente lexicais da palavra, bem como sua presença em anúncios e em textos de ficção —, e encontramos poucos materiais.

A despeito da escassez de resultados, os dados recolhidos seguem algumas das tendências observadas no caso francês. De forma análoga, na imprensa brasileira, o grotesco continuou sendo evocado sobretudo a partir do prefácio de Hugo, o que, mais uma vez, comprova a centralidade do texto para a reflexão finissecular (cf. FIGUEIRA, 1880; LIMA, 1880; PAIVA, 1883; MACHADO, 1884). As origens do grotesco na ornamentação renascentista são também lembradas por nossos autores — reforçando sua ligação com as artes visuais (cf. CENTRO LITERÁRIO, 1897). Mais importante ainda, tal como ocorre na França, as análises do grotesco associam-no à caricatura¹³⁰.

Esse é o caso do ensaio de Cândido Jucá (1895) intitulado “O riso”, dividido em duas partes e publicado no periódico carioca *A Semana*. O autor inicia o texto afirmando que “há talvez mais quem escreva sobre a lágrima do que sobre o riso” (JUCÁ, 1895, p. 131) e credita essa diferença de interesse à existência de mais pessoas sofrendo que rindo. Nas duas partes do texto, defende, porém, a necessidade do riso como refúgio contra as dificuldades da existência, e dá razão ao provérbio segundo o qual “no riso é o homem conhecido” (JUCÁ, 1895, p. 131). Em seguida, põe-se a listar diversos tipos de riso — franco, inconsciente, amarelo, irônico, cômico, trágico, sardônico etc. —, entre os quais identifica também o grotesco, que seria típico dos “monstrengos” (JUCÁ, 1895, p. 141). Apesar de reconhecer a impossibilidade de dar conta de todas as variedades, não deixa de adicionar mais uma espécie ao rol: “e tive até medo de falar nesse riso fim de século, doentio, contrafeito, pungente, estranho, riso feito de ceticismo e de tristeza, de nevrose e de insânia” (JUCÁ, 1895, p. 141).

¹²⁹ Vale ressaltar que as bases de dados listadas incluem os principais trabalhos críticos brasileiros do período, como os de Sílvia Romero, José Veríssimo, Agripino Grieco e Araripe Júnior. O primeiro, em capítulo sobre o “humorismo em Machado de Assis”, aborda a questão da comicidade, mas não toma o grotesco como foco de análise (cf. ROMERO, 1897). A ausência de textos críticos sobre o tema não é surpreendente, tendo em vista o destaque da historiografia literária nacional “à discussão sobre o que é o Brasil e quem são os brasileiros” (FRANÇA, 2022, p. 15).

¹³⁰ Também em textos traduzidos, a tendência parece se repetir. Nesse sentido, é ilustrativo o ensaio “A Natureza Caricaturista” (1913), de Victor Forbin, que circulou na imprensa brasileira. Nele, o jornalista lista diversos animais que parecem grotescos fisicamente, o que indicaria um ímpeto caricaturista da própria natureza.

Tal tendência é observável também no ensaio “*Ridendo castigat mores*”, de Marcos Alexandre (1918), publicado na revista *Máscara* (RS). O articulista observa na comicidade uma forma de produzir mudanças de costumes e de questionar o poder político. Nesse contexto, Alexandre (1918, p. 1) define a caricatura como “a expressão mais legítima do grotesco, da sátira, que nasceram para o riso e para a galhofa”, e cita Eça de Queirós como um de seus principais representantes na literatura portuguesa. Após fazer um panorama histórico do gênero nas sociedades antigas, afirma que o Rio Grande do Sul estaria passando por um impulso na arte caricatural. O escritor conclui sua análise pedindo o apoio de todos os leitores a essa produção local, que demonstraria o vigor das letras nacionais para além do Rio de Janeiro.

2.1.1 “Le Monstre” [1889], de Joris-Karl Huysmans

No prefácio a *Cromwell*, Hugo (1912, p. 17) declara que “haveria [...] um livro bem novo a ser feito sobre o emprego do grotesco nas artes”¹³¹. Para o romântico, esse projeto seria a ocasião de demonstrar os variados efeitos da poética e sua relevância para a história da arte — o que teria indicado apenas em traços muito gerais no texto de introdução ao drama. O escritor deixa, de fato, o projeto para outra ocasião, que, no entanto, nunca chegaria. No final do século XIX, porém, Joris-Karl Huysmans parece ter seguido a recomendação do predecessor ao escrever não um livro, mas um ensaio sobre o tema, intitulado “Le Monstre”, com diversas referências a pintores, gravuristas e escultores.

Embora não tenhamos dados para apontar a intencionalidade de Huysmans em tomar o prefácio de Hugo como ponto de partida para suas próprias reflexões, a comparação pontual entre ambos os textos permite que entendamos importantes modificações no grotesco do romantismo até o final do século XIX. O seu ensaio marca, ainda, uma perspectiva que se tornaria cada vez mais comum na crítica e na produção ficcional novecentistas. Trata-se de um ponto intermediário entre duas abordagens que foram objeto de amplos estudos acadêmicos. Além de lê-lo tendo em vista as compreensões anteriores e posteriores da

¹³¹ O trecho em língua estrangeira é: “Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l’emploi du grotesque dans les arts”.

poética, devemos considerá-lo em seu próprio contexto, naquilo que nos diz tanto sobre as leituras finisseculares quanto sobre seu significado na própria obra huysmansiana.

Publicado em *Certains* (1889), o ensaio compõe o conjunto da crítica de arte do autor. Na obra, Huysmans compila breves estudos sobre artistas bastante variados entre si — como, por exemplo, Félicien Rops, Gustave Moreau, Francisco Goya, James Tissot e Richard Wagner — e temas específicos, como o diletantismo, o mercado de arte e a construção da Torre Eiffel. Embora a maior parte dos textos já tivesse sido veiculada na imprensa antes de receber atualizações para o volume, “Le Monstre” é um dos inéditos do livro. Alice De Georges e Jean-Marie Seillan (2019b, p. 753) apontam que “é do bloqueio da escrita de *Là-bas*, cujos trabalhos se iniciaram no final do ano de 1887, que nasce a ideia da futura recolha”¹³². Sua concepção data, portanto, de período posterior ao romance *À rebours* (1884) e da fomentação estética de *Là-bas* (1891) — o que, conforme indicaremos, pode indicar variações na concepção do escritor sobre o grotesco.

Tendo por objetivo examinar as representações de monstros nas artes visuais, Huysmans apresenta, inicialmente, uma breve história de como diferentes civilizações abordaram esse tipo de figuração, para, em seguida, analisar a simbologia das monstruosidades presentes na Catedral de Notre-Dame de Paris e, ao final, comentar algumas obras do pintor Odilon Redon, de quem era amigo. Apesar de identificarmos esses três planos no cerne do livro, os dois últimos receberam maior atenção da crítica da época e do próprio autor, que os aborda com maior destaque em sua correspondência ao comentar com interlocutores sobre a gênese do livro (cf. DE GEORGES; SEILLAN, 2019b). A escolha por esses temas indica preocupações centrais de Huysmans. As monstruosidades constituem um elemento estruturante de sua carreira, e os desenhos de Redon são mencionados diversas vezes em seus romances e obras críticas. Destaca-se, ainda, que a reflexão sobre os símbolos cristãos ganha cada vez mais destaque em sua produção ficcional, especialmente em *Là-bas* e *La Cathédrale* (1898).

Considerando o enfoque do título do ensaio, defendemos a hipótese de que Huysmans valoriza o primado do monstruoso sobre o grotesco. Se a escolha de termo para nomear o texto é relevante, chama-nos ainda mais a atenção o fato de o termo “grotesco” não ser empregado em nenhum momento da argumentação — ainda que a poética esteja em constante exame, do primeiro ao último parágrafo. Essa é uma ausência significativa num estudo que avalia e descreve, em detalhes, obras célebres do grotesco. Em suas análises, há diversos

¹³² O trecho em língua estrangeira é: “C’est du blocage de l’écriture de *Là-bas*, roman mis en chantier à la fin de l’année 1887, que naît l’idée du futur recueil intitulé *Certains*”.

adjetivos que denotam ideias como o riso, o ridículo e o cômico, mas nunca a qualificação de “grotesco”. A recusa à noção era comum entre escritores oitocentistas, pois, conforme apontamos no capítulo anterior, ela costumava ser entendida pejorativamente (cf. ROSEN, 1991, p. 96). Poderíamos deixar de lado as escolhas terminológicas de Huysmans, e, ainda assim, concluiríamos que seus argumentos levam à condenação das monstruosidades grotescas.

À primeira vista, tal afirmação pode parecer contraditória em relação às próprias narrativas do autor, tendo em vista a ampla presença do grotesco em sua ficção. Max Milner (1987, p. 60) também classifica como estranha a sua aversão a monstruosidades cômicas. O crítico afirma, porém, que ele teria passado a valorizar as monstruosidades geradas pela própria natureza a fim de indicar que o mundo natural estaria inevitavelmente corrompido — e, portanto, seria horrível. A nosso ver, essa explicação não é satisfatória, pois a leitura dos romances de Huysmans demonstra diversas figuras grotescas com destacado aspecto cômico — traço que tem sido examinado no conjunto da obra do escritor já há alguns anos (cf. BONNET, 2003). De toda forma, outros críticos, como De Georges e Seillan (2019a, p. 169), apontaram para as singularidades dos ensaios de *Certains*, que parecem não se integrar plenamente a reflexões antigas nem posteriores do autor, mas constituir “um discurso suspenso”¹³³.

Examinemos o que pensamos ser a defesa de Huysmans do monstruoso contra o grotesco. Desde a primeira linha do texto, lemos a hipótese de que os monstros não mais existiriam na contemporaneidade oitocentista:

O monstro na arte não existe realmente ou, para ser mais preciso, não existe mais, no atual momento, para nós. A imaginação, que, em todos os tempos, comprouve-se em criar a beleza do assustador, pouco variou e apenas obteve imagens de monstros ao desenvolver e ao deformar os grandes carnívoros ou ao retirar do corpo humano algumas de suas partes e aliar a outras, tomadas de empréstimo dos temidos corpos de feras. (HUYSMANS, 2018, p. 117)

A primeira razão apontada para o fenômeno denunciado por Huysmans seria, portanto, a repetição das mesmas estratégias artísticas na criação de monstruosidade. A insistência nos processos de magnificação, deformação e, principalmente, hibridação entre corpos de animais, seres mitológicos e humanos teria conduzido os artistas à falta de originalidade e de variação. Tornadas convencionais, as figuras monstruosas perderiam sua capacidade de

¹³³ O trecho em língua estrangeira é: “*Certains* n’est donc pas un texte de transition : c’est un discours suspendu, tranché net, qui se charge par là-même d’une grande force émotionnelle. Peut-être est-ce aussi pourquoi ce volume, au plan rempli de singularités, conserve, quelque attention qu’on mette à le lire, un côté énigmatique”.

assustar a recepção, pois seriam imediatamente entendidas como frutos da ficção e da imaginação. A justaposição de partes de diferentes criaturas, pela incongruência por vezes excessiva, também não seria útil para, nas palavras de Huysmans (2018, p. 117), “suscitar o horror”.

Para comprovar como esses recursos estariam desgastados, o escritor indica diversas monstrosidades híbridas e magnificadas, desde a mitologia grega até a arte de regiões orientais, como a Assíria, o Egito, a Índia e o Camboja. A parte inicial do ensaio é composta de descrições de uma série de monstros grotescos, advindas do esforço de documentação de Huysmans, atento a descobertas arqueológicas recentes que revelavam materiais importantes nos antigos territórios persas (cf. DE GEORGES; SEILLAN, 2019b, p. 845). Ainda que, nesses excertos, não faça tantos juízos de valor, os exemplos são escolhidos para indicar o quanto tais figuras eram disparatadas e pouco verossímeis.

Após esse percurso histórico ao longo do qual ecoa a sugestão de Hugo, o escritor detém-se na Idade Média para desenvolver um ponto central de sua argumentação: os monstros gravados na estrutura da igreja de Notre-Dame. Huysmans (2018, p. 121) afirma que “é sobre esta catedral que se erige uma das mais maravilhosas teorias de demônios e de monstros”. Ao descrever as criaturas monstruosas da construção, defende que ali estava o monstruoso verdadeiro — identificável por seu simbolismo religioso. Os sentidos veiculados por essas imagens, contudo, teriam se perdido ao longo do tempo, tanto pelo processo de secularização quanto pelo próprio hermetismo dos símbolos. Por esse motivo, Huysmans (2018, p. 121) lamenta a dificuldade de compreensão de seus sentidos, ao escrever que “Notre-Dame é agora um hieróglifo em que as iconografias cristãs soletram palavras isoladas e tristes, e os alquimistas procuram em vão a receita da pedra filosofal numa imagem esculpida ao longo de uma porta”.

Se a catedral gótica é apontada como ponto culminante do que Huysmans (2018, p. 121) chama de “beleza do assustador”, a arte medieval, com suas gárgulas, já daria provas do processo de degradação das monstrosidades, que viria a se radicalizar a partir do Renascimento:

Mas esta beleza do assustador, que, em Notre-Dame, anônimas imagens quiseram produzir, perde-se na Idade Média, que se comprazia frequentemente nas facetas de suas gárgulas. Mais tarde, a imaginação renuncia a suscitar medo, volta-se completamente para a alegria e é então que a farsa nasce. As tentações de Santo Antão sucedem-se, os animais cômicos misturam-se aos Satãs engraçados. (HUYSMANS, 2018, p. 121)

Esse configura o âmago da crítica do escritor ao grotesco. Em seu ponto de vista, o monstruoso teria perdido espaço, progressivamente, para figuras grotescas. O que Huysmans avalia negativamente nos monstros após o medievo são justamente os aspectos significativos da arte grotesca, como a comicidade, a mistura entre horror e humor e a hibridação de formas. Cada vez menos assustadora e despida de seus significados religiosos, a monstruosidade se degradaria em formas típicas do cômico, como a farsa. Assim, rejeita a produção artística de pintores como Stephan Lochner, cujos monstros teriam se convertido em bufões; como Jacques Callot, que, apesar de ser um dos principais nomes — senão o principal — da iconografia grotesca na França, recebe do escritor o adjetivo de “banal”; como Francisco Goya, autor de “Caprichos” apenas macabros e sem originalidade; como Hokusai, com seus desenhos interessantes, mas insuficientemente monstruosos e pouco sérios. Em suas avaliações, Huysmans ataca, portanto, nomes associados à tradição artística grotesca. Nesse sentido, concordamos com o diagnóstico de Max Milner (1987, p. 60): “reduzir o interesse do monstro à mensagem moral ou religiosa (infelizmente, impenetrável para nós) que veicula é evidentemente restringir seu domínio de forma singular. Huysmans se afasta das monstruosidades assim que o cômico nelas se introduz”¹³⁴.

É importante observar, entretanto, como o discurso do escritor apresenta contradições não apenas internas ao ensaio, mas também em relação à sua obra ficcional. Em 1881, ele publicara, com Léon Hennique, uma pantomima, intitulada *Pierrot Sceptique*, de patente aspecto cômico. Além disso, embora tome as figuras esculpidas em Notre-Dame como modelo de monstruosidades e critique a intromissão do grotesco em outros monstros, Huysmans (2018, p. 121) utiliza verbos que denotam comicidade, como “escarnecem”, ao descrever a posição desses monstros na catedral:

Sentinelas colocados em postos esquecidos sobre soleiras perdidas no além dos ventos, eles executam uma instrução desconhecida numa língua morta. Escarnecem, chamam, ralham, sem piedade pelos horríveis sofrimentos que clamam, no entanto, sob seus pés, em dolorosas camas de hospitais vizinhos. Encarnam os poderes nocivos contra o abrigo das almas; desmentem a misericordiosa esperança das principais imagens esculpidas, mais abaixo, sobre o portal; contradizem a Virgem e São João, cujas estátuas suplicam ao Senhor de redimir, enfim, este miserável povo que tresvaria e delira há cinco séculos!

Mesmo ao criticar, na sequência, a excessiva atração medieval pelas gárgulas, Huysmans não consegue negar seu papel na estrutura monstruosa da igreja. De toda forma, o

¹³⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Réduire l'intérêt du monstre au message moral ou religieux (hélas impénétrable pour nous) qu'il délivre, c'est évidemment restreindre son domaine de façon singulière. Huysmans s'en détourne dès que le comique s'y introduit”.

escritor coloca em segundo plano toda referência grotesca a fim de valorizar o simbolismo cristão.

A partir da década de 1890, sua obra volta-se, cada vez mais, para temas religiosos, na esteira da sua conversão ao catolicismo. A temática do monstro — e, em especial, o apreço por suas manifestações artísticas em construções religiosas — continuará presente nos seus futuros textos. De Georges e Seillan (2019, p. 847) indicam que o bestiário medieval de Notre-Dame descrito no ensaio será “uma pedra de sustentação de *La Cathédrale*”¹³⁵. Milner (1987), por sua vez, reforça a exploração dessas figuras também em *L'Oblat* (1903), o último dos romances do escritor.

Outros dois pontos demonstram a contradição entre a desvalorização do grotesco no ensaio e a produção ficcional de Huysmans. A crítica a Goya chama particularmente atenção, pois, desde *Marthe* (1876), sua primeira narrativa naturalista mais longa, passando por “Cauchemar”, poema em prosa recolhido em *Croquis parisiens* (1880), até *À rebours* (1884), o escritor faz inúmeras referências elogiosas ao trabalho do espanhol. Em “Le Monstre”, sua avaliação se volta contra a suposta falta de originalidade do pintor e contra o que há de mais grotesco em suas gravuras:

Na modernidade, nenhuma tentativa. Pode-se citar, no máximo, nesse ponto de vista, o acre e oblíquo, o livre e nebuloso Goya. Mas os seus *Caprichos* se assemelham ao libelo e, quando aborda temas peníveis, semelhantes ao desta mulher que se esforça para arrancar os dentes de um enforcado, ele alcança simplesmente o macabro. Por outro lado, em seus *Provérbios*, colocou em cena, diversas vezes, feiticeiras e demônios, mas eles são dotados de corpos humanos, de orelhas de asnos e pés de bode. Assim, não trazem uma nota original ao interrompido ritual dos monstros. Apenas uma de suas águas-fortes — da qual surge, num de seus cantos, um ser cujo maxilar está fendido num focinho e cuja fronte ostenta um olho enorme como um fanal — poderia evocar agora devaneios propícios. (HUYSMANS, 2018, p. 123)

É relevante, também, examinar o juízo de Huysmans sobre as obras de Brueghel e Bosch, reconhecidos por suas produções grotescas:

Hieronymus Bosch e os Brueghel associam os legumes e os utensílios de cozinha ao corpo humano, imaginam seres cujo crânio é uma caixa de sal ou um funil e que caminham sobre pés em forma de foles e de tabuleiros. Nos quadros de Brueghel do Inferno, em Bruxelas, rãs desfalecem, abrem os ventres e expelem ovos; impossíveis mamíferos avançam com caras de lúcios e dançam a giga sobre tíbias postas em melancias. Em suas estampas dos *Pecados capitais*, a fantasia furiosa acentua-se ainda mais: javalis correm sobre pernas em forma de nabos e agitam caudas entrelaçadas por radículas e caules; faces humanas sem corpo rolam na ponta de uma pata de lagosta que lhes serve de braço; pássaros, cujo bico abre-se em concha de mexilhão e cujo traseiro é um rabo de congrio, saltam sobre duas mãos, a cabeça embaixo, e correm como carrinhos de mão. É uma reunião de seres híbridos, leguminosos e masculinos, uma mistura de objetos industriais e de aleijados. Com a intrusão do utensílio de cozinha e da planta na estrutura dos monstros, o pavor

¹³⁵ A expressão em língua estrangeira é: “une pierre d’attente de *La Cathédrale*”.

acaba. A beleza do assustador morre com as criaturas burlescamente agenciadas, por serem fictícias demais. (HUYSMANS, 2018, p. 122-123)

Seu olhar é, mais uma vez, negativo, pois identifica nos monstros desses pintores a introdução de elementos vegetais, que, ao se misturarem a parte do corpo humano ou de animais, inviabilizariam efeitos de recepção negativos. Ora, uma das passagens mais grotescas da obra do escritor, conforme estudaremos no próximo capítulo, constitui-se justamente em plantas e flores monstruosas, com aspectos que também misturam os domínios vegetal, animal e humano. Ainda que, em certo sentido, possa ser uma justaposição menos radical que a observada nos quadros desses artistas, Huysmans adotara uma técnica semelhante.

A seção que se segue aos comentários sobre a catedral de Notre-Dame é composta, portanto, por uma avaliação bastante negativa da iconografia grotesca, cujos principais nomes são criticados. Percebe-se que o ensaio, além de defender um tipo de monstro que se baseia no simbolismo religioso e visa sobretudo ao medo como efeito de recepção, descarta as realizações do grotesco como menos originais, pouco variadas e excessivamente artificiais. O ataque à arte grotesca não é pautado por comentários pontuais do escritor, mas pelo conjunto de suas avaliações sobre arte. Nesse sentido, Huysmans se coloca em posição oposta à de Hugo, que, seis décadas antes, enaltecera o grotesco como uma novidade para a arte romântica.

Apesar de reconstituir uma trajetória histórica em que a verdadeira monstruosidade estaria cada vez menos presente, Huysmans não acredita no desaparecimento completo dos monstros. Pelo contrário, identifica na obra de Odilon Redon — desenhista, pintor e gravurista amplamente citado em *À rebours* e em textos críticos anteriores do escritor — um novo tipo de bestiário. Em vez de explorar a magnificação de animais e a hibridação de formas, o artista se dedicaria a criar suas monstruosidades a partir de elementos microscópicos da natureza, tais como larvas e vermes:

Tão percorrida que tenha sido, a via dos monstros está ainda nova. E mais engenhosa dessa vez que o homem, a natureza criou, no entanto, verdadeiros monstros, não no “grande gado”, mas no “infimamente pequeno”, no mundo dos animáculos, dos infusórios e das larvas, em que o microscópio revela o soberano horror.

[...]

Há, então, um novo ponto de partida, quase um caminho novo. Ele parece ter sido descoberto pelo único pintor que está agora tomado pelo fantástico, pelo sr. Odilon Redon. (HUYSMANS, 2018, p. 124-125).

Embora lamente que a obra de Redon não se destaque pelos símbolos religiosos, Huysmans observa nela um lado simbólico, em especial pelo aspecto onírico de álbuns do

artista que representavam o episódio da tentação de Santo Antão. O mérito do gravurista seria a sua leitura não materialista da natureza, inclusive dos fenômenos microscópicos. Nas últimas linhas do ensaio, Huysmans (2018, p. 126-127) deixa explícita a sua posição — que viria a se intensificar em obras posteriores — de rejeição aos excessos do materialismo, e aponta a necessidade de os artistas se interessarem pela alma humana, sobretudo com uma abordagem espiritual: “no domínio do Sonho, a arte continua sozinha, nesses tempos cujas fomes da alma são suficientemente saciadas pela ingestão das teorias dos Moritz Wagner e dos Darwin”.

Diante desses argumentos, que criticam os monstros com aspectos cômicos, podemos nos perguntar: em que medida o ensaio é representativo do grotesco na ficção decadente? Stead (1987, p. 70) defende que ele “marca, de certa forma, a conclusão da reflexão da Decadência sobre o monstro”. Não estamos plenamente de acordo com a afirmação, pois a poética decadente produziu obras posteriores à publicação de “Le Monstre” e se caracterizou por grande heterogeneidade de formas. O texto do escritor é, ainda, bastante idiossincrático para ser tomado como modelo. Apesar disso, o grotesco decadente também promoveu monstruosidades mais terríveis que risíveis, voltou-se para temáticas científicas e médicas, e investiu no insólito, sobretudo a partir do universo onírico, aproximando-se dos pontos valorizados pelo autor. É preciso destacar, contudo, que a comicidade não está ausente do grotesco decadente — o que indica uma diferença capital entre o que é defendido no ensaio e a prática ficcional dos escritores finiseculares, inclusive a do próprio Huysmans.

Quando comparamos a defesa feita pelo autor da simbologia dos monstros e as produções subsequentes, no século XX, sobre o grotesco, observamos uma convergência importante. Como apontaremos nas próximas seções, tanto a crítica quanto a ficção novecentistas se notabilizaram por uma abordagem mais alegórica e simbólica das figuras grotescas. Ao analisarmos, por exemplo, a obra de Flannery O’Connor, notamos como sua concepção do grotesco também envolvia uma dimensão espiritual, de base católica. Ainda que a leitura teleológica de qualquer texto tenha suas limitações, é relevante perceber que o ensaio de Huysmans se insere numa perspectiva sobre as monstruosidades que apenas irá se intensificar nas décadas subsequentes. Seus argumentos não constituem, portanto, um ponto fora da curva na história das reflexões sobre o grotesco.

2.1.2 Le Rire [1900], de Henri Bergson

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, Henri Bergson era uma figura proeminente do meio filosófico e artístico francês. O prêmio Nobel de literatura, em 1927, contribuiu ainda mais para sua consagração e sua popularidade. Além de bastante lidos na época, seus escritos marcam uma influente reflexão sobre o cômico e revelam o quanto o assunto ocupava uma posição importante na discussão intelectual finissecular. Antes de serem reunidos e publicados em livro, em 1900, os ensaios circularam, no ano anterior, na *Revue de Paris*, um dos principais periódicos da capital francesa. A obra ganharia sucessivas edições nos anos seguintes, e a vigésima terceira, recorrentemente eleita como base para traduções e comentários, receberia um prefácio inédito do autor. A compreensão de como o humor era entendido no período passa, invariavelmente, por esses textos.

Apesar de se dedicar ao assunto, Bergson (2018, p. 34) parece, em alguns momentos, indicar um estatuto pouco privilegiado do cômico, ao afirmar que não entraria em detalhes sobre muitos dos estudos anteriores, pois sua “exposição se complicaria demasiadamente e que resultaria desproporcional à importância do tema tratado”. Ao longo do texto, há outros momentos em que, a despeito de escrever linhas e mais linhas sobre o riso e afirmar que seguirá um rigor científico em suas observações, parece colocar em xeque a relevância da questão. Ainda assim, justifica seu interesse indicando a importância das produções cômicas para a compreensão mais geral do funcionamento da arte e suas relações com a vida real.

Essa postura ambígua em relação ao cômico reforça nossa percepção anterior sobre os motivos das poucas menções explícitas ao grotesco nos ensaios do período: como o tema foi associado, frequentemente, a produções ficcionais julgadas como de baixo valor artístico, ele ainda não teria alcançado, para muitos comentadores, dignidade crítica ou filosófica — a despeito de ter sido objeto de uma longa tradição de reflexões. Bergson (2018, p. 96) explica que apresentará exemplos retirados do *vaudeville* e da farsa, os quais considera “formas inferiores” do cômico. Haveria, contudo, produções artísticas mais elevadas, capazes de suscitar o riso sem precisar deformar tão excessivamente o real. Uma das metas mais claras do texto é demonstrar que há realizações cômicas que não se pautam pela ideia de degradação, isto é, pela representação dos traços mais condenáveis do ser humano. Bergson (2018, p. 91) acredita que “a fonte do riso deve ser procurada em lugar mais elevado”.

Independente da atitude hesitante do filósofo, seus objetivos ficam explícitos desde o início da investigação: deseja apreender o que constitui a base do cômico, em suas diferentes

vertentes. Bergson (2018, p. 37) se pergunta: “O que haveria de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de *vaudeville* e a cena de uma comédia refinada? Que destilação poderia nos dar a essência, única, que empresta a tantos produtos distintos seja seu odor indiscreto, seja seu delicado perfume?”. Essa meta, mais geral, nos interessa particularmente, pois muitas das situações descritas costumam ser representadas em obras grotescas. Nesse sentido, observar a essência do riso, em geral, seria útil também para compreender o aspecto jocoso da arte grotesca.

Para o filósofo, haveria um conjunto de condições necessárias para a existência do cômico. Bergson (2018, p. 38, grifo do autor) acredita que “não há cômico fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem pode ser bonita, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível”. O riso partiria, necessariamente, da percepção de um elemento próprio da humanidade. Riríamos de um objeto ou de um animal, por exemplo, quando neles vislumbrássemos comportamentos ou feições típicas do ser humano. Como as pessoas se relacionam entre si e se inserem em grupos, o riso também teria, invariavelmente, um aspecto social, isto é, diria respeito aos valores e atitudes de uma coletividade.

Conjugada a essas duas características, haveria ainda uma terceira necessidade para a plena manifestação do cômico. Segundo Bergson, o riso exigiria certo estado de insensibilidade da recepção, pois, sob o efeito de forte emoção, o público — ouvintes, espectadores ou leitores — não conseguiria reagir adequadamente ao cômico. Sentimentos como piedade e empatia, quando intensamente mobilizados, poderiam desviar o foco do aspecto risível de uma determinada cena e impedir que nela se produza o cômico. Para senti-lo plenamente, seria preciso, primeiro, apaziguar a comoção e adotar uma atitude inicial de indiferença pelo objeto do riso. Nesse ponto do ensaio, o filósofo destaca a reação racional ao cômico:

Observemos, ainda, como um sintoma não menos marcante, a *insensibilidade* que comumente acompanha o riso. Parece que o cômico só consegue produzir sua agitação se incidir sobre uma alma cuja superfície esteja suficientemente calma, suficientemente estável. A indiferença é seu ambiente natural. Não há maior inimigo do riso que a emoção. [...] Experimente, por um momento, interessar-se por tudo o que é dito e por tudo o que é feito, aja, em imaginação, com aqueles que agem, sinta com aqueles que sentem, dê, enfim, a maior amplitude possível à sua simpatia. Como sob um passe de mágica verá os objetos mais superficiais adquirirem peso e uma coloração severa sobrepôr-se a todas as coisas. Agora desligue-se, assista à vida como um espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia. [...] Em suma, o cômico exige, para produzir seu efeito, algo como uma anestesia momentânea do coração. Ele se dirige à inteligência pura. (BERGSON, 2018, p. 39)

O cômico se realizaria quando uma reunião de pessoas de determinado grupo social toma outro indivíduo como risível sem considerar vínculos afetivos e de piedade. Ao

analisarmos exemplos ficcionais do grotesco, mesmo em suas formas mais jocosas, observamos como há, na maior parte dos casos, um esforço de desumanização do objeto da zombaria. Embora esse processo nunca seja completo, a ponto de inviabilizar a perda de referente, sua intenção é permitir mais facilmente o riso. Caso contrário, como aponta o escritor, corre-se o risco de produzir emoções conflitantes, tal qual a piedade.

Após definir as condições básicas do cômico, Bergson elenca traços de suas formas. Nessa exposição, é curioso notar como a menção ao grotesco está ausente do ensaio, mesmo quando algumas de suas manifestações mais claras são apontadas. As deformidades, caracterizadas pelo filósofo como a exageração da feiura e encaradas como um passo importante para o ridículo, são associadas à tradição da caricatura, que logo se torna um dos focos do texto. A arte do caricaturista seria, inclusive, aquela “que tem algo de diabólico, [que] resalta o demônio que abateu o anjo” (BERGSON, 2018, p. 47). Parece, assim, reconhecer o lado mais grotesco da caricatura, sem, contudo, dar destaque a esse aspecto, talvez julgado ainda mais excessivo que outras expressões do riso.

Na análise dos gestos que desencadeariam reações cômicas, Bergson destaca tipos de personagens e cenas muito recorrentes em obras grotescas. Sua argumentação parte do princípio de que uma das origens do cômico seria a percepção de mecanicidade em nossos corpos. Quando atitudes, gestos ou movimentos criassem a impressão de não terem sido desencadeados naturalmente, estaríamos diante de uma situação potencialmente risível. Imitadores, por exemplo, alcançariam o riso ao sugerirem a mecanicidade de nossas ações. Alia-se a esse automatismo uma tendência à repetição, pois “a vida bem viva não deve se repetir. Onde há repetição, similitude completa, pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo” (BERGSON, 2018, p. 51). Tal representação revelaria o ser humano privado de sua liberdade e submetido aos desígnios alheios. O autor resalta, porém, que esses procedimentos da comicidade devem ser suscitados de modo discreto — o que, novamente, nos parece um afastamento em relação ao grotesco.

O destaque à mecanicidade e a mistura entre seres humanos e autômatos têm longa tradição na literatura do grotesco. A justaposição de domínios — natural e artificial, mecânico e humano — é característica dessa ficção. Basta que nos lembremos da boneca Olímpia, figura presente em “Der Sandmann”, de Hoffmann (2017). Além de enumerar bonecos e marionetes dentre as figuras capazes de suscitar o riso, Bergson (2018, p. 61, grifos do autor) defende que “*riremos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa*”. Embora a generalização do filósofo não seja verificável, esse é, de fato, um recurso amplamente empregado em textos cômicos e grotescos.

Bergson (2018, p. 58, grifos do autor) aproxima-se ainda mais dos processos de construção do grotesco quando indica que “*é cômico qualquer incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa quando é o moral que está em causa*”. O filósofo traz o exemplo de um orador que, no meio de seu discurso, é acometido por um acesso de espíritos. Ora, a materialidade do corpo humano, especialmente em seus aspectos mais escatológicos e repulsivos, é a marca do realismo grotesco (cf. BAKHTIN, 2010). A sensação de que há “*um corpo dominando a alma*” (BERGSON, 2018, p. 59, grifos do autor) em situações que, em princípio, deveriam receber um tratamento elevado, é aplicável a diversas passagens e personagens grotescas, como as criadas por Rabelais.

O aspecto corretivo do riso, defendido pelo filósofo, parece ser ainda mais intenso nas narrativas grotescas, nas quais se reforça a repulsividade de um suposto desvio comportamental ou físico. Para Bergson (2018, p. 121), “o riso não é nada benevolente” e, ao ridicularizar atitudes consideradas indesejadas, “quase sempre responde ao mal com o mal”. No grotesco, a comicidade é justaposta a diversos aspectos monstruosos e terríveis, destacando o caráter transgressor e indesejado das figuras representadas. Ainda que, em muitas dessas histórias, a função coercitiva do riso não fique em primeiro plano, é inegável que esse tipo de literatura tensiona e explicita medos e ansiedades sociais.

2.1.3 “Das Unheimliche” [1919], de Sigmund Freud

Publicado em 1919, na revista *Imago*, o ensaio é um dos textos de Freud mais comentados nos estudos literários e, em especial, nas pesquisas dedicadas ao insólito e ao terror. Sua pertinência para essas investigações não é injustificada, já que o autor dedica grande parte de sua reflexão à literatura e analisa um sentimento recorrentemente suscitado pelas poéticas negativas.

Conforme indica Ernani Chaves (2020, p. 153), “[o ensaio] passou por longa e laboriosa preparação, uma vez que as primeiras notícias que temos dele referem-se a anotações de, aproximadamente, 1914”. Como diversas das referências indicadas na obra dizem respeito ao contexto cultural e a publicações oitocentistas, os apontamentos de Freud podem ser compreendidos como uma persistência de parte da reflexão finissecular sobre literatura.

A associação entre o ensaio e o grotesco é recorrente na crítica especializada. Shun-Liang Chao (2010, p. 31) comenta que “o grotesco fala diretamente com aquilo que Freud chama de ‘o infamiliar’”¹³⁶. As relações entre as duas ideias são pautadas, sobretudo, pela escolha do autor de tomar “Der Sandmann”, de Hoffmann, como texto fundamental para ilustrar e embasar sua argumentação. Como vimos no capítulo anterior, a novela do escritor alemão é uma das narrativas seminais da literatura grotesca moderna. Em outra seção, examinará mais um texto de Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816), igualmente reconhecido pelas características grotescas. Para além da significativa seleção de *corpus* ficcional, o próprio tema analisado no texto é afim às reações suscitadas pelo grotesco. Embora a palavra seja mencionada apenas uma vez ao longo da argumentação, quando Freud (2020, p. 77) faz referência a um conto de Mark Twain, que teria transformado uma situação banal, “por meio de um grotesco exagero, em algo irresistivelmente cômico”, essa é uma das noções abarcadas pela descrição do psicanalista.

A pluralidade de acepções contidas na ideia de “infamiliar” está explícita no ensaio de Freud. Iannini e Tavares (2020, p. 7) chamam a atenção para essa multiplicidade quando comentam, em prefácio ao texto, que “*Das Unheimliche* é uma palavra e um conceito; o título de um texto e o nome de um sentimento aterrorizante; um domínio desprezado pela pesquisa estética e o efeito da leitura de certos efeitos fantásticos”. Ainda que o austríaco estabeleça distinções entre o “infamiliar” na literatura e na estrutura psicológica das pessoas, as duas facetas do fenômeno se relacionam estreitamente. Assim, sua exposição se desenvolve a partir do reconhecimento de certo sentimento angustiante, aterrorizante, que pode ser suscitado tanto no cotidiano — por pessoas, objetos e situações — quanto por obras literárias.

Antes de iniciar um exercício de lexicografia, em que recupera os diferentes sentidos da palavra *unheimlich* e de seus correspondentes em outros idiomas, Freud (2020, p. 33) oferece uma definição do que acredita ser o âmago da sensação inquietante: “o *infamiliar* é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo. Como é possível, sob quais condições, o que é íntimo se tornar *infamiliar*, aterrorizante, é algo a ser demonstrado na sequência”. Não estaríamos lidando, portanto, com mero temor em relação a algo ou alguém; trata-se de um elemento que aterroriza por sua estranheza, mas cujas origens podem ser associadas a uma experiência prévia ou a uma situação, na verdade, familiar.

Para compreender o ponto de partida do ensaio, é preciso levar em consideração que Freud confere grande importância ao inconsciente e ao processo de recalque de desejos e

¹³⁶ O trecho em língua estrangeira é: “the grotesque speaks directly to what Freud calls ‘the uncanny’”.

temores. Por esse motivo, indica que o “infamiliar” é desencadeado a partir de emoções já presentes na psicologia dos indivíduos, embora ainda não conscientes. A abordagem psicanalítica fica patente na análise do conto de Hoffmann, quando defende a hipótese de que o “infamiliar” no texto não deriva da boneca Olímpia nem do tema do autômato, mas sim da figura do “Homem de Areia”. Esse personagem, que, na obra, ameaça arrancar os olhos do protagonista, representaria um complexo de castração. Presente em momentos de maior coação do monstro e de medo do jovem, o pai de Nathanael seria representado pela monstruosidade. Nas palavras de Freud (2020, p. 63), muitos aspectos do texto “parecem arbitrários e sem significado quando recusamos a ligação da angústia relativa aos olhos com a castração e se tornam plenos de sentido quando se substitui o Homem da Areia pelo temido pai, de quem se espera a castração”.

Algumas interpretações críticas do grotesco, já na segunda metade do século XX, também localizaram no inconsciente as razões para os efeitos suscitados pela poética. Esse é um desenvolvimento argumentativo curioso, que reforça a proximidade das duas questões: Freud toma a literatura grotesca para falar sobre o “infamiliar”; décadas depois, os pesquisadores instrumentalizam os trabalhos do psicanalista para investigar o grotesco. A despeito da validade dos argumentos psicanalíticos para o estudo de obras literárias, é inegável o quanto essa abordagem foi — e ainda é — utilizada nos estudos do grotesco:

Eu sugiro que nossa resposta ao grotesco, na vida e na arte, tem como componente fundamental esse sentido de infamiliar que surge da reafirmação da visão de mundo primitiva, mágica. Parece-me inescapável que o grotesco esteja definitivamente ligado à agressão na natureza humana, tanto o impulso para cometer agressão quanto, mais além, o medo de ser vítima de agressão: e não me refiro meramente a agressão natural, mas agressão por meios impossíveis e todo poderosos, isto é, agressão por magia. Como Freud explica, nossos ancestrais primitivos realmente acreditaram na possibilidade de ocorrências mágicas, de fato estavam convencidos que tais coisas aconteciam rotineiramente. (McELROY, 1989, p. 4)¹³⁷

Além da relação com o inconsciente, o “infamiliar” derivaria, na ficção, de “um conflito de julgamento” (FREUD, 2020, p. 108), isto é, do entendimento de que as situações ou as personagens representadas transgridem nossas categorias racionais e aquilo que consideramos ser possível. Por conseguinte, o psicanalista não identifica o efeito em

¹³⁷ O trecho em língua estrangeira é: “I suggest that our response to the grotesque, whether in life or in art, has as a fundamental component that sense of the uncanny which arises from the reassertion of the primitive, magical view of the world. It seems to me inescapable that the grotesque is linked definitively to aggression in human nature, both the impulse to commit aggression and even more, the fear of being the victim of aggression: and I do not mean merely natural aggression, but aggression by impossible, all-powerful means - which is to say aggression by magic. As Freud explains, our primitive ancestors actually believed in the possibility of magic occurrences, were, in fact, convinced that such things happened routinely”.

narrativas marcadas por eventos maravilhosos, que são tratados como normais no universo intradieético. Não basta que uma situação fantástica aconteça para que o texto seja associado ao sentimento do “infamiliar”. Como indica Freud (2020, p. 99), “ouvimos que o mais alto grau do *infamiliar* ocorre quando coisas sem sentido, imagens ou bonecas ganham vida, mas, nos contos de Andersen, os utensílios domésticos, os móveis, os soldados de chumbo ganham vida, e nada é, talvez, mais distante do *infamiliar*”.

Apesar de não colocar a incerteza intelectual como condição básica para o efeito do “infamiliar”, Freud reconhece, em diversos momentos do ensaio, a sua recorrência nas obras. Nesse ponto, muitos críticos identificaram uma contiguidade entre a emoção descrita pelo psicanalista e o efeito suscitado pelo grotesco, já que ambas se constituiriam a partir de uma dificuldade de compreensão de uma determinada imagem, ente ou situação. Chao (2010, p. 10) afirma que esse aspecto “cria amplo espaço para que o grotesco se torne ‘infamiliar’ (*Unheimlich*), um efeito causado pela confusão intelectual ou cognitiva entre fantasia e realidade”¹³⁸. As ambiguidades semânticas que sustentam tanto o “infamiliar” quanto o grotesco, sobretudo na descrição de experiências e figuras paradoxais, tornariam as fronteiras entre eles, por vezes, bastante tênues:

O infamiliar, como o grotesco, depende de um conflito ou de uma confrontação baseados na noção de incongruidade ou na justaposição de opostos. Além disso, o grotesco e o infamiliar resistem à resolução de conflitos, e aqueles que enfatizam a qualidade assustadora do grotesco frequentemente o deslocam para o reino do misterioso e do infamiliar. De forma semelhante, um texto infamiliar pode se tornar grotesco, não por causa da esquisitice chocante de alguma invenção, mas por causa das flutuações ou confusões de uma variedade de perspectivas cambiantes. A marca do grotesco no reino do fantástico é a confusão consciente entre fantasia e realidade. (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 7)¹³⁹

Além da semelhança entre as estruturas que permitem a irrupção do “infamiliar” e do grotesco, os temas e tipos de figuras veiculados por ambas as noções também se aproximam. Freud (2020) descreve uma série de personagens e tropos capazes de despertar a emoção que analisa — tais como cadáveres, fantasmas, espíritos e duplos — e conclui que grande parte se associa a um dos medos mais primitivos e persistentes da humanidade: o da morte. Como

¹³⁸ O trecho em língua estrangeira é: “This attribute creates ample room for the grotesque to become uncanny (*unheimlich*), an effect caused by an intellectual or cognitive confusion of fantasy and reality”.

¹³⁹ O excerto em língua estrangeira é: “The uncanny, like the grotesque, depends on a conflict or confrontation based on the notion of incongruity or the juxtaposition of opposites. Moreover, the grotesque and the uncanny resist the resolution of conflicts, and those who emphasize the terrifying quality of the grotesque often shift it toward the realm of the mysterious and the uncanny. Likewise, an uncanny text might become grotesque, not because of some shocking oddity of invention, but because of the fluctuations or confusions of a variety of shifting perspectives. The stamp of the grotesque in the realm of the fantastic is the conscious confusion between fantasy and reality”.

expusemos no primeiro capítulo, a iconografia e a literatura grotescas exploram tradicionalmente imagens e símbolos mórbidos. Edwards e Graulund (2013, p. 7) observam, ainda, que diferentes exemplos indicados por Freud no ensaio derivam de um “grotesco horrível ou físico”¹⁴⁰.

Os comentários do austríaco apontam, de fato, para situações típicas da literatura grotesca, embora as interprete, naturalmente, de um ponto de vista psicanalítico:

Membros cortados, uma cabeça decepada, uma mão separada do braço, como em um conto de Hauff, pés que dançam sozinhos, como no livro de Schaeffer acima mencionado, têm algo de extremamente *infamiliar*, em especial se ainda lhes for concedida uma atividade autônoma. Já sabemos que essa *infamiliaridade* está relacionada ao complexo de castração. (FREUD, 2020, p. 93)

Por esse tipo de descrição e pelas análises ficcionais desenvolvidas ao longo de todo o ensaio, parece-nos que o autor toma o grotesco como ponto de partida para sua argumentação. Com isso, não estamos afirmando que se deve tratar o “infamiliar” e o “grotesco” como noções sinonímicas, pois a primeira recebe características específicas. McElroy (1989) alerta para essa distinção, defendendo que, apesar das inúmeras semelhanças, “nem tudo que é infamiliar ou mágico é grotesco”¹⁴¹. É patente, contudo, que a ficção grotesca cumpre um papel importante para a formulação das hipóteses do psicanalista. Afinal, a percepção de estranheza e a incerteza intelectual dos quais Freud fala constituem o centro do grotesco e marcam as narrativas que embasam o ensaio.

Como no ensaio de Huysmans, aqui também a comicidade parece ser um entrave para o pleno estabelecimento do efeito, muito embora diversos exemplos citados tenham destacado aspecto cômico. Freud afasta-se do grotesco — ou, ao menos, de seus traços mais abertamente risíveis — quando entende a comicidade como uma anulação do “infamiliar”. O autor menciona o conto “The Canterville Ghost” (1887), de Oscar Wilde, para indicar como as passagens cômicas do texto interditam o possível efeito “infamiliar” que uma fantasmagoria poderia causar. Nesse sentido, sua argumentação também valoriza formas artísticas mais negativas e terríveis que humorísticas, reforçando um traço recorrente na análise intelectual do período.

¹⁴⁰ Os termos em língua estrangeira são: “gruesome or physically grotesque”.

¹⁴¹ O trecho em língua estrangeira é: “However, not everything that is uncanny or magical is grotesque”.

2.2 A alegoria novecentista

Ao longo do século XX, com o desenvolvimento das diferentes vertentes teóricas dos estudos literários, a análise do grotesco recebeu um exame crítico mais sistemático. Os eventos traumáticos do período, como as duas Guerras Mundiais, o Holocausto e o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki — apenas para citar alguns acontecimentos históricos que influenciaram a literatura novecentista — contribuíram para a percepção de que o grotesco seria uma forma artística capaz de expressar o desconforto humano após experiências de extrema violência e de difícil compreensão (cf. ASTRUC, 2010).

Nesse contexto, o clássico trabalho de Kayser (1986) interpretou o grotesco como uma arte capaz de promover um profundo estranhamento em relação à realidade. No prefácio a seu livro, o crítico evidencia a pertinência da arte grotesca no contexto novecentista, evocando as palavras do dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt: “nosso mundo levou simultaneamente ao grotesco e à bomba atômica [...]. Mas o grotesco é [...] a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto” (DÜRRENMATT, s.d., s.p., *apud* KAYSER, 1986, p. 9). Não por acaso, parte do interesse crítico pela poética surge da pluralidade de obras novecentistas que tematizaram o absurdo, a irracionalidade e a loucura.

Esses temas adquiriram bastante importância no século XX, e não apenas Kayser considerou a forma como característica da arte novecentista. McElroy (1989, p. 16-17) comenta que “parece haver uma afinidade que transforma o grotesco não apenas típico de nossa arte, mas, talvez, a sua expressão mais característica, na verdade, por vezes, até mesmo sua obsessão”¹⁴². Ao estudar essa produção, a que chama de “grotesco moderno” (McELROY, 1989, p. 1)¹⁴³, o pesquisador aponta que os temas do grotesco foram amplamente compartilhados pela literatura do período.

Para McElroy (1989, p. 17), o grotesco moderno se estabeleceria a partir do conflito entre um ambiente hostil e o indivíduo, que “é perseguido por um mundo patentemente insano, capaz de oprimi-lo por meios que vão bem além dos limites da possibilidade

¹⁴² O trecho em língua estrangeira é: “[...] there seems to be an affinity which makes the grotesque not only typical of our art, but perhaps its most characteristic expression, indeed at times even its obsession”.

¹⁴³ A expressão no original é “the modern grotesque”.

física”¹⁴⁴. Diferente de outras realizações da poética, esse grotesco não se basearia tanto em elementos sobrenaturais, figuras infernais ou ameaças exteriores bem definidas; ao contrário, sua fonte seria a própria psique humana. Os medos e as ansiedades de cada um funcionariam como estopim para experiências grotescas. Confrontados a sociedades que limitam suas identidades, desumanizam-nos e infligem violências arbitrariamente, os personagens buscariam a alienação e o isolamento como forma de proteção — destinada, infalivelmente, ao fracasso. Essa forma moderna do grotesco se constituiria, em geral, a partir de um protagonista repugnante, humilhado pelo ambiente e incapaz de lutar contra a sociedade pela própria individualidade. O resultado desse conflito seria a descoberta da crueldade como o traço básico de seus semelhantes:

[...] a ficção do grotesco moderno não ataca meramente a possibilidade de um mundo razoável, mas também o próprio leitor e seu desejo de viver nesse mundo, chocando sua sensibilidade, revertendo valores convencionais e insistindo que pessoas supostamente “normais” são normais apenas porque não têm coragem, honestidade ou inteligência para se enxergarem como realmente são. (McELROY, 1989, p. 28-29)¹⁴⁵

Uma das obras mais influentes da literatura novecentista, *Die Verwandlung* (1915), de Franz Kafka, é um importante exemplo de como o grotesco adquire um caráter alegórico¹⁴⁶ no período. Conforme indica Robert C. Evans (2009, p. 135), “se alguma situação pode parecer inerentemente ‘grotesca’, o ato de acordar uma manhã e descobrir que se transformou num inseto gigante certamente cumpre os requisitos”¹⁴⁷. Tanto os efeitos físicos da animalização do protagonista Gregor Samsa quanto as consequências da transformação em suas relações familiares e profissionais servirão de motivo para a irrupção do grotesco na narrativa.

A identificação do grotesco depende não apenas dos efeitos negativos — como a repulsa e o medo gerados pela transformação de Gregor —, mas também de elementos

¹⁴⁴ O trecho em língua estrangeira é: “In one frequently encountered format, the individual is persecuted by a patently insane world which is capable of overwhelming him by means that go beyond the limits of physical possibility”.

¹⁴⁵ O excerto em língua estrangeira é: “[...] fiction of the modern grotesque does not merely attack the possibility of a reasonable world, but attacks the reader and his desire to live in such a world, shocking his sensibility, reversing conventional values, and insisting that supposedly ‘normal’ people are normal only because they lack the courage, honesty, or intelligence to see themselves as they really are”.

¹⁴⁶ Entendemos alegoria como “uma narrativa, em prosa ou em verso, na qual os agentes e as ações, e às vezes também o cenário, são planejados pelo autor para ter um sentido coerente no nível ‘literal’, ou primário, de significação, e, ao mesmo tempo, para significar uma segunda ordem, correlata, de significação” (ABRAMS, 1999, p. 5).

¹⁴⁷ O trecho em língua estrangeira é: “If any situation can seem inherently “grotesque,” the act of waking up one morning and discovering that one has turned into a gigantic insect certainly fits the bill”.

cômicos. O humor da obra, contudo, é sutil e raramente explicitado pela narração. Essa característica se deve, sobretudo, às escolhas discursivas do escritor, que apresenta os acontecimentos mais inusitados de uma forma neutra, como se as relações de efeito e causa fossem óbvias. Evans (2009, p. 138) afirma que “Kafka alcança efeitos simultaneamente cômicos e grotescos por meio de seu estilo de narração inexpressivo. [...] [E]le simplesmente descreve os pensamentos de Gregor como se eles fizessem sentido perfeitamente”¹⁴⁸. O contraste entre a naturalidade da narração e o insólito das situações enseja a comicidade. De sua combinação com os elementos terríveis, estabelecem-se as condições para a irrupção do grotesco.

Na primeira parte da narrativa, Gregor busca obsessivamente soluções para sua transformação, a fim de ir ao trabalho, e reflete, sem cessar, sobre as consequências em caso de atraso ou demissão. Mesmo transformado em um inseto gigante e com dificuldade de se locomover, o protagonista avalia como poderia ser produtivo a fim de evitar reclamações dos chefes. No último terço da história, adota outra atitude em relação à nova condição, entendendo que não poderia mais se integrar a sociedade como antes. Caso os pais e a irmã desajassem se mudar, bastaria transportá-lo numa caixa, como fariam a um animal. Em ambos os casos, o grotesco revela a alienação do personagem, incapaz de examinar adequadamente os impactos de seu estado físico e as intenções da família:

Para erguer-se, tinha necessidade de braços e mãos; mas ele tinha somente numerosas perninhas, em perpétua vibração, sobre as quais não exercia controle algum. Antes de poder dobrar uma perna, precisava primeiro estendê-la; e quando, afinal, conseguia executar o movimento desejado, todas as outras pernas se moviam incontrolavelmente numa agitação intensamente penosa. “Não devo ficar inutilmente na cama”, disse a si mesmo. (KAFKA, 1997, p. 20)

Não podiam mudar-se, diziam eles, por não saber de que maneira transportar Gregor. Ora, Gregor percebia não ser ele o principal obstáculo para a mudança, pois que poderia ser facilmente transportado numa grande caixa de madeira, com orifícios para renovação do ar. (KAFKA, 1997, p. 91)

Isolado em seu quarto, que, progressivamente, se torna mais sujo e chega a ser qualificado como uma caverna, numa das tantas metamorfoses de que fala o texto, Gregor Samsa seria a ilustração por excelência do herói do grotesco moderno. Para Astruc (2010, p. 143), tais figuras se constituiriam menos como representações de pessoas reais e mais como indicação de ideias e princípios abstratos. Em geral, é uma figura espectral, sem identidade

¹⁴⁸ O trecho em língua estrangeira é: “Here and throughout the story, Kafka achieves effects that are both comic and grotesque through his deadpan style of narration. Episodes such as this would be far less amusing if Kafka himself ever cracked an obvious smile; instead, he simply describes Gregor’s thoughts as if they make perfect sense”.

definida, distanciada do meio social e de seu próprio corpo — nas palavras do crítico, “um ser vivo que parece já assombrado pela morte” (ASTRUC, 2010, p. 149)¹⁴⁹. Nessa concepção de personagem, notamos, mais uma vez, a tendência da ficção novecentista de se valer do grotesco com objetivos alegóricos.

A cena mais abertamente grotesca da novela surge num dos derradeiros embates entre Gregor e seu pai. Após sair do quarto, onde se escondia, o protagonista é atacado pelo progenitor, que lança maçãs em sua direção. Uma delas ficará presa ao corpo do filho e será responsável por sua degradação física e subsequente morte¹⁵⁰. Seu estado se torna mais grotesco: afinal, é um inseto, com pensamentos e sentimentos humanos, em cujo corpo está presa uma fruta. É relevante notar que não apenas Gregor gera terror na família, como o próprio protagonista passa a temer as ações dos pais. A entrada da mãe na sala, em desespero e sem conseguir se vestir corretamente, confere comicidade à passagem. A sobreposição do medo do filho, da repulsa do pai e da situação ridícula da mãe produzem o grotesco:

Subitamente, algo passou com violência rente a ele, caiu ao chão e rolou para longe. Paralisado pelo terror, Gregor permaneceu imóvel. Era inútil continuar a andar, agora que o pai resolvera bombardeá-lo. O velho, com efeito, esvaziara a fruteira do aparador, enchera os bolsos de maçãs, e agora — sem sequer fazer pontaria — atirava-as, uma após outra, contra ele.

[...] Num último olhar impotente, viu a porta abrir-se subitamente e, diante da irmã, que gritava a plenos pulmões, a mãe entrou na sala correndo, em anáguas, pois a irmã a havia despido em parte, a fim de que pudesse respirar melhor durante o desmaio. E a mãe, que correu na direção do marido, deixando cair, uma a uma, as saias, cambaleou para frente, lançou-se-lhe nos braços e, com as mãos a enlaçar-lhe o pescoço (nesta altura Gregor já não podia ver mais nada), suplicou-lhe que poupasse a vida de Gregor. (KAFKA, 1997, p. 83)

A metamorfose de que fala o título envolve a modificação física do personagem, as transformações do espaço de seu quarto e as atitudes do núcleo familiar, que passam a rejeitá-lo. Por esse motivo, parte da crítica compreende o grotesco não apenas na figura de Gregor, mas também na de seu pai. Além de violento, ele é descrito, por vezes, como um homem animalesco, que produz barulhos irritantes para o filho, e como alguém de hábitos ridículos, que mantém o uniforme de trabalho mesmo em casa (cf. EVANS, 2009). A domesticidade das ameaças — seja de Gregor para a família, seja da família para Gregor — apontaria para outro traço do grotesco moderno: “grandes atrocidades são perpetuadas não por monstros, mas por pessoas medíocres. [...] [E] os males do mundo surgem não de uma grandeza satânica, mas da

¹⁴⁹ O trecho em língua estrangeira é: “[...] il s’agit désormais d’un vivant qui paraît déjà hanté par la mort”.

¹⁵⁰ É possível entender a maçã também em seu simbolismo religioso, como mais uma representação da queda daquelas personagens.

repetição, milhões de vezes, de vícios mesquinhos, a maioria deles se resumindo a ganância e estupidez”¹⁵¹ (McELROY, 1989, p. 18)

Ao empregar o grotesco para indicar a complexidade dos laços familiares, a exploração do indivíduo nas relações de trabalho e a crueldade do dia a dia, Kafka utiliza a poética de modo essencialmente alegórico, a fim de explorar os mais profundos medos dos leitores:

Nenhum de nós nunca precisou se preocupar em acordar e descobrir que nos tornamos insetos gigantes. Quase todos nós, entretanto, precisamos nos preocupar, em algum grau, com as possibilidades de uma mudança repentina, desastrosa e, aparentemente, aleatória — o tipo de mudança que pode vir, por exemplo, com um sério acidente ou alguma outra perda abrupta. Associado a esse medo, há um temor humano recorrente de ser traído pelo próprio corpo, incluindo a perda de controle sobre as funções corporais ou mesmo mentais. Ambas as perdas estão relacionadas, por sua vez, com o medo de perder a dignidade pessoal e a liberdade, e com ela, do isolamento social ou ostracismo, e assim do medo do abandono, até mesmo (ou especialmente) pela própria família. (EVANS, 2009, p. 143)¹⁵²

A produção novecentista influenciou de tal modo a crítica do grotesco que suas características mais recorrentes se tornaram pontos de definição da própria categoria, em vez de serem apontadas como mais uma de suas realizações históricas. Para Peter Fingesten (1984, p. 426), “após as tragédias e horrores do século XX, vemos o gênero grotesco diferentemente e com tons mais profundos. Esperamos mais em termos de ambientação, conteúdo e forma que no passado, quando um conteúdo grotesco já servia”¹⁵³. O crítico atribui o adjetivo “genuíno” ao grotesco quando identifica uma combinação perfeita entre conteúdo, forma e ambientação. Pautado por uma expectativa de arte novecentista, ele reduz o seu escopo a tal ponto que passa a considerar o fenômeno como algo raro. Constituindo-se como uma categoria simbólica, o grotesco só poderia ser plenamente apontado em uma obra quando a sua concepção apontasse para um conjunto de ideais discordantes. O pesquisador

¹⁵¹ O trecho em língua estrangeira é: “Huge atrocities are perpetrated not by monsters but by mediocrities. The evils of the world arise not from satanic grandeur but from the millionfold repetition of shabby vices, most of which boil down to greed and stupidity”.

¹⁵² O excerto em língua estrangeira é: “None of us ever needs to worry about waking to discover ourselves transformed into giant insects. Nearly all of us, however, need to worry, at some level, about the possibility of sudden, disastrous, and apparently random change—the sort of change that can come, for instance, from a serious accident or some other abrupt loss. Related to this fear is a common human dread of betrayal by one’s own body, including loss of control of one’s bodily functions or even of one’s mind. Both of these kinds of loss are related, in turn, to the fear of losing personal dignity and freedom, and thus to social isolation or ostracism, and thus to fear of abandonment, even (or especially) by one’s family”.

¹⁵³ O trecho em língua estrangeira é: “After the tragedies and horrors of the twentieth century we see the grotesque genre differently and with deeper undertones. We expect more of it in terms of mood, subject and form than in the past when a grotesque subject alone sufficed”.

classifica como “quase-grotescos” (FINGENSTEN, 1984, p. 420)¹⁵⁴ formas exageradas e feias que não apresentam uma significação grotesca em sua concepção, isto é, uma visão de mundo paradoxal. Nessa descrição, estariam as ornamentações renascentistas e medievais. Não fica suficientemente claro, contudo, quais seriam, efetivamente, os sentidos simbólicos e psicológicos exigidos por uma obra grotesca para ser considerada genuinamente como tal. De toda forma, demonstra a tendência novecentista — crítica e ficcional — em entender o grotesco como um elemento, em maior ou menor grau, alegórico.

Diversos estudos críticos no século XX se dedicaram a analisar a recorrência e as configurações do grotesco em tradições nacionais específicas, em especial nas literaturas de língua inglesa e, com ainda mais destaque, na produção americana. O interesse foi tanto retrospectivo, em relação a publicações de outras épocas, quanto contemporâneo, com um exame de obras mais recentes. Nesse contexto, ganhou destaque a carreira de Flannery O'Connor, cuja produção crítica e ficcional conferiu ao grotesco uma posição central. Exponente do chamado *Southern Gothic* — a vertente da literatura gótica desenvolvida por escritores do sul dos Estados Unidos, região marcada pelo predomínio de áreas rurais e pelo passado escravocrata —, a escritora notabilizou-se por contos marcados pela violência e por personagens desviantes moral e fisicamente. Publicado postumamente em 1969, o ensaio “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction” explicita as concepções da escritora sobre a forma artística e nos oferece mais elementos para compreender o caráter alegórico do grotesco no Novecentos.

O'Connor deseja responder a leitores e críticos incomodados com a suposta falta de realismo e com a crueldade das personagens de seus textos. Para ela, seria problemático buscar na ficção uma representação fiel do mundo, como se a literatura devesse funcionar como uma ciência social. Pelo contrário, os escritores precisariam explorar as próprias concepções artísticas, sem se pautar por expectativas alheias, de modo a elaborar obras que tragam a verdade — compreendida de forma ampla, inclusive em seus aspectos mais inusitados e espirituais. Para explicar esse argumento, a autora estabelece uma distinção entre o realismo mimético, ou naturalista, e o realismo presente nas obras grotescas. Enquanto o primeiro se pautaria por uma busca de exatidão na descrição do mundo concreto, o segundo exporia a realidade também naquilo que ela possui de inexplicável e misterioso, sem se limitar aos códigos formais do realismo literário ou à explicação de fenômenos sociais.

¹⁵⁴ Os termos em língua estrangeira são: “genuine grotesque” e “quasi-grotesques”.

Nessas obras grotescas, descobrimos que o escritor deu vida a alguma experiência que não costumamos observar todos os dias ou que o homem comum pode nunca ter experimentado em sua vida cotidiana. Percebemos que as conexões que se esperaria no tipo comum de realismo foram ignoradas, que há estranhos saltos e lacunas que alguém que tentasse descrever hábitos e costumes, sem dúvida, não deixaria para trás. Ainda assim, os personagens têm uma coerência interna, quando não uma coerência com sua estrutura social. As qualidades ficcionais se afastam dos padrões sociais típicos e vão em direção ao misterioso e ao inesperado. É esse tipo de realismo que eu quero considerar. (O'CONNOR, 2019, p. 283)

Para entender os desdobramentos filosóficos da proposta de O'Connor, é preciso levar em conta que sua concepção artística se baseia numa visão de mundo bastante religiosa, especificamente católica. Em seu sistema de crenças, o grotesco se constituiria como a união do concreto ao misterioso. Do contraste entre a vida material e a espiritual, surgiria uma ficção “selvagem, [...] violenta e cômica quase que por necessidade, por causa das discrepâncias que ela quer combinar” (O'CONNOR, 2019, p. 285). Tal literatura apresentaria personagens decaídas, distantes da graça divina e dos dogmas cristãos. Os escritores teriam a função de apresentá-las em seus desvios e fraquezas, sem ceder aos apelos do público leitor por uma literatura mais compassiva, leve ou otimista. A redenção seria possível apenas após um árduo processo de reflexão sobre a degradação moral contemporânea, ao qual os leitores não poderiam se furtar. O grotesco adquire, portanto, uma função instrutiva, pois seria capaz de expor os efeitos negativos da secularização da sociedade:

Sempre que me perguntam por que os escritores sulistas têm uma predileção para escrever sobre monstros, respondo que é porque nós ainda somos capazes de reconhecê-los. Para se reconhecer um monstro, deve-se ter alguma concepção do homem como um todo, e, no sul, a concepção predominante do homem ainda é teológica. (O'CONNOR, 2019, p. 285)

Essa proposta artística se concretiza nos contos de Flannery O'Connor, que apresenta questionamentos religiosos a partir do grotesco. Seus textos são deliberadamente estruturados para gerar estranhamento na recepção, pois, além da violência constante, as motivações de suas personagens são, muitas vezes, misteriosas. Os desfechos das narrativas costumam ter um tom enigmático e hermético, incitando os leitores a interpretar ativamente as diversas camadas do texto. Para melhor entendê-los, é preciso identificar a estrutura alegórica e simbólica do grotesco. Como indica McElroy (1989, p. 139), “visto por um lado, ela está escrevendo sobre fazendeiras, empregados, crianças e criminosos; visto por outro, está escrevendo sobre Deus, o diabo, pecado, graça e redenção”¹⁵⁵.

¹⁵⁵ O original em língua estrangeira é: “Seen in one way, she is writing about farm women, hired hands, children, and criminals; seen in another she is writing about God, the devil, sin, grace, and redemption”.

Presente na coletânea *A Good Man Is Hard to Find and Other Stories* (1953), “Good Country People” é um relato típico da autora e do grotesco no século XX. A trama se desenvolve numa fazenda comandada por Mrs. Hopewell e sua filha, Joy¹⁵⁶, de 32 anos, doutora em filosofia, que precisa utilizar uma perna de pau por conta de um acidente ocorrido na infância. As duas personagens não têm um bom relacionamento e representam entendimentos de mundo diferentes. Enquanto a primeira adota uma postura otimista e resignada sobre a vida, valorizando a “gente boa da roça”, a segunda não acredita em Deus nem na salvação e sonha com o dia em que poderá abandonar a cidade interiorana. Mrs. Hopewell não entende por que a filha prefere passar tanto tempo com os livros, em vez de conversar e ser simpática com as pessoas, em especial os rapazes. Revoltada contra o pensamento simplório da mãe, Joy mostra seu descontentamento de várias formas: muda o nome para Hulga, por achá-lo feio e de sonoridade desagradável; não cuida da aparência física e das roupas; e sempre se apresenta de mau humor.

Além das duas, a fazenda conta com uma empregada, Mrs. Freeman, que, apesar dos defeitos — é indiscreta, teimosa, rude, inflexível e rancorosa —, é bem recebida pela patroa, por ser uma das pessoas simples da região, supostamente representativa da população local. O comportamento da caseira é um dos elementos grotescos da narrativa, pois contrasta com as expectativas de Mrs. Hopewell. Obcecada por histórias de doenças e desastres, Mrs. Freeman alimenta uma curiosidade mórbida pela perna artificial de Hulga:

O modo como Mrs. Freeman se deleitava ao empregar o nome só lhe causava entretanto irritação. Era como se os olhinhos redondos e acedados da caseira penetrassem muito a fundo em seu corpo, varando-a bem além do rosto para atingir algum secreto fato. Algo nela parecia fascinar Mrs. Freeman, e Hulga então se deu conta, certo dia, de que era a perna artificial. Mrs. Freeman tinha particular atração pelos detalhes das infecções misteriosas, das deformidades veladas, dos estupros de crianças. Entre as doenças, preferia as incuráveis ou crônicas. Hulga entreteve sua mãe contar-lhe o acidente de caça em pormenores, dizendo-lhe que a perna fora literalmente esfacelada e que ela não perdera os sentidos. A qualquer hora Mrs. Freeman se dispunha a escutar tudo de novo, como se aquilo tivesse acontecido uma hora atrás. (O’CONNOR, 2018, p. 153)

O principal núcleo da trama desenvolve-se com a chegada de um jovem vendedor de Bíblias, que tenta convencer Mrs. Hopewell a comprar um dos exemplares de sua mala. A princípio, a dona da fazenda não se interessa pela aquisição, pois sabe da aversão da filha pela religião; ela, porém, muda de opinião quando o rapaz lhe diz que pretende se dedicar a

¹⁵⁶ Na tradução que utilizamos, a moça chama-se Allegra. Aqui, como em muitos dos contos da escritora, os nomes das personagens não são escolhidos arbitrariamente. Eles podem indicar traços de personalidade ou uma ironia da narração.

missões religiosas enquanto ainda estiver vivo, pois sofreria com um problema no coração capaz de matá-lo rapidamente. Ao ligar a sua doença à fragilidade cardíaca também apresentada por sua filha, ela passa a olhá-lo de modo positivo, como mais um representante da “gente boa da roça”, e convida-o para o almoço. Sedutor, o vendedor chama a atenção de Hulga, com quem marca uma reunião secreta, na mata, para um piquenique.

No encontro, para o qual também leva sua mala, ele se mostra muito apaixonado e sensível, sendo recorrentemente descrito como uma criança e alguém inocente. Já Hulga, embora interessada pela companhia, tenta controlar os sentimentos e agir racionalmente, julgando-se mais inteligente que o vendedor. Enquanto se beijam, os dois conversam sobre Deus e salvação: para ela, sem religião, não existiria nenhuma redenção espiritual, restando apenas o conhecimento acadêmico e filosófico. O rapaz, porém, continua a seduzi-la até pedir para que lhe mostre a perna de pau e, em seguida, para retirá-la a fim de que entenda o funcionamento¹⁵⁷. Acreditando em suas boas intenções e na sua atitude de reverência por seu corpo, ela acata seus pedidos e, sem a prótese, sente-se vulnerável. Nesse momento, Hulga começa a entender o verdadeiro objetivo do homem:

“Espera aí”, disse ele. Esticou-se para o outro lado, puxou a mala para perto e abriu-a. Não havia nada dentro, a não ser o próprio forro azul-claro, todo manchado, e as duas Bíblias. Ele apanhou uma delas, levantou a capa. A Bíblia, sendo oca, continha um frasco de uísque, um baralho e uma caixinha azul com algo impresso. [...] Ele, enquanto isso, destampava o frasco. Parou um instante e, com um sorriso, apontou para o baralho. Não era dos mais comuns, pois cada carta, no reverso, tinha uma imagem obscena. [...] Quando enfim ela falou num murmúrio, sua voz tinha quase um tom de súplica: “Você então não é gente boa da roça?”
O rapaz, de cabeça empinada, só agora parecia começar a entender que ela talvez estivesse a fim de insultá-lo. “Sou, né”, disse ele, repuxando um pouco os lábios, “mas ninguém me passa pra trás. Em qualquer dia da semana eu sou igual a você.”
“Me dá a perna”, ela disse. (O’CONNOR, 2018, p. 169-170)

O vendedor de Bíblias está interessado apenas em roubar a perna artificial de Hulga. Enquanto guarda a prótese na mala, como novo elemento de sua peculiar coleção, ele revela já ter conseguido o olho de vidro de outra mulher. Antes de ir embora, deixando-a sozinha num dos celeiros da fazenda, diz-lhe que ela não seria uma pessoa tão esperta assim, já que não teria nenhuma convicção religiosa. A cena final do conto traz uma conversa entre Mrs. Hopewell e Mrs. Freeman sobre como o rapaz lhe havia parecido uma ótima pessoa durante o almoço e como era importante para o mundo a autenticidade das pessoas simples.

Na narrativa, o grotesco surge do contraste existente entre o mórbido plano do vendedor de Bíblias e a crença de Mrs. Hopewell e de Hulga na suposta simplicidade do

¹⁵⁷ Como observa Ana Paulo Araujo dos Santos (2022, p. 158), a cena admite uma interpretação ainda mais sombria e simbólica: “O roubo do bem mais precioso de Allegra [...] e a posição de completo desamparo no qual a personagem se encontra [...] podem facilmente ser interpretados como um estupro”.

personagem. É relevante, ainda, notar a tradição do grotesco em explorar problemas físicos, deformidades e a artificialização do corpo humano como forma de produzir efeitos cômicos. No caso de O'Connor, liga-se a esse lado material do grotesco a reflexão sobre a redenção e a religião. Nos textos da escritora, as personagens mais descrentes e degradadas costumam ter vislumbres da graça divina e da própria vulnerabilidade humana quando submetidas a situações de humilhação ou violência. As figuras grotescas — como o falso vendedor de Bíblias — funcionam como veículos para que elas percebam a própria degeneração moral e o afastamento em relação aos mistérios espirituais.

O ensaio e o conto da autora reforçam a nossa hipótese de que o grotesco novecentista possui, sobretudo, um objetivo alegórico e simbólico, sendo capaz de indicar, por exemplo, o sentimento do absurdo que se experimenta ante o mundo moderno e as indagações espirituais da humanidade. A argumentação de O'Connor não é uma exceção no meio literário do período: muitos escritores católicos, em diferentes países, fizeram uso do grotesco para simbolizar as crises espirituais de suas personagens e a busca por salvação. McElroy (1989, p. 140) afirma que a união entre os dois temas não é uma coincidência, pois “a religião tem há muito feito a mediação entre o homem e aquelas áreas de sua vida que experiencia como profundamente misteriosas, repletas de reverência sagrada, mas também de terror primordial”¹⁵⁸. A título de ilustração, podemos observar uma ideia análoga no discurso proferido pelo romancista francês François Mauriac ao receber o Prêmio Nobel de Literatura de 1952:

A cada vez que, na França, uma mulher tenta envenenar seu marido ou estrangular seu amante, dizem-me: “Eis aí um tema para o senhor...”. Passo por alguém que tem uma espécie de museu de horrores. Sou especializado nos monstros. E, no entanto, meus personagens se distinguem num ponto essencial de quase todos aqueles que povoam as obras romanescas desses tempos: eles pressentem que têm uma alma; [...] nem todas minhas criaturas talvez acreditem que Deus esteja vivo, mas todas elas têm consciência que uma parte de seu ser conhece o mal e poderia não o cometer. Elas sabem o que é o mal. (MAURIAC, [1952], [s.p.])¹⁵⁹

Ao longo de todo o século XX, o grotesco impregnou não apenas a literatura, mas as artes visuais, o cinema e a comunicação de massa, tornando-se uma linguagem bastante

¹⁵⁸ A citação em língua estrangeira é: “Religion has long mediated between man and those areas of his life he experiences as profoundly mysterious, full of sacred awe but also of primal terror”.

¹⁵⁹ O trecho em língua estrangeira é: “Chaque fois qu’en France une femme tente d’empoisonner son mari ou d’étrangler son amant, on me dit : « Voilà un sujet pour vous... ». Je passe pour tenir une sorte de musée des horreurs. Je suis spécialisé dans les monstres. Et pourtant mes personnages se distinguent sur un point essentiel de presque tous ceux qui peuplent les œuvres romanesques, de ce temps : ils pressentent qu’ils ont une âme; [...] toutes mes créatures ne croient peut-être pas que Dieu est vivant, mais elles ont toutes conscience qu’une part de leur être connaît le mal, et pourrait ne pas le commettre. Elles savent ce qu’est le mal”.

popular entre ficcionistas, leitores e espectadores. Além do interesse de artistas, os estudos literários novecentistas buscaram descrever e sistematizar o conhecimento sobre o tema, sob os mais diversos pontos de vista.

2.3 Por uma definição do grotesco

Como observamos na reconstituição dos sentidos do grotesco em diferentes períodos históricos, os entendimentos sobre a sua natureza e o seu uso terminológico variaram sobremaneira. Algumas perguntas importantes, essenciais não apenas do ponto de vista teórico, mas também do metodológico, precisam ser formuladas e encaradas. Seria o grotesco uma categoria estética, uma poética, um modo, um tipo de discurso, um efeito, um gênero, uma figura de linguagem ou uma visão de mundo? Quais reações provocaria: o medo, o riso, os dois simultaneamente, os dois de forma alternada ou haveria outros tipos de recepção? Quais características assegurariam a unidade do conceito, a despeito de cada uma de suas formulações? A noção poderia ser limitada tão somente a partir dos parâmetros culturais de cada artista? Na literatura, ela é aplicável apenas à descrição de figuras e objetos ou serviria também para qualificar um determinado texto em sua totalidade, incluindo as ações apresentadas? As respostas a essas perguntas foram múltiplas nos estudos literários, com argumentos produtivos em praticamente todas as análises, apesar da instabilidade recorrente. Mais que simplesmente listá-las, é preciso formular uma reflexão teórica capaz de oferecer uma síntese dos diferentes aspectos da questão. Naturalmente, as realizações artísticas precedem e ultrapassam as formulações teóricas, o que não invalida, de forma alguma, o esforço de definição e de análise crítica, essenciais para a constatação da própria complexidade das narrativas.

Tendo em vista a diversidade de aspectos que o grotesco adquiriu ao longo do tempo, é difícil sustentar a argumentação de que se trata de uma categoria estética. Para tanto, ela deveria nos oferecer um “conceito geral de arte”, capaz de fomentar uma especulação sobre as bases da experiência artística (PAREYSON, 1997, p. 15). As categorias estéticas precisam explicar o funcionamento de todos os tipos de produção artística, já que propõem uma explicação universal do que é a arte, sem almejar a descrições de uma realização específica. O grotesco, pelo contrário, rejeita a ideia de unidade e estrutura-se pela mistura de classificações, efeitos e objetivos. Assim, parece-nos mais adequado tratá-lo como uma

poética, conforme indicado na introdução desta tese, isto é, como um programa de arte específico, sujeito às transformações históricas do gosto (cf. PAREYSON, 1997).

Defendemos a especificidade do grotesco como poética, com diferenças em relação a noções limítrofes — como a farsa, o burlesco, o monstruoso e o absurdo. Embora reconheçamos o tensionamento entre todas essas formas artísticas, tomá-las como sinônimos perfeitos seria esvaziá-las de seu potencial explicativo e fazer tábula rasa das nuances que apresentam e das tradições artísticas a que se associam. Com efeito, uma das características essenciais do grotesco é a possibilidade de variação entre um polo voltado para efeitos de recepção jocosos e outro especializado em gerar repulsa e medo nos leitores. Como McElroy (1989, p. 2), entendemos o grotesco como um *continuum*, “que pode estar presente em vários graus em obras díspares”¹⁶⁰. Lidamos, portanto, com uma poética flexível e intersticial, capaz de se adaptar aos objetivos de cada escritor, mas sempre explorando a dualidade de respostas, em constante movimento do lúdico ao horror e vice-versa. Quanto menos intensa e verificável for a justaposição desses dois aspectos, menos grotesca será a obra — tornando-se, a depender do caso, apenas monstruosa ou cômica.

Outros trabalhos críticos apresentam uma compreensão mais rígida do que é o grotesco, identificando-o apenas em textos cujos elementos jocosos e negativos estejam em equilíbrio. Thomson (1977, p. 20) afirma que “o especial impacto do grotesco estará ausente se o conflito for resolvido, se o texto em questão revelar-se, finalmente, apenas como engraçado ou se o leitor enganar-se bastante em sua percepção inicial de comédia naquilo que é, na verdade, terror absoluto”¹⁶¹. O autor indica, igualmente, que a ideia de grotesco é discutível quando uma obra possui mais aspectos de um polo do que de outro, apesar da eventual fusão entre os dois (THOMSON, 1977, p. 21). A nosso ver, essas hipóteses são inverificáveis, pois o exame dos textos literários torna difícil determinar, com precisão milimétrica, o quanto cada um dos polos está presente. Carroll (2013, p. 306) é um dos críticos que também entende como problemática a definição de Thomson, ao qualificá-la como vaga. Observamos, ainda, que o desfecho de uma história não anula os efeitos construídos anteriormente ao longo da trama. Uma conclusão mais cômica ou mais horrífica não apaga as passagens em que ambos os efeitos se justapuseram. Nesse sentido, entendemos

¹⁶⁰ O trecho em língua estrangeira é: “Rather, it is a continuum which may be present in varying degrees in otherwise disparate works”.

¹⁶¹ O trecho em língua estrangeira é: “the special impact of the grotesque will be lacking if the conflict is resolved, if the text concerned proves to be just funny after all, or if it turns out that the reader has been quite mistaken in his initial perception of comedy in what is in fact stark horror”.

que é preciso identificar a especificidade do grotesco como poética, sem, contudo, ignorar a sua flexibilidade e o tensionamento contínuo entre os dois polos.

Ao compararmos os grotescos caricaturais aos decorativos, por exemplo, notamos como o primeiro grupo se associa mais ao riso, enquanto o segundo é engendrado, sobretudo, por um objetivo lúdico. No mesmo sentido, há manifestações grotescas com potencial bem mais repulsivo que outras. Em todos os casos, contudo, é necessário algum choque entre reações opostas, além da sistemática transgressão de categorias ontológicas. A pluralidade de efeitos e configurações fica patente na argumentação de Dieter Meindl (2005), quando o pesquisador arrola elementos que sugerem reações contíguas ao cômico e ao horror:

A despeito da multiplicidade de tratamentos acadêmicos do grotesco, há certo consenso em relação à sua natureza essencial. O grotesco emerge como uma contradição entre elementos atrativos e repulsivos, de aspectos cômicos e trágicos, de características ridículas e horripilantes. A ênfase pode ser colocada em seu lado positivo ou negativo. No entanto, não parece existir sem certa colisão entre brincadeira e seriedade, diversão e temor, humor e horror, alegria e melancolia. (MEINDL, 2005, p. 7)¹⁶²

Um exame da bibliografia crítica sobre o tema reforça o amplo léxico utilizado pelos pesquisadores para se referir à pluralidade de reações provocadas pelo grotesco. Edwards e Graulund (2013, p. 18) defendem que “o texto [grotesco] se move fluidamente entre horror e terror, o ridículo e o absurdo, o engraçado e o cômico, o material e o misterioso”¹⁶³. Por sua vez, na introdução ao volume de ensaios que organizou sobre o tema, Harold Bloom (2009, p. xv) considera que “o assombro é o modo do Grotesco, embora seja tingido com repulsa, ao contrário do assombro transcendental induzido pelo Sublime”¹⁶⁴. Já Carroll (2013, p. 322-323) aventou a hipótese de um grotesco surrealista, que criaria as suas figuras de modo desapaixonado, sem um objetivo de afetar o público de qualquer maneira. Desse panorama, observa-se, portanto, a quantidade de noções e campos semânticos associados aos efeitos do grotesco, o que reforça a sua capacidade de assumir funções próximas à comicidade e ao horror.

¹⁶² A citação em língua estrangeira é: “Notwithstanding the multiplicity of scholarly treatments of the grotesque, there is a certain consensus as regards its essential nature. The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, humor and horror, glee and gloom”.

¹⁶³ O trecho em língua estrangeira é: “the text fluidly moves between horror and terror, the ludicrous and the absurd, the humorous and the comic, the material and the mysterious”.

¹⁶⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Astonishment is the mode of the Grotesque, though this is tinged with distaste, unlike the transcendent astonishment induced by the Sublime”.

À primeira vista, poderia ser um contrassenso defender a aproximação entre duas emoções aparentemente tão díspares, mas, no grotesco, a comunicação entre humor e horror aparece de modo exemplar. Ao estudar a relação entre tais reações na arte contemporânea, tanto na literatura quanto na mídia audiovisual, Carroll (1999b, p. 145) observa a capacidade de muitas obras de “mudar de tom rapidamente para trocar de horror para humor, ou vice-versa, num instante”¹⁶⁵. Apesar de partirem de estados emocionais opostos — o horror tenderia a constranger e a oprimir o público, enquanto o humor buscaria liberar as tensões —, ambos poderiam ser provocados pelos mesmos estímulos. Embora o filósofo não esteja tratando especificamente de figuras grotescas no artigo em questão, as suas reflexões ajudam-nos a entender melhor alguns dos mecanismos de funcionamento de nosso objeto, pois ele se sustenta nessa união de aspectos paradoxais.

Para definir o humor, Carroll (1999b, p. 153) ressalta a noção de incongruência, que teria como base “a justaposição de objetos, eventos, categorias, máximas e propriedades incongruentes e contrastantes”¹⁶⁶. Apesar de nem todas as formas de cômico se sustentarem com base no princípio da incongruidade, já que é possível rir mesmo de figuras de puro *nonsense*, tal princípio é verificável em numerosas ocorrências. Ao desenvolver o argumento, o filósofo aproxima o procedimento à noção de transgressão de categorias, conceitos e normas, que também funciona como um dos mecanismos básicos do horror.

Para justificar a existência de obras de horror que, malfadadas em seu objetivo de produzir medo, são capazes de gerar riso na recepção, Carroll (1999b, p. 157) afirma que “isso pode ser explicado pela sugestão de que a temibilidade do monstro não foi suficientemente projetada”¹⁶⁷. Nessas obras, as figuras monstruosas não se constituiriam plenamente como ameaças letais, embora possam ser repulsivas e incongruentes. O elemento essencial para determinar a diferença de uma monstruosidade de horror para uma de humor é a sua capacidade de produzir medo na recepção — o que alcançaria a partir da conjugação de letalidade e repugnância. Quando tal processo é anulado ou simplesmente atenuado, seria possível passar de uma reação para a outra. O caminho contrário, por sua vez, também

¹⁶⁵ O trecho em língua estrangeira é: “One aim of this genre, it would appear, is to shift moods rapidly-to turn from horror to humor, or vice versa, on a dime”.

¹⁶⁶ O trecho em língua estrangeira é: “The basic idea behind the incongruity theory of humor is that an essential ingredient of comic amusement is the juxtaposition of incongruous or contrasting objects, events, categories, propositions, maxims, properties, and so on”.

¹⁶⁷ O trecho em língua estrangeira é: “On my theory, that can be explained by suggesting that the fearsomeness of the monster has not been sufficiently projected, often because of inept or outlandish make-up and special effects”.

acontece: obras que parodiam produções de horror podem mais assustar do que divertir quando suas monstruosidades se tornam, apesar do objetivo inicial, apavorantes.

Embora Carroll (1999b, p. 157) entenda que o comprometimento da capacidade assustadora do monstro promoveria um desvio do escopo do horror e a consequência entrada na categoria do “humor da incongruência”¹⁶⁸, o que o pesquisador descreve é, em grande medida, o funcionamento do grotesco. É preciso destacar que, mesmo em suas realizações mais abertamente cômicas, o grotesco não deixa de contar com elementos negativos, tais como a repulsividade e a deformidade. Analogamente, os casos de grotesco mais terríveis também precisam conter elementos jocosos. A partir da análise de Carroll (1999b) das possibilidades de interação entre humor e horror, observamos como os polos do grotesco assentam-se em princípios muito semelhantes e se aproximam frequentemente. Séculos antes, ao refletir sobre a pluralidade de aspectos da humanidade e dos eventos que nos sucedem, Montaigne (1965, p. 97) já notara como é possível e recorrente chorar e rir diante de uma mesma coisa.

Além das dificuldades interpretativas e da oscilação de reações entre os polos do riso e do medo, o grotesco suscitaria um outro tipo de efeito, também marcado por uma oposição estruturante: a atração e a repulsa. Ao analisarem a importância das descrições físicas nos textos grotescos, Edwards e Graulund (2013, p. 91) indicam como artistas de diferentes áreas têm explorado o corpo para a produção de grotescos, pois “suas qualidades repulsivas podem ser atrativas para aqueles que procuram modos de transgressão que desafiam formas e comportamentos normativos”¹⁶⁹. Se pensarmos, por exemplo, nos grotescos das artes ornamentais, observaremos como aquelas formas monstruosas, compostas por elementos repulsivos e distorcidos, ao serem inseridas em um determinado padrão geométrico e receberem um tratamento artístico cuidadoso, podem se tornar apazíveis. Pela junção de aspectos opostos, o grotesco é uma poética com grande potencial tanto para atrair quanto para repelir a recepção, e, paradoxalmente, não raro permite ambos ao mesmo tempo.

A relação entre atração e repulsa e a interação dos polos contrastantes ficam mais evidentes quando analisamos o tipo de riso tipicamente suscitado pelo grotesco. Muito se questiona se o grotesco seria capaz de produzir ou aliviar tensões a partir de sua comicidade tão peculiar. Embora, como indicamos, haja graus e ênfases diferentes em cada uma das

¹⁶⁸ O trecho em língua estrangeira é: “[...] the monster can become an appropriate object for incongruity humor”.

¹⁶⁹ O trecho em língua estrangeira é: “Authors, artists and filmmakers have long celebrated the strange body as a site of production: its repulsive qualities can be attractive to those seeking modes of transgression that challenge normative forms and behaviours”.

realizações da poética, trata-se, de fato, de um humor peculiar. Com os seus aspectos negativos e repulsivos, o grotesco, por vezes, “corta nosso divertimento; a gargalhada se torna uma careta” (THOMSON, 1972, p. 59)¹⁷⁰. Ao investigar o riso como um dos principais elementos de diferença entre o grotesco e o fantástico, Roas (2014, p. 197) comenta que a comicidade grotesca se diferencia de outros tipos de humor, justamente por conter, em si, a contraparte negativa. O riso grotesco poderia funcionar, portanto, em uma combinação entre uma resposta cômica e a percepção de alheamento das coisas, estabelecendo-se tanto como uma forma de diminuir o lado horrífico do universo quanto de revelá-lo.

Aliada a essas funções discerníveis do grotesco, outras podem ser apontadas. Thomson (1972, p. 58) indica que algumas manifestações da poética podem não ter um sentido muito claro ou não servir para nada em específico além da ornamentação ou de uma idiosincrasia dos autores. O crítico explicita o interesse de diversos escritores, como Sterne e Rabelais, pelas excentricidades e exuberâncias proporcionadas pelo grotesco. Não por acaso, uma de suas possíveis realizações seria através do lúdico: ao buscarem o máximo de inventividade, os escritores encontrariam na poética uma forma produtiva de gerar jogos verbais e imagéticos. Nesse sentido, o grotesco produziria “uma literatura altamente inventiva e imaginava, bem como fortemente experimental” (THOMSON, 1972, p. 64)¹⁷¹.

Thomson (1972, p. 64) comenta que esse “grotesco lúdico”¹⁷² seria potencialmente mais difícil de encontrar, em razão da obrigatória presença de aspectos negativos para a existência da forma. Como investigaremos ao longo do próximo capítulo, tal aspecto do grotesco é estruturante na ficção decadente, além de presente — como mencionado pelo próprio crítico — na produção modernista em diferentes tradições nacionais. Embora grande parte da crítica confira mais ênfase à comicidade propriamente dita, a percepção do grotesco como um jogo imagético e discursivo é acertada. Chao (2010, p. 10), por exemplo, entende a poética como o resultado do “choque e [da] colaboração do lúdico com o assustador — brincando com o terror (nos termos de Ruskin)”¹⁷³. Mais uma vez, esse raciocínio localiza na

¹⁷⁰ O trecho em língua estrangeira é: “In the discussion of the difficult role of the comic in the grotesque it was pointed out that laughter at the grotesque is not 'free', that the horrifying or disgusting aspect cuts across our amusing: the guffaw becomes a grimace”.

¹⁷¹ O trecho em língua estrangeira é: “In addition, highly inventive and imaginative, as well as strongly experimental, literature seems to gravitate towards the grotesque”.

¹⁷² O termo em língua estrangeira é: “playful grotesque”.

¹⁷³ O trecho em língua estrangeira é: “To be precise, without a certain clash and collaboration of the playful and the fearful — playing with terror (in Ruskin's terms) — the grotesque can no longer be 'grotesque' but is more properly designated as comic or horrible”.

linguagem e nas escolhas estilísticas dos escritores a fonte do caráter jocoso da poética. Em uma argumentação semelhante, McElroy (1989, p. 14) entende que o elemento definidor dos efeitos do grotesco, dependeria, na verdade, da atitude do artista em relação ao lúdico. A seriedade, o medo e a comicidade dependeriam de quanto de jogo existiria em sua composição, sujeita a inúmeras variações. Esses aspectos são relevantes e precisam ser destacados, pois permitem a identificação de mais um ponto em comum entre as primeiras realizações do grotesco — ainda na arte ornamental renascentista — e algumas das manifestações posteriores.

Perante tantos usos do termo, por vezes diametralmente opostos, seria tentador, por outro lado, assumir uma postura de radical relativismo e afirmar que não é possível definir o grotesco fora de determinada cultura ou de um contexto específico. A observação do fenômeno, nas suas mais diferentes manifestações, permite-nos, porém, adotar um posicionamento moderado: mesmo bastante variável, o grotesco é passível de identificação, a partir de seus traços recorrentes. Em vez de nos concentrarmos apenas em realizações pontuais, pretendemos estabelecer um conjunto de aspectos que apontem para as regularidades de uma forma artística conhecida por seu apreço pelas irregularidades. Assim, mesmo quando apresentarmos as especificidades dessa poética na ficção decadente, partiremos de uma definição geral, aplicável a outros programas artísticos.

Kayser (1986, p. 157) já indicava a “repetição de elementos de conteúdo” e “alguns motivos importantes” no grotesco, desde as suas origens na pintura ornamental. Isabelle Ost (2004) também defende que, apesar da tendência do grotesco à desfiguração e à desordem, ainda seria possível reconhecer um conjunto de recursos textuais capazes de identificar a poética. Tal posição se afasta do entendimento do grotesco como uma noção que não pode ser instrumentalizada crítica e teoricamente, relegada à incomunicabilidade e à confusão supostamente inescapáveis.

Entre os traços estruturantes do grotesco, destacam-se, conforme elenca Nahid Moghadam (2007, p. 90), “a fusão de partes discordantes, a coapresentação de opostos, a deformidade, a distorção, a exageração, a degradação, a alienação, entre outros”¹⁷⁴. Ao assinalarmos esses processos de composição, não os tomamos como suficientes para definirem, sozinhos, o grotesco, pois também estão presentes, em maior ou em menor grau, em outras poéticas. Quantos romances melodramáticos, por exemplo, não apresentam cenas

¹⁷⁴ O trecho em língua estrangeira é: “There are a number of recurrent elements of the mode such as fusion of discordant parts, copresentation of opposites, deformity, distortion, exaggeration, degradation, alienation and the like; with which the grotesque has been aptly identified”.

exageradas e personagens degradadas? Para serem relevantes para o grotesco, essas estratégias de criação ficcional devem ser mobilizadas para a produção de efeitos antitéticos, variando entre o jocoso e o horrível.

É verdade, contudo, que alguns desses traços são mais recorrentes nas obras grotescas e nelas cumprem papel importante. A transgressão de categorias ontológicas, a partir da junção de aspectos paradoxais em uma mesma figura ou no conjunto de uma narrativa, é um desses elementos característicos. Trata-se da “fusão de partes discordantes em combinações distorcidas, incongruentes, bizarras e exageradas” (MOGHADAM, 2007, p. 75)¹⁷⁵ ou, em outras palavras, de uma “anomalia conceitual”¹⁷⁶ (CARROLL, 2013, p. 315). Tal propriedade já estava presente desde as primeiras manifestações grotescas na arte ornamental, quando se misturavam toda sorte de classes de elementos numa mesma imagem, como na associação de rostos humanos a corpos de animais, pedaços de objetos e estruturas vegetais. Na literatura, diversos exemplos, citados no tópico anterior, demonstram quão sistematicamente o grotesco investe na confusão de espécies e classes: autômatos, mortos-vivos, fantasmas, gigantes, entre tantas outras personagens, desafiam nossa compreensão do que é possível.

Para muitos críticos, a união de componentes paradoxais seria o traço definidor do grotesco. Astruc (2010, p. 37) afirma que os “elementos de contradição podem ser encarados também como *elementos de definição do próprio grotesco*”¹⁷⁷. Nesse ponto de vista, a unidade conceitual da poética residiria, paradoxalmente, em sua tendência em promover a junção de atributos díspares num mesmo ente. Carroll (2013) adota posicionamento análogo, pois acredita que o ponto de convergência entre tantas obras grotescas, com efeitos e funções diferentes, seria a semelhança de estruturas, particularmente a transgressão de categorias. Dessa argumentação o crítico indica uma série de tipos de grotescos, de acordo com as emoções que buscariam suscitar. Esse tipo de teoria, contudo, tende a reduzir o grotesco a um modo de composição de figuras, com objetivos tão semelhantes ao monstruoso e ao cômico que sua própria existência individual passa a ser questionável. Como Moghadam (2007, p. 75), entendemos a junção de elementos contraditórios como um traço essencial do grotesco, mas associado à produção de efeitos de recepção também conflitantes:

¹⁷⁵ O trecho em língua estrangeira é: “To sum up, the fusion of discordant parts in distorted, incongruent, bizarre, and exaggerated combinations is crucial to the mode since it sets the dividing lines and distinguishes the grotesque from similar and easily confused terms and modes”.

¹⁷⁶ A expressão em língua estrangeira é: “conceptual anomaly”.

¹⁷⁷ O trecho em língua estrangeira é: “Il s’agit alors de reconnaître que ces éléments de contradiction peuvent être aussi envisagés comme des *éléments essentiels de définition du grotesque même*”.

Outro elemento a se considerar como um aspecto estrutural é a coapresentação de opostos ou o choque de incompatíveis, discutido em muitos trabalhos acadêmicos em relação ao modo como sendo uma mistura de horror e risada ou comédia e tragédia. Assim, para evitar um foco excessivo nesse elemento controverso, podemos concordar que não parece ser um fator importante qual dos dois elementos – cômico ou trágico – é mais prevalente, desde que uma mistura de ambos seja reconhecível e o efeito associado seja evocado. (MOGADHAM, 2007, p. 75)¹⁷⁸

A partir da apresentação de situações e figuras consideradas impossíveis em nosso cotidiano, indeterminadas e ambíguas, a poética seria capaz de instalar o que Astruc (2010, p. 39-40) chama de “lugar da impossibilidade realizada” e de “regimes de impossibilidade”¹⁷⁹. Entre os tipos de personagens citados pelo autor para ilustrar algumas das ocorrências grotescas, estariam duplos; figuras mitológicas, como as sereias; e personagens como Georg Samsa, que experimentam transformações radicais repentinamente. Embora tais exemplos indiquem realizações bastante variadas entre si, eles se constituem a partir da justaposição de propriedades incompatíveis e, em determinadas narrativas, recebem um tratamento simultaneamente jocoso e repulsivo.

É possível identificar um conjunto de recursos discursivos para garantir a transgressão de categorias e promover esses “regimes de impossibilidade”. Além da exageração de atributos físicos ou comportamentos, em geral redundando em deformidade, diversas descrições grotescas apresentam figuras inacabadas, isto é, sem uma forma bem definida. Como aponta Rosen (1991, p. 21), nesses textos, “os atrativos da figuração fantasiosa, feita em pedaços e colocada sob o signo do inacabamento, prevalecem sobre a representação coerente, conforme e esperada”¹⁸⁰. Em sua análise dos modelos de construção de monstros horríficos, muitos deles aplicáveis às personagens grotescas, Carroll (1999a, p. 52) também indica a “incompletude categórica” e observa que diversas personagens monstruosas são encaradas como ameaçadoras e impuras pelo que lhes falta: braços, pernas, olhos, entre outras partes do corpo. Essa percepção de inacabamento é gerada, por vezes, por uma técnica de

¹⁷⁸ O excerto em língua estrangeira é: “Another element to consider as a structural feature is the co-presentation of opposites or clash of incompatibles discussed in many scholarly works with respect to the mode as being a mixture of horror and laughter or comedy and tragedy. Accordingly, to avoid too much focus on this controversial element, we may agree that it does not seem to be the most important factor which one of the two elements of comic and tragic is more prevalent as long as a mingling of both is recognisable and the associated effect is evoked”.

¹⁷⁹ Os termos em língua estrangeira são respectiva: “le lieu de l’impossibilité réalisée” e “régimes d’impossibilité”.

¹⁸⁰ O trecho em língua estrangeira é: “Les attraites de la figuration fantasque, morcelée et placée sous le signe de l’inachèvement, l’emportent sur ceux de la représentation cohérente, conforme et attendue”.

fragmentação, que apresenta as personagens por meio de pedaços de seu físico, reduzindo-as, por exemplo, apenas a seus narizes ou bocas (cf. BONNET, 2003).

Se a algumas figuras faltam elementos, outras os têm em excesso. Kayser (1986, p. 13) retoma a expressão “turbulento acúmulo” em diferentes momentos de seu estudo para descrever as obras grotescas. Já Rosen (1991, p. 27) acredita que essas produções estão impregnadas do que chama, metaforicamente, de “demônio da analogia”¹⁸¹, em razão da combinação sistemática e incessante de conceitos e imagens. De fato, a aglutinação de aspectos díspares numa figura cria problemas de classificação, pois hesitamos em reconhecer sua identidade diante da falta de coesão. Muitas vezes, o acúmulo se constitui a partir de enumerações longas e listas intermináveis, com fins hiperbólicos (cf. BONNET, 2003). Essa estratégia, em particular, foi amplamente explorada por Rabelais e por escritores que o tomaram como modelo para destacar o exagero grotesco de suas figuras.

Ao identificar outros processos de criação de figuras monstruosas e grotescas a partir do choque de opostos, Carroll (1999a, p. 65) destaca o processo de fusão, isto é, “a mistura de categorias normalmente separadas ou conflitantes num indivíduo integral, espaço-temporalmente unificado”. Tal procedimento aconteceria a partir da união de aspectos contraditórios em um mesmo ente e geraria, por exemplo, figuras simultaneamente vivas e mortas; humanas e animais; ou humanas e máquinas. Análoga a essa construção, haveria, ainda, a fissão, também responsável por associar elementos paradoxais, mas não na mesma figura. A estratégia geraria figuras intersticiais em espaços e tempos diferentes, sem reuni-las exatamente em um mesmo indivíduo, como quando uma história apresenta personagens duplos que não ocorrem simultaneamente — como Dr. Jekyll e Mr. Hyde, na célebre novela de Stevenson.

Outro grupo de procedimentos produtivo para a construção de monstruosidades — tanto de horror quanto do grotesco¹⁸² — engloba a magnificação e a massificação (cf. CARROLL, 1999a). A primeira diz respeito ao aumento de tamanho de seres repulsivos, de modo que o crescimento inesperado poderia aumentar a sua capacidade de gerar efeitos de recepção negativos. Já a massificação promoveria uma proliferação de figuras monstruosas: em vez de, por exemplo, apresentar uma aranha gigante, a narrativa promoveria o surgimento de um número excessivo de aranhas. Nesse caso, o coletivo se torna potencialmente letal e

¹⁸¹ O termo em língua estrangeira é: “démon de l’analogie”.

¹⁸² O filósofo descreve os mesmos procedimentos tanto em sua análise de monstros horríficos quanto de monstros grotescos, embora defenda que o segundo tipo possa se voltar para efeitos de recepção exclusivamente cômicos. Para mais informações, consultar Carroll (1999a) e Carroll (2013).

impacta a recepção. Associado a esses e aos demais processos de construção de monstruosidades, Carroll (1999a, p. 50) indica o recurso à metonímia, a partir da qual associam-se figuras a outros objetos, espaços e eventos considerados repulsivos a fim de reforçar o seu caráter horrífico ou grotesco.

Fragmentação, hipérbole, acúmulo de atributos, enumeração excessiva, deformidade, fusão, fissão, magnificação, massificação e metonímia são, portanto, algumas das principais estratégias utilizadas por artistas na produção do grotesco. Elas se configuram como recursos gerais de figuração, que podem se adequar a um sem-número de contextos e objetivos. Esses procedimentos se constituem como instrumentos discursivos à disposição de todos os escritores e, como possuem razoável estabilidade, são passíveis de identificação nos textos literários, independente das variações de conteúdo que indicam. Analisá-los torna-se, então, um método de trabalho confiável para examinar o grotesco nas narrativas e entender as especificidades de cada caso.

Pela recorrência desses procedimentos, seria possível acreditar que o grotesco se aplica apenas à construção de personagens ou à descrição de elementos do espaço, redundando no que Moghadam (2007, p. 86) chama de “grotesco representacional”¹⁸³. Essa subcategoria da poética se baseia, sobretudo, na caracterização de figuras a partir de imagens corporais excessivas, nos moldes da tradição rabelaisiana conforme estabelecida por Bakhtin (2010). No entanto, como a pesquisadora iraniana bem indica, o grotesco também está presente em um nível mais global do texto ficcional, para além da indicação de rebaixamento corporal. Em tais casos, a poética se constitui a partir do conjunto dos outros elementos narrativos, como, por exemplo, a trama e as ações. Narrativas amplamente marcadas por eventos anômalos, que transgridem nossas classificações racionais e produzem efeitos de recepção conflitantes, ilustrariam uma segunda subcategoria, a do “grotesco conceitual”, em que “a transgressão categórica é transmitida ontologicamente, na medida em que a violação dos níveis existenciais não ocorre literal e fisicamente, mas é percebida conceitual e metaforicamente” (MOGHADAM, 2007, p. 86-87)¹⁸⁴.

Embora presente desde as primeiras realizações históricas da poética, o grotesco conceitual é amplamente verificável nos exemplos ficcionais novecentistas, que enfatizam os seus sentidos alegóricos. Obras que investem nessa subcategoria visariam, além dos efeitos

¹⁸³ O termo em língua estrangeira é: “representational grotesque”.

¹⁸⁴ O trecho em língua estrangeira é: “In conceptual grotesque, categorical transgression is conveyed ontologically in that the violation of existential levels does not literally and physically occur but is conceptually and metaphorically perceived”.

jocosos e terríveis, à criação de um mal-estar na recepção. Com a indeterminação das figuras e a anormalidade dos eventos narrados, o mundo ficcional exposto ao leitor seria marcado por grande diferença em comparação à realidade. Engendrando um universo com regras de funcionamento que escapam às esperadas no cotidiano, o grotesco conceitual provocaria uma radical recolocação interpretativa (cf. ASTRUC, 2010, p. 50). Ao público caberia um esforço cognitivo para compreender a nova ordem de coisas e entendê-la criticamente.

A análise do grotesco como desestabilizador da nossa concepção do real se notabilizou, sobretudo, com o estudo de Kayser (1986). A partir da combinação de aspectos horríveis e cômicos, a poética seria capaz de questionar o mundo tal qual conhecemos:

Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros 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 a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 1986, p. 40)

A poética é recorrentemente entendida a partir desses efeitos de incompreensão. As emoções produzidas pelo grotesco são analisadas por alguns críticos como o traço mais importante da forma. Kayser (1986, p. 156) comenta que “o grotesco só é experimentado na recepção”, mas logo afirma que é possível haver recepções inadequadas. Para Harpham (2006, p. xxi), por sua vez, o grotesco não poderia ser limitado à arte, pois seria experimentado, na verdade, como um “evento psicológico”¹⁸⁵. Nas obras grotescas, a recepção seria majoritariamente a de incompreensão: “quando usamos a palavra ‘grotesco’, registramos, entre outras coisas, a sensação de que, embora a nossa atenção tenha sido capturada, nosso entendimento está insatisfeito” (HARPHAM, 2006, p. xvii)¹⁸⁶.

A partir da união de elementos contraditórios e da transgressão às classificações normalmente estabelecidas, o grotesco funcionaria como um intervalo na compreensão humana (cf. HARPHAM, 2006, p. 17). Perante formas díspares, que questionam diretamente os nossos paradigmas, a cognição se esforçaria para conferir sentido às figuras. Nesse processo, o grotesco, como um evento psicológico, estaria localizado exatamente nos primeiros momentos da interpretação, em que a dúvida estaria vigente. Durante essa etapa, “ainda não desenvolvemos um sentido claro do princípio dominante que define e organiza os

¹⁸⁵ O termo em língua estrangeira é: “psychological event”.

¹⁸⁶ O trecho em língua estrangeira é: “When we use the word grotesque, we record, among other things, the sense that though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied”.

vários elementos do objeto” (HARPHAM, 2006, p. 19)¹⁸⁷. Após o momento inicial de confusão, nossa mente reformularia as categorias, em um esforço interpretativo, para dar sentido à imagem. Segundo o crítico americano, essa fase não seria apaziguadora, pois poderia produzir sensações de medo e desconforto, entre outros sentimentos potencialmente negativos. Na resolução do conflito, novas ideias, antes inexistentes, poderiam surgir. Por esse motivo, o grotesco teria uma capacidade inovadora, propiciando uma recepção criativa.

Astruc (2010) adota entendimento semelhante ao tentar estabelecer maneiras de identificar o grotesco em um texto. Embora defenda que haja critérios formais recorrentes para apontar o grotesco em uma determinada obra — como o baixo corporal —, o pesquisador acredita que eles não seriam suficientes para a compreensão da forma artística como um todo. Pela variação de obras consideradas grotescas, seria difícil encontrar uma estrutura temática, um estilo ou um tom abrangentes para dar conta de explicar todas as manifestações históricas. Para Astruc (2010, p. 31), o elemento comum seria uma emoção específica gerada pelo grotesco, uma espécie de *je ne sais quoi*, “um *frisson*, uma sensação de vertigem que pode ir até à náusea ou a embrulhos no estômago e se acompanha eventualmente de riso”¹⁸⁸.

As argumentações de Kayser (1986), Harpham (2006) e Astruc (2010) baseiam-se em uma concepção macroestrutural do grotesco, quando entendido não apenas na descrição de determinadas figuras ou cenas, mas em níveis mais amplos das obras. Para utilizarmos a nomenclatura proposta por Moghadam (2007), a ênfase, aqui, estaria no grotesco conceitual. Nesses casos, destaca-se também uma tendência a compreender o grotesco de modo mais metafísico, apontando para uma experiência que ultrapassa a nossa realidade. Também Bakhtin (2010), em seus comentários sobre a união entre o homem e a natureza a partir do realismo grotesco, oferecia uma compreensão cosmicista da poética. O russo destacava, ao final de seu estudo, a possibilidade de o riso oferecer ao ser humano a superação do medo em relação aos fenômenos não controláveis da natureza¹⁸⁹. Essa tendência é seguida por Harpham (2006, p. 76), que promove uma interpretação bastante alegórica do conceito, entendendo-o

¹⁸⁷ O trecho em língua estrangeira é: “The interval of the grotesque is the one in which, although we have recognized a number of different forms in the object, we have not yet developed a clear sense of the dominant principle that defines it and organizes its various elements”.

¹⁸⁸ O trecho em língua estrangeira é: “[...] un frisson, une sensation de vertige qui peut aller jusqu’à la nausée ou le haut-le-cœur et s’accompagner éventuellement de rire [...]”.

¹⁸⁹ Para mais informações sobre as relações entre grotesco, humor, sublime e medo cósmico, ver Bellas e França (2017).

como “a presença manifesta, visível ou não mediada, de elementos míticos ou primitivos em um contexto moderno ou não mítico”¹⁹⁰.

Embora passível de ser verificada em determinadas obras ficcionais, sobretudo no século XX, a compreensão do grotesco como um fenômeno de alteridade e incompreensão radicais parece-nos exagerada quando tomada como uma característica intrínseca à forma. Astruc (2010, p. 51) chega a afirmar que “jamais uma figura microestrutural será grotesca sozinha: é preciso que em todos os casos seja identificada essa dimensão axiológica do discurso ou da cena considerada”. De fato, o grotesco é um fenômeno bastante ligado à recepção e se notabiliza por promover dificuldades de interpretação, como destacado por outros estudiosos (cf. THOMSON, 1972; ROSEN, 1991; CHAO, 2010). Perante as obras grotescas, os leitores se perguntam como reagir adequadamente. Defendemos, porém, uma postura mais moderada em relação à amplitude dessa hipótese: embora o grotesco promova um alheamento do mundo, há graus de intensidade e de incidência. Afinal, a poética não se apresenta em pleno acordo com as proposições conceituais em todas as obras. Ignorar a variedade de respostas suscitadas pelo grotesco seria promover uma definição calcada em um único tipo de *corpus* ficcional — normalmente, o novecentista, associado a vertentes como o absurdo.

Entendemos o grotesco, portanto, como uma poética verificável tanto na descrição de figuras quanto no conjunto de ações de uma narrativa. Por suas origens na pintura decorativa, as referências, na literatura, à iconografia grotesca abundam e constituem-se como uma importante fonte para os escritores, seja na apresentação de espaços, seja no desenvolvimento de personagens e eventos. Na prosa de ficção, o grotesco produz efeitos de recepção antitéticos, que variam entre um polo jocoso — em geral, ligado ao riso — e um polo negativo — associado a respostas como o medo e a repulsa. Para a sua identificação, é preciso que aspectos de ambas as extremidades estejam presentes em maior ou em menor grau na narrativa, ainda que em proporções desiguais. Para despertar essas reações nos leitores, os escritores dispõem de uma série de estratégias de composição narrativa, cujo objetivo principal é justapor categorias ontológicas e conceituais normalmente opostas. Trata-se, em suma, de uma poética do exagero e da deformidade, capaz de entreter e assustar ao mesmo tempo.

¹⁹⁰ O trecho em língua estrangeira é: “the grotesque consists of the manifest, visible, or unmediated presence of mythic or primitive elements in a nonmythic or a modern context.”.

3 O GROTESCO DECADENTE

3.1 A decadência, entre o humor e o horror

Além de se constituírem como uma fonte importante do pensamento intelectual do final do século XIX sobre o grotesco, os estudos de Bergson [1900] oferecem uma visão abrangente sobre o amplo espectro do humor. No primeiro dos ensaios, o filósofo estabelece algumas condições para a existência do riso e, entre elas, uma nos chama particularmente a atenção. Em sua visão, o riso é um fenômeno social e não existe fora de determinado grupo. Para entendê-lo plenamente, seria preciso observar sua dimensão coletiva:

Não apreciaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. Aparentemente, o riso tem necessidade de eco. Escute-o bem. Não se trata de um som articulado, preciso, acabado; mas algo que gostaria de se prolongar, reverberando gradativamente, algo que começa com um estrondo para continuar por ressonância, assim como um trovão na montanha. [...] Nosso riso é sempre o riso de um grupo. Talvez já lhe tenha ocorrido ouvir, em um vagão de trem, ou em uma mesa de hotel, viajantes contarem histórias que para eles devem ser muito engraçadas, pois que riem às gargalhadas. Você teria rido como eles se fizesse parte do grupo. Não fazendo, não tem vontade alguma de rir. Um homem, a quem perguntaram por que não chorava em um sermão no qual todos derramavam lágrimas, respondeu: “Eu não sou da paróquia”. O que este homem pensava sobre as lágrimas vale muito mais para o riso. Por mais franco que pudermos supô-lo, o riso esconde um entendimento prévio, eu diria quase uma cumplicidade com os outros ridentes, reais ou imaginários. (BERGSON, 2018, p. 39)

Ao localizar a fonte do cômico nos valores compartilhados por determinado grupo, o filósofo aponta para a função coercitiva do riso, que funcionaria como um modo de controle social para reprimir comportamentos julgados inadequados. Destacando essa característica do fenômeno, Bergson (2018, p. 48) revela o medo que teríamos de ser objeto da zombaria alheia: “Pelo temor que inspira, [o riso] reprime as excentricidades, mantém em constante alerta e em contato recíproco determinadas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar e se entorpecer [...]”. Em certo sentido, sua posição retoma a noção latina expressa na expressão *castigat ridendo mores*, que descreve a comédia como uma forma de corrigir os costumes a partir de sua ridicularização. A comicidade conseguiria refrear atitudes indesejadas, e assim contribuir para o pleno funcionamento do corpo social.

A percepção de Bergson sobre as raízes coletivas e o objetivo do riso parece-nos aplicável a outro tipo de emoção, que, ao lado da comicidade, constitui um dos polos do grotesco: o horror. Ao formular sete teorias para explicar as origens e funções de

monstruosidades ficcionais, Jeffrey Jerome Cohen (2000) enfatiza a dimensão cultural do monstro. Seria possível entender sociedades e períodos históricos a partir das figuras monstruosas que produzem, pois elas corporificariam a alteridade e encarnariam diferenças variadas — étnicas, sexuais, religiosas etc. Tais personagens revelariam ansiedades, desejos e proibições das comunidades em que surgem, questionando os valores morais e os sistemas de classificação vigentes. Elas teriam uma função admoestatória, pois existiriam para “chamar a atenção — uma horrível atenção — a fronteiras que não podem — não *devem* — ser cruzadas” (COHEN, 2000, p. 43).

Apesar de serem, em geral, repulsivos e assustadores, os monstros exerceram e continuam a exercer fascínio sobre leitores de diferentes gerações. Por romperem as regras sociais, são capazes de seduzir justamente por sua liberdade. É o que aponta Cohen (2000, p. 48) em outra de suas teses, quando ressalta que “[o] monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição”.

Seguindo a abordagem de Cohen (2000), se desejamos entender o papel do grotesco na ficção decadente e os motivos por que assume determinadas feições, podemos examinar os temores dos meios intelectuais e artísticos finisseculares. A partir de monstros terríveis e ridículos, os escritores indicavam comportamentos e ideias fora das normas morais. As ansiedades desse período não eram poucas: os estudos que descrevem as tensões finisseculares na sociedade francesa elencaram uma série de tabus que também são encontrados, quase sem diferenças, na produção ficcional brasileira:

Decadência? Melhor seria, na verdade, empregar o plural, de tanto que a decadência carrega todos os fantasmas. Ela cobre com seu manto generoso todos os medos de dissolução, de decomposição, de perda de unidade, de colapso de valores. A ideia da igualdade, que subentende também a emancipação da mulher, ameaça explodir a família. Enquanto a obsessão dos maus costumes ocupa o coração do pensamento decadencial: a droga, o adultério, o onanismo, a prostituição, a homossexualidade, a efeminação dos homens e a virilização das mulheres aparecem como sintomas de uma degenerescência física dos franceses. (WINOCK, 2017, p. 21)¹⁹¹

¹⁹¹ O trecho em língua estrangeira é: “Décadence ? Mieux vaudrait à vrai dire employer le pluriel, tant la décadence porte tous les fantasmes. Elle couvre de son manteau généreux toutes les peurs de dissolution, de décomposition, de perte d’unité, d’effondrement des valeurs. L’idée d’égalité, qui sous-entend aussi l’émancipation de la femme, menace de faire exploser la famille. Tandis que l’obsession des mauvaises mœurs occupe le cœur de la pensée décadentielle : la drogue, l’adultère, l’onanisme, la prostitution, l’homosexualité, l’efféminement des hommes et la virilisation des femmes apparaissent comme les symptômes d’une dégénérescence physique des Français”.

Estudos anteriores ao nosso já perceberam como a ficção decadente valeu-se das tintas da comicidade negativa, para representar as causas da suposta degeneração coletiva de que fala Winock. Morgane Leray (2015, p. 17-18) defende que essa literatura “repousa sobre uma comédia da morte [...], um cômico de ranger os dentes, um cômico com caretas de dança macabra”, no qual se mesclariam “necrotério, malícia e cinismo”¹⁹². O grotesco é a linguagem ideal para representar algo negativo com algum humor.

O final do século XIX ensejou uma série de projetos literários que investiam numa comicidade frequentemente macabra. Bénédicté Didier (2009) analisa como as pequenas revistas francesa, entre 1878 e 1889, exprimiram o que chama de “espírito boêmio”¹⁹³. Editadas e redigidas por uma juventude ansiosa por tomar parte dos debates artísticos, essas publicações assumiam rotineiramente um tom satírico, a fim de gerar polêmicas e alcançar maior visibilidade. No *corpus* da pesquisadora, formado pelos periódicos *Panurge*, *Le Chat noir*, *La Vogue*, *Le Décadent* e *La Plume*, encontram-se diversos textos afeitos à poética decadente, em alguns casos com declaração de filiação. Neles estariam patentes não apenas o desejo de influenciar o meio literário francês, mas também a percepção de que a época revelava um aspecto crepuscular:

Se a imagem do grande carnaval está tão presente na literatura e no pensamento do final do século XIX é porque ela reporta ao mesmo tempo as angústias e os fantasmas de uma época. [...] Há na busca desses jovens artistas do desespero tanto derrição quanto orgulho: o desespero de jamais atingir a grandeza e a energia experimentadas no passado, o desejo de desempenhar um papel numa realidade de bufonaria sinistra. [...] A alegria maquiada e desarticulada de um fim de século se impõe, enquanto ressoa ainda seu riso estranho [...]. O grande “carnaval” pode começar com suas figuras desencantadas e exuberantes, suas fantasias do passado que pensam sem futuro, seus Pierrôs de casaca cujo sorriso faz descobrir os dentes de um futuro esqueleto. (DIDIER, 2009, p. 5-6)¹⁹⁴

¹⁹² A passagem em língua estrangeira é: “Notre propos est de montrer comment, en définitive, la littérature dite décadence repose sur une comédie de la mort”, “[...] l’aspect comique, enfin, n’est pas en reste, un comique grinçant, grimaçant de danse macabre” e “[...] avec tout ce que cela comporte de morgue, de malice, de cynisme”.

¹⁹³ A expressão em língua estrangeira, que dá título à obra da autora, é: “esprit bohème”.

¹⁹⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Si l’image du grand carnaval est si présente dans la littérature et la pensée de la fin du XIX^e siècle, c’est qu’elle reporte tout à la fois les angoisses et les fantasmes d’une époque. [...] Il y a dans la démarche de ces jeunes artistes du désespoir, de la dérision autant que de la superbe : le désespoir de ne jamais atteindre la grandeur et l’énergie éprouvées dans le passé, le désir de jouer un rôle dans une réalité d’une bouffonnerie sinistre [...]. La gaieté maquillée et désarticulée d’une fin de siècle s’impose, alors que résonne encore son rire étrange [...]. Le grand « carnaval » peut commencer avec ses figures désenchantées et exuberantes, ses costumes du passé qui se disent sans avenir, ses Pierrots en redingote dont le sourire découvre les dents d’un futur squelette”.

O caminho para alcançar reconhecimento no meio literário passava, em muitos casos, pela utilização do horror, do humor e do exagero linguístico. Essas estratégias funcionavam como uma maneira de escandalizar o público e atrair seu interesse, mesmo quando geravam reações depreciativas. Nesse sentido, Guy Ducrey (1999, p. ix) define os escritores do periódico *Le Décadent* como “um círculo de jovens poetas satíricos e provocadores que procuravam se afastar do naturalismo e renovar a poesia pela utilização excessiva de palavras raras e neologismos”¹⁹⁵.

O crítico ressalta, ainda, o papel da zombaria nos textos desses grupos. Em 1885, ocorreu a publicação do volume *Les Déliquescentes; poèmes décadents*, supostamente produzido por um autor chamado Adoré Floupette. Tratava-se de uma paródia de poesia decadente, escrita, na verdade, por Gabriel Vicaire e Henri Beauclair. Essa obra “assegurou com seu sucesso uma difusão mais larga”¹⁹⁶ do termo “deliquescente” e das características da arte poética da decadência (DUCREY, 1999, p. ix). Ao avaliar a importância da publicação para os grupos decadentes do período, Noël Richard (1968, p. 8) indica que “desenvolvendo excessivamente sua paródia, os dois debochados zombadores contribuíram para dar aos jovens poetas do tempo uma coesão e uma consistência até então bastante hipotéticas”¹⁹⁷.

Poucos anos depois, em 1888, foi editado outro volume com certo teor parodístico, e, por isso mesmo, bastante revelador do estilo decadente: o *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, assinado por Jacques Plowert, um pseudônimo de Paul Adam e Félix Fénéon. Palacio (2010, p. 64) levanta a hipótese de “um elemento de derrisão” na escolha da assinatura da obra, que derivaria de um personagem secundário do romance *Les Demoiselles Goubert* (1886), de Adam e Jean Moréas, conhecido por sua eloquência e por seu braço amputado. Repleto de neologismos, jargões de especialidades, palavras pouco comuns e estrangeirismos, o glossário se desejava útil para os escritores finiseculares e trazia exemplos de utilização dos termos em obras da literatura do período. O projeto estilístico baseava-se em impactar leitores com escolhas lexicais pouco comuns.

¹⁹⁵ O excerto em língua estrangeira é: “un cercle de jeunes poètes satiriques et provocants, qui cherchaient à se démarquer du naturalisme et à renouveler la poésie par l’usage outrancier de mots rares et de néologismes”.

¹⁹⁶ A passagem em língua estrangeira é: “assura par son succès une plus large diffusion”.

¹⁹⁷ O excerto em língua estrangeira é: “Mais peut-être qu'en développant à l'excès leur parodie, les deux railleurs narquois ont-ils contribué à donner aux jeunes poètes du temps une cohésion et une consistance jusque-là assez hypothétiques”.

O último quarto do Oitocentos testemunhou o início, o desenvolvimento, a extinção e o renascimento de diversos grupos literários franceses que se caracterizavam por um ímpeto de troça. Ducrey (1999) reforça a permanência do espírito *zuttiste* na cena artística finissecular. O crítico faz referência ao círculo, formado, entre outros nomes, por Rimbaud, Verlaine, Cros e Richepin, que se reunia nos anos 1870 para a produção de “poemas zombeteiros e escabrosos, [...] obscenidades e blasfêmias” mais tarde reunidos no *Album zutique*, cujas páginas eram “ornadas com desenhos grotescos” (DUCREY, 1999, p. li)¹⁹⁸. O nome dessa associação deriva da interjeição francesa *zut!*, que denota uma atitude de impaciência, desprezo e rejeição. Unindo boemia e zombaria, essa postura ganhava forma numa literatura de contestação a normas morais e poéticas estabelecidas:

A interjeição fez sucesso na Paris *fin-de-siècle*: ela era portadora de uma filosofia minoritária, que transformara a irreverência e o ceticismo em lei. Mas ela se dá também como uma poética às avessas, que fazia do grotesco e do mínimo (ou do miserável) sua regra em literatura, e investiam contra os valores estabelecidos. [...] (DUCREY, 1999, p. li)¹⁹⁹

Perceber as relações entre os escritores decadentes e grupos literários boêmios confere ao contexto finissecular uma complexidade subestimada. Daniel Grojnowski (1997, p. 17) dedicou-se a estudar e recuperar as “produções ‘alegres’ de uma época que, muito frequentemente, é unilateralmente iluminada pelos obscuros luars da decadência”²⁰⁰. Para compor o cenário mais geral dos risos finisseculares, o pesquisador dá destaque a outro grupo de jovens artistas — escritores, pintores, músicos, atores — que se formou em Paris em 1878: os *Hydropathes*²⁰¹. Embora os encontros públicos dos membros, em cafés e cabarés, tenham ocorrido entre 1878 e 1880, houve uma segunda fase, a partir de 1884, na qual receberam

¹⁹⁸ O excerto em língua estrangeira é: “Cette congrégation d'amis rédigeait des poèmes moqueurs et scabreux, qu'ils rassemblaient dans un volume, le fameux Album zutique, redécouvert en 1932 : portraits en charge, invectives, grivoiseries et blasphèmes régnaient dans ces pages ornées de dessins grotesques”.

¹⁹⁹ O trecho em língua estrangeira é: “C'est dire le succès de l'interjection dans le Paris fin-de-siècle : elle était porteuse d'une philosophie en mineur, qui avait élevé l'irrévérence et le scepticisme en loi. Mais elle se donnait aussi comme une poétique à rebours, qui faisait sa règle du grotesque, du minime (ou du minable) en littérature, et culbutait les valeurs établies”.

²⁰⁰ O excerto em língua estrangeira é: “[...] des productions ‘gaies’ d’une époque que, trop souvent, on éclaire unilatéralement des sombres lueurs de la décadence”.

²⁰¹ A origem do nome do grupo recebeu diversas explicações e, justamente por essa multiplicidade, tornou-se atrativa para seus membros. Grojnowski (1997, p. 44) afirma que a denominação poderia i) derivar da ideia de que seus membros, por preferirem bebidas alcóolicas, ficariam doentes quando tomassem água; ii) referir-se a um termo médico, atestado por dicionários, sem definição exata e utilizado por brincadeira; e iii) reportar-se a hidra, monstro mitológico de múltiplas cabeças, que insistem em se regenerar a cada vez que uma delas é cortada. É possível levantar a hipótese, ainda, de que seja um termo oposto à *hydrophobie*, que, até o início do século XX, era utilizado para designar pessoas ou animais raivosos.

outras denominações, misturando-os a outros círculos literários, tais como os *Fumistes*, os *Incohérents* e os próprios decadentes (GROJNOWSKI, 1997, p. 49). É importante observar que esses agrupamentos podiam ter os mesmos participantes e, apesar disso, manifestar diversidade poética. De toda forma, parte do público finissecular amalgamava todas essas tendências, o que, para nós, apenas reforça a presença do cômico na ficção decadente.

À margem de instituições literárias consagradas, como a Académie Française, os *Hydropathes* declamavam, em suas apresentações, poemas parodísticos, repletos de trocadilhos, jogos de palavras e brincadeiras. Além da leitura em voz alta e da dramatização coletiva, o clube contava com periódicos para publicarem seus textos, como *L'Hydropathe* (1879) e *Tout-Paris* (1880). Grojnowski (1997, p. 51) identifica nesses escritos — em geral, curtos e, em alguns casos, dispostos graficamente de modo a formar desenhos — “a ideologia do rir a qualquer custo — inclusive o do deboche, da renúncia ao ideal”²⁰². Pelas liberdades estilísticas e pela adoção de um humor sem limites, o crítico toma essa literatura como precursora dos movimentos de vanguarda novecentistas, que também produziram obras cômicas voltadas ao *nonsense*, ao macabro e ao diálogo interartes.

Antes, porém, de serem lidos e admirados por autores dadaístas e surrealistas, tais textos circularam entre os ficcionistas decadentes, que também encontraram no cômico uma importante forma de expressão. Ao analisar as relações entre a decadência e a comicidade dos *Hydropathes*, Grojnowski (1997, p. 62) observa que “vários autores estão à procura de modos de expressão novos e buscam notadamente transformar o cômico. Com o ‘grotesco’ ou a ‘alegria no crime’, eles experimentam misturas cujas doses variam ao infinito”²⁰³. O período parece propício à renovação do humor: além da moda dos *cafés-concerts*, com números de música e dança, as leis francesas voltavam a assegurar a liberdade de expressão e de imprensa a partir de 1881, o que promoveu uma multiplicação de periódicos e de encontros artísticos (GROJNOWSKI, 1997, p. 62).

Apesar do ambiente social mais favorável às liberdades individuais, a percepção de degeneração coletiva estruturava grande parte da ficção do período e imprimia tintas nem sempre alegres às variadas manifestações cômicas. O humor era encarado como um recurso produtivo para as experimentações poéticas almejadas por autores decadentes, pois não se baseava em preceitos artísticos de harmonia e proporção; pelo contrário, promovia o

²⁰² O excerto em língua estrangeira é: “L’idéologie du rire — du rire à tout prix, y compris celui du ricanement, du renoncement à l’idéal [...]”.

²⁰³ A passagem em língua estrangeira é: “Nombre d’auteurs sont en quête de modes d’expression nouveaux et cherchent notamment à transformer le comique. Avec le ‘grotesque’ ou la ‘gaieté dans le crime’, ils s’essayent à des alliages dont les doses varient à l’infini”.

amálgama de formas artísticas, a contradição e os jogos linguísticos. Assim, a ficção decadente buscava “o sonho da escrita grotesca e humorística” (GROJNOWSKI, 1997, p. 66)²⁰⁴ também a partir da decomposição das próprias estruturas narrativas e estilísticas das obras, com frequentes digressões, hermetismos e quebras da linearidade discursiva. Encarado como princípio de composição, o grotesco não se limitou, portanto, à descrição de figuras monstruosas.

No Brasil, a presença do grotesco nas letras nacionais também foi notada por nomes importantes da crítica, a despeito do escasso interesse analítico pela questão. Ao examinar a produção literária do ano de 1893, em especial a de contos, a qual caracteriza como “abundante”, Araripe Júnior (1896, p. 113) comenta que “pelo menos os jornais e as revistas andaram muito pejudicadas de pequenas narrativas variando desde o grotesco até o épico”. Embora não precise quais seriam essas obras, sua avaliação se insere na introdução ao capítulo de discussão dos contos de Viveiros de Castro, Virgílio Várzea e Inglês de Sousa. Os dois últimos tiveram parte de suas produções literárias associadas à decadência, ao insólito e as poéticas negativas (cf. MENDES; AMARAL, 2014; CABRAL, 2022). Na produção de outro autor, chamado Bianor de Medeiros, brevemente mencionado, identifica uma tendência humorística, mas não desenvolve uma possível relação com a arte grotesca.

No capítulo subsequente, no qual comenta romances publicados naquele mesmo ano, Araripe Júnior (1896) é mais explícito em suas considerações e apresenta um panorama da cena literária em seus aspectos mais sombrios. Em tal produção, identifica aquilo que chama de “demonismo” (ARARIPE JÚNIOR, 1896, p. 134), isto é, uma valorização do ocultismo e do sombrio nas letras brasileiras. A tendência é descrita a partir da obra de Coelho Neto, especialmente *A Capital Federal* (1893), que comentamos, brevemente, na introdução desta tese²⁰⁵. Referindo-se ao maranhense, o crítico afirma que “este moço apaixonou-se pela demonologia” (ARARIPE JÚNIOR, 1896, p. 135). Apesar de observar em suas narrativas um interesse por temas ligados ao sobrenatural, Araripe Júnior entende que, ao contrário de Joséphin Péladan²⁰⁶, Coelho Neto não o faria de forma convicta, como se possuísse crenças ocultistas, mas apenas para explorar a imaginação e desenvolver o estilo.

²⁰⁴ O excerto em língua estrangeira é: “le rêve de l’écriture grotesque et humoristique”.

²⁰⁵ Para mais informações sobre o ensaio de Araripe Júnior em sua relação com a obra de Coelho Neto, ver Silva (2021a).

²⁰⁶ Além de ter publicado narrativas decadentes, como a série de romances intitulada *La décadence latine* (1884-1925), Péladan era uma figura conhecida do ocultismo francês.

Ao longo de todo o capítulo, o interesse por temas sombrios será caracterizado como algo postiço, mero exercício discursivo, estando presente não apenas na pena de Coelho Neto, mas nas dos demais escritores brasileiros. Embora Araripe Júnior demonstre como o tema interessava aos autores do final do século mesmo fora da Europa, ele condena esse tipo de literatura, julgando-a avessa às letras nacionais e sem futuro. Seu argumento ecoa certa crítica romântica — em especial a de Madame de Staël [1800], na famosa divisão entre a literatura do “norte” e a do “meio-dia”, isto é, do “sul” —, que buscou analisar a produção literária de um país a partir de seus aspectos sociais, climáticos e históricos. Nesse ponto de vista, o sol, a juventude e a paisagem do Brasil não ensejariam uma ficção sombria e decadente:

Nós brasileiros não temos Idade Média, nem antiguidades célticas, nem ao alcance mistérios do Oriente. O esplendor da terra não nos permite certos caprichos; as solicitações dos trópicos anulam todos os esforços neste sentido. Faltam-nos o cansaço do presente e principalmente os espetáculos de ruínas e a sugestão dos museus; de sorte que tudo quanto pensamentos de semelhante assunto não nos passa além da epiderme da imaginação. O Atlântico e uma vida gloriosa de sol e de luz interpuseram-se entre nós e os mitos que saem imediatamente do solo em que vivem o francês, o inglês, o alemão e o italiano e em que viveram os seus antepassados. A poesia francesa anda hoje mal-assombrada como casa em que se tem perpetuado lendas de assassinatos misteriosos e de sacrilégios tremendos. Para que o mal-assombração pudesse nos impressionar seria necessário que antes de tudo envelhecêssemos. A demonologia, como o decadismo, não encontra na alegria americana elementos que possam favorecer a criação de uma fase estética sombria e tenebrosa. (ARARIPE JÚNIOR, 1896, p. 133-134)

Na sequência de sua exposição, Araripe Júnior (1896, p. 137) observa que o folclore brasileiro, com suas lendas e figuras mais assustadoras, “nunca foram tidos na menor conta, nem se prestam a base de uma estética”. Sem essa base nacional, supostamente necessária para o desenvolvimento de uma literatura negativa, restariam aos ficcionistas apenas os mitos estrangeiros, que dariam forma a uma literatura falsa, de imitação. O crítico chega a se perguntar, retoricamente: “Quem é Satã? Nós não o conhecemos; Satã não com chegou a atravessar o Oceano. Já houve nacional que entretivesse relações com alguma bruxa?” (ARARIPE JÚNIOR, 1896, p. 136).

Sua argumentação não descarta completamente a existência de aspectos negativos na literatura brasileira. O maior incômodo é com a falta de realismo — de “cor local”, mais precisamente — dessas representações. Tal posição fica evidente quando Araripe Júnior (1896, p. 142) sugere que Coelho Neto procurasse retratar “o Rio de Janeiro satânico, oculto, misterioso, esse Rio de Janeiro das espeluncas, do Saco do Alferes, da Saúde, da Cabeça de Porco, dos negros minas, dos ciganos, dos feiticeiros e dos espíritas”, em vez de se deixar levar por uma literatura fascinada pelo exótico. Como explica França (2022, p. 25), “a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura

em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional”.

Independente de julgar negativamente esta “literatura sem vida, sem sangue, sem cor e sem filosofia”, Araripe Júnior (1896, p. 153) reconhece que os autores brasileiros estavam atentos à narrativa decadente, sobretudo a francesa, a qual tomavam como modelo. Anos mais tarde, ao estudar o mesmo período, Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 221) reafirmaria a ligação entre ambas as tradições nacionais: “Francesa não era apenas a loja [a livraria de Mme Fauchon, no Rio de Janeiro], mas também a orientação dos frequentadores, vinda dos Decadentes e Simbolistas, cujos princípios em pouco se diferenciavam”.

Como ocorreu na França, a literatura brasileira não recebeu apenas tintas terríveis nesse final de século; também aqui houve o desenvolvimento de uma produção voltada para efeitos cômicos. O mesmo Coelho Neto, apontado por Araripe Júnior como adepto de um “demonismo”, será o autor de uma produção reconhecida por seus traços risíveis e licenciosos. A ele se juntam nomes como os de Olavo Bilac, Guimarães Passos e Pedro Rabelo. É o que aponta Renata Vieira (2020, p. 264) em sua tese de doutorado, na qual estuda a “literatura alegre” do período, defendendo que esses autores “assumiam (sob pseudônimos) a faceta de escritores licenciosos, baseados nos risos obscenos do humanismo renascentista e da literatura libertina dos Setecentos, para zombar das convenções da sociedade patriarcal”.

De forma mais ampla, desenvolvia-se, no Rio de Janeiro, uma importante cultura cômica de base popular. Em estudo sobre o Carnaval na capital carioca entre o final do século XIX e meados do XX, Rachel Soihet (1998, p. 15) comenta que, “por meio de canções, representações teatrais, cartas anônimas, inversões e utilizações jocosas de signos do poder, os populares demonstraram sua resistência a situações que lhes eram opressivas”. A partir de diversos gêneros cômicos, especialmente em festas, era possível questionar o poder político e veicular insatisfações, críticas e apelos. Esse contexto sócio-histórico lembra-nos que a literatura decadente não passou ao largo das manifestações culturais cômicas; pelo contrário, muitas vezes integrou-as em seus textos, mesclando humor e horror, riso e medo.

Os bailes de máscaras e o Carnaval, em especial, serão o pano de fundo de alguns textos decadentes, que exploravam a atmosfera festiva para apresentar figuras grotescas. Antes de passar à análise ficcional, é relevante mencionar uma crônica de Gonzaga Duque sobre o tema, chamada “Princeses & Pierrots” e publicado na revista *Kosmos* em março de 1906. Da janela de sua casa, o autor observava o desfile de um cordão, que qualifica de “choreia selvagem, com esgares recordativos de ritos bárbaros e uma pandorga d’alegria rústica” (DUQUE, 1906, p. 45). A passagem dos foliões oferece-lhe a ocasião de fazer uma

retrospectiva de como as vestimentas e personagens carnavalescas foram retratadas e elaboradas nos desenhos de artistas visuais, como Callot, Gavarni, Chéret e Willette. Nessa breve história, marcada pelo grotesco, descreve os figurinos de Arlequim, Colombina e, sobretudo, Pierrot — o qual julga perder espaço para a figura do *clown*, num suposto sinal de crescente influência inglesa.

O interesse pelo aspecto visual do Carnaval não é injustificado: Duque, além de ficcionista, era crítico de arte. A recorrência do tema, porém, não se restringiu ao escritor. Esse tipo de evento cultural exerceu bastante atração sobre a imaginação decadente, em razão, primeiro, do caráter artificial e artístico da festa, marcada por fantasias e máscaras por vezes bastante luxuosas, que interessavam aos estetas das narrativas finisseculares. Era, ainda, um momento de liberação de desejos e ocultamento da identidade, quando cada um seria capaz de aproveitar do afrouxamento de regras sociais para seguir seus instintos mais secretos. A mistura de folia, esteticismo e volúpia pavimenta o caminho do grotesco decadente.

3.2 Esteticismo grotesco

A literatura decadente se notabilizou por criar personagens que desejam conferir um caráter artístico a todos os aspectos da existência, mesmo os mais cotidianos. Nessas narrativas, são comuns protagonistas que se dedicam a algum trabalho artístico ou que possuem uma sensibilidade refinada, normalmente excessiva, para apreciar obras de arte. Muitas vezes, eles anseiam por viver num universo governado apenas por critérios estéticos, à parte da realidade social das metrópoles — julgada, negativamente, como materialista, industrial e igualitária. Além de fugirem a tudo o que lhes parece banal, buscando sensações raras, rejeitam a moral como parâmetro para a crítica e a produção de obras de arte.

Autores e artistas decadentes, por sua vez, procuraram escapar da banalidade e da redundância da cultura produtivista na criação de novas experiências por meio o artifício e da experimentação. Uma grande parte da própria burguesia estava esperando ser surpreendida, chocada — entretida, basicamente —, e o culto do antinatural prometia a ela sensações e esferas da existência novas e excitantes. (DENISOFF, 2007, p. 36)²⁰⁷

²⁰⁷ O trecho em língua estrangeira é: “Decadent authors and artists, meanwhile, sought escape from the banality and redundancy of the productivist culture in the creation of new experiences through artifice and experimentation. A large number of the bourgeoisie itself was looking to be surprised, shocked — entertained, basically — and the cultivation of the unnatural promised them fresh, exciting sensations and realms of being”.

A ideia de esteticismo sugere um apreço pelo belo, mas a noção foi compreendida de forma mais radical no contexto finissecular. Como explica Robert Johnson (1969, p. 1), tratava-se “não meramente de uma devoção à beleza, mas de uma nova convicção da importância da beleza quando comparada com — e mesmo em oposição a — outros valores”²⁰⁸. Ela não se limitava a uma avaliação sobre arte, e logo se transformou num estilo de vida, numa forma de estar no mundo, tanto de escritores quanto de suas personagens. Essa defesa teve, ao longo de todo o século XIX, em maior ou menor grau, diversos apoiadores, que foram considerados, conforme aponta Pierrot (1977), como precursores da ficção decadente — entre eles, Théophile Gautier, Thomas de Quincey, Charles Baudelaire e Gustave Flaubert. Seus entendimentos do que era a beleza pouco se aproximavam da noção neoclássica; pelo contrário, destacavam as sensações artísticas capazes de impressionar pela novidade, até mesmo quando surgiam de situações ou objetos feios, repulsivos e grotescos.

O prefácio de Gautier ao romance *Mademoiselle de Maupin* (1834) é uma das mais importantes defesas da chamada “arte pela arte”, constantemente referenciada por escritores da decadência. No texto, estão estabelecidas três ideias centrais tanto para a carreira do autor quanto para o esteticismo finissecular: “a autonomia da arte, a defesa do belo em oposição ao útil, e a amoralidade da arte” (BALTOR, 2010, p. 137). O romântico estabelece esses princípios em contraposição a variados críticos e jornalistas do período, cujas posições denuncia e ridiculariza. Seu objetivo é garantir a liberdade criativa e a autonomia dos artistas. Entre os primeiros acusados estão aqueles que avaliariam a moral dos escritores a partir do conteúdo de suas obras, sem fazer a devida distinção entre personagem e autor. Nas palavras de Gautier (1880, p. 17), “é absurdo tanto dizer que um homem é um bêbado porque descreve uma orgia [...] quanto pretender que um homem é virtuoso porque fez um livro de moral; todos os dias vemos o contrário”²⁰⁹.

Na sequência, seu foco recai sobre os críticos que exigem da literatura uma utilidade moral — isto é, o ensinamento do progresso e de bons valores. Admoesta também aqueles que rejeitam as obras que, supostamente, não teriam um emprego prático no cotidiano. Gautier (1880, p. 19) destaca o absurdo de pretender que a arte sirva a propósitos materiais, pois, como afirma, “não se faz um gorro de algodão a partir de uma metonímia, não se calça uma comparação como pantufa; não é possível se servir de uma antítese como guarda-

²⁰⁸ O trecho em língua estrangeira é: “it denoted something new: not merely a devotion to beauty, but a new conviction of the importance of beauty as compared with – and even in opposition to – other values”.

²⁰⁹ O trecho em língua estrangeira é: “Il est aussi absurde de dire qu’un homme est un ivrogne parce qu’il décrit une orgie [...] que de prétendre qu’un homme est vertueux parce qu’il a fait un livre de morale ; tous les jours on voit, le contraire”.

chuva”²¹⁰. Em vez de se pautar por critérios morais ou pragmáticos, o escritor coloca a apreciação do belo como o objetivo principal da arte, superior a qualquer ensinamento ou utilidade:

Nada do que é belo é indispensável à vida. — Suprimiríamos as flores, e o mundo não sofreria materialmente; quem gostaria, entretanto, que não houvesse mais flores? [...]

A verdadeira beleza está apenas naquilo que não pode servir para nada; tudo o que é útil é feio, pois é a expressão de alguma necessidade, e as do homem são ignóbeis e repugnantes, como sua pobre e fraca natureza. — O lugar mais útil de uma casa são as latrinas. (GAUTIER, 1880, p. 22)²¹¹

Anos mais tarde, em 1869, Baudelaire contribuiria decisivamente para o desenvolvimento da reflexão sobre o belo com a publicação do ensaio “Le Peintre de la vie moderne”, no qual analisa obras do desenhista e gravurista Constantin Guys. Como Gautier, o poeta opõe a beleza à natureza e considera a segunda como fonte do mal e dos impulsos mais baixos no ser humano — ecoando o pensamento de Marquês de Sade, para quem o mundo natural nos incitaria apenas os piores comportamentos. Assim, acredita que “tudo o que é belo e nobre é resultado da razão e o cálculo. [...] O mal se faz sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte” (BAUDELAIRE, 2018, p. 111). Por esse motivo, fará o elogio da maquiagem como um importante recurso da *toilette* feminina, e destacará, por extensão, a importância do artificialismo nas artes.

A própria concepção de beleza do poeta será marcada pela inclusão de elementos dissonantes e, paradoxalmente, até mesmo negativos. No poema “Hymne à la beauté” (1857), por exemplo, Baudelaire (1924, p. 73-74) qualifica a beleza como “monstro horrendo”, de “olhar [...] divino e infernal”, adornada com “Horror”, e cuja origem poderia ser ou “de Satã ou de Deus”. Essa posição parte de uma valorização do inesperado nas artes. Conforme explica Philippov (2004, p. 72), para o poeta, “surpreender, assustar, chamar a atenção ao inesperado seriam [...] a função do verdadeiro artista moderno”. Ainda que suas definições variem ao longo da carreira, em graus diferentes de sistematização e de afastamento em relação à noção mais clássica, ele identifica até mesmo um aspecto bizarro no belo. Ao comentar a Exposição Universal de 1855, escreve:

²¹⁰ O trecho em língua estrangeira é: “On ne se fait pas un bonnet de coton d’une métonymie, on ne chausse pas une comparaison en guise de pantoufle ; on ne se peut servir d’une antithèse pour parapluie”.

²¹¹ O trecho em língua estrangeira é: “Rien de ce qui est beau n’est indispensable à la vie. — On supprimerait les fleurs, le monde n’en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu’il n’y eût plus de fleurs ? [...] Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin, et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines”.

O belo é sempre bizarro. Não quero dizer que seja propositalmente e friamente bizarro, pois, nesse caso, seria um monstro fora dos trilhos da vida. Digo que contém sempre um pouco de bizarrice, de bizarrice ingênua, não desejada, inconsciente, e que é essa bizarrice que o faz ser particularmente o Belo. É sua matrícula, sua característica. Inverta as proporções, e tente conceber um belo banal! (BAUDELAIRE, 1868, p. 216)²¹²

O interesse estético e a admiração por figuras e eventos não harmônicos encontraram base retórica também nos textos de outro autor, cultuado e traduzido por Baudelaire: Thomas De Quincey. Em “On Murder Considered as One of the Fine Arts”, publicado em 1827 na *Blackwood's Magazine*, o britânico aborda crimes e assassinatos, satiricamente, como se fossem uma prática artística refinada. Numa carta ficcional endereçada ao editor da revista, apresenta uma suposta palestra e descreve a existência, em Londres, da “Society of Connoisseurs in Murder”. Os membros desse grupo seriam “curiosos em homicídios; amadores e diletantes nos vários modos de derramamento de sangue; e, em resumo, apreciadores de assassinatos” (DE QUINCEY, 2006, p. 8)²¹³. Esse público, em específico, conseguiria admirar as técnicas e o talento de diferentes assassinatos, considerando-os verdadeiros artistas. As histórias dos criminosos e seus talentos em conceber homicídios cada vez mais originais são detalhadas e comparadas, como se formassem um cânone digno de estudo.

De Quincey expõe, com inegável ironia, a partir da temática do assassinato, a questão da amoralidade da arte. O fictício palestrante afirma que, diante de um crime já cometido, seria possível deixar os julgamentos morais de lado, pois não haveria mais como salvar a vítima e mudar o curso das ações. Nesse instante, a melhor atitude a tomar seria tratar o caso esteticamente:

[...] por quê, então, pergunto eu, qual é a utilidade de mais virtude? O suficiente já foi concedido à moralidade; agora é a vez do Gosto e das Belas-Artes. Uma coisa triste aconteceu, sem dúvidas, muito triste; mas nós não podemos remediá-la. Tiremos, portanto, o melhor de um assunto ruim; e, como é impossível retirar algo de seus propósitos morais, tratemos disso esteticamente, e vejamos se resultará em algo desse jeito. Essa é a lógica de um homem sensível, e o que se segue? Secamos nossas lágrimas e temos a satisfação de descobrir, talvez, que uma transação que, moralmente considerada, era chocante [...], quando testada pelos princípios do Gosto, acaba sendo uma performance bem meritória. Assim todo mundo fica satisfeito. [...] A Virtude teve seu tempo; doravante, *Vertu* e *Perícia* têm permissão para cuidar de si mesmos. [...] A partir desta grande galeria do assassinatos, juntos

²¹² O trecho em língua estrangeira é: “*Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu’il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu’il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c’est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C’est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un beau banal !*”.

²¹³ O trecho em língua estrangeira é: “They profess to be curious in homicide; amateurs and diletanti in the various modes of bloodshed; and, in short, Murder-Fanciers”.

caminhemos, de mãos dadas, em admiração deleitosa, enquanto me esforço para chamar vossa atenção para os objetos de crítica proveitosa. (DE QUINCEY, 2006, p. 12-13)²¹⁴

Essa linha argumentativa — que, com humor, valoriza artisticamente conteúdos negativos e distantes da ideia mais tradicional de beleza — é descrita pelo crítico Alex Murray (2016, p. 95) como resultante de um “relativismo estético irônico”²¹⁵. Tal postura foi amplamente compartilhada por autores decadentes, tanto no Reino Unido quanto na França e no Brasil (cf. MURRAY, 2016; COVELO, 2019; SILVA, 2021b). Nela conjugam-se o desejo dos artistas por liberdade irrestrita e a vontade de chocar a recepção com um estilo cômico. Na análise de nosso *corpus* ficcional, demonstraremos que o grotesco cumpre exatamente esses papéis e, graças a isso, é valorizado como poética.

Desde o romantismo, as monstruosidades grotescas são apontadas como uma das consequências negativas do trabalho artístico. Nesse contexto, a ideia de gênio é acompanhada de uma contraface assustadora. Ao examinar contos de Hoffmann que apresentam artistas como protagonistas, Kayser (1986, p. 72) identifica essa relação e afirma que “é sempre o artista quem constitui o ponto de contato para a erupção das potências sinistras e é sempre ele quem perde a relação segura com o mundo, porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade”. Excêntricos, sensíveis e capazes de enxergar o cotidiano por ângulos pouco convencionais, eles seriam os veículos ideais para a manifestação do grotesco. Após entrarem em contato com o universo sombrio e, muitas vezes, absurdo dos monstros, enlouqueceriam e morreriam — numa recorrência narrativa que também ocorre na ficção decadente.

A eleição da arte como tema central das obras literárias marcaria a segunda metade do século XIX, dando forma àquilo que Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (1993) chamou de *roman d'art*. Essa categoria de romances decadentes promoveria uma reflexão autorreferencial sobre a própria criação artística, colocando a crítica no centro das narrativas. Mais que narrar histórias e desenvolver as ações de personagens, os escritores se

²¹⁴ O trecho em língua estrangeira é: “why, then, I say, what’s the use of any more virtue? Enough has been given to morality; now comes the turn of Taste and the Fine Arts. A sad thing it was, no doubt, very sad; but we can’t mend it. Therefore let us make the best of a bad matter; and, as it is impossible to hammer anything out of it for moral purposes, let us treat it aesthetically, and see if it will turn to account in that way. Such is the logic of a sensible man, and what follows? We dry up our tears, and have the satisfaction perhaps to discover, that a transaction, which, morally considered, was shocking, and without a leg to stand upon, when tried by principles of Taste, turns out to be a very meritorious performance. Thus all the world is pleased. [...] Virtue has had her day; and henceforward, Vertu* and Connoisseurship have leave to provide for themselves. [...] Through this great gallery of murder, therefore, together let us wander hand in hand, in delighted admiration, while I endeavour to point your attention to the objects of profitable criticism”.

²¹⁵ A expressão em língua estrangeira é: “ironic aesthetic relativism”.

interessariam pela exploração da linguagem e por experimentações narrativas, a fim de questionar os limites dos gêneros, do romanesco e do discurso literário — numa tendência que marca toda a ficção do período, inclusive a naturalista (cf. MENDES, 2018). Valorizando mais os comentários dos protagonistas sobre arte que suas eventuais obras, tais textos colocariam em primeiro plano a figura do esteta, e não a do artista:

Do artista ao *ariste* ou ao esteta. Na passagem de um termo ao outro, imprime-se o espaço do que os contemporâneos chamaram “decadência” e do que podemos estudar como uma “crise” da literatura. O romance aparece como lugar privilegiado de uma interrogação sobre a criação, mais especificamente sobre a literatura, perceptível tanto na reivindicação dos modelos heterogêneos que são a pintura e a música quanto na representação privilegiada do esteta. O *credo* do esteta engaja o romance numa via nova. Por meio da pintura e da música, críticos, artistas e estetas, é, pois, da história do romance que nós trataremos, a de um gênero efêmero que nós propomos nomear como “romance de arte”. (MELMOUX-MONTAUBIN, 1993, p. 21)²¹⁶

Embora a pesquisadora centre sua descrição sobre o gênero do romance, acreditamos que as mesmas características se aplicam, sem tantas modificações, ao conjunto da literatura decadente. Também em contos, crônicas e poemas, há grande valorização do diálogo interartes, em especial com a tradição visual. No período, o grotesco ainda era bastante compreendido, conforme observamos no capítulo anterior, como uma noção própria das belas-artes. Assim, não é de surpreender que as obras decadentes façam tantas referências à iconografia grotesca, seja pelo lado mais sombrio e caricatural de desenhos como os de Callot e de Goya, seja por seu aspecto ornamental. Além de recurso literário, utilizado na descrição de figuras monstruosas e na estruturação das tramas, o grotesco também ofereceu aos escritores finiseculares um conjunto de referências pictóricas, o que o tornou ainda mais atraente para quem buscava o esteticismo.

Melmoux-Montaubin (1993) nota como a ornamentação grotesca, com seus constantes desvios e excentricidades, é tomada, por analogia, como um modelo para a composição literária e para a narração do *roman d'art*:

A arte grotesca aparece, assim, como o fundamento de uma maneira nova, cujas implicações virtuais já se pode pressentir. O privilégio acordado aos desvios e digressões, fantasias e arabescos, desvia o interesse de uma narração linear e

²¹⁶ O trecho em língua estrangeira é: “De l'artiste à l'ariste ou à l'esthète. Dans le passage de l'un à l'autre terme, s'imprime l'espace de ce que les contemporains ont appelé « décadence », de ce qu'on a pu étudier comme une « crise » de la littérature. Le roman apparaît comme le lieu privilégié d'une interrogation sur la création, plus spécifiquement sur la littérature, perceptible tant dans la revendication des modèles hétérogènes que sont la peinture et la musique que dans la représentation privilégiée de l'esthète. Le *credo* de l'esthète engage le roman dans une voie nouvelle. À travers peinture et musique, critiques, artistes et esthètes, c'est donc l'histoire du roman que nous allons traiter, celle d'un genre éphémère que nous proposons de nommer « roman d'art »”.

convida a uma leitura mais maleável, menos ligada à ficção que ao jogo de sua execução. (MELMOUX-MONTAUBIN, 1993, p. 35)²¹⁷

De modo geral, a literatura decadente emula técnicas da ornamentação plástica em seu estilo discursivo. Na visão de muitos desses autores, as artes decorativas seriam as mais adequadas à pura fruição estética. Ao comentar o interesse de gerações seguintes pela decoração grotesca renascentista, Harpham (2006, p. 5) observou como esse tipo de composição foi importante para artistas visuais do final do século XIX: “[...] o grotesco é abraçado por artistas ‘estéticos’ que insistem no caráter não mimético da criação artística: como disse Aubrey Beardsley, ‘Se eu não for grotesco, não sou nada’”²¹⁸. Associando os procedimentos estilísticos da literatura aos métodos característicos da arte visual, diversos escritores decadentes buscarão ornamentar sua linguagem e multiplicar as referências pictóricas em seus livros.

No diálogo “The Critic as Artist” (1891), Oscar Wilde (1957, p. 190) defende, por meio do personagem Gilbert, que “a arte claramente decorativa é aquela [...] com que se deve viver”. Em sua visão, ela destacaria mais a forma que o conteúdo e não se basearia na imitação da natureza. Na sequência, o irlandês parece fazer uma menção à própria pintura ornamental grotesca do Renascimento, tendo-a em alta conta pela excentricidade de suas formas:

Afinal, quem examina de perto a época de Shakespeare constata que a arqueologia é uma de suas características especiais. Depois dessa ressurreição de formas arquiteturais clássicas, que foi um dos aspectos da Renascença, e da impressão em Veneza e alhures das obras-primas das literaturas grega e latina, despertou-se naturalmente o interesse pela decoração e os costumes do mundo antigo. Os artistas estudavam-nos, não com o mero intuito de aprender, mas pelo novo encanto descoberto em tais estudos. Os curiosos objetos que as escavações traziam constantemente à luz não caíam na poeira de um museu para a contemplação de um diretor embotado e o fastio de um policial, a quem enfada a ausência do crime. Aproveitavam-se então esses objetos como motivos de uma nova arte, não somente bela, mas estranha também. (WILDE, 1957, p. 219)

É importante destacar a importância das ideias de Wilde para a literatura finissecular, não apenas na Inglaterra, mas internacionalmente. Identificando sua influência na França, Pierrot (1977) aponta-o como um dos formuladores da base poética da decadência, sobretudo pelas noções de amoralidade e inutilidade da arte propostas no prefácio de *The Picture of*

²¹⁷ O trecho em língua estrangeira é: “L’art grotesque apparaît ainsi comme le fondement d’une manière nouvelle, dont on peut déjà pressentir les implications virtuelles. Le privilège accordé aux détours et digressions, fantaisies et arabesques détourne l’intérêt d’une narration linéaire et invite à une lecture plus souple, moins attachée à la fiction qu’au jeu de sa mise en œuvre”.

²¹⁸ O trecho em língua estrangeira é: “This is why the grotesque is embraced by ‘aesthetic’ artists who insist on the non-mimetic character of artistic creation: as Aubrey Beardsley said, ‘If I am not grotesque, I am nothing’”.

Dorian Gray (1891). Fizeram escola suas afirmações de que “toda arte é bem inútil”, de que “o artista pode expressar tudo” e, finalmente, de que “não há tal coisa de um livro moral ou imoral. Os livros são bem escritos ou mal escritos” (WILDE, 2012, p. 3-4)²¹⁹. No Brasil, parte de sua obra foi traduzida e comentada por João do Rio, além de ter sido referenciada por outros autores associados à literatura *fin-de-siècle*, como Elísio de Carvalho e José Geraldo Vieira (cf. SILVA, 2020a).

A admiração pela falta de linearidade dos arabescos decorativos ajuda-nos a entender a linguagem decadente, repleta de “alambiques, refinamentos, [e] destilação sutil de essências”²²⁰, como descreve Ducrey (1999, p. xxv). Nessa forma autorreferencial de escrita, que pretendia ser, ela mesma, um artefato artístico, nota-se, em especial, a influência da *écriture artiste*, formulada por Edmond de Goncourt. Tratava-se de uma ourivesaria textual, definida pela “preocupação da frase trabalhada por ela mesma, ‘cinzelada’, [...] da frase objeto de arte, digna de ser contemplada e apreciada mais pela elegância, fineza e ousadia de suas formas que pelo que significa”²²¹ (MITTERAND, 1985, p. 467). A partir de descrições minuciosas, ela buscava representar, textualmente, as nuances de sensações visuais, sonoras, olfativas e táteis de personagens e narradores, por vezes derivando em *ekphrasis*.

A linguagem decadente tende a extrapolar os procedimentos da *écriture artiste*, radicalizando a utilização de palavras raras, neologismos, arcaísmos e termos de especialidade, muitas vezes num intuito cômico e parodístico. Essa tendência se manifestou em graus diferentes em cada obra, mas constitui uma recorrência importante da literatura no período²²². É comum, inclusive, definir a decadência a partir das escolhas linguísticas dos autores. Além de Palacio (2011), Stead (2004) também segue essa linha crítica. Ao estudar os monstros presentes em tal *corpus* ficcional, afirma que a atração pela monstruosidade não se limitava à figuração, mas se manifestava também na escrita:

A Decadência não inventou, evidentemente, o trabalho sobre a deformação corporal. Não foi a primeira a se voltar para os seres insólitos e não reivindica o primado do

²¹⁹ Os trechos em língua estrangeira são, respectivamente, “All art is quite useless”, “The artist can express everything” e “There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written”.

²²⁰ O trecho em língua estrangeira é: “Alambics, raffinements, distillation subtile d’essences”.

²²¹ O trecho em língua estrangeira é: “Le souci de la phrase travaillée pour elle-même, « ciselée », comme on disait, de la phrase objet d’art, digne d’être contemplée et goûtée pour l’élégance, la finesse, la hardiesse de ses formes plus que pour ce qu’elle signifie”.

²²² Parte desses traços estilísticos estão presentes na literatura naturalista, que também promoveu diversas experimentações linguísticas, como, por exemplo, na ampla utilização de gírias e termos populares. As décadas finais do século XIX são marcadas, de forma geral, por um desejo de variação da escrita literária. A esse respeito, ver Cressot (1938).

princípio da metamorfose. Não criou o monstro. Ela repousa, contudo, sobre uma problemática de degenerescência, de queda, de declínio, e convoca a forma maltratada e anormal, o corpo degenerado ou híbrido. Define-se como uma desagregação, uma deformação ou uma corrupção linguística, e maltrata os vocábulos, as frases e os sintagmas, à imagem dos corpos e dos membros. (STEAD, 2004, p. 41)²²³

A apresentação decadente de figuras e objetos baixos e grotescos a partir de uma linguagem trabalhada, minuciosa, deve também a Flaubert. Em carta a Louise Colet, em 12 de setembro de 1853, o escritor expunha um de seus objetivos com a escrita de *Madame Bovary* (1857): “Escrever bem o *mediocre* e fazer com que ele guarde, ao mesmo tempo, seu aspecto, seu jeito, suas palavras mesmo, é algo realmente diabólico” (FLAUBERT, 1927, p. 338)²²⁴. O autor não limitaria seus esforços apenas ao *mediocre* e ao banal; também empregaria um estilo bastante apurado para descrever cenas repulsivas. Sua prática será, como a de Goncourt, expandida pelos decadentes, pois estetiza aquilo que, inicialmente, não seria belo: “o conteúdo [...] pode ser feio, mas é o tratamento o que torna a obra bonita: uma beleza que é perturbadora, porque retém o aspecto grotesco da cena e da expressão — sem sintetizá-lo ou fazê-lo desaparecer — e ainda, simultaneamente, cria prazer estético” (FINCH, 2004, p. 151)²²⁵.

Todos esses traços, característicos do que chamamos de grotesco decadente, encontraram sua formulação mais típica em *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans²²⁶. Na narrativa, apresentam-se, de forma fragmentada e não linear, episódios da vida do duque Jean Floressas des Esseintes, um esteta e último descendente de sua linhagem aristocrática, que decide se afastar do tumulto da vida parisiense e se isolar numa casa em Fontenay-aux-Roses. Em constantes crises nervosas, derivadas de uma sensibilidade excessiva, o personagem procura criar um mundo artístico, à parte da sociedade, nos cômodos da morada. Com limitado espaço para as ações e o romanesco, alguns capítulos da obra se concentram quase

²²³ O trecho em língua estrangeira é: “Car la Décadence n'a évidemment pas inventé le travail sur la déformation corporelle. Elle ne s'est pas penchée la première sur les êtres insolites et elle ne revendique pas la primauté du principe de métamorphose. Elle n'a pas créé le monstre. Elle repose cependant sur une problématique de dégénérescence, de chute et de déclin et convoque la forme malmenée et anormale, le corps dégénéré ou hybride. Elle se définit comme une désagrégation, une déformation ou une corruption linguistique et malmène les vocables, les phrases et les syntagmes à l'image des corps et des membres”.

²²⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Bien écrire le *mediocre* et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique”.

²²⁵ O trecho em língua estrangeira é: “The content, or the ‘quoted’ discourse, may be ugly, but the treatment is what renders the work beautiful: a beauty that is disturbing because it retains the grotesqueness of the scene or utterance – does not synthesise or wish it away – yet simultaneously creates aesthetic pleasure”.

²²⁶ Apesar de ter produzido o texto mais comumente associado à poética decadente, Huysmans não se declarava partidário de grupos decadentes. Pelo contrário, tecia críticas a eles tanto em seus livros de ficção quanto em sua correspondência (cf. CATHARINA, 2005; LOCMANT, 2010).

que exclusivamente nos juízos críticos do protagonista sobre arte e literatura — como, por exemplo, em seu gosto pela produção latina da decadência, suas leituras católicas e seu apreço por Baudelaire e Mallarmé. Há, ainda, diversas passagens nas quais estão descritos quadros de pintores e gravuristas como Gustave Moreau, Félicien Rops e Odilon Redon, conforme já observamos anteriormente.

Embora possua diversas características típicas do naturalismo — ao qual o autor se filiara, em seus anos de pertencimento ao grupo zoliano de Médan —, o romance adota um tom parodístico, conforme explica Pedro Paulo Catharina (2005, p. 145): “Se *Às avessas* conserva traços naturalistas e talvez até uma certa temática — afinal a história de des Esseintes pode ser vista como um caso clínico ao gosto naturalista — trata-o às avessas, com ironia e em tom de paródia”. A comicidade da obra foi, por muito tempo, ignorada ou colocada em segundo plano pela crítica, como se a narrativa de Huysmans não contivesse nuances e fosse tão somente um manual da decadência. Em estudo detalhado sobre a questão, Gilles Bonnet (2003) concluiu, pelo contrário, que a comicidade integra o conjunto dos escritos do escritor, em diferentes formas, mesmo nas numerosas recorrências de monstruosidades.

Grojnowski (1997) expôs os numerosos recursos humorísticos empregados pelo autor, e atribuiu à sua ironia a razão para a dificuldade de parte da recepção em identificar os aspectos risíveis da narrativa:

Os momentos de gracejo e gravidade estão distribuídos ao longo da narrativa segundo um princípio de alternância irregular. [...] Na maior parte das vezes, o grave se mistura ao bufão, ou, melhor ainda, os assuntos sérios são tratados sob o modo da piada [...]. A figura do oxímoro associa temas e registros reputados inconciliáveis.

[...]

Galhofa, piada, charge — incongruidades, jogos de palavra, piscadelas — humor, mistificação — sátira, paródia, tom irônico ou *pince-sans-rire*: é também pela exploração dessa veia múltipla que o romance inova. (GROJNOWSKI, 1997, p. 232-234)²²⁷

Destacamos três episódios da narrativa nos quais identificamos o grotesco decadente. O primeiro deles ocorre no quarto capítulo da obra, quando se narra a aquisição de uma tartaruga, encomendada por Des Esseintes. A motivação do protagonista fora o desejo de colocar algo vivo sobre um tapete oriental, a fim de melhor destacar as cores da peça. O

²²⁷ O trecho em língua estrangeira é: “ Les moments de drôlerie et de gravité sont distribués dans le cours du récit selon un principe d'alternance irrégulière. [...] Mais le plus souvent le grave se mêle au bouffon, ou, mieux encore, les sujets sérieux sont traités sur le mode de la blague, à moins que des balivernes ne soient exposées sur un ton imperturbable.

[...]

Galéjade, blague, charge — incongruités, jeux de mots, cliens d'œils — humour, mystification — satire, parodie, ton ironique ou prince-sans-rire : c'est aussi par l'exploitation de cette veine bigarrée que le roman innove”.

protagonista não fica satisfeito, entretanto, com a disposição visual do ambiente e resolve cobrir a carapaça do animal com ouro: “o bicho fulgurava como um sol, resplandecia sobre o tapete, cujas cores excessivas se amorteceram, com irradiações de broquel visigótico de escamas imbricadas por um artista de gosto bárbaro” (HUYSMANS, 1987, p. 73).

Des Esseintes julga, contudo, que a transformação da tartaruga em objeto de arte estaria completa apenas quando nela incrustasse pedras preciosas²²⁸. A tarefa tampouco é facilmente executada, pois o esteta não se satisfaz com quaisquer gemas. Suas reflexões sobre as melhores joias tomam algumas páginas da obra, até encontrar uma solução: “por seus dedos correram os minerais mais surpreendentes e mais extravagantes; terminou por selecionar uma série de pedras reais e factícias cuja mistura deveria produzir uma harmonia fascinadora e desconcertante” (HUYSMANS, 1987, p. 74-75). Nessa passagem, como em diversas outras, coloca-se em primeiro plano o desejo de atentar contra a natureza para criar obras realmente artísticas — capazes de interessar por sua bizarrice e impactar a sensibilidade de personagens *blasés*. A valorização do antinatural, sistemática na ficção decadente, será uma das mais importantes motivações para o grotesco.

Como ocorre tipicamente na arte grotesca, promove-se uma justaposição de categorias: nesse caso, um ser vivo foi transformado numa joia, destinada à contemplação estética e à ornamentação, transformando-se em mais uma peça de mobiliário. Além da estranheza gerada pela cena, o efeito cômico advém da reação do protagonista diante do ato: “Des Esseintes contemplava agora, encolhida num canto da sua sala de jantar, a tartaruga que rutilava na penumbra. Sentia-se totalmente feliz” (HUYSMANS, 1987, p. 76). Contente, ele decide tomar alguns de seus licores, e o narrador aproveita essa ocasião para explicar outro projeto do esteta, que, mais uma vez, dedica-se a misturar as categorias da natureza:

Ele chamava, a essa coleção de barris de licor, seu órgão-de-boca.

Uma haste podia articular todas as torneiras, fazendo-as funcionar num movimento único, de sorte que, uma vez instalado o aparelho no lugar, bastava tocar um botão oculto na guarnição para que todas as torneirinhas, giradas ao mesmo tempo, enchessem as imperceptíveis taças coladas sob elas.

O órgão achava-se agora aberto. Os registros etiquetados “flauta, trompa, voz celeste” estavam puxados, prontos para a manobra. Des Esseintes bebia uma gota aqui, outra lá, executava sinfonias interiores, lograva suscitar, na garganta, sensações análogas às que a música derrama nos ouvidos.

De resto, cada licor correspondia, segundo ele, como gosto, ao som de um instrumento. O curaçau seco, por exemplo, à clarineta cujo canto é picante e aveludado [...]. (HUYSMANS, 1987, p. 77-78)

²²⁸ O episódio da tartaruga seria baseado num caso real, narrado por Edmond de Goncourt em seu *Journal* em 1884. O esteta e escritor Robert de Montesquiou também teria decorado a carapaça de uma tartaruga com pedras preciosas, que encontraria o mesmo fim que a de Des Esseintes. Em seu próprio livro de memórias, o *dandy* confirma a ideia e afirma que, antes dele, a escritora Judith Gautier teria feito igual (cf. JOURDE, 2019, p. 1579-1580).

Além da conversão de uma tartaruga num produto de ourivesaria, as gotas dos licores sugerem instrumentos musicais, numa radicalização da proposta de correspondências sinestésicas idealizada por Baudelaire nas *Fleurs du mal*. O intricado sistema de barris é descrito em detalhes e é interrompido apenas por uma analepse, que apresenta ao leitor uma terrível visita de Des Esseintes ao dentista, anos antes. Esse *flashback* reforçará o efeito grotesco do capítulo, pois adiciona a um trecho risível — a decoração da tartaruga e a explicação do órgão-de-boca — uma cena marcada pela repulsa. Com dor de dentes, o protagonista precisara buscar ajuda especializada, que, contudo, redundava praticamente numa sessão de tortura²²⁹:

Principiara então a grande cena. Agarrado aos braços da poltrona, des Esseintes havia sentido frio na bochecha; depois, seus olhos viram trinta e seis velas e ele se pusera, devido às dores inauditas, a bater com os pés e a berrar feito um bicho sendo assassinado.

Um estalo se fizera ouvir, era o molar que se partia ao ser extraído; tinha-lhe então parecido que lhe arrancavam a cabeça, que lhe despedaçavam o crânio; ele havia perdido a razão, gritado a plenos pulmões, defendendo-se furiosamente contra o homem que se arrojava de novo sobre ele como se quisesse enfiar-lhe o braço até o fundo do ventre; bruscamente, recuara de um passo e, erguendo o corpo grudado à mandíbula, deixara-o brutalmente cair de novo sentado na poltrona, enquanto ele, de pé, tapando com o corpo toda a janela, resfolegava brandindo na ponta do seu boticão um dente azul de onde pendia um fio vermelho.

Aniquilado, des Esseintes vomitara, enchendo de sangue uma bacia [...]. (HUYSMANS, 1987, p. 81-82)

A conclusão do capítulo, logo após o fim dessa memória assustadora, reforça o caráter grotesco da obra. Ao voltar a si, Des Esseintes depara-se com a tartaruga morta: “Habituada sem dúvida a uma existência sedentária, a uma vida humilde passada sob a sua pobre carapaça, não conseguira suportar o luxo deslumbrante que lhe impunham, a chapa rutilante de que a haviam revestido, as pedrarias que lhe tinham engastado nas costas, como um cibório” (HUYSMANS, 1987, p. 82). O resultado de sua experiência estética é malfadado, já que o animal não consegue suportar a transformação antinatural a que fora submetida. Como apontam Edwards e Graulund (2013, p. 84-85), a tartaruga simboliza como a sofisticação almejada pelo esteta leva à degradação, num dos tantos “exemplos de grotesqueria extravagante”²³⁰ da obra. Também em *The Picture of Dorian Gray*, um objeto de decoração — o retrato de Dorian — corrompe-se grotescamente.

²²⁹ A caracterização grotesca de atividades cotidianas, como ir ao dentista, também está presente no volume *Croquis parisiens* (1880). Em “Le Coiffeur”, um dos poemas em prosa dedicados às figuras típicas da capital francesa, Huysmans narra uma visita ao cabelereiro que também se torna um suplício. Em ambos os casos, observamos a união de efeitos de recepção cômicos e terríveis (cf. HUYSMANS, 1996).

²³⁰ A expressão em língua estrangeira é: “examples of extravagant grotesquerie”.

O procedimento de Des Esseintes para decorar sua casa e estetizar cada vez mais sua vida é explicitado logo na sequência dessa seção, no quinto capítulo. Nesse ponto, o personagem está em dúvida como organizar seu quarto de dormir e considera a hipótese de simular o espaço de numa cela monástica. Decide utilizar do refinamento para emular a sobriedade desse tipo de habitação. A passagem revela parte da técnica do grotesco decadente, no qual objetos feios e desarmônicos ganham valor artístico:

À custa de virar e revirar a questão por todos os lados, concluiu que o objetivo a atingir poder-se-ia resumir no seguinte: arrumar, com alegres objetos, uma coisa triste, ou melhor: conservando-lhe o caráter de feiura, imprimir ao conjunto do aposento assim tratado uma espécie de elegância e distinção; inverter a ótica do teatro onde vis ouropéis fazem o papel de tecidos luxuosos e caros; obter o efeito absolutamente oposto servindo-se de estofos magníficos para dar a impressão de andrajos; dispor, em suma, uma cela de cartuxo que tivesse aparência de verdadeira sem o ser, bem entendido. (HUYSMANS, 1987, p. 96)

O segundo episódio que destacamos em nossa análise ocorre no oitavo capítulo da obra, quando Des Esseintes dispõe uma série de plantas em sua casa. Como seus gostos são peculiares, rejeita qualquer espécimen que parecesse comum: “Depois das flores artificiais a imitar as verdadeiras, queria flores naturais que imitassem as falsas” (HUYSMANS, 1987, p. 120-121). Para demonstrar como a própria natureza seria, por si mesma, corrompida, escolhe vegetais surpreendentes por suas formas, cores e odores. Segundo Jourde (2019, p. 1594), o escritor teria se valido de revistas e catálogos de horticultura, bastante em voga no final do século XIX, para compor suas descrições.

A chegada da encomenda de flores em Fontenay-aux-Roses é apresentada ao leitor como uma sucessão de monstruosidades grotescas, que, a despeito de suas características repugnantes, encanta o protagonista:

Des Esseintes exultava.
Era descida das carroças uma nova fornada de monstros: os Echinopsis que faziam sobressair, de compressas de algodão, flores de um róseo de ignóbil coto; os Nidularium, abrindão, flores de um róseo de ignóbil coto; os Nidularium, abrindo, em lâminas de sabre, fundamentos esfolados e hiantes; as “Tillandsia Lindenii” estendendo rascadores embotados cor de mosto de vinho; os Cypropedium, de contornos complicados, incoerentes, imaginados por um inventor em estado de demência. Pareciam um tamanco, uma cestinha, acima do qual se arregaçava uma língua humana, de freio esticado, como as que se veem desenhadas nas pranchas de obras que versam as afecções da garganta e da boca; duas pequenas asas, de um vermelho de jujuba, que pareciam ter sido tiradas de um moinho de brinquedo, completavam essa barroca ensambladura de um avesso de língua, cor-de-borra e de ardósia, e de uma bolsinha lustrosa cujo forro ressumava uma cola visguenta. (HUYSMANS, 1987, p. 123)

Kayser (1986, p. 13) apontara como um dos recursos típicos do grotesco o “turbulento acúmulo” de elementos descritivos. Essa estratégia discursiva fica patente no trecho acima,

pela dificuldade encontrada pelo narrador em precisar as características dos *Cypropedium*. São tantas as analogias utilizadas que é custoso estabelecer uma imagem coesa da planta. Afinal, ela é comparada a objetos (“um tamanco”, “uma cestinha”, “um moinho de brinquedo”, “uma bolsinha”); aproximada ao corpo humano, especialmente o doente (“uma língua humana de freio esticado”, “afecções da garganta e da boca”, “avesso de língua”); ressaltada por suas cores variadas, que, por sua vez, também advêm de outros entes (“vermelho de jujuba”, “cor-de-borra e de ardósia”); e ainda possuiria “duas pequenas asas” e um repulsivo “forro [que] resumava uma cola visguenta”. Não por acaso, a origem da planta é atribuída a “um inventor em estado de demência”.

Ao descrever a estrutura básica das sequências descritivas, o linguista Jean-Michel Adam (1992, p. 75) lista dois processos elementares: a “aspectualização”, que confere qualidades ao objeto descrito ou informa as suas partes; e as “correlações”, que indicam comparações entre outros objetos e o “tema-título”²³¹, isto é, a figura ou o assunto do qual se fala. Para produzir o efeito do grotesco, os autores da decadência tendem a adicionar cada vez mais aspectualizações e correlações a seus textos, gerando, a cada inclusão lexical, um novo tema-título, que, por sua vez, receberá outras características²³². No trecho de Huysmans, por exemplo, retratava-se, inicialmente, a flor, mas, conforme a narração avança, outros termos ganham o foco da descrição, como a “cestinha”, a “língua humana” e as “pranchas de obras”. Consegue-se, assim, quebrar a linearidade discursiva e magnificar a sensação de confusão característica da arte grotesca.

O esteticismo mórbido de Des Esseintes encontra paralelo noutro texto de Huysmans, que, por sua afinidade, merece ser mencionado. Na crônica “L’Aquarium de Berlin”²³³, publicado no volume *De Tout*, em 1902, o próprio escritor comenta sua viagem à Alemanha, realizada em 1888, quando visitou o aquário da capital. Nesse caso, as variadas espécies de peixes chamam a atenção pela estranheza e são comparadas a flores, tecidos e outros animais, num processo discursivo semelhante ao do romance:

[A] glória zoológica de Berlim [...] se atesta nos compartimentos vizinhos, nesses quadrados separados de mar onde se desenvolvem seres que são, ao mesmo tempo, animais e flores; seres híbridos, improváveis e, no entanto, reais; pululam, suscitam analogias mais extravagantes, as imagens mais barrocas; as mais doidas orquídeas

²³¹ Os termos em língua estrangeira são “aspectualisation”, “mise en relation” e “thème-titre”.

²³² Analisamos, em artigo, outros exemplos da construção estilístico-textual do grotesco na ficção decadente, a partir de obras de Huysmans e Gonzaga Duque (cf. SILVA, 2017).

²³³ O texto foi inicialmente editado com o título “Un Aquarium” em 29 de março de 1899 no *L’Écho de Paris*.

parecem razoáveis ao lado deles, e não há na terra borboletas ou pássaros cujo brilho se possa comparar ao deles. [...]

Num local erizado de rochas, percebe-se, através da bruma verde das águas, briozoários, animais-espuma, uns arredondados como novelos de veludo azul-pavão, os outros cardando-se como pacotes de algodão fulvo; esses parecidos às películas de chumbo que bole; aquelas semelhantes ou ao creme de um leite que seria verde ou à espuma de uma panela cujo cinza se tingiria de prata; e essas espumas que mexem cílios vibráteis e cabelos muito finos são dotadas de uma boca, de um esôfago, de uma moela e de um estômago [...]. (HUYSMANS, 1902, p. 207-208)²³⁴

Em *À rebours*, o excesso de estímulos gerado por flores tão anormais cansa Des Esseintes e o induz a um pesadelo. Nesse sonho, sente-se perseguido por uma mulher, a qual descreve como uma representação da sífilis. Tanto a caracterização da personagem — entre o humano e o animal, o feminino e o masculino, a vida e a morte — quanto a sequência da ação se configuram explicitamente como grotescas, pois, além de receberem tal qualificação do narrador, inspiram uma sensação de algo horrível e absurdo:

Então, o sangue gelou-se-lhe nas veias e ele ficou imobilizado de horror. A figura ambígua, assexuada, era verde e abria pálpebras violetas pondo à mostra olhos de um azul-claro frios, terríveis; borbulhas circundavam-lhe a boca; braços extraordinariamente magros, braços de esqueleto, nus até os cotovelos, surdiam de punhos esfarrapados, tremendo de febre, e as coxas descarnadas tiritavam dentro de botas de cano longo e dilatado, demasiado largas. [...].

Ao fim de alguns instantes, quando começava a retomar o fôlego, soluços o fizeram erguer a cabeça; a mulher-bulldog estava à sua frente; e, lamentável e grotesca, debulhava-se em lágrimas, dizendo que perdera os dentes durante a fuga, tirando do bolso do avental de criada cachimbos de barro, quebrando-os e enfiando pedaços de canudos brancos nos buracos das gengivas.

— Ora, que coisa absurda — dizia consigo des Esseintes: — esses canudos não podem ficar firmes, — e, com efeito, todos caíram da mandíbula dela, um após o outro. (HUYSMANS, 1987, p. 128)

Antes de notar que tudo aquilo era um sonho horrível, durante o qual se sentia sexualmente ameaçado pela figura, Des Esseintes ainda observa em sua frente uma “série de palhaços imensos [que] se multiplicava; suas cambalhotas enchiam agora todo o horizonte, o céu todo, contra o qual batiam alternadamente os pés e a cabeça” (HUYSMANS, 1987, p. 129). No original, faz-se referência a *pierrots*, uma figura cômica bastante presente no imaginário grotesco, por conter um elemento bufão e outro triste. Jourde (2019, p. 1597)

²³⁴ Os trechos em língua estrangeira é: “la gloire zoologique de Berlin n’est point là; où elle s’atteste, c’est dans les cases voisines, dans ces carrés séparés de mer où se développent des êtres qui sont à la fois des bêtes et des fleurs; des êtres hybrides, improbables, et néanmoins réels; et ils pullulent, suscitent les analogies les plus extravagantes, les images les plus baroques; les plus folles des orchidées paraissent raisonnables à côté d’eux et il n’est point sur la terre de papillons ou d’oiseaux dont l’éclat se puisse comparer au leur. [...]”

Dans un site hérissé de rocs, l’on aperçoit, au travers de la brume verte des eaux, des bryozoaires, des animaux-mousse, les uns bombés tels que des pelotes de velours bleu-paon, les autres s’écartant de même que des paquets d’ouates fauves: ceux-ci pareils aux pellicules du plomb qui bout; ceux-là semblables ou à la crème d’un lait qui serait vert ou à l’écume d’un pot au feu dont le gris se teinterait d’argent; et ces mousses qui remuent des cils vibratiles et des cheveux très fins sont nanties d’une bouche, d’un œsophage, d’un gésier et d’un estomac [...]”.

aponta que esse personagem “passa por uma retomada de interesse no final do século XIX, mas recebe, muitas vezes, nuances inquietantes ou agressivas”²³⁵. Essas referências, assustadoras e risíveis, apenas reforçam a afinidade de *À rebours* com a tradição do grotesco.

Finalmente, o terceiro episódio que gostaríamos de comentar encontra-se no penúltimo capítulo da narrativa. Com a saúde física e psíquica em deterioração, Des Esseintes passa a se nutrir pelo ânus, a partir de lavagens “à base de peptona”, em mais uma de suas investidas contra a natureza:

[...] ficou, enfim, surpreso e satisfeito de não ser atulhado de drogas e frascos, e um sorriso pálido franziu-lhe os lábios quando o criado lhe trouxe uma lavagem nutritiva à base de peptona e o preveniu de que repetiria o exercício três vezes nas próximas vinte e quatro horas.

A operação deu resultado e des Esseintes não pôde impedir-se de felicitar-se tacitamente a propósito desse acontecimento que coroava de certo modo a existência que criara; seu pendor pelo artificial tinha agora atingido, sem que ele o houvesse querido, a satisfação suprema; não se poderia ir mais longe; a alimentação absorvida de tal maneira era, seguramente, o último desvio que se podia cometer.

Seria uma delícia, dizia consigo, se se pudesse, uma vez restabelecida de todo a saúde, continuar esse regime simples. Que economia de tempo, que radical libertação da aversão que a carne inspira às pessoas sem apetite! [...] (HUYSMANS, 1987, p. 242)

Harpham (2006, p. 15) comenta que o grotesco surge frequentemente da “aplicação do tipo errado de esquema conceitual”²³⁶. Ora, o protagonista de Huysmans atenta, do início ao fim da obra, contra o mundo natural. O trecho em questão aproxima a narrativa da tradição do realismo grotesco, com o enfoque nas atividades fisiológicas do corpo. A rejeição à natureza se deve ao esteticismo de Des Esseintes e à sua defesa da artificialidade. Nesse sentido, o desejo de levar uma vida artística o conduz a uma existência grotesca.

Na literatura brasileira, encontramos semelhante configuração na obra de Gonzaga Duque. Publicado postumamente, em 1914, o volume de contos *Horto de mágoas* apresenta um conjunto de narrativas marcadas pelo esteticismo decadente²³⁷. O desejo de refinamento artístico se reflete não apenas nos temas e personagens da obra — frequentemente, estetas —, mas também em seu próprio estilo discursivo, repleto de neologismos, palavras raras e

²³⁵ O trecho em língua estrangeira é: “[...] connaît un regain d’intérêt à la fin du XIX^e siècle, mais prend souvent des nuances inquiétantes ou agressives”.

²³⁶ O trecho em língua estrangeira é: “[...] by applying the wrong kind of conceptual scheme altogether”.

²³⁷ Como muitas das obras de nosso *corpus* de análise, o livro foi classificado, por parte da crítica, como pertencente ao “simbolismo”. Há grande instabilidade terminológica na descrição dessa literatura, que, por vezes, também é chamada de “decadista”, “decadentista” e “mística”, entre tantos outros termos que, na prática, possuem sentidos análogos. Para evitar essa instabilidade, aplicamos a nomeação “decadente” em todos os casos. Para mais detalhes sobre as etiquetas dadas pela historiografia literária a essa produção, ver Silva (2019).

inversões sintáticas. O escritor incluiu, ainda, diversas referências a pintores e desenhistas nos seus contos, muitos deles associados à gravura grotesca²³⁸. Como afirma Vera Lins (1996, p. 12), “a visualidade tem força nos contos de Gonzaga Duque, como procedimento verbal através de sinestesias ou tematizada na atração que o olhar exerce”.

Em “Posse Suprema”²³⁹, primeiro conto da recolha, já se encontra sugerida a união entre esteticismo e grotesco que viria a dominar os textos subsequentes. Nesse caso, é sobretudo o espaço que recebe uma caracterização negativa. Investindo numa atmosfera misteriosa, a narração apresenta a paixão ardente de frei Hildebrando pela princesa Eugênia. Sem poder se casar com a moça, que fora prometida a um aristocrata, o homem sofre no mosteiro. Para descrever o ambiente opressivo, Duque investe num estilo pictural que explora os contrastes entre luz e sombra, tomando como modelo a produção de Goya:

Pesava na cela um silêncio funéreo, esbatendo-se em friagens sepulcrais na caligem mortuária dos muros, velha greda de abandono, em que sua alta estatura de monge, plantada defronte da luz penitente, alongava a negridão de uma trágica sombra goyática, e, neste silêncio de crime, o bater delirante do seu coração repercutia como secas marteladas últimas de um esquife que se prepara, as pressas... (DUQUE, 1996, p. 40)

Hildebrando carregava consigo uma chapa que continha uma imagem de Eugênia. Dominado pela volúpia, cultua o objeto com tal fervor que passa a acreditar ter diante de si a própria princesa. O delírio, contudo, encerra-se, e a figura da mulher desaparece. Frustrado com a ilusão, o religioso risca o objeto, e dela jorra um fio de sangue. O objeto adquire contornos mágicos, pois, repentinamente, distante do claustro, a moça morre. A parte final do texto expõe o desejo necrófilo do protagonista, que se aproxima do cadáver, velado num templo, até conseguir agarrá-lo. Visando ao hermetismo, a linguagem de Duque retrata o local do ataque como terrível e de difícil compreensão. A justaposição de muitos elementos numa mesma descrição aumenta, mais uma vez, a confusão do personagem:

E Hildebrando estremeceu sacudido pelo terror, levantou a cabeça, forçando o olhar para a extensão apavorante do templo, pasmo, oprimido, estrangulado, esbugalhando os olhos duvidosos ao tormento de um pavor. Fantasmas parados, em mortalhas brancas, apunhalavam-no com pupilas de aço em órbitas sem pálpebras; pulverulências cinerais d'espectros glácidos deslizavam em pelotões unidos num taciturno cerimonial de druidas, gemendo dolências de desamparo; arquejavam flácidas, tentando serpentear no espaço, as colunas marmóreas da nave por onde

²³⁸ Ao analisar as transposições de arte na literatura, André Soares Vieira (2013) aproxima Huysmans e Duque por suas estratégias discursivas e suas referências pictóricas. Como veremos, há semelhanças patententes entre os textos dos dois escritores.

²³⁹ A narrativa contou com uma publicação anterior, na *Revista Contemporânea*, em maio de 1901, e teria sido escrita no ano de 1896 (cf. GUIMARÃES, 1996).

faiscavam gládios espiralentos de fogo em monstruosos pulsos luzentes. [...] Choravam, nos santuários, os doloridos rostos das Virgens... (DUQUE, 1996, p. 44)

No conto seguinte, “Agonia por semelhança”²⁴⁰, o grotesco é utilizado como estratégia narrativa para indicar a angústia do protagonista. Após a leitura de *Le Panthée* (1892), décimo volume da série sobre a decadência latina publicada por Péladan, Paulo contempla um lenço de seda preto, que o remete à imagem de uma mulher. A lembrança, contudo, não se estabelece plenamente, pois ele não é capaz de associar a memória a uma pessoa. Hipersensível e nevrótico, esforça-se para conseguir reconstituir toda a figura feminina, sem sucesso. Suas tentativas recuperam apenas fragmentos da pessoa, que não estabelecem um todo coeso:

Pareceu-lhe lembrar-se mais nitidamente de alguém. Existiu quem quer que fosse com aquela cabeça ... E procurava sôfrego, queimando de febre pela labiríntica tecedura do estafante rebuscamento de recordações, essa apagada visão errante, espectral, voltando sempre, sempre fugindo, de que ele se despegara e a que se fundia, temendo-a, desejando-a, porque se procurava o ruído insuportável dos Rudes e dos Escandalosos o spleen do refractarismo absorvia-o, encerrado numa jaula clausal de nojo, deslocando do seu ambiente o torvelinho da Risada e da Claridade para levá-lo a percepção desse fantasma indeciso, monomaniaco, vesânia irritante de sombra criminosa; porque se procurava o exclusivismo simpático a sua idiosincrasia doentia, querendo, evocado o avantesma de suas alucinações, ele tardava, aparecia incolor, pairava em movimentos transitórios de abutre farejante, essencialava-se em remotas fumações de turíbulos funéreos, ou reaparecia redemoínando numa duplicidade incomparável de formas para a deformidade indefinível das medusas. Ríctus clowíneos de caveiras riscavam-lhe os talhos labiais amoralizando-lhe a boca como uma cesura traumática. (DUQUE, 1996, p. 54)

A reminiscência é apresentada ao leitor a partir do grotesco, de modo a reforçar a hesitação de Paulo. A imagem inicial — “aquela cabeça” — logo se transforma numa “visão errante, espectral” e num “fantasma indeciso”, de “sombra criminosa”. Na sequência, é um “avantesma [...] incolor”, que possui “movimentos transitórios de abutre” e assemelha-se a “fumações de turíbulos funéreos”. Finalmente, a figura se duplica e se deforma, assemelhando-se a “medusas”, com uma boca que remete a “caveiras”. Novamente, observamos como o acúmulo de qualificações díspares, referentes a objetos e entes de diferentes domínios, promove o grotesco. É importante destacar, ainda, as referências simultaneamente risíveis e terríveis do trecho, como nas referências aos “ríctus clowíneos de caveiras” e ao “torvelinho da Risada” que move o protagonista.

Conforme o incômodo de Paulo cresce, o grotesco torna-se ainda mais presente na narrativa. Ameaçadora e fantasmagórica, a imagem da mulher ganha contornos doentios e infernais na conclusão da história, como se fosse uma representação da morte. A associação,

²⁴⁰ Antes de ser antologizado em *Horto de mágoas*, em 1914, o conto apareceu na *Revista Kosmos* em novembro de 1907 (cf. GUIMARÃES, 1996).

num delírio, entre o feminino, a doença e a decrepitude aproxima a história do oitavo capítulo de *À Rebours*. Mais uma vez, o narrador destaca que a figura também ri, assustadoramente:

Ressurgira. Parecia-lhe ter surdido de uma desconhecida paragem negra de hulha, solo infecto de lodo, ambiente asfixiante de charqueadas, por onde coleia um monstro escamado de bostelas pútridas, cujas escamas viciosas, esverdinhas e ulcerentas, destilando pus, matraqueiam soturnamente a distensão nervosa do rastejo; cuja carranca feita de um crânio descamado de gorila tem clarões orbitais de brasidos do inferno, e ri, e ri, com a enorme fauce bárbara, emaranhada de fibrilhas chagosas de carne nauseabunda, atulhada de restos macerados da Dedicação e da Honra, besuntada de escuro sangue coagulado, de rubro sangue vivo e de excremento... (DUQUE, 1996, p. 56)

Se, nesses dois contos, o esteticismo fica mais evidente no estilo discursivo e na sensibilidade dos personagens, em “Morte do palhaço”²⁴¹ o próprio protagonista é um artista: William Sommers trabalha como trapezista e *clown*. A narrativa destaca seu desejo em criar uma nova arte, reinventando os próprios movimentos. Sua concepção artística, contudo, aproxima-se da caricatura e investe sistematicamente no grotesco. O personagem aspira a “uma caricatura sintética de ideias e ações, o traço carregado e hilariante, dolorosamente sardônico, do delírio humano em todas as suas expansões” (DUQUE, 1996, p. 58). Como expusemos nos capítulos anteriores, a arte caricatural foi uma das principais expressões do grotesco nos séculos XVIII e XIX. Para realizar seus números, busca inspiração nos gestos de animais ferozes, nas formas de vegetais e plantas raras, além de mimetizar as atitudes de criminosos e condenados:

Delirava em torno do seu sonho, seguindo com o olhar doentamente crepusculado em vagares de outono a marcha trôpega dos rafeiros churros e famintos, a ironia triste dos boêmios envelhecidos; perscrutava a pupila, a atitude, os movimentos dos desamparados, os macilentos das enxovias que riem como os orangers e têm a inquietação farejadora dos roedores, a concentração múrmura dos predestinados para as galés; fundia todo esse penoso estudo em torcicolos e mímicas, em esgares e trejeitos, a lhes descobrir a característica, o flagrante, a nota dominante e certa, a expressão exata sob o desmesurado da sátira [...].

[...]

Comparou-os [os movimentos de corvos] aos gestos humanos, calcou-os, fundiu-os e dessa fusão intuitiva, resultou um lúgubre sardônico e mau, que correspondia a certas cores, a certas tintas tiradas do colorido decorativo das plantas raras, das enfermidades típicas das estufas — a prateada lepra das begônias, a gangrena asfixiante de algumas tuberosas, as escaras exóticas das orquídeas — e então combinou o seu *maillot* original, um tecido fulvo, à maneira de certos panos mesclados de púrpura e oiro da rica tecelagem d'orient. (DUQUE, 1996, p. 58-62)

O procedimento artístico de Sommers consiste na estetização de figuras e comportamentos julgados, em princípio, repulsivos, baixos e maus. Trata-se, com efeito, de um dos traços estruturantes do grotesco decadente. Tal qual Des Esseintes, ele também

²⁴¹ O conto surge na *Revista Kosmos*, em janeiro de 1907, com ilustrações — bastante grotescas — de Kalixto, pseudônimo do caricaturista fluminense Calixto Cordeiro (1877-1957).

valoriza as flores raras, as quais associa a doenças e ferimentos. Apesar da enumeração de tantos modelos desviantes, o narrador destaca o “colorido decorativo” das plantas, como, por exemplo, na “prateada lepra das begônias”, além do “púrpura e oiro da rica tecelagem d’orientes” de sua vestimenta. Observa-se, assim, como até mesmo conteúdos malsãos são elevados esteticamente.

Os números do *clown* causam estranhamento no público, que rejeitam suas apresentações mórbidas. Longe de desanimá-lo, essa reação o motiva, pois sente-se satisfeito de seu aspecto assustador: “a inédita beleza resultante de cada gesto de seus membros, de cada flexão de seus músculos, só refletia no seu próprio espírito, convergindo para sua própria admiração. E que delícia em se sentir estranho, atormentador, horroroso!...” (DUQUE, 1996, p. 64). Ao destacar uma beleza paradoxalmente terrível e desarmônica, a reação de Sommers é característica do grotesco decadente. Essa é uma recorrência verificável em várias histórias do *corpus* de observação, nas quais a feiura, a deformidade e a violência ganham valores positivos, sendo descritas como maravilhosas, surpreendentes e belas.

A despeito da eventual qualificação positiva, as performances levam o personagem à degradação completa. William Sommers converte-se, como outras figuras dos contos de Duque, num símbolo da morte. Ainda que seu objetivo tenha sido justamente explorar ao máximo a morbidez, a conclusão da narrativa aponta para a impossibilidade de sua arte. Ao saltar de um trapézio para o outro, o protagonista tomba e adquire sua feição mais grotesca, com um rosto dominado por uma risada mórbida, “horrorosamente rindo”:

E lá estava ele, estatelado, inerte, sobre uma das bancadas. A caraça de caveira tomara-se-lhe horripilante. Um dos olhos esbugalhara-se-lhe da órbita escurecida a bistré e abria, desmesuradamente, a pupila sem luz para o Nada, num desespero inútil de ver, imóvel e medonha; na sua boca artificial, de dentuça descamada, dilatava-se outra boca escura e ressequida, com um trejeito aflito, de dentes que, por contraste, pareciam alargar uma gargalhada parálitica, horrorosamente rindo. E assim ficou-se o estranho clown caricaturando a Morte, tornando-a pavorosa pela ironia de ser a própria Morte que gargalhava por esta boca resfriada o desdém do seu triunfo, incontado e insentido; mas que nunca se apagaria da emotividade dos que o fitaram porque em seus pensamentos ou em seus sonhos a caveira continuaria a rir, a rir imóvel, sem risos, num desesperado, afrontoso rictus de inexprimível sarcasmo. (DUQUE, 1996, p. 65)

Desde o título do conto, já estava anunciada a “Morte do palhaço”, um destino bastante comum entre os estetas da literatura decadente, que não conseguem realizar plenamente suas ambições. Melmoux-Montaubin (1993) já destacara as constantes falhas de criação artística no *roman d’art* finissecular, pois os protagonistas dessas obras são, muitas vezes, homens “gastos”, isto é, sem condições físicas e mentais para concluir seus projetos

artísticos e viver em sociedade²⁴². Esse traço é, ainda, um dado da metalinguagem das narrativas, já que, como aponta Stead (2004, p. 16), “no sentido mais largo do termo, a Decadência designa uma época que se interroga sobre a utilidade e a significação do ato de criar e tem o cuidado de afirmar a impotência e o fracasso”²⁴³.

3.3 Metaempirismos grotescos

Em seu estudo da literatura vitoriana, Filipe Furtado (2018) identifica as estruturas temáticas e formais dos textos insólitos do período. Antes de descrever as recorrências narrativas, o crítico português explica a abordagem da investigação e sua escolha terminológica. Em vez de adotar as macronoções de “fantástico” ou “insólito”, prefere qualificar o *corpus* ficcional a partir da ideia de “metaempírico”, isto é, “aquilo que não pode ser objeto de experiências, por qualquer razão que seja, e que, por conseguinte, não concerne à ciência positiva” (FURTADO, 2018, p. 31). Em sua perspectiva, trata-se de um conceito mais abrangente, operativo e preciso que os anteriores, pois acontecimentos impossíveis, na diegese, ainda poderiam receber, um dia, alguma explicação científica. Além disso, o pesquisador observa que nem todas as ações que geram estranhamento são resultantes de uma experiência sobrenatural.

Na “ficção do metaempírico”, conforme descreve Furtado (2018, p. 33), haveria a “evocação de figuras ou acontecimentos que invariavelmente contradizem as regras básicas do mundo natural”, cuja verificação científica seria, naquele momento histórico, impossível. Existiriam, ainda, graus variados de alteridade e afastamento em relação à realidade objetiva. Aproximando-se das categorias de Todorov [1970], o autor estabelece subtipos do metaempírico, que manteriam uma relação de contiguidade entre si: o maravilhoso, quando os eventos evocados não geram surpresa, apesar de seu aspecto extraordinário; o estranho, quando há uma racionalização final da ação descrita; e o fantástico, que sustentaria ambiguidade sobre o evento até a conclusão da história.

²⁴² Um dos exemplos desse tipo de personagem encontra-se no conto “O Adeus do Esteta” (1922), de Carlos de Vasconcelos. Nele, o personagem principal decide fazer um grande espetáculo artístico que, na verdade, se converte em seu suicídio. Para mais detalhes sobre a trama, ver Silva (2020b).

²⁴³ O trecho em língua estrangeira é: “Au sens le plus large du terme, la Décadence désigne une époque qui s’interroge sur l’utilité et la signification de l’acte de créer et prend soin d’affirmer l’impuissance et l’échec”.

Não é nosso objetivo avançar na discussão teórica acerca desses subgrupos, mas defendemos que parte importante da literatura decadente explora as variadas formas do metaempírico. Ainda que não tenha ensejado um movimento uniforme, a produção finissecular é reconhecida por ter promovido “a supremacia do ideal sobre o real, do sonho sobre o positivismo, do misticismo sobre o cientismo, do incongruente sobre o asséptico, do mórbido sobre o reconfortante” (BARONIAN, 2007, p. 117)²⁴⁴. Para os escritores da decadência, o grotesco seria uma forma de tensionar as relações com o realismo, seja a partir do destaque a eventos e figuras metaempíricas, seja pela radicalização — deformadora e excessiva — do próprio realismo, como veremos no último tópico deste capítulo. O olhar para o grotesco permite-nos, portanto, apreender a complexidade presente nos movimentos de aproximação e afastamento em relação ao naturalismo.

Desde meados do século XIX, a poética do grotesco e a tradição do fantástico estabeleceram muitos pontos de contato, especialmente na exploração de temas mórbidos e figuras monstruosas. Apesar de notar diferenças entre as duas poéticas, afirmando que a produção grotesca cairia no absurdo, enquanto a fantástica se pautaria pela ambiguidade, Roas (2014, p. 197) acredita que ambas tendem a compartilhar de “uma mesma vontade de negação do discurso racional e, portanto, da visão objetiva do mundo”. Essa tendência é verificável no espaço conferido a alucinações, delírios e sonhos presentes nas narrativas decadentes, que funcionam como meio de irrupção do grotesco, como já notamos nos casos de Des Esseintes e das personagens de Gonzaga Duque. O mundo onírico, amplamente presente nesses textos, é uma das estruturas de predileção para o surgimento de figuras grotescas:

A noite e os sonhos oferecem, pois, uma base à reflexão sobre os grotescos. Elas fornecem um suporte à sua localização e também à sua caracterização. [...] Pela via da derivação, os grotescos serão considerados como agradáveis ou aterradores: o sonho engendra visões divertidas ou licenciosas, mas suscita também pesadelos aterradores. (ROSEN, 1991, p. 15)²⁴⁵

A ênfase decadente no metaempírico encontra numa obra francesa pouco conhecida uma de suas mais grotescas realizações. A filiação à poética já se encontra no próprio título:

²⁴⁴ O trecho em língua estrangeira é: “la suprématie de l'idéal sur le réel, du rêve sur le positivisme, du mysticisme sur le scientisme, de l'incongru sur l'aseptisé, du morbide sur le rassurant”.

²⁴⁵ O trecho em língua estrangeira é: “La nuit et les songes offrent donc une assise à la réflexion sur les grotesques. Ils fournissent un support à leur localisation, de même qu'à leur caractérisation. [...] Par voie de dérivation, on considérera les grotesques comme plaisants ou comme terrifiants : le songe engendre des visions facétieuses ou licencieuses, mais il suscite aussi bien de terrifiants cauchemars”.

trata-se de *Le Triomphe du grotesque* (1907), publicada por Fredh²⁴⁶, com ilustrações, também grotescas, do autor. O livro propõe uma sátira do inferno, retratando de modo ridículo demônios e pecadores. Seu objetivo é, ao mesmo tempo, indicar os diversos comportamentos viciosos na Terra e reafirmar a possibilidade de salvação espiritual a partir dos ensinamentos de Cristo. No prólogo, o escritor toma a palavra para justificar sua obra:

Tens, como eu, em teu crânio, a feroz Aranha da Preocupação, monstro de duas faces que engole o Presente antes que tu possas aproveitá-lo, para excrementar lenta e continuamente um Futuro nauseabundo que envenena teu pensamento.
O Riso é o contraveneno que mata ou, pelo menos, adormece esse animal venenoso. Este pequeno vislumbre do Inferno tem o objetivo de te trazer algumas notas de filosofia alegre. Se não alcançar esse objetivo, ri ao menos de seu Autor e tua alegria te fará bem. (FREDH, 1907, p. 19-20)²⁴⁷

Os comentários que a narrativa suscitou em sua época de publicação, apesar de escassos, indicam que tanto o seu caráter satírico quanto a tradição ao qual se associa não passaram despercebidos. *The New York Herald*, em sua edição europeia, qualifica Fredh como “não somente um raro escritor, mas também um desenhista alegre, cheio de imaginação e verve, cujo estilo lembra Callot e a brincadeira não deve em quase nada à de Gustave Doré” (SATIRE, 1908, p. 8)²⁴⁸. Essa observação ecoa o catálogo da editora e os de bibliotecas particulares, que fizeram comentários bastante semelhantes.

²⁴⁶ Trata-se de um pseudônimo de autor ainda não plenamente identificado. No *Catalogue Général de l'Œuvre d'Édouard Pelletan* (1913), da editora que publicou a obra, consta que o livro foi escrito por um membro da Marinha francesa. No *Catalogue Général de la Librairie Française* (1911), organizado por Otto Lorenz, assim como no *Catalogue de la Bibliothèque de feu M. Jules Claretie* (1919), editado por Leclerc e Paul, informa-se que a autoria é do comandante Lahalle. A “notice de personne”, do *Catalogue général* da BnF, atribui o texto a Pol Marie Fred Lahalle (1889-1968). Por essa hipótese, ele teria escrito o livro aos 18 anos. A trajetória do militar, conforme descrita no *Parcours de vies dans la ROYALE*, demonstra, contudo, que, naquele período, Pol Lahalle ainda não era comandante. A segunda hipótese, mais provável, foi apresentada em “FREDH: le triomphe du grotesque” (2022), no site *Doucet, illustrateurs, Didot et autres*, e aponta para Frédéric Marie Charles Lahalle (1857-1918), que também trabalhava na Marinha e já havia alcançado postos de comando em 1907. Essa possibilidade é reforçada pela recensão, na *La Dépêche de Brest*, em 25 de março de 1913, escrita por Caradec, de uma outra obra assinada por Fredh, *Mekhanai*. Nela, o autor é descrito como um comandante aposentado — o que se adequa melhor à carreira de Frédéric Marie Charles. É provável, ainda, que Frédéric e Pol sejam da mesma família, considerando que ambos nasceram em Brest, têm o mesmo sobrenome e seguiram carreiras semelhantes.

²⁴⁷ O trecho em língua estrangeira é: “Tu as, comme moi, en ton crâne, la féroce Araignée du Souci, monstre à double gueule qui engloutit le Présent avant que tu puisses en jouir, pour excrémenter lentement et continuellement un Futur nauséabond qui empoisonne ta pensée.
Le Rire est le contre-poison qui tue ou, tout au moins, endort cet animal venimeux. Ce petit aperçu sur l'Enfer a pour objectif de t'apporter quelques notes de philosophie gaie. S'il n'atteint pas ce but, ris au moins de son Auteur et ta joie te fera du bien.”

²⁴⁸ O trecho em língua estrangeira é: “[...] non seulement um rare écrivain, mais encore un dessinateur joyeux, plein d'imagination et de verve, dont la manière rappelle Callot et dont la plaisanterie ne le cède guère à celle de Gustave Doré”.

Nos primeiros capítulos, narram-se os combates entre Deus e o Diabo pela alma humana desde a tentação a Adão e Eva, num intertexto com a narrativa bíblica da *Gênesis*. Após a degradação humana original, o inferno recebe uma série de almas danadas, cujos sofrimentos são detalhados na narrativa. Para cada tipo de personalidade, os demônios desenvolvem um suplício específico. Orgulhosos e esnobes, por exemplo, tinham suas nádegas ligadas, por um fio de couro, de modo que estivessem sempre unidos. Nessa categoria, estariam, como aponta o autor, políticos, ministros, senhoras da alta sociedade e professores. Os anarquistas²⁴⁹ — condenados por causa do cinismo de seus ideais de igualdade, segundo o autor — seriam obrigados a encontrar formas de alcançarem todos o mesmo peso.

As vaidades sociais e as intrigas da política não são os únicos alvos do escritor; também os estetas, caracterizados como insensíveis, recebem um tratamento especial no inferno:

Os Estetas intelectiformes, Irradiantes quintessenciados, Incubadores de Imaginários, Flatuadores de Éter, Autodegustadores, Idealmórficos, etc., eram entregues a Satanallah, meigo demônio do sexo frágil, que possuía músculos de aço, sentidos de ferro maleável, uma flexibilidade de tigre e a amabilidade de uma ninfômana. Era com golpes de chicote que ela emocionava os sentidos cataleptizados desses degenerados da Espécie humana. Saíam de seus braços amorosos tão magros que um verme solitário não poderia encontrar lugar em seus interiores e tão pálidos que pareciam esculpidos num tubo de macarrão. (FREDH, 1907, p. 44)²⁵⁰

O suplício se estrutura a partir de uma paródia tanto da linguagem decadente, com uma série de neologismos e jogos de palavra, quanto de alguns grupos de escritores que se autodenominavam dessa maneira (os *quintessents*, por exemplo). A sátira identifica, igualmente, temas e figuras recorrentes nas tramas finisseculares, como o esteta insensível e a mulher fatal insaciável. Ao longo da narrativa, o próprio Satã e seus asseclas se entendiam com as torturas e se tornam *blasés*. Numa atmosfera dominada pelo maravilhoso, na qual todos os eventos mais inacreditáveis são possíveis e não chocam a ninguém, produz-se o

²⁴⁹ O anarquismo é um dos temas frequentes das narrativas francesas, sobretudo por conta dos ataques terroristas do período, organizados por adeptos dessa ideologia política (cf. WINOCK, 2017).

²⁵⁰ O trecho em língua estrangeira é: “Les Esthètes intellectiformes, Irradiants quintessenciés, Incubateurs d'Imaginaires, Flatulateurs d'Ether, Auto-dégustateurs, Idéalomorphes, etc., étaient livrés à Satanallah, mignon démon du sexe faible, qui possédait des muscles d'acier, des sens de fer doux, une souplesse de tigre et l'amabilité d'une nymphomane. C'était à coups de fouet qu'elle émotionnait les sens cataleptés de ces dégénérés de l'Espèce humaine. Ils sortaient de ses bras amoureux si maigres qu'un ver solitaire n'eût pu trouver place en leur intérieur et si pâles qu'ils semblaient sculptés sur un tube de macaroni”.

diagnóstico da degradação da época — ainda que, para denunciá-la, seja preciso adotar os próprios recursos discursivos da decadência.

Na lista de figuras infernais, há também um demônio que satiriza os artistas finisseculares, explicitando a proeminência de monstruosidades dessa literatura:

Um demônio, reizinho do Inferno com caráter alegre e imaginação fecunda, tinha a especialidade de fazer monstros. Pouco lhe importava a razão que colocara os danados entre suas garras, sua alegria estava em criar fenômenos; e para fabricá-los colocava todo o ardor de um artista de gênio. Procedendo muito lentamente, conseguira esticar os seios de uma antiga rainha da Terra até fazer deles odres elásticos, nos quais insinuara um pífano e um oboé. Depois, aplicando uma bomba de ar a certos orifícios da dama, transformara-a numa gaita de fole animada, tocando sem cessar árias langorosas e ternas diante do palácio do rei dos Infernos. (FREDH, 1907, p. 47)²⁵¹

A continuação da narrativa, marcada por breves episódios, demonstra a chegada no inferno de vítimas de guerras, epidemias e de catástrofes naturais. Cansado com a repetição das mesmas penas, Satã resolve deixar os homens em liberdade, a fim de melhor entendê-los. Decide, ainda, replicar as estruturas sociais humanas entre os seus demônios: declara que todos os seus empregados são iguais, mas concede uma série de privilégios a grupos diferentes. Incentiva hierarquias e cria castas variadas, a fim de produzir cizânia nos grupos. Como explica o narrador, essa é “a psicologia diabólica formada por um treinamento metódico em direção ao Grotesco humano” (FREDH, 1907, p. 98).²⁵²

As experimentações diabólicas continuarão por diversos capítulos, nos quais se discutem temas como o poder dos instintos sexuais sobre a racionalidade, o significado do amor e as regras sociais. Em todos esses momentos, o Diabo se coloca como uma espécie de cientista social, a fim de observar as consequências das mudanças que estabelece. Ao voltar, em seguida, suas atenções para os humanos, que foram deixados livres para agir como bem entendessem, nota que se degradaram de tal maneira que apenas responderiam a ereções. Acredita, com isso, ter alcançado o triunfo do grotesco sobre os projetos divinos. Ao final da obra, Satã cria uma estátua grotesca para celebrar sua vitória, mas a obra fracassa com a

²⁵¹ O trecho em língua estrangeira é: “Un démon, petit roitelet de l’Enfer au caractère joyeux et à l’imagination féconde, avait la spécialité de faire des monstres. Peu lui importait la raison qui avait amené les damnés entre ses griffes, sa joie était de créer des phénomènes; et il mettait à les fabriquer toute l’ardeur d’un artiste de génie. En procédant très lentement, il était parvenu à étirer les seins d’une ancienne reine de la Terre jusqu’à en faire des outres élastiques dans lesquelles il avait insinué un fifre et un hautbois. Puis, appliquant une pompe à air à certains orifices de la dame, il l’avait transformée en une cornemuse animée jouant sans cesse des airs langoureux et tendres devant le palais du roi des Enfers”.

²⁵² O trecho em língua estrangeira é: “la psychologie diabolique formée par un entraînement méthodique vers le Grotesque humain”.

súbita interferência de Deus. A divindade emana luz, perdoa a todos e demonstra os poderes da redenção.

Apesar da vitória do bem sobre o mal, rara nas obras decadentes, *Le Triomphe du grotesque* se estrutura, ao longo de quase duzentas páginas, a partir de um universo diabólico repleto de figuras grotescas. A sátira expõe as diferentes corrupções da sociedade, que, afastada da graça divina, afundaria na degradação. Nesse microcosmo de Fredh, o grotesco é fruto de experiências metaempíricas, distantes de qualquer comprovação científica e verificáveis apenas num plano não terreno — nesse caso, no infernal.

Se, na obra de Fredh, o metaempírico se aproxima mais do maravilhoso, em *Dança do Fogo* (1922), de Raul de Polillo²⁵³, o foco recai sobre o estranho. O grotesco é evocado, sobretudo, nos sonhos e delírios do protagonista, Eugênio Land Freitas, um escultor que sofre um sem-número de crises nervosas ao longo do romance. Será a sua instabilidade psicológica que conferirá uma explicação racional para tantas experiências insólitas. A narrativa é composta pelo diário do artista, em que se recorda de todos os seus vícios e taras — inclusive desejos necrófilos e pedófilos. Esse comportamento recebe, por vezes, uma justificativa atávica: ele julga que “toda a crueza hereditária da minha índole [...] [achava-se] sepulta no meu ser, como vida fetal no ventre materno” (POLILLO, 1922, p. 33).

Eugênio sente-se perseguido por seres monstruosos, que o lembrariam dos crimes que cometera. Numa das tantas noites de insônia, afirma que “andavam pelo ar vozes desconhecidas, em surdina, gritos de crianças, gemidos e estertores. Ficava triste ao certificar-me da irreabilidade disso tudo — porque apenas o latejar violento do sangue e a febre entorpecedora do cérebro eram as causas da alucinação do senso auditivo” (POLILLO, 1922, p. 39). Ele nota, pois, que a origem dos fenômenos a que está exposto não parte da realidade objetiva; pelo contrário, deriva de sua instabilidade psíquica.

Parte significativa da trama ocorre durante as viagens de Eugênio à Europa, onde visita uma série de museus. Numa madrugada, em Roma, entra numa catedral repleta de obras valiosas, dentre as quais alguns túmulos trabalhados por Michelangelo. Não há informações exatas do tipo de imagem que o personagem contempla, mas a descrição sugere que se trata da decoração grotesca. A passagem evoca a ideia, disseminada na crítica do renascimento italiano, de que aqueles ornamentos seriam fruto dos “*sogni dei pittori*” (cf. KAYSER, 1986). No romance, o resultado da fruição estética é a superexcitação de nervos e a percepção de um

²⁵³ Pouco conhecido nas letras brasileiras, o escritor possui, ainda, outro romance decadente, intitulado *Kyrmah; Sereia do Vício Moderno*. Como *Dança do Fogo*, a obra também foi publicada pela editora de Monteiro Lobato. Para mais informações sobre sua produção, ver Salgado (2007), e França e Silva (2017).

mundo dominado por figuras monstruosas, que são percebidas, paradoxalmente, como belas e agradáveis:

Dominava, porém, sobretudo, fora do tempo, uma sensação de beleza que, impondo-se, parecia querer aterrar. Os delírios estéticos ali concretizados em mármore, em telas e mosaicos coloridos, refletiram-se em mim, repercutiram tão fortemente por dentro do meu “Eu”, que a minha fantasia, acossada de novo pela febre, tentou vencer o espaço e o tempo. E ergueram-se então as teorias de fantasmas brancos, lacerados, disformes, andando aos saltos pelo ambiente, rindo, falando, chocalhando, emitindo às vezes gargalhadas secas — mas não tinham boca! As bocas, escancaradas, fora dos rostos, moldadas ao cunho de maxilas patibulares, perdiam-se pelo ar, errando à volta das luzes, como borboletas — e diziam, com resíduos de sons, mentiras que já foram ditas por toda a humanidade que não queria mentir — orações e súplicas desesperadas de mortos que não deviam morrer. Nada disto, porém, me surpreendia; o cérebro ia receptando as imagens, sem tédio, sem repulsa. Vivia agora a vida dos sonhos, em que as figuras se transformam em monstros, ao passo que a gente continua falando ou brincando com elas, sem o menor vislumbre de surpresas. (POLILLO, 1922, p. 108)

Conforme o romance se desenvolve, as ações perdem espaço para a narração de sonhos, que ocupam diversas páginas. Após a leitura de “um livro horrível, escrito por algum louco norueguês”²⁵⁴ (POLILLO, 1922, p. 233), Eugênio adormece e tem mais um pesadelo perturbador. Pela importância do relato onírico e pelo conteúdo que revela — o fantasma paterno, que retorna para amaldiçoá-lo —, não é desprezável, no romance, a influência de ideias freudianas. Nesse momento, o protagonista é transportado para uma casa em Montmartre, local de seu nascimento e da morte de seu pai. Seu progenitor receberá uma das descrições mais longas — e mais grotescas — de toda a narrativa, que horrorizarão o personagem:

Esse ente podrido que agonizava e que não queria morrer, era o alcoólatra, o bruto, o insensato que me procriara! Reconheci-o perfeitamente no instante em que saiu do leito, como um cadáver que se levanta da tumba. Grãos de areia, terra úmida, pedaços de feno verde, anelídios asquerosos, emolduravam-lhe o rosto, metiam-se-lhe pelos cabelos, pela barba, e deviam-lhe cócegas horríveis. Deixou de gritar quando me viu surpreso e desgostoso pelo espetáculo. Aproximou-se de mim, ofegante, pesaroso, batido. Palpou-me os ombros, fixou-me bem nos olhos, certificou-se de que eu era, de fato, seu filho, e riu, gargalhou. Na sua gargalhada bestial, ia um fio de pranto, alguma coisa de cruel e pungente, como um látego de maldição. Depois, disse-me que ia dançar para distrair-me; e dançou. Dava saltos de tigre, enrolava-se sobre si mesmo, como uma serpente; desenrolava-se, estendia-se pelo chão, para se pôr de pé repentinamente, como uma mola de aço que se solta; lacerando-se todo, enterrava as unhas no peito, e tirava-as depois, para as mostrar — com pedaços de carne palpitante apensos aos dedos cheios de sangue; tornava a dançar em seguida, qual cancanista de *cabaret*, procurando esguelhar

²⁵⁴ O romance não oferece dados suficientes para indicarmos com precisão o autor mencionado por Eugênio. Pela nacionalidade e afinidade com a poética decadente, podemos levantar a hipótese de que seja uma referência a Knut Hamsun, que, dois anos antes, recebera o Prêmio Nobel de Literatura.

amoravelmente os olhos, numa atitude caricaturesca de bailarina que tenta seduzir o público expondo as graças do seu corpo.
E era horrendo o pobre velho! (POLILLO, 1922, p. 235-236)

Repugnante e ridícula, a representação do pai é apenas o início de um sonho marcado, ainda, por fantasmas que são comparados a bruxas, duendes, animais ferozes, doenças e, finalmente, à morte. As caracterizações de cada uma dessas transformações incluem não apenas aspectos terríveis, como também diferentes menções a gargalhadas, risadas e comportamentos cômicos, ressaltando o caráter grotesco da cena. Semelhante a trechos de *À rebours*, o pesadelo ganha um aspecto erótico. Uma das metamorfoses fantasmagóricas dará origem a um animal, que envolve o personagem e proporciona uma reação de prazer:

Um daqueles animais nojentos estendeu-se, estendeu-se demesuradamente; subiu-me pelas pernas, fez em torno do meu corpo espirais que me atenazavam como círculos de ferro, enroscando-se lentamente, tragicamente, com a implacabilidade de um destino, deixando-me, porém, livres os braços; e, com a sua boca horrível, aberta à guisa de cratera, pronta para tragar, esse réptil parecia dominado por um desejo imenso de rir... Suas escamas, luzindo como um cordão de lâmpadas pequeninas, eram viscosas, escorregadias, e parecia terem saído de um poço de óleo sujo. E como quisesse morder-me no ombro, agarrei-o com força pelo pescoço, e fui deixando que a sua boca se aproximasse bem da minha... Sentindo-lhe, afinal, o sabor venenoso do hálito, comecei a ter frêmitos nervosos de prazer. E, dominado, vencido, com a energia rota pelo meio, beijei-lhe a língua vermelha, gelada, que expelia saturações de morte. (POLILLO, 1922, p. 238-239)

Marcado pelas digressões psicológicas do diário de Eugênio, *Dança do Fogo* oferece ao leitor um acesso direto à mente perturbada de um esteta decrépito, cujos sonhos e delírios trazem as características mais típicas do grotesco decadente. O caráter metaempírico dessas monstruosidades mescla-se a uma sexualidade mórbida e ao esteticismo do personagem. Como uma obra publicada já em meados do século XX, ela indica não apenas a persistência da poética decadente na literatura brasileira, como também a progressiva integração da psicologia e do relato de sonhos na ficção, que, desde as experimentações vanguardistas, estavam em voga.

3.4 Corpos grotescos

Além de investir na metalinguagem, integrando diversas reflexões sobre arte às narrativas, e de promover um imaginário metaempírico, a ficção decadente também explorou aspectos da vida social. David Weir (2019, p. 95) nota essa tendência na produção finissecular de diferentes países e a avalia positivamente: “A decadência *fin-de-siècle*, tanto em Paris

quanto em Londres, [...] inclui, em graus variados, uma dimensão social que, ao mesmo tempo, aceita e celebra formas altamente transgressivas de comportamento, de sexualidade e de outros tipos”²⁵⁵. A recorrência do grotesco nos textos decadentes que tematizam o cotidiano das metrópoles faz-nos, contudo, discordar parcialmente da afirmação do pesquisador. Embora essa literatura coloque no centro de suas histórias personagens com condutas julgadas, muitas vezes, desviantes em relação aos códigos morais, ela também revela como seus destinos resultam na degeneração física e psicológica²⁵⁶. A experiência urbana não é somente objeto de admiração, mas também de repulsão. A representação decadente das cidades raramente aponta para um universo de tolerância com as mais variadas individualidades; pelo contrário, elas são o local, por excelência, dos crimes, taras e corrupções.

Nessas narrativas, um dos cenários privilegiados é o dos *bas-fonds*. No início de seu estudo sobre o imaginário social que suscita tal espacialidade, Dominique Kalifa (2017) descreve, em linhas gerais, os conteúdos que são normalmente a ela associados:

Bas-fonds... a expressão é daquelas que se compreende instantaneamente. Cada um de nós, infelizmente, visualiza muito bem de que se trata: espeluncas, pardieiros, corpos flácidos em cloacas fedendo a ranço e urina, existências degradadas pela miséria e pelo álcool, penitenciárias, prisões, a carne triste das prostitutas, situações intoleráveis em que o desamparo se mistura com a imoralidade, a desgraça, o crime, o incesto. O abismo absoluto, para o qual parece continuamente arrastada uma multidão de vagabundos, indigentes, mendigos, moças “perdidas”, criminosos, forçados, tantas figuras hediondas, figuras repulsivas, em parte reais e em parte quiméricas. (KALIFA, 2017, p. 11)

Embora tal local sempre tenha despertado atenção de escritores, teria sido no século XIX que o imaginário ao redor dos *bas-fonds* mais se desenvolvera, na confluência de representações literárias, médicas e sociais. Esses discursos se desenvolveriam pelo “desejo de reforma e de moralização sustentado pelas elites, mas também [por] uma sede de evasão e de exotismo social, ávida por explorar o potencial de emoções ‘sensacionais’” (KALIFA, 2017, p. 18). O historiador identifica três características principais na construção dessa espacialidade — bastante presentes, por sinal, nas obras decadentes: “a miséria, o vício e o

²⁵⁵ O trecho em língua estrangeira é: “*Fin-de-siècle* decadence in both Paris and London is not strictly aesthetic or purely literary; rather, it includes, to varying degrees, a social dimension that both accepts and celebrates highly transgressive forms of behavior, sexual and otherwise”.

²⁵⁶ Ao examinar obras britânicas do final do século, como *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Stevenson, e *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Wilde, David Punter (1996, p. 7) defende que essas narrativas se constituem como histórias morais, que indicam os efeitos degradantes dos desejos: “Wilde has no doubt that Dorian’s repressed desires are as horrible as Jekyll’s, not only morally horrible but also inelegant” [“Wilde não tem dúvidas de que os desejos reprimidos de Dorian são tão horríveis quanto os de Jekyll, não apenas moralmente horríveis, mas também inelegantes”].

crime” (KALIFA, 2017, p. 13). Elas ganhariam forma em histórias de personagens que estão às margens da sociedade, pela pobreza, devassidão ou delinquência.

Conforme apontavam críticos finisseculares afeitos à poética decadente, “escritores que confrontam o dinamismo e a desorientação da mudança social devem produzir uma literatura que pode expressar isso, mesmo que signifique levar as convenções sociais e sociais aos seus limites (e além)” (MURRAY, 2022, p. 3)²⁵⁷. Essa ficção deu corpo a diversas inquietações sociais também pela via do grotesco, especialmente a partir da descrição de corpos em degradação, seja pela perda de controle proporcionada pelos desejos sexuais, seja pelo efeito nocivo das doenças. Em muitos casos, as ações mais degradantes das narrativas se passam em festas populares, como o Carnaval, quando as fronteiras entre as classes parecem se tornar mais porosas e as fantasias garantem o anonimato.

Na França, a obra de Jean Lorrain expressou como poucas o interesse pelo submundo parisiense, com todos os prazeres e corrupções que poderia oferecer. Antoine de Baecque (2015) atribui parte da inspiração para esses contos às próprias experiências do escritor nas madrugadas da cidade, lembrando sua notoriedade não apenas como um adepto da decadência na literatura, mas também como um de seus representantes na vida social:

A boêmia artística e literária faz a escolha deliberada dessa existência noturna, inventando um modo de vida pela síntese de todos os excessos da Paris 1900. Lorrain é exemplar desse *habitus* tão parisiense, entre o frisson dos perigos das espeluncas apaches e a cultura refinada, obsoleta, artificial dos salões mundanos [...]. Essa Paris decadente é também um laboratório de escrita. O enxofre e a pena são indissociáveis. (BAECQUE, 2015, p. 13)²⁵⁸

Para analisar como o grotesco decadente se relaciona com a degradação física e os *bas-fonds*, selecionamos três contos de *Sensations et souvenirs* (1895), de Jean Lorrain: “La main gantée”, “Le crime inconnu” e “Les trous du masque”. Essas narrativas estão na quarta seção do volume, intitulada “Contes d’un buveur d’éther”, numa referência explícita à obra de Thomas De Quincey, cujas reflexões sobre o consumo de drogas como meio de acesso a novas camadas da existência foram bastante populares entre os decadentes, gerando até mesmo o que Pierrot (1977, p. 215) chamou de “toxicomania”. De fato, muitas das histórias

²⁵⁷ O trecho em língua estrangeira é: “For these critics Decadence emerges at a time of great flux, and writers who confront the dynamism and disorientation of social change must produce a literature that can express it, even if that means pushing literary and social conventions to their limits (and beyond)”.

²⁵⁸ O trecho em língua estrangeira é: “La bohème artistique et littéraire fait le choix délibéré de cette existence nocturne, inventant un mode de vie par synthèse de tous les excès du Paris 1900. Lorrain est exemplaire de cet *habitus* si parisien, entre le frisson des dangers des bouges apaches et la culture raffinée, désuète, artificielle des salons mondains [...]. Ce Paris décadent est aussi un laboratoire d’écriture. Le soufre et la plume sont indissociables”.

de Lorrain se desenvolvem a partir de personagens viciados em alucinógenos, o que também os conduz à decrepitude física.

Em “La main gantée”, um grupo de homens, reunido num jantar para conversar sobre política e atualidades, resolve contar causos pessoais. No início da narrativa, eles comentam o caso de Serge Allitof²⁵⁹, um de seus conhecidos, que precisou deixar a capital francesa “para escapar a uma obsessão de semelhança animal produzindo-se em cada rosto humano [...], diante de uma Paris povoada de homens com caras de felinos e de mulheres com perfis de aves” (LORRAIN, 2015, p. 331)²⁶⁰. Essa primeira anedota motiva cada um dos presentes a revelar o que lhes tem obcecado e gerado medo, em suas experiências traumáticas pela cidade. Tais histórias passam, inevitavelmente, por algum tipo de degeneração física.

Sargine, por exemplo, assume a narração e relata que se desloca por Paris sempre com um revólver, pois vive aterrorizado por uma ideia fixa: tem certeza, ao passar por ruas escuras, de que o condutor de seu fiacre está mascarado. Imagina o chofer “com uma máscara colorida imitando o rosto humano, um falso rosto”, que esconderia “uma face de cera ou papelão abrigando os mais abomináveis projetos” (LORRAIN, 2015, p. 333)²⁶¹. Nessas situações, deixa-se dominar pelo medo e imagina-se vítima do guia. O personagem identifica facilmente a origem de seu terror:

E tudo isso por ter tomado, numa noite de terça-feira gorda, sem ter percebido, um cocheiro com nariz falso, um pobre coitado inofensivo que para festejar o Carnaval tinha colado sobre a tromba a tradicional cartonagem. Um acidente acontece, ele quebra um pedaço; é preciso repará-lo, exigindo cinco minutos, ele acredita precisar me avisar; eu dormitava, abro os olhos e vejo diante de mim essa máscara, esse assombroso adorno postiço, a uma hora da manhã, na avenida de Villars, atrás dos Invalides [...] (LORRAIN, 2015, p. 334)²⁶²

²⁵⁹ Baecque (2015) considera o personagem como um *alter ego* de Jean Lorrain. As outras figuras do conto seriam, ainda segundo o crítico, inspiradas diretamente de amigos do escritor.

²⁶⁰ O trecho em língua estrangeira é: “[...] le cas de Serge Allitof, obligé de quitter Paris pour échapper à une obsession de ressemblance animale se dégageant pour lui de tout visage humain, avait un bon moment défrayé la conversation, et, de la monomanie de ce misérable garçon contraint à fuir dans le Midi devant un Paris peuplé d'hommes à gueules de fauves et de femmes à profils de volailles”.

²⁶¹ O trecho em língua estrangeira é: “Je ne roule pas plutôt par les rues noires que la conviction s'établit en moi que mon cocher est masqué, et avec quel masque ? avec un masque colorié imitant le visage humain, un faux visage, le faux visage des routiers du XVI^e siècle, et ce que j'ai cru voir de sa peau sous l'engonement du cache-nez et des collets devient dans ma pensée une face de cire ou de carton abritant les plus abominables projets”.

²⁶² O trecho em língua estrangeira é: “Et tout cela pour avoir pris un soir de mardi gras, sans m'en être aperçu, un cocher à faux nez, un pauvre hère inoffensif qui pour fêter le carnaval s'était collé sur la trogne le traditionnel cartonage. Un accident survient, il casse un trait ; l'affaire à réparer, demandant cinq minutes, il croit devoir m'avertir ; je sommeillais à demi, j'ouvre les yeux et je vois devant moi ce masque, cet épouvantable postiche, à une heure du matin, dans l'avenue de Villars, derrière les Invalides, un bal où j'avais promis d'aller retrouver pour le cotillon une femme de mes amies”.

Quando investigamos os contos de Hoffmann, no primeiro capítulo, indicamos a percepção de incompletude corporal e de antinaturalidade como um dos motores do grotesco, como, por exemplo, na boneca Olímpia. Na narrativa do alemão, tal recurso interpelava os leitores sobre o que significa ser humano. Nos textos de Lorrain e, como veremos, de modo muito semelhante, nos de João do Rio, trata-se, sobretudo, da exposição da corrupção física, que surge como símbolo da degradação moral das personagens e do perigo das cidades. No trecho acima, o grotesco se relaciona, ainda, com um adorno carnavalesco, percebido como parte de uma máscara, que se insere no imaginário de artificialidade e decoração tão valorizado pela literatura *fin-de-siècle*.

Na sequência, a narração fica a cargo de outro conviva: De Martimpré. Sua história se passa nos trens parisienses, onde não haveria “nada de mais impressionante e diria mesmo de mais macabro que a iluminação dos compartimentos de primeira classe” (LORRAIN, 2015, p. 335). Essas luzes deformariam o rosto dos passageiros, tornando-os grotescos e produzindo uma atmosfera terrível:

Na linha oeste, isso se torna terrível; é de uma brutalidade que sublinha todos os traços deformando-os. Lembra ao mesmo tempo o refletor da morgue e da luz difusa do anfiteatro. Todos os rostos aparecem com uma palidez de morte, os olhos afundam-se sob o relevo exagerado das pálpebras, as narinas enchem-se de sombra, e, nessas faces deformadas sob o jato luminoso das lâmpadas, a maior parte das bocas parecem buracos negros. O mínimo vinco, a menor saliência de osso ou de músculos ganham um relevo inquietante, e, por pouco que o físico dos viajantes se preste a isso, vocês podem sem grande esforço de imaginação se imaginar numa sala de hospital, em companhia de doenças em má situação ou mesmo de cadáveres, à sua escolha, numa sala de dissecação. (LORRAIN, 2015, p. 336)²⁶³

Em certo dia, o personagem observa, num vagão, um homem de aspecto estranho, que dormia e roncava a seu lado. Ele é descrito como “uma dessas faces de pesadelo como as criadas por Goya em suas cenas de *comprachicos* e como a que o museu de Madri apresenta nos retratos dos últimos Habsburgos, feiura de degenerescentes de grande raça descidos à selvageria homicida dos brutos” (LORRAIN, 2015, p. 337-338)²⁶⁴. Essa figura chama-lhe a

²⁶³ O trecho em língua estrangeira é: “Sur la ligne de l'Ouest cela devient terrible ; c'est d'une brutalité qui souligne tous les traits en les déformant. Cela tient à la fois du réflecteur de la morgue et de la lumière diffuse de l'amphithéâtre. Tous les visages y apparaissent d'une pâleur de mort, les yeux s'y creusent sous le relief exagéré des paupières, les narines s'y emplissent d'ombre, et, dans ces faces toutes devenues camarades sous le giclement lumineux des lampes, la plupart des bouches semblent des trous noirs. Le moindre méplat, la plus petite saillie d'os ou de muscles y prennent un relief inquiétant, et, pour peu que le physique des voyageurs y prête, vous pouvez sans grand effort d'imagination vous croire aisément dans une salle d'hôpital, en compagnie de malades en mauvaise passe ou même de macchabées, au choix, dans une salle de dissection”.

²⁶⁴ O trecho em língua estrangeira é: “une de ces faces de cauchemar comme Goya en prête à ses scènes de *comprachicos* et telle que le musée de Madrid en présente dans les portraits des derniers Habsbourg, laideur de dégénérés de grande race redescendus à la férocité meurtrière de la brute”.

atenção, especialmente, por possuir uma luva preta, a qual parecia envolver uma mão inerte. Após a descida desse companheiro de viagem misterioso, De Martimpré encontra, no chão, um pedaço de corpo humano. A conclusão do conto indica que os medos dos personagens não são apenas fruto de suas alucinações e monomanias. Nas metrópoles, todos estariam sujeitos à companhia dos mais repulsivos criminosos:

Viajante singular! Eu ia descender também, quando meu pé bateu em algo mole, baixei-me para ver e encontrei sob meus dedos a mão, a horrível mão com luva, desmesuradamente longa e loucamente estreita, a mão já fria, inerte e crispada que o sonâmbulo esquecera. [...]
Era uma mão de mulher recém-cortada, pois suave ainda e marcara com manchas avermelhadas as almofadas. (LORRAIN, 2015, p. 339)²⁶⁵

“Le crime inconnu” parte de um universo bastante semelhante ao do conto anterior. Nele, é Allitof quem toma a palavra para narrar um caso que também mistura crime, grotesco e Carnaval. O personagem inicia seu relato afirmando que a história se passara há dois anos, quando, embora estivesse curado do vício do éter, ainda sofria com uma série de distúrbios nervosos. Constantemente, via-se perseguido por sombras estranhas, que tomavam as paredes de sua casa. Essa informação será importante ao final da narrativa, pois oferece uma explicação mais racional para os eventos insólitos testemunhados — em última medida, podem ser fruto dos delírios do protagonista.

Para fugir das visões inquietantes, Allitof decide se abrigar em diferentes hospedarias de Paris. Numa terça-feira gorda, enquanto está num hotel, acompanha a chegada de dois homens ao quarto contíguo ao seu. O protagonista está curioso com os vizinhos, de idades diferentes, cuja relação não consegue entender com clareza. Ouve-os se despirem enquanto conversam. Interessado pela situação, examina os viajantes pelo buraco da fechadura. Um deles sente-se mal, depois de ter bebido muito, e decide não sair do local, para a decepção de seu companheiro, que desejava estreitar uma fantasia.

O homem decide então experimentar a fantasia no quarto. Para Allitof, a visão é terrível: “vestia um longo dominó verde com gola de veludo preto, cujo efeito era, ao mesmo tempo, tão horrível e bizarro que precisei conter um grito” (LORRAIN, 2015, p. 303)²⁶⁶. Ao

²⁶⁵ O trecho em língua estrangeira é: “Le singulier voyageur ! J'allais descendre à mon tour, quand mon pied ayant heurté quelque chose de mou, je me baissai pour voir et trouvai sous mes doigts la main, l'horrible main gantée, démesurément longue et follement étroite, la main déjà froide, inerte et crispée que le somnambule avait oubliée”. [...]. C'était une main de femme toute fraîchement coupée, car elle suintait encore et avait marqué en taches rougeâtres sur les coussins”.

²⁶⁶ O trecho em língua estrangeira é: “il enfilait un long domino vert à camail de velours noir, dont l'effet était à la fois si horrible et si bizarre que je dus retenir un cri, tant je fus émotionné”.

adotar o traje e utilizar uma máscara, a figura é descrita pelo narrador como não humana e passa por uma série de transformações grotescas, que assustarão tanto o protagonista quanto o ébrio.

O bêbado, no canto de sua cama, seguira a metamorfose com um olhar perdido; um tremor o tomara e, os joelhos entrecrocados de terror, os dentes serrados, juntara as mãos de um gesto de oração e tremia da cabeça aos pés. A forma verde, espectral e lenta girava, ela, em silêncio, no meio do quarto, à luz de duas velas acesas, e, sob sua máscara, eu sentia seus dois olhos assustadoramente atentos; ela acabou por ir se posicionar direto na frente do outro, e os braços cruzados sobre seu peito, trocava com ele, sob a máscara, um indizível e cúmplice olhar; e eis que o outro, como tomado de loucura, desabava sobre a cadeira, deitava-se de bruços sobre o assoalho e, procurando segurar o tapete entre seus braços, rolava a cabeça nos vincos, balbuciando palavras ininteligíveis, com espuma nos dentes e os olhos revoltos (LORRAIN, 2015, p. 304)²⁶⁷

Allitof observa o monstro investir contra o bêbado, rindo, e drogá-lo, por meio de uma máscara embebida em éter, para que ficasse em silêncio. Após essa cena, o homem retira a fantasia e simplesmente abandona o quarto. Com o fim da história emoldurada, os ouvintes questionam a veracidade do caso e o atribuem às alucinações de Allitof. Independente da realidade da ação, é mais uma história em que o grotesco se pauta pela degradação física das personagens num contexto marcado pela artificialidade.

A obsessão com as máscaras caracteriza outros textos do escritor, como no romance *Monsieur de Phocas* (1901) e no conto “Les trous du masque”. Evocando a ambientação de “The Masque of the Red Death” [1842], de Poe, a história dessa segunda narrativa retoma os mesmos motivos das que comentamos anteriormente: num baile de Carnaval, o protagonista segue uma figura mascarada, julgando ser um amigo, e descobre, ao final, que se trata um ser sem face. Ao observar os outros participantes da festa, julga que todos estão mortos. Apesar de, na conclusão, revelar-se ao leitor que tudo não passara de um pesadelo, provavelmente suscitado pelo éter, a descrição das cenas tem a marca do grotesco decadente, com exploração da decrepitude corporal:

Eu não aguentava mais e, com uma mão crispada de angústia, avançando em direção a uma das máscaras, levantei subitamente seu capuz.

²⁶⁷ O trecho em língua estrangeira é: “L’ivrogne, du coin de son lit, avait suivi la métamorphose d’un regard égaré ; un tremblement l’avait saisi et, les genoux entrecroqués de terreur, les dents serrées, il avait joint les mains d’un geste de prière et frissonnait de la tête aux pieds. La forme verte, spectrale et lente, tournait, elle, en silence, au milieu de la chambre, à la clarté de deux bougies allumées, et, sous son masque, je sentais ses deux yeux effroyablement attentifs ; elle finissait par aller se camper droit devant l’autre, et les bras croisés sur sa poitrine, elle échangeait avec lui sous le masque un indicible et complice regard ; et voilà que l’autre, comme pris de folie, s’écroulait sur sa chaise, se couchait à plat ventre sur le parquet et, cherchant à étreindre la robe entre ses bras, il roulait sa tête dans les plis, balbutiant d’inintelligibles paroles, l’écume aux dents et les yeux révoltés”.

Horror! Não havia nada, nada. Meus olhos atônitos encontravam apenas o vazio do capuz; a roupa, o camal estavam vazios. Esse ser que vivia era apenas sombra e vazio.

Louco de terror, arranquei o capuz da máscara sentada na poltrona vizinha, o capuz de veludo verde estava vazio, vazio o capuz das outras máscaras sentadas ao longo das paredes. Todos tinham faces de sombra, todos eram o vazio. (LORRAIN, 2015, p. 314-315)²⁶⁸

Pela estrutura formal, pela caracterização das personagens e pelas temáticas escolhidas, os contos de João do Rio estabelecem relações intertextuais intensas com a produção de Jean Lorrain. Também o volume de contos *Dentro da noite* (1910), expõe uma série de exemplos de corpos grotescos. Nas histórias do escritor carioca, o físico das personagens, submetido a deformidades e doenças variadas, é um dos indícios de corrupção moral, frequentemente motivada por desejos sexuais interditos. A afinidade do volume com o grotesco é observável não apenas em suas narrativas, como também em elementos paratextuais: na capa da primeira edição da obra, realizada pela prestigiosa H. Garnier, consta uma ilustração, assinada por C. Conte²⁶⁹, na qual é possível identificar uma figura feminina perseguida por diversos monstros e seres demoníacos. Na parte inferior do desenho, uma aparente coruja repousa sobre uma caveira, enquanto outra voa ao redor. A epígrafe da obra, de cunho bíblico, é retirada de uma fala do Rei Davi, que, tal como a imagem de capa, anuncia a utilização de poéticas e temáticas negativas: “Preservai-nos, Senhor, das coisas terríficas que andam à noite...” (RIO, 1910, s.p.)²⁷⁰.

Ao considerarmos os dois polos do grotesco — o jocoso e o terrível —, entendemos que *Dentro da noite*, como o conjunto da ficção decadente, valoriza mais os aspectos negativos. Em todas as narrativas, entretanto, há elementos cômicos em suas personagens e tramas. Selecionamos quatro delas para analisar especificamente a relação entre grotesco e corporalidade: “Dentro da noite”, “História de gente alegre”, “A sensação do passado” e “O bebê de tarlatana rosa”.

²⁶⁸ O trecho em língua estrangeira é: “ Je n’y tenais plus et, d’une main crispée d’angoisse, m’étant avancé vers un des masques, je soulevai brusquement sa cagoule.

Horreur ! Il n’y avait rien, rien. Mes yeux hagards ne rencontraient que le creux du capuchon ; la robe, le camail étaient vides. Cet être qui vivait n’était qu’ombre et néant.

Fou de terreur, j’arrachai la cagoule du masque assis dans la stalle voisine, le capuchon de velours vert était vide, vide le capuchon des autres masques assis le long des murs. Tous avaient des faces d’ombre, tous étaient du néant”.

²⁶⁹ No *Catálogo Geral* da Livraria Garnier, de 1913, lê-se que se trata de “um belo volume com linda capa a cores de C. Conte” (IZARD, 1913, p. 54). A mesma frase constava na divulgação do livro na imprensa brasileira. Não conseguimos identificar mais produções do artista em questão. Orna Messer Levin (1996), no caderno de ilustrações de seu estudo sobre João do Rio, atribui a imagem a “Le Conte”.

²⁷⁰ O conto “Le crime inconnu”, de Jean Lorrain, possui exatamente a mesma epígrafe, em mais um ponto de convergência entre os dois escritores.

A história homônima ao título do volume expõe ao leitor a conversa entre dois homens, Rodolfo e Justino, dentro de um trem do subúrbio carioca numa noite de chuva forte. O primeiro, um artista, está em crise nervosa, motivada pelo sádico fetiche de espetar mulheres com um alfinete; o segundo, seu amigo, pede que lhe conte, em detalhes, os motivos do rompimento do noivado com Clotilde. O interesse do interlocutor pelo caso também sugere uma curiosidade malsã. A ação, contudo, é narrada por uma terceira figura, não nomeada, que finge dormir enquanto escuta, com igual curiosidade, o diálogo dos personagens²⁷¹.

Inicialmente, Rodolfo, como alguém dotado de sensibilidade estética, compara o corpo de sua noiva a obras de arte: os braços da moça lhe lembravam a “beleza dos braços das Oreadas pintadas por Boticelli, misto de castidade mística e de alegria pagã” (RIO, 1910, p. 3). Esse tipo de idealização, contudo, não resiste ao poder crescente de sua parafilia, já que passa a ver Clotilde como um corpo a ser espetado. Embora não desenvolvido no texto, é possível identificar no comportamento do protagonista, que tenta convencer a moça a se deixar machucar, uma sugestão de vampirismo:

A pobrezita olhou-me assustada, pensou, sorriu com tristeza: “Se não quer que eu mostre os braços, por que não me disse há mais tempo, Rodolfo? Diga, é isso que o faz zangado?” “É, é isso, Clotilde.” E rindo — como esse riso devia parecer idiota! — continuei: “É preciso pagar ao meu ciúme a sua dívida de sangue. Deixe espetar o alfinete.” “Está louco, Rodolfo?” “Que tem?” “Vai fazer-me doer.” “Não dói.” “E o sangue?” “Beberei essa gota de sangue como a ambrosia do esquecimento.” E dei por mim, quase de joelhos, implorando, suplicando, inventando frases, com um gosto de sangue na boca e as frentes a bater, a bater... (RIO, 1910, p. 5)

Após contar a Justino como conseguiu espetar Clotilde rotineiramente e o subsequente fim do relacionamento, quando seus atos foram descobertos pela família da moça, Rodolfo indica que seu estado mental se degradara muito desde então. O personagem passa a frequentar, cada vez mais, os *bas-fonds* da cidade, onde tenta dar vazão ao seu desejo sádico. O resultado de suas investidas é despertar o medo e a repulsa em todas as mulheres que encontra:

Perder a Clotilde foi para mim o soçobramento total. Para esquecê-la percorri os lugares de má fama, aluguei por muito dinheiro a dor das mulheres infames, frequentei alcouces. Até aí o meu perfil foi dentro em pouco o terror. As mulheres apontavam-me a sorrir, mas um sorriso de medo, de horror. “A pedir, a rogar um instante de calma eu corria às vezes ruas inteiras da Suburra, numa enxurrada de ápodos. Esses entes querem apanhar do amante, sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado diante do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes. Eu era ridículo e pavoroso. [...]” (RIO, 1910, p. 9)

²⁷¹ É notável a técnica de João do Rio na apresentação das impressões do narrador: como dissimula o sono, de olhos fechados, quase todas suas manifestações no texto se referem aos sons do trem e às vozes dos personagens. Apenas na conclusão do conto, quando o trem faz uma parada e os passageiros descem da composição, há mais descrições visuais.

No conto, o grotesco se inscreve, sobretudo, na figura de Rodolfo, que se transforma num homem “ridículo e pavoroso”, recebido pelas mulheres com um “sorriso de medo, de horror”, e é rejeitado até por quem considera decaído. A história se encerra com o desembarque do artista, atraído por mais uma mulher. Sua parafilia o converte, finalmente, numa ameaça coletiva. Como afirmam França e Sasse (2012, p. 42), “tornando-se cada vez mais facilmente distinguível do ‘normal’, só lhe resta abrigar-se na noite, caçando suas vítimas pelos vagões de trem”.

Em “História de gente alegre”, o barão de Belfort — um *dandy* que é recorrente em diversas narrativas de João do Rio — toma o papel de narrador para contar um relacionamento entre duas moças, Elsa e Elisa, que culmina na morte da primeira. Enquanto explica a história a seus interlocutores durante um jantar, qualifica o caso como caricatural, pois representaria fielmente outras histórias igualmente marcadas pelo excesso de emoções e por um desenlace trágico. O aristocrata refere-se, especialmente, às *cocottes*, mulheres que se degradariam em intensos relacionamentos amorosos e adotariam comportamentos viciosos: “Elas ou tomam ópio, ou cheiram éter, ou se picam com morfina, e ainda assim, nos paraísos artificiais são muito mais para rir, coitadas! mais malucas no manicômio obrigatório da luxúria” (RIO, 1910, p. 32-33).

Aconselhada pelo barão a se entregar às sensações mais fortes, Elsa se deixa seduzir por Elisa, apesar de sentir repulsa pela mulher. O narrador-personagem retrata Elisa como uma monstruosidade, como se ela desejasse consumir o corpo de sua parceira:

Para mostrar a sua livre vontade [Elsa] caía na extravagância, agarrava o tipo que a repugnava, para mergulhar inteiramente no horror. Estive quase a acreditar que tivesse recebido alguma lembrança dos parentes, e imaginei um instante a cena sinistramente atroz do quarto em que enfim, como uma larva diabólica, o polvo loiro da roda iria arrancar um pouco de vida àquela linda criatura ardente, ainda com uns restos d’alma de mulher. Nunca porém pensei no fim súbito. (RIO, 1910, p. 37)

O clímax do conto se concentra no momento mais grotesco da ação, quando se ouvem gemidos vindos do quarto onde se hospedaram as duas mulheres. Quando os outros moradores da pensão entram no aposento, descobrem o corpo de Elsa, que teria sido vítima dos desejos de sua parceira, retratados no texto como excessivos e perversos. Os gemidos, contudo, vinham de Elisa, cuja cabeça ficara retida pelo cadáver, enrijecido, da moça:

Um frasco de éter aberto empestava o ambiente. A Elisa, o corpo da Elisa estava de joelhos à beira da cama. Os braços pendiam como dois tentáculos cortados. Inteiramente nua, o corpo divino lívido, os cabelos negros amarrados ao alto como um casco d’ébano, Elsa d’Aragon, as pernas em compasso, a face contraída, ainda sentava, agarrava com as duas mãos, numa crispação atroz, a cabeça de Elisa. Era

Elisa que rouquejava. Elsa estava bem morta, o corpo já frio. Devia ter havido luta, resistência de Elsa, triunfo da mulher loira e por fim sem fim até a morte, enquanto a outra se estorcia, apertava-a, arrancava-lhe os cabelos, machucava-lhe o rosto — aquele horror. Elsa entrara no nada debatendo-se, vítima de um suplício diabólico, mas no último espasmo as suas mãos agarraram a assassina. Quando esta afinal satisfeita quis erguer-se, sentiu-se presa pelos cabelos, tentou lutar, viu que a pobre era cadáver. E passou-se então para o monstro o momento do indizível terror, o momento em que se vê para sempre o mundo perdido porque ficou imóvel rouquejando, de joelhos, a cabeça no regaço do cadáver, que mantinha nas mãos carregadas a massa dos seus cabelos d'ouro. Os dedos de resto pareciam d' aço. Uma das mulheres recorreu a tesoura para despegar a cabeça de Elisa das mãos do cadáver. Quando o corpo tombou no leito com o punhado da cabeleira nas mãos, o bando estremunhado viu surgir a face de Elisa, tão decomposta, tão velha, que parecia outra, como que aparvalhada. (RIO, 1910, p. 37-38)

Ao conferir intencionalidade ao cadáver de Elsa — como se, mesmo depois da morte, desejasse se vingar de Elisa —, a narração dá a cena seu tom grotesco. É relevante notar, ainda, que há destaque à nudez das personagens, que são imaginadas numa briga de clara conotação sexual. Como em grande parte das narrativas do volume, a sexualidade está no centro da história e, embora atraia a curiosidade dos demais, conduz as protagonistas à degradação. O barão de Belfort expõe esse caso excessivo — caricatural, conforme qualificara antes — para demonstrar os vícios que enxerga nessas mulheres e, de forma mais geral, na alta sociedade que frequenta. Apesar de considerá-lo uma prova da miséria humana, é inevitavelmente atraído pelos aspectos sensacionais desse tipo de história — como Justino, de “Dentro da noite”.

“A sensação do passado”, por sua vez, embora também expresse o grotesco a partir de imagens do corpo humano, não se baseia numa anedota sensual. Em mais uma narração enquadrada, o barão de Belfort assume a palavra durante um encontro social para contar uma história que revelaria a relação do homem moderno com o passado e as artes. Lembra, então, um baile em Laranjeiras, ocorrido anos antes, do qual participara. No meio da festa, o pianista, Firmino, para de tocar por causa de uma nevralgia e precisa ser substituído. Os convivas chamam um homem que acompanhava o festejo de longe. Trata-se de Prates, músico que fizera sucesso 25 anos atrás, mas que, após perder a esposa, não conseguiu retomar a carreira.

O personagem toma seu lugar diante do instrumento e começa a executar uma composição. A reação do público é de imediata rejeição; pedem ao pianista uma música mais nova, e ele não acata. O próprio barão de Belfort explica o que sentiu no momento: “Eu olhava-o como se olha um monstro, um trambolho que é preciso destruir” (RIO, 1910, p. 124). Nesse caso, o passado é encarado, pelos contemporâneos, como algo ridículo e revoltante: “Que coisas cômicas, que coisas grotescas, que coisas estúpidas, essas notas de

piano sugestionavam à gente!... A sensação do passado enraivece sempre. [...]. Eu tinha vontade de rir e ao mesmo tempo de destruir, de quebrar o piano”.

A música gera, no baile, um efeito grotesco, influenciando no movimento das pessoas, que desejavam dançar, mas são incapazes de acompanhar o ritmo antigo:

Eu nunca vira coisa tão assustadoramente horrenda. Era como se, de súbito, saltasse ao salão uma velha horrível, remexendo molemente as pernas bambas. A mixórdia espoucava como um rebate devastador. Os tais sons dançantes eram impossíveis de dançar. Por mais desejos, por mais esforços que fizessem os dançarinos hábeis no “boston” e nas “americanas”, eram incapazes de fazer duas voltas sem errar, sem se encontrarem, sem desanimar. Dançar com aquela música tornava-se um tormento superior para os mais alegres. E ele, feliz, com o cavaignac pendente, num gozo infinito, corria os dedos, evocando recordações, o Prates de outrora, que diria os salões, o Prates querido, o Prates animado no turbilhão das valsas, enquanto cada um de nós sentia o acostar de um espectro, o esmagamento com o dia de ontem, uma impressão de bolor, de umidade, de ridículo... (RIO, 1910, p. 125)

Fica patente o intuito de João do Rio, a partir da história narrada pelo barão de Belfort, de propor uma alegoria, bastante satírica, da relação de seus contemporâneos com o passado. O século XIX e os primeiros anos do XX se notabilizaram pela confiança positivista no progresso e pela crença de que a humanidade caminhava rumo ao aperfeiçoamento. O grotesco surge, no texto, como um símbolo de algo desagradável, ao mesmo tempo cômico e horrível, e que deve ser evitado. Sua manifestação ocorre pela música e nos gestos desencontrados pelos dançarinos, que não conseguem adequar seus corpos àquele tempo. Como em outros contos decadentes, o artista, Prates, termina a história abandonado pelo público, que o encara como um estorvo.

Em *Dentro da noite*, a relação entre grotesco, corpo, sexualidade e doença encontra seu ápice no conto “O bebê de tarlatana rosa”. Trata-se, de fato, da narrativa com mais traços afins à poética que analisamos. O conto segue a estrutura de outras narrativas de João do Rio: um personagem toma a palavra para contar uma história excêntrica. Nesse caso, Heitor de Alencar narra uma aventura de Carnaval a um grupo reunido no gabinete do barão de Belfort. Os ouvintes interagem pontualmente, fazendo breves comentários ao longo da narrativa. O protagonista comenta uma ida a um baile público, onde se divertiam marinheiros e pessoas mais pobres. Durante a celebração, marcada pelo desejo geral de rebaixamento²⁷², encontra uma figura fantasiada de bebê:

Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem. Naturalmente fomos e era uma desolação com pretas beíçudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar [...].

²⁷² Muitos dos protagonistas das histórias decadentes revelam esse desejo de “acanhamento”, como o protagonista de João do Rio. Além das histórias analisadas aqui, tal característica também está presente no conto “Sapo”, publicado por Nestor Vitor em *Signos* (1897).

Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão. O bebê caiu mais e disse num suspiro: “ai que dói!” (RIO, 1910, p. 157-158)

Um dos presentes no gabinete de Belfort — Anatólio, cuja homossexualidade é sugerida no início da narrativa — levanta a hipótese de que o bebê fosse, na verdade, um homem, sem, contudo, ser respondido por Heitor. O gênero dessa personagem é envolto em dubiedade: embora seja referida, por diversas vezes, como “Ela”, também é tratado simplesmente como “o bebê” e a partir de formas pronominais masculinas. De todo modo, sua primeira aparição no conto já indica seus traços principais: é atraente, tem olhos perversos e um nariz postiço.

Os dois voltariam a se reencontrar numa madrugada, ainda de Carnaval, quando Heitor caminhava pelas imediações da antiga praça do Rocio, que é descrita de modo a criar uma ambientação bastante negativa. Tomado pelo desejo sexual, o rapaz agarra a misteriosa personagem e a beija intensamente. Pede, porém, que ela retire o nariz artificial, mas não tem seu desejo atendido. Incomodado pelo contato com aquele adereço, ele o arranca e se dá conta de que não havia nenhuma carne por debaixo dele:

Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente — uma caveira com carne... (RIO, 1910, p.162)

A descoberta enoja Heitor, que agride o bebê. Vítima provavelmente de alguma moléstia, a personagem pede-lhe perdão e justifica dizendo que apenas no Carnaval pode se divertir. Tentando controlar o desejo de matá-la, o homem corre ao ouvir os apitos de policial. Antes de concluir o conto, revela mais uma surpresa, para o horror dos ouvintes: “Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (RIO, 1910, p. 163).

Aqui, como em outros textos de João do Rio, a festa carnavalesca surge como o momento não apenas de vazão de desejos interditos, como também do grotesco, motivado pelo “acanalhamento” geral e pela grande variedade de tipos da cidade. Ao comentar os textos do autor, Sasse (2022, p. 296) afirma que “O Carnaval de rua [...] é um *locus* que representa e condensa o medo inspirado pela massa popular e a incapacidade da detecção de estranhos

nela”. Num ambiente de degradação, conforme encarado por tais personagens, misturam-se a alegria da festa e o horror de suas descobertas.

3.5 O realismo grotesco radicalizado

No primeiro capítulo da tese, quando apresentamos as diversas transformações históricas da noção de grotesco, indicamos a pertinência do conceito de “realismo grotesco”, tal qual formulado por Bakhtin (2010), para compreender os textos de autores como Rabelais e Swift. Nesse tipo de produção, todos os conteúdos abstratos são representados a partir de imagens excessivas do físico humano, ligadas sobretudo ao baixo corporal, num processo conhecido como rebaixamento. Para indicar, por exemplo, o ciclo de renovação da vida no planeta, um escritor afeito a essa tradição artística poderia criar uma personagem dotada de vários órgãos sexuais e dominada por uma rotina incessante de cópula. Apesar de engendrar figurações, por vezes, bastante escatológicas, o realismo grotesco teria, em suas primeiras realizações literárias, ainda no século XVI, um caráter “positivo”, isto é, para o crítico russo, nessa literatura, “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 2010, p. 17).

A partir do desenvolvimento da sociedade moderna, com a progressiva valorização da individualidade em detrimento da coletividade, o realismo grotesco ganharia contornos cada vez mais negativos e derivaria em modos supostamente menos jocosos do cômico, como a ironia e o sarcasmo (cf. BAKHTIN, 2010, p. 33). De fato, esse processo é observável em diversas obras oitocentistas, em especial nas tributárias das poéticas realistas, que retratam o corpo humano submetido a impulsos destrutivos, responsáveis por conduzir as personagens à degradação física e moral. Nesses casos, adota-se uma visão de mundo sombria, distante do cosmicismo salutar antes descrito por Bakhtin:

A absorção das técnicas da arte grotesca pelos escritores realistas — e, sobretudo, pelos naturalistas — tem relação íntima com a moderna crise da razão. Uma parcela significativa das obras de arte na modernidade é resultado de uma visão de mundo negativa, que, em grande medida, é alimentada pela expansão da razão: quanto mais o homem se desvinculava dos sistemas teleológicos religiosos, mais se defrontava com a pouco idílica condição humana.
[...] Nas narrativas naturalistas, as técnicas do grotesco são muitas vezes empregadas como modo de figuração dos paradoxos da condição humana. (FRANÇA, 2017, p. 227-228)

Embora parte da crítica tenha analisado a literatura decadente em contraponto ao naturalismo e a entendido como um prolongamento do romantismo, conforme observamos nos trabalhos seminais de Mario Praz [1930] e Luiz Edmundo Bouças Coutinho (2010), as duas poéticas se aproximam em inúmeros aspectos. Quando consideramos que escritores associados às duas vertentes foram contemporâneos e integraram, em diversos casos, os mesmos grupos literários, o compartilhamento de estratégias discursivas e de concepções artísticas é esperado. Para entendermos a presença do realismo grotesco na decadência, precisamos reexaminar a contiguidade artística entre a produção *fin-de-siècle* e as obras naturalistas, pois ambas convergem em suas representações do baixo corporal (cf. SILVA, 2020b).

Em seu clássico estudo sobre a ficção decadente, Jean Pierrot (1977, p. 17) já defendia que a noção de “Decadência constitui o denominador comum de todas as tendências literárias que se manifestam nos últimos vinte anos do século XIX”²⁷³. O crítico considera que o conjunto de romances publicados a partir dos anos 1880 representam a sociedade em termos de degradação e degeneração. Na literatura decadente, persistiria, em maior ou em menor grau, uma concepção determinista sobre o comportamento físico, fisiológico e social na construção das personagens, característica de parcela importante dos textos naturalistas. Apesar de tratar a decadência como sinônimo de simbolismo, o autor explicita um importante ponto de contato com o naturalismo:

Entre Naturalistas e Simbolistas, embora aparentemente tão distantes, existem afinidades. Se seus pontos de chegada são diametralmente opostos, já que os primeiros se comprazem na descrição dos aspectos mais sombrios da existência, no estudo da degradação dos seres pertencentes às categorias sociais mais modestas, ao passo que os segundos se fecham em um paraíso interior de decoração refinada, seus pontos de partida são, na verdade, o mesmo: trata-se de uma concepção fundamentalmente pessimista da vida. Para se convencer de que, em suas origens, e até a uma época bastante tardia, as duas tendências tenham vivido em um estado de relativa simbiose, basta considerar a atividade de algumas das revistas literárias que aparecem no último quarto do século, nas quais se avizinham e convivem uns e outros. (PIERROT, 1977, p. 17)²⁷⁴

²⁷³ A passagem em língua estrangeira é: “[...] en réalité, cette même Décadence constitue le dénominateur commun de toutes les tendances littéraires qui se manifestent dans les vingt dernières années du siècle”.

²⁷⁴ O trecho em língua estrangeira é: “Entre Naturalistes et Symbolistes, pourtant apparemment si éloignés, existent bien des affinités. Si leur point d’arrivée est diamétralement opposé, puisque les premiers se complaisent dans la description minutieuse des aspects les plus sombres de l’existence, dans l’étude de la dégradation des êtres appartenant aux catégories sociales les plus modestes, tandis que les seconds s’enferment dans un paradis intérieur au décor raffiné, leur point de départ est, au fond, le même : c’est une conception fondamentalement pessimiste de la vie. Qu’à l’origine, et jusqu’à une époque assez tardive, les deux tendances aient vécu dans un état de relative symbiose, il n’est pour s’en convaincre que de considérer l’activité de certaines des revues littéraires qui paraissent dans le dernier quart du siècle, où voisinent et font bon ménage les uns et les autres”.

Enquanto Pierrot (1977) expressa seu ponto de vista com alguma reticência, ao indicar uma “relativa simbiose” entre as poéticas, Jean de Palacio (2011, p. 33), mais recentemente, não hesita em seu diagnóstico: “Que o Naturalismo tenha cotejado a Decadência é uma evidência, há muito tempo reconhecida”²⁷⁵. Para esse estudioso, não teria havido uma ruptura artística em relação à forma naturalista de se produzir arte, mas sim uma continuidade entre as realizações literárias, que passaram a compartilhar procedimentos e temáticas. Ao explorar suas hipóteses, ele entende que as narrativas decadentes seriam o excesso do naturalismo, radicalizando a morbidez e a violência e reforça seu argumento, aqui já indicado, de que o principal ponto de diferença entre as duas tendências são as escolhas discursivas decadentes, mais herméticas e voltadas para o esteticismo. Nesse ponto, também poderíamos falar de uma radicalização da proposta naturalista, que também se notabilizou pela experimentação estilística, com ampla utilização, por exemplo, de termos técnicos e do jargão de especialidades.

Em verbete sobre a decadência para o *Dictionnaire des naturalismes*, Jacques Noiray (2017, p. 283) também identifica na poética decadente uma radicalização de alguns preceitos naturalistas e expressa que “é curioso constatar que os decadentes, filhos da melancolia romântica, sejam também os herdeiros da observação realista”²⁷⁶. Em parte dos textos do *corpus fin-de-siècle*, a observação do real em suas mínimas nuances e a partir das impressões mais agudas das personagens transformaria o mundo num conjunto de fragmentos desconexos. Hipersensíveis, muitos dos protagonistas decadentes exagerariam suas percepções da realidade, a ponto de deformá-la, no que Noiray (2017, p. 283) classifica como “a conclusão patológica da descrição realista”²⁷⁷. Além disso, os textos decadentes enfatizariam ainda mais a tendência de chocar a recepção com a expressão de comportamentos e sensações extravagantes. A violência, o enfoque em sexualidades consideradas pervertidas e a fascinação pela degradação física uniriam escritores das duas vertentes, tais como Jean Lorrain, Octave Mirbeau e até mesmo Émile Zola²⁷⁸.

²⁷⁵ O excerto em língua estrangeira é: “Que le Naturalisme ait côtoyé la Décadence, est une évidence, depuis longtemps reconnue”.

²⁷⁶ A passagem em língua estrangeira é: “[...] il est en tout cas curieux de constater que les décadents, enfants de la mélancolie romantique, sont aussi les héritiers de l’observation réaliste”.

²⁷⁷ O excerto em língua estrangeira é: “L’analyse subtile des décadents peut ainsi apparaître comme l’aboutissement pathologique de la description réaliste”.

²⁷⁸ Noiray (2017, p. 281) comenta que o chefe da escola naturalista teria expressado simpatia por obras decadentes ao escrever, em crítica ao romance *Germinie Lacerteux* [1865], dos irmãos Goncourt, publicada no periódico *Le Salut public*, que “*Mon goût, si l’on veut, est dépravé : j’aime les ragoûts littéraires fortement*

Também nos estudos literários brasileiros mais recentes tem-se assinalado a sua proximidade entre naturalismo e decadência (cf. SENA, 2017). Em prefácio a uma nova edição do conto “Impotência” (1897), publicado por João do Rio no jornal *Cidade do Rio*, Leonardo Mendes (2017) observa a presença de aspectos decadentes — como, por exemplo, o apreço pelo artificialismo e a utilização de espaços narrativos degradados — em obras da literatura naturalista nacional. Nas palavras do pesquisador, “há marcas decadentistas em romances naturalistas como *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, [e] *George Marcial: romance da sociedade e da política do fim do Império* (1901), do escritor catarinense Virgílio Várzea” (MENDES, 2018, p. 25). A esses exemplos o autor adiciona o romance *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e duas narrativas portuguesas também marcadas por traços decadentes, *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho, e *A mulata* (1895), de Carlos Malheiro Dias.

Desses estudos e críticas, notamos que a confluência entre naturalismo e decadência se estrutura, especialmente, pela exploração de patologias de suas personagens, tanto físicas quanto psicológicas. Com uma visão de mundo negativa, as duas poéticas buscaram promover efeitos artísticos como a repulsa e o medo, sobretudo a partir da representação da corporalidade humana submetida a violência de seus impulsos mais instintos. Ambas buscaram, ainda, engendrar o mórbido e o chocante, de forma a impactar a recepção e, em muitos casos, impulsionar a divulgação das obras (cf. SILVA, 2020b).

Ao representar o corpo humano sob a influência dos impulsos mais fortes e degradantes, a ficção decadente se associa à tradição do realismo grotesco, mas nela ressalta o caráter negativo de suas representações. O romance *Le Tutu; mœurs fin-de-siècle* é um dos exemplos mais extremos de como essa forma do grotesco se desenvolve na literatura decadente. Nele, percebe-se, ainda, com muita clareza, a confluência não apenas entre o naturalismo e a decadência, mas também entre essas poéticas e as estratégias narrativas típicas do gótico (cf. COLLUCI, 2014). Pelas ações excepcionais narradas, o livro expressa, sem meias-tintas, uma visão de mundo bastante pessimista, a partir da qual todos os interditos são não apenas possíveis, como avidamente buscados pelas personagens. Se a decadência é a radicalização do naturalismo, *Le Tutu* é a radicalização da própria decadência.

Quando observamos a misteriosa história de publicação do livro, começamos a vislumbrar o seu caráter *sui generis*: embora atribuída a Léon Genonceaux (1856-1942),

épics, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge” [“Meu gosto, se assim quiserem, é depravado: amo os ragus literários fortemente apimentados, as obras de decadência em que uma espécie de sensibilidade doentia substitui a saúde rechonchuda das épocas clássicas. Sou do meu tempo”].

belga, editor da obra, a autoria nunca foi plenamente confirmada pela crítica²⁷⁹. Na capa do volume, encontra-se apenas a indicação do pseudônimo “Sapho”, que, ao ressurgir na folha de rosto, ganha mais uma qualificação: “Princesse Sapho”. Os motivos da busca por anonimato são justificados pelo conteúdo do romance, cujas transgressões morais certamente causariam escândalo. A falta de dados sobre quem concebeu a narrativa também deriva, em certa medida, da limitadíssima circulação da obra, que, como indica Lefrère (2015, p. 212), não recebeu nenhuma crítica nos periódicos contemporâneos nem parece ter sido comercializada em livraria²⁸⁰. Raridade bibliográfica desde sua concepção, o romance teria sido lido por poucos indivíduos. O mesmo crítico indica apenas duas menções à obra na imprensa do período, que anunciavam o romance como estando no prelo no início de junho de 1891. O ano, pelo menos, consta nos poucos exemplares da primeira edição que foram preservados²⁸¹.

Uma narrativa com tão poucos leitores e mínima repercussão em seu contexto original poderia nos fazer acreditar, inadvertidamente, que se trata de um volume pouco relevante para a compreensão da literatura finissecular. Nada seria mais falso, pois o romance de Princesse Sapho apresenta de modo hiperbólico diversas características essenciais da poética decadente. Seu inequívoco aspecto parodístico joga luzes sobre os postulados artísticos mais centrais da decadência. As ações excessivas de suas personagens tornam explícito o empenho decadente em *épater le bourgeois*, isto é, chocar o público burguês, com a indicação dos comportamentos mais desviantes e de figurações que desafiam as próprias leis da natureza.

A trama do romance segue os passos do jovem engenheiro Maurice de Noirof pelas ruas de Paris em sua busca por dinheiro e fortes sensações. Na trajetória do personagem, ganham destaque, entre diversas outras transgressões, o relacionamento incestuoso com a própria mãe e a ingestão de restos humanos, numa espécie de canibalismo ainda mais mórbida. O resumo de partes do enredo produzido por Pascal Pia dá o tom das transgressões cometidas pelo protagonista da obra:

Todos os personagens do livro são excêntricos, extravagantes, até mesmo monstros — no sentido próprio da palavra. O primeiro dentre eles, Mauri de Noirof, casa-se com uma rica herdeira obesa e viciada em bebida, engravida uma mulher de duas cabeças que se exibia nos circos, passa por um tratamento graças ao qual o médico

²⁷⁹ Jean-Jacques Lefrère (2015, p. 229-230) passa em revista dados da edição para levantar outros possíveis autores, tais como Laurent Tailhade, Henri d’Argis e Rachilde, mas julga as hipóteses também de difícil comprovação.

²⁸⁰ O romance esteve disponível para venda ao público francês apenas em 1991, com publicação das Éditions Tristram, que aqui tomamos como referência, após ter sido descoberta pelo escritor e jornalista Pascal Pia em 1966.

²⁸¹ Um deles pode ser consultado, online, na plataforma *Gallica*, da Bibliothèque nationale de France.

disponibiliza às mulheres estéreis, como aos homens, a possibilidade de amamentar, torna-se deputado, ministro da Justiça, e se entrega, com sua mãe, a orgias de restos anatômicos [...]. (PIA, 2015, p. 206)²⁸²

As noções de decomposição e degeneração são estruturantes de todos os aspectos da narrativa. A partir delas, entendemos a dimensão assumida pelo realismo grotesco na obra, cujos exemplos pululam do início ao fim da história. Já no segundo capítulo, encontramos uma ilustração dessa forma de grotesco conjugada às experimentações linguísticas e genéricas tipicamente decadentes. Nessa parte da trama, o autor interrompe abruptamente a narração para incluir dentro do capítulo uma cena dramática. Ela seria integrante de uma peça teatral intitulada “La maladie du cœur”, de ato único, feita em prosa, e composta exclusivamente para constar no romance. Há, inclusive, indicação de didascálias, que informam o cenário da ação e nuances das falas das personagens.

Nessa oscilação de gêneros literários, o leitor acompanha um diálogo, igualmente fora do comum, entre o protagonista e sua mãe. De Noirof afirma que deseja se casar, mas revela, inicialmente, preferir que a companhia não seja humana. Aventa, primeiro, a possibilidade de desposar uma árvore, mas, na sequência, propõe à sua interlocutora que se unam numa relação incestuosa. Ela, por sua vez, reage a tudo isso placidamente, conforme nos indicam as didascálias, e, numa intensificação do esforço de chocar a audiência, sugere que o filho se relacione com crianças. O realismo grotesco da conversa surge quando a personagem lista algumas mulheres que poderiam se tornar suas noras:

ELA: Claire Noir?
ELE: Balofa demais!
ELA: Balofa?
ELE: Gorda demais, ora. Tenho horror a mulheres gordas.
ELA: Por quê?
[...]
ELE: Você já viu mulheres gordas, muito gordas. Já as viu andar. Seus traseiros balançam como pacotes de gelatina. Por quê?
ELA: E eu sei?
ELE: Porque essas mulheres estão cheias de matéria fecal...
ELA: Oh!
ELE: ...e de borborigmos. Elas estão inchadas pelos borborigmos. Peidam por qualquer coisa.
[...]
ELA, *candidamente*: Não me encha com essas merdas, Mauri. [...] (*Uma pausa de quinze a dezessete segundos*). Afinal, você tem razão; as melhores coisas retornam à

²⁸² O trecho em língua estrangeira é: “Tous les personnages du livre sont des excentriques, des extravagants, voire des monstres — au sens propre du mot. Le premier d'entre eux, Mauri de Noirof, épouse une riche héritière obèse et portée sur la boisson, engrosse une femme à deux têtes qui s'exhibait dans les cirques, subit le traitement grâce auquel le médecin procure aux femmes stériles comme aux hommes la possibilité d'allaiter, devient député, ministre de la Justice, et se livre en compagnie de sa mère à des orgies de débris anatomiques [...]”.

matéria. As mulheres mais belas são compostas apenas, quimicamente falando, por quintessência de matéria fecal. (PRINCESSE SAPHO, 2015, p. 22-25)²⁸³

No trecho, é significativa a utilização da expressão “quintessência de matéria fecal”. Em diversos textos decadentes, tanto em prosa quanto em verso, encontra-se manifesta a busca por aquilo que há de mais refinado e essencial nas sensações e nas coisas. No encontro entre o realismo grotesco e a decadência, a quintessência não está associada à percepção de algo elevado ou etéreo, mas à escatologia e à excreção. É notável, ainda, o emprego de um vocabulário médico, como em “borborigmos”, que se acentua ao longo da obra e se mistura a um rebaixamento da linguagem, com gírias e palavrões. Não surpreende tampouco que essa visão degradada seja associada ao corpo feminino, tendo em vista as notórias representações negativas das mulheres na literatura *fin-de-siècle*, que, por vezes, redundaram em misoginia (cf. DOTTIN-ORSINI, 1996).

Já interposta à narrativa principal, o diálogo entre mãe e filho serve de enquadramento para outra interlocução. De Noirof lê para a mulher a troca de cartas real entre duas figuras seiscentistas: a duquesa de Orléans, da família real, e a eleita de Saxe, como era chamada a esposa de um príncipe do império germânico. O texto é transcrito no livro e recebe até mesmo uma nota de rodapé, com a referência bibliográfica completa. Mais uma vez, o realismo grotesco se associa a uma expansão dos limites dos gêneros literários e à quebra da linearidade de ação: trata-se, afinal, de epístolas verdadeiras dentro de uma cena dramática, que, por sua vez, insere-se num romance. A mistura e a justaposição de modos discursivos e de tipos diferentes de registros — o da realidade e o da ficção — corresponde ao projeto artístico da decadência. Como afirma Ducrey (1999, p. xxxiv), “as fronteiras entre as escolas literárias contemporâneas são porosas. [...] As categorias parecem se fundir onde a hibridez se

²⁸³ O trecho em língua estrangeira é :

“ELLE: Claire Noir ?

LUI: Trop boulotte !

ELLE: Boulotte ?

LUI: Trop grosse, quoi. J’ai horreur des femmes grosses.

ELLE: Pourquoi ?

[...]

LUI: Tu as déjà vu des femmes grosses, très grosses. Tu les as vues marcher. Leurs derrières remuent comme des paquets de gélatine. Pourquoi ?

ELLE: Est-ce que je sais ?

LUI: Parce que ces femmes-là sont remplies de matière fécale...

ELLE: Oh !

LUI: ...et de borborygmes. Elles sont gonflées par les borborygmes. Elles vessent à propos de rien.

[...]

ELLE, *candidement*: Ne m’emmerde pas, Mauri. [...] (*Une pause de quinze à dix-sept secondes.*) Après tout, tu as raison ; les meilleures choses retournent à la matière. Les plus belles femmes ne sont composées, chimiquement parlant, que de quintessence de matière fécale”.

torna princípio poético”²⁸⁴. Pela hibridez em vários níveis da obra, entendemos que *Le Tutu* se estrutura a partir da noção de grotesco, um grotesco não apenas representacional, útil para descrever figuras, mas também conceitual, conforme descrito por Moghadam (2007), que engloba o conjunto das categorias narrativas.

O conteúdo da correspondência entre as duas mulheres, aristocratas do século XVII — o chamado “Grande Século” francês, coberto em grande medida pelo reino de Louis XIV e pelo esplendor da produção clássica, com seus preceitos de harmonia e equilíbrio —, reforça o sarcástico elogio aos excrementos iniciado pelo protagonista:

“É preciso nunca ter cagado na vida para não sentir o prazer que há em cagar [...]. Pode-se mesmo dizer que se come apenas para cagar, e também que se caga apenas para comer, e se a carne faz a merda, é verdadeiro dizer que a merda faz a carne, já que os porcos mais delicados são aqueles que mais comem merda. [...] As mulheres mais belas são aquelas que cagam melhor; aquelas que não cagam tornam-se secas e magras, e, por consequência, feias. As mais belas tezes se mantêm apenas com lavagens frequentes que fazem cagar; é, pois, à merda que nós devemos a beleza”. (PRINCESSE SAPHO, 2015, p. 27-29)²⁸⁵

O excerto evidencia um elemento importante do grotesco decadente, ao qual fizemos referência quando analisamos o papel do esteticismo nessa poética: a defesa paradoxal de um belo terrível. Mais uma vez, trata-se tanto de uma escolha artística quanto de um meio para impactar a recepção. À valorização da decomposição da matéria, tão repetida na narrativa e aqui exaltada como bela, associa-se à decomposição das estruturas do romance e até da língua. Em ensaio voltado para o exame da trajetória de Charles Baudelaire, Paul Bourget [1883] já identificara uma relação entre a percepção de decadência social e a linguagem empregada pela arte desse período. Encarados como organismos vivos, tanto a sociedade quanto a literatura enfrentariam por um processo de dissolução com a desestruturação de um de seus componentes. Para Bourget (1885, p. 25), “um estilo de decadência é aquele em que a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, em que a página se

²⁸⁴ O excerto em língua estrangeira é: “Les frontières entre les écoles littéraires contemporaines sont poreuses. [...] Les catégories semblent se fondre où l'hybridité devient principe poétique”.

²⁸⁵ O trecho em língua estrangeira é: “Il faut n’avoir chié de sa vie, pour n’avoir senti le plaisir qu’il y a de chier [...]. On peut dire même que l’on ne mange que pour chier, et tout de même qu’on ne chie que pour manger, et si la viande fait la merde, il est vrai de dire que la merde fait la viande, puisque les cochons les plus délicats sont ceux qui mangent le plus de merde. [...] Les plus belles femmes sont celles qui chient le mieux ; celles qui ne chient pas deviennent sèches et maigres, par conséquent laides. Les plus beaux teints ne s’entretiennent que par de fréquents lavements qui font chier ; c’est donc à la merde que nous avons l’obligation de la beauté”.

decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra”²⁸⁶.

Além de enfatizar a decomposição orgânica, na apologia coprofílica, e a genérica, na hibridação discursiva, *Le Tutu* apresenta um protagonista que almeja à desintegração linguística. No terceiro capítulo do romance, De Noirof imagina uma nova forma de linguagem, mais adaptada à velocidade das transformações técnicas da modernidade, na qual todas as palavras de uma frase seriam sistematicamente abreviadas. Na visão do personagem, essa estratégia permitiria “imprimir à conversa um movimento de rotação que faria muito bem a uma época em que há pressa de nascer, viver e morrer” (PRINCESSE SAPHO, 2015, p. 38)²⁸⁷. Assim, observamos como o ideal de decomposição é sistemático na literatura *fin-de-siècle* e propicia um realismo grotesco extremo e escolhas narrativas e discursivas pouco usuais.

É essencial compreender como o grotesco dessa e de outras obras da decadência se distancia daquele descrito por Bakhtin (2010) a partir dos escritos de Rabelais. O afastamento entre essas produções se sustenta numa diferença de visão de mundo. Na decadência, o realismo grotesco não aponta para um universo em que todas as pessoas se integram numa coletividade festiva e alegre. Pelo contrário, as personagens decadentes passam pela degradação por se inserirem num mundo igualmente degradado e no qual o isolamento dos indivíduos é a regra. Esse pensamento fica patente em múltiplas falas de De Noirof, nas quais revela desprezar a humanidade, da qual se sente apartado, como um ser de exceção:

Apoiado num canto do salão, ele pensava na estupidez humana, na lei universal da hipocrisia. [...] O homem verdadeiramente feliz é aquele a quem se esvaziou o cérebro, cortaram-se as pernas, as mãos, as orelhas, arrancaram-se os olhos e arrombou-se o palato. Ele não sente mais, não pensa mais, animaliza-se, está fora do mundo. Que se escolha uma besta humana, não importa qual; tateando-a, fica-se certo de nela encontrar ao menos uma tara, e essa tara é a exalação, o produto, o fermento de uma decomposição da consciência. O sorriso é sempre horrível, porque é a máscara de uma tara. Mauri sofria, sentia batidas de martelo na cabeça, e a proximidade com seus semelhantes o deixava desconfortável; tinha horror da multidão, o fluido humano lhe dava nos nervos [...]. (PRINCESSE SAPHO, 2015, p. 52-53)²⁸⁸

²⁸⁶ O excerto em língua estrangeira é: “Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot”.

²⁸⁷ A frase em língua estrangeira é: “On pourrait de la sorte abrégé tous les mots et imprimer à la conversation un mouvement de rotation qui ferait très bien à une époque où l'on est pressé de naître, de vivre et de mourir”.

²⁸⁸ O excerto em língua estrangeira é: “Appuyé dans un coin de salon, il songeait à la stupidité humaine, à la loi universelle de l'hypocrisie. Tous les invités du duc de la Croix de Berny avaient l'air contents d'eux-mêmes ; cela n'était pas vrai. L'homme véritablement heureux est celui à qui l'on a vidé le cerveau, coupé les jambes, les mains, les oreilles, arraché les yeux, et défoncé le palais. Il ne sent plus, il ne pense plus, il s'animalise, il est

Esse pessimismo, que, em algumas narrativas, converte-se em niilismo, enforma o realismo grotesco da decadência e o diferencia de realizações precedentes. Tomemos como ponto de comparação, por exemplo, este comentário feito por Bakhtin (2010) sobre o sentido positivo da degradação corporal nas obras de Rabelais:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o tumulto corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador. [...] O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal, o baixo é sempre o *começo*. (BAKHTIN, 2010, p. 19)

No romance editado por Genonceaux, são abordados também via realismo grotesco os temas da gravidez e da amamentação, mas recebem um sentido oposto, essencialmente degenerativo, ao apontado pelo crítico russo. De Noirof desenvolve uma obsessão por Mani-Mana, “uma mulher com duas cabeças, quatro pernas e quatro braços”²⁸⁹, exposta num dos circos de Paris, cujas partes assumiam personalidades e compleições opostas, como se compusessem duas consciências individuais reunidas num mesmo corpo (PRINCESSE SAPHO, 2015, p. 66). A personagem, referenciada como uma monstruosidade, integra o imaginário dos *freak shows* que, no final do século XIX, interessavam a sociedade europeia e americana, com a exibição em feiras de pessoas consideradas excêntricas, por conta de suas alteridades radicais, expressas, por exemplo, em deficiências físicas e diferenças étnicas (cf. DURBACH, 2010).

Após uma relação sexual com o protagonista, que se interessara pela mulher e desejava aplacar seu insaciável desejo por sensações novas e peculiares, ela engravida e morre no parto. Como a saúde da personagem era frágil, De Noirof já se preparara para cuidar do filho. Com uma cirurgia, torna-se capaz de produzir leite e amamentar a criança, num aleitamento não natural, que contribui para a ambiguidade sexual e de gênero tão cara à poética decadente²⁹⁰. O momento em que conhece o seu herdeiro, tão monstruoso quanto a

hors du monde. Que l'on choisisse une bête humaine, n'importe laquelle ; en la tâtant, on est certain d'y remarquer au moins une tare, et cette tare est l'exhalaison, le produit, le ferment d'une décomposition de la conscience. Le sourire est toujours hideux, parce qu'il est le masque d'une tare. Mauri souffrait, il ressentait des coups de marteau dans la tête, et la proximité de ses semblables le mettait mal à l'aise ; il avait horreur de la foule, le fluide humain lui portait sur les nerfs [...]”.

²⁸⁹ A passagem em língua estrangeira é: “c’était une femme à deux têtes, quatre jambes et quatre bras”.

²⁹⁰ Esse aspecto é sugerido também pelo título da obra, que indica a saia utilizada pelas bailarinas. Na capa, há uma ilustração, cuja autoria é atribuída a um desconhecido Binet, na qual se mostra uma figura masculina utilizando o tutu. Trata-se de uma referência a algumas cenas do romance, que apresenta personagens — como o

mãe, expõe o contraste existente entre o realismo grotesco da obra e o identificado por Bakhtin, já que a gravidez não redundou na renovação da vida, mas no falecimento da mulher e no surgimento de um novo monstro, que diverte o protagonista:

Mani-Mina estava morta; e num berço, ao lado do leito mortuário, trepidava uma criança esplêndida de quatro cabeças, oito braços, oito mãos, metade masculina, metade feminina. [...]. Não seria um negócio fácil. Mauri possuía apenas dois seios, e sua prole tinha quatro bocas. [...]
— Se a terra fosse povoada por cidadãos assim, seria de morrer de rir. (PRINCESSE SAPHO, 2015, p. 148)²⁹¹

O realismo grotesco na decadência investe ainda mais sistematicamente na repulsa como efeito de recepção. O desejo de despertar essa emoção nos leitores não é gratuito. Em seus estudos de psicologia cognitiva, Paul Bloom (2014, p. 155) afirma que, ao contrário da empatia, que “encoraja a paixão e o altruísmo”, a aversão “nos torna indiferentes ao sofrimento dos outros e tem o poder de incitar a crueldade e a desumanização”. Para caracterizar a degradação moral de De Noirof e das demais personagens da obra, a narração apresenta em detalhes seus atos repulsivos. Trata-se de uma estratégia para indicar a percepção mais geral de um mundo degradado, no qual os indivíduos perderam valores básicos. Ela é sistematicamente explorada pela tradição de narrativas de horror, desde o gótico setecentista até a contemporaneidade (cf. FRANÇA, 2009). A partir de pesquisas empíricas sobre posicionamentos políticos mais ou menos conservadores, Bloom indica que a preocupação com a higiene e a pureza físicas está associada a uma maior preocupação com a pureza moral e espiritual dos indivíduos. Assim, retratar algo como sujo pavimenta a sua percepção como também imoral.

Em sua proposta de radicalizar o realismo grotesco e provocar o máximo de repulsa no leitor, *Le Tutu* não se limita à exposição de fezes. Dentre várias merecedoras de menção, destacam-se duas cenas particularmente abjetas do romance. Na primeira, um músico, que se apresentava num estabelecimento de vinhos frequentado por De Noirof, ingere um pedaço cru de um gato morto. O personagem será apontado como um artista, o que reforça a concepção finissecular dessa figura como um transgressor. Na segunda, o protagonista e sua mãe serram os crânios de Mani-Mina e comem seus cérebros. Nos dois excertos, chama a atenção também

próprio Mauri de Noirof — com a vestimenta. Ducrey (1999, p. xiii) comenta que os espetáculos de dança femininos, sobretudo o *cancan*, foram interpretados por parte da literatura decadente como um sinal da corrupção dos tempos, por exporem o corpo feminino com menos pudor.

²⁹¹ O trecho em língua estrangeira é: “Mani-Mina était morte ; et dans un berceau, à côté du lit mortuaire, trépidait un enfant superbe à quatre têtes, huit bras, huit mains, moitié masculin, moitié féminin. [...] Ce n’était pas une mince affaire. Mauri ne possédait que deux seins, et sa progéniture avait quatre bouches. [...] — Si la terre était peuplée de pareils citoyens, ce serait à mourir de rire”.

o contraste entre o conteúdo repugnante e o comportamento ameno adotado pelas personagens. Essa oposição corrobora o aspecto grotesco do texto, assegurando uma oscilação entre um polo negativo e outro mais cômico:

— Que me deem o rabo, um pedaço, um pedacinho de cinquenta centímetros, não mais.

E o João-bobo o devorou, embora estivesse cheio de larvas. Um cocheiro, a quem essa cena tinha deixado doente, botou tudo para fora num canto; seu vizinho fez como ele e em menos de vinte e três segundos, começou um vômito geral [...]. Um odor de cadáver e de bebida não digerida empestou o cabaré. [...]. Sozinho, ainda de pé sobre seu banquinho, o artista triunfava; mastigava lentamente; os vermes gotejavam pelo canto dos lábios, ele recuperava-os com vivacidade e remastigava-os com amor. (PRINCESSE SAPHO, 2015, p. 43)²⁹²

Mas eles tinham pressa de chegar à realização de seus pensamentos secretos: serraram em cruz os dois crânios e deles extraíram a medula. A de Mani cheirava bem; a outra fedia a carniça.

— Comamos rápido essa daqui, disse Madame de Noirof, estou com uma fome louca.

Mas como não puderam beber ao mesmo tempo escarros asmáticos, digeriram mal e vomitaram o cérebro de Mina. Depois disso, engoliram seus respectivos vômitos e não sentiram mais nenhuma indisposição. (PRINCESSE SAPHO, 2015, p. 152)²⁹³

Na literatura brasileira, destacamos dois contos que, como o romance de Princesse Sapho, revelam a convergência entre realismo grotesco, decadência e naturalismo: “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque, e “Os miolos do amigo” (1922), de Carlos de Vasconcelos²⁹⁴. O primeiro texto, embora publicado no volume *Mãe tapuia* no último ano do século XIX, recebe a datação de 1889 ao final da página. Nesse período, o escritor, fundador da cadeira número 22 da Academia Brasileira de Letras, demonstrava notável interesse pela ficção decadente. Ecoando Araripe Júnior em seu livro *Movimento de 1893* (1896), Andrade Muricy (1973, p. 102) afirma que “os livros ‘decadentes’ franceses entraram no Brasil trazidos de Paris por encomenda de Medeiros e Albuquerque”. Albuquerque foi o

²⁹² O trecho em língua estrangeira é: “— Que l’on me donne la queue, un bout, un tout petit bout de cinquante centimètres, pas plus.

Et le poussah le dévora, bien qu’il fût plein d’asticots. Un cocher, que cette scène avait rendu malade, dégoûilla dans un coin ; son voisin fit comme lui, et en moins de vingt à vingt-trois secondes, il y eut un vomissement général [...]. Une odeur de cadavre et de boisson non digérée empua le cabaret. [...]. Seul, toujours debout sur son petit banc, l’artiste triomphait ; il mâchonnait lentement ; les vers lui dégouлинаient du coin des lèvres, il les rattrapait avec empressement et les remâchait avec amour”.

²⁹³ O trecho em língua estrangeira é: “Mais ils avaient hâte d’en arriver à la réalisation de leur pensée secrète : ils scièrent, en croix, les deux crânes et en extrayèrent la moelle. Celle de Mani sentait bon ; l’autre puait la charogne.

— Mangeons vite celle-ci, dit Madame de Noirof, j’ai une faim de loup.

Mais comme ils ne purent boire en même temps de crachats d’asthmatiques, ils digérèrent mal et vomirent la cervelle de Mina. Après quoi, ils ravalèrent leurs respectives vomissures, et ne ressentirent plus aucune indisposition”.

²⁹⁴ Para mais informações sobre a carreira do autor, ainda pouco conhecido do público, ver Silva (2020b).

autor, ainda, da recolha de poemas *Canções da decadência* (1889), cujo título já indica um esforço de filiação à poética. Salgado (2006, p. 143) aponta que a ligação do autor com a linguagem e os temas decadentes continuou em outras obras, como *Pecados* (1889) e *Um homem prático* (1898), nas quais perseguia “a exacerbação do mórbido, do grotesco e do escatológico”.

Em “Palestra a horas mortas”, somos apresentados a um grupo de rapazes que compartilham anedotas e causos numa noite de chuva no Rio de Janeiro. Um deles, chamado Caldas, toma a palavra para contar o que acontecera com Lucas, jovem estudante de medicina que falecera no ano anterior. É importante observar que Caldas recebe qualificações que o aproximam, em certa medida, do perfil dos escritores decadentes: afinal, ele “tinha pretensões a literato” e “isto fazia com que alambicasse demais as frases, imprimindo-lhes um estilo de mau gosto, avesso à naturalidade” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 161). Antes de passar para a história enquadrada, o narrador-personagem indica que o acontecimento era “triste e verdadeiro, embora inverossímil” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 151), o que já prepara a recepção para uma trama insólita.

O conto parte, contudo, de uma situação comum para o contexto oitocentista: Lucas apaixonara-se por Virgínia Bastos, moça bonita e de boa família, que, no entanto, é acometida pela tuberculose. Além de degradar seu corpo e colocar em xeque o futuro da relação amorosa, a doença transtorna a saúde mental da moça e se transforma numa obsessão. Quando recebe o diagnóstico de um médico de que seus pulmões estão gravemente afetados e que morreria ainda jovem, a personagem sente-se objeto da atenção alheia: “Se a olhavam muito, era como se dissessem, gritando por toda a parte, no rasto de seus passos: ‘Esta é a que vai morrer’! E que volúpia, que apetite excitado por cada dia de espera, o dos vermes que a tinham de devorar!” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 167-168).

A narrativa demonstra a piora do estado físico e mental de Virgínia, pois, além de sentir o enfraquecimento do corpo, a moça desenvolve uma curiosidade malsã sobre o patógeno que afetava seu organismo. Ciente da morte que se aproxima, ela imagina a degradação de seu pulmão, no que a narrativa define como “um grotesco sinistro de imaginação”. Passa, então, a fazer projeções sobre os “micróbios” e “animáculos” e compara seu pulmão, primeiro, a um queijo podre e, depois, a uma mina. Essas imagens fazem-na sorrir com “um sorriso desolador”. Justapondo elementos negativos e jocosos, o realismo grotesco de seu delírio combina a representação deteriorada do físico da personagem e a sua excitação de saber-se receptáculo para a ação dos vermes, apresentada como se fosse uma grande festa:

Figurava-se às vezes, quando em silêncio, na solidão do seu quarto, ver a legião dos animáculos, pululando, formigando, rastejando sobre a massa rubra dos pulmões. E por um grotesco sinistro de imaginação, na sua ignorância, o que a ideia lhe lembrava era um queijo coberto de bichos.

O pulmão seria como um queijo vermelho e sangrento, roído pelos micróbios... [...] Sorrindo, com o sorriso desolador de uma ironia de mártir resignada, contou-lhe de outra vez um pensamento fantástico que lhe acudira: ela parecia uma mina. Por uma das galerias — a dos pulmões — mineiros ativíssimos trabalhavam incessantemente. Breve estaria morta. Novas turmas de operários, os vermes, se abateriam sobre o seu corpo. Que alegria — como nas minas de carvão ou gesso — quando as duas turmas de mineiros se encontrassem, uma seguindo de dentro para fora, outra, de fora para dentro. Aleluia! Aleluia! A sua carcaça podre vibraria com a festa dos vermes tripudiando sobre as carnes decompostas. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 170-171)

Analisando as semelhanças entre as poéticas naturalista e decadente, Palacio (2010, p. 31) nota, a partir de vários exemplos ficcionais, que o queijo foi tomado como símbolo e imagem frequentes por ambas as tendências: “de objeto naturalista, o queijo vira o objeto decadente”²⁹⁵. Se, em obras do naturalismo, descreviam-se lojas de queijos e o próprio aspecto do objeto para destacar o caráter cotidiano das ações e o realismo da narrativa, nas da decadência, o produto suscitará interesse pela variedade e pela intensidade de texturas e consistências. Muitas dessas representações, como indica o crítico francês, ganham caráter parodístico, pois elevam um alimento ao patamar de obra de arte. No trecho de Albuquerque, a comparação de Virgínia investe na justaposição de categorias tão cara ao grotesco, já que o queijo é comparado ao pulmão atingido pela tuberculose.

Virgínia solicita a ajuda do namorado para observar o patógeno da tuberculose em uma de suas hemoptises a partir de um microscópico. Sua insistência mórbida é aceita pelo estudante de medicina, mas o resultado da experiência é frustrante, pois ela se decepciona ao descobrir que a doença era causada apenas por “uns bastõezinhos roxos, [...] quase imperceptíveis” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 173), bem diferentes do que imaginara. Com a piora do estado de saúde da moça após a revelação, Lucas passa a ficar cada vez mais desacreditado na ciência, que, com todos seus compêndios e progressos, é incapaz de salvar sua amada. Desesperado, resolve que morrerá da mesma maneira que ela, “roído pelos mesmos vermes” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 177). Quando Virgínia escarra sangue, já nos seus momentos finais de vida, ele toma a hemoptise em uma taça e a bebe. Infectado quase imediatamente, o personagem terá o fim que desejava.

Pela diversidade de narrativas com ações semelhantes à que acabamos de analisar, Palacio (1996, p. 73) classifica a poética decadente como uma “poética do escarro”²⁹⁶. Se,

²⁹⁵ No excerto em língua estrangeira é: “D’objet naturaliste, le fromage tourne à l’objet décadent”.

²⁹⁶ A expressão em língua estrangeira é: “poétique du crachat”.

antes, as secreções do corpo humano não eram tomadas como elementos dignos de figurar em obras literárias, na produção *fin-de-siècle* elas adquirem um lugar de destaque (cf. SILVA, 2018). Salivas, catarros, expectorações e hemoptises estão bastante presentes nessas narrativas, a ponto de serem até mesmo apresentadas como objetos de arte. Além de serem tratadas artisticamente, tendo seus apelos sensoriais destacados, esses humores trazem à linguagem decadente uma série de termos do campo médico-científico, que virão a compor seu estilo discursivo. Com esse processo de estetização das doenças, observamos que não se trata de um puro alerta contra os seus perigos, mas sim da exploração de sua capacidade de despertar novas sensações e de alcançar resultados artísticos originais: afinal, “a Decadência está mais do lado da contaminação que da profilaxia” (PALACIO, 1996, p. 74)²⁹⁷.

Ao examinar narrativas francesas em que os amantes, tal como no conto de Medeiros e Albuquerque, compartilham hemoptises, Palacio (1996, p. 75) afirma que o escarro se estabelece como “signo ambivalente do amor compartilhado e da paixão mortífera” e passa a ser “trocado doravante à maneira de um beijo, do qual toma, em alguma medida, o lugar”²⁹⁸. O pesquisador chama atenção para o fato de que trazer de volta ao corpo o que havia sido secretado é um procedimento antinatural e, como tal, amplamente explorado pelas narrativas decadentes. Ingerido por outras pessoas e tomado como símbolo de uma degradação maior, o escarro “anuncia não somente a putrescência do corpo humano, mas a do corpo social, da Humanidade inteira” (PALACIO, 1996, p. 83)²⁹⁹. O conto de Albuquerque nos revela uma época em que múltiplas explicações e representações médicas sobre as causas da tuberculose coexistiam: ora apontavam para um mal hereditário, ora para uma degeneração individual, ora para a ação de um bacilo, que aos poucos ganhava o consenso científico (cf. GONÇALVES, 2000).

A trama de “Os miolos do amigo”, de Carlos de Vasconcelos, também aproveita inúmeros elementos associados aos saberes médicos para atingir seu propósito de chocar a recepção. Em texto publicado n’*A Gazeta* em 1958, o crítico Brito Broca (1991) já associava o volume de contos do autor a uma dupla tendência artística: o naturalismo e a decadência. Para ele, a literatura brasileira do final do século XIX e o início do XX tinha sido marcada por

²⁹⁷ A passagem em língua estrangeira é: “la Décadence [est] plus du côté de la contamination que de la prophylaxie”.

²⁹⁸ O excerto em língua estrangeira é: “signe ambivalent de l’amour partagé et de la passion mortifère. Le crachat s’échange désormais à la manière du baiser dont il prend en quelque sorte la place.”.

²⁹⁹ O excerto em língua estrangeira é: “il n’annonce pas seulement la putrescence du corps humain, mais celle du corps social, de l’Humanité tout entière”.

um conjunto de textos que seguiam uma vertente “neonaturalista” e “outra decadente e mórbida” (BROCA, 1991, p. 368). Além de compartilharem estruturas, tais narrativas se notabilizavam pela apresentação de “amores mórbidos, taras, vícios de todas as espécies” (BROCA, 1991, p. 369). Embora seja um dos poucos comentadores a conferir alguma importância a essa produção, considerando-a “o documento de uma época”, Broca (1991, p. 372) classifica tais obras como “subliteratura” e “literatura sensacionalista”³⁰⁰.

No conto que selecionamos para análise, narra-se a história de dois homens, Raul e Anísio, que nutriam grande amizade desde crianças. Além de bons amigos, a semelhança de suas personalidades e a união entre eles causavam bastante espanto para outras personagens, pois eram “siameses na vontade, tentando ou fazendo um somente o que ao outro aprazia” (VASCONCELOS, 1922, p. 202). Notando a semelhança de comportamentos entre os jovens, suas famílias chegavam a lamentar que “um deles não fora de sexo diverso para a perpetuidade daquele afeto espontâneo e puro” (VASCONCELOS, 1922, p. 203). Conforme cresceram, suas afinidades aumentaram: decidiram estudar juntos as ciências naturais e entraram na faculdade de medicina, na qual se especializaram em neurologia. Adeptos dos ideais de eugenia, escolheram com cuidado duas mulheres, irmãs, para serem suas esposas.

Cientes das semelhanças entre suas formas de pensar e seguidores de um olhar científico para os fenômenos da natureza, os dois decidem estudar a si mesmos, colocando um ao outro acima de todos os outros, pois “constituíam o mais singular caso da afinidade eletiva, sem consanguinidade e sem mimetismo” (VASCONCELOS, 1922, p. 210). Para tanto, fazem o pacto de que quem morresse primeiro deveria estudar o cérebro do outro a fim de tirarem conclusões objetivas sobre tantas semelhanças. Um dia, Anísio morre em violento acidente de carro. Embora bastante triste com a notícia e lamentando ter feito aquela promessa, Raul segue o compromisso selado entre si e pede para que extraiam o cérebro do cadáver do amigo a fim de estudá-lo: “o conteúdo do tugúrio craniano de Anísio foi pois conservado e posto à disposição de Raul em frigorífico especial” (VASCONCELOS, 1922, p. 213).

Raul leva o órgão à sua própria casa, onde inicia as análises do material, mas é chamado às pressas para resolver um caso de urgência médica. Antes de sair, deixa o cérebro do amigo guardado em uma geladeira. A cozinheira da casa, no entanto, sem saber, utiliza os miolos de Anísio para cozinhar as próximas refeições, que são oferecidas não apenas a toda a

³⁰⁰ Parte dos escritores listados por Broca (1991) têm recebido mais atenção da crítica especializada nos últimos anos, sobretudo no que diz respeito ao diálogo de suas obras com poéticas negativas. Além de Polillo e Vasconcelos, citados nesta tese e em outros de nossos trabalhos, o crítico arrola a produção de Mme Chrysanthème, Benjamin Constallat e Théo Filho. Para mais informações sobre esses autores, ver, respectivamente, Santos e Alves (2021), Sasse (2019) e Scheffel (2016). Permanecem ainda obscuros os textos de Jarbas Andréa e Sílvia B. Pereira, também mencionados por Broca.

família de Raul, mas também à viúva e aos filhos de Anísio, que para lá tinham ido almoçar: “e todos, sem jamais o imaginar, sorveram, preparados à milanesa, os miolos do seu inesquecível bem-amado. Incôscios, os menores saborearam com mais gula os remanescentes do pai e tio...” (VASCONCELOS, 1922, p. 218). Ao voltar de seu compromisso, Raul decide jantar e, sem saber, também ingere o cérebro do amigo, numa cena apresentada ao leitor a partir do realismo grotesco:

Para a pressa com que estava, os miolos assim preparados, facilitando-lhe a mastigação e satisfazendo bem a impertinência do estômago faminto, constituíam um repasto ideal de poupança, com a vantagem de saber-lhe bem... [...] [F]alho de imaginação doentia, não entretinha suspeita morbosa: e, como tal, repetiu o manjar funéreo salpicado de pimenta, ingeriu a sobremesa e tornou, presto, à câmara do luminar moribundo. (VASCONCELOS, 1922, p. 219)

A descrição do momento em que descobre o que havia jantado, após perguntar à criada o que fora feito do material guardado no frigorífico, reforça os traços grotescos da narrativa. Com a revelação, Raul passa por uma transformação física narrada de modo tão repulsivo quanto ridículo:

Raul experimentou, às primeiras palavras fatais da mucama, todas as convulsões violentas, todos os estertores brutais do estômago subvertido ao asco mais repulsivo de conceber-se! Estorceu-se como um homem-verme que ensaiasse a dança do ventre ou qual jiboia que coleasse, para completar o sorvimento de um paquiderme. Tombou em cheio sobre o ladrilho da cozinha, abrolhando nos vômitos secos e na expressão dos olhos toda a brutalidade da experiência sofrida! O sistema histológico tremia-lhe inusitado. E, nas vascas, ei-lo a expelir, de par com as ralas golfadas de suco gástrico, alguns filamentos sanguíneos do estômago e até papilas da língua, tal o esforço resultante da evulsão selvagem. (VASCONCELOS, 1922, p. 222)

A despeito de toda formação científica e busca por objetividade em cada um dos campos de sua vida, Raul não consegue se recuperar daquela transgressão e enlouquece. Sente-se perseguido pelo fantasma de Anísio, que, diariamente, surgia para horrorizá-lo. Apesar disso, tenta, num primeiro momento, oferecer uma explicação supostamente científica, ao afirmar que “a memória inconsciente do plasma cefálica de Anísio, tendo-lhe passado das vísceras à circulação do sangue, agora entrava em conflito com a sua personalidade psíquica” (VASCONCELOS, 1922, p. 226). Sua busca por racionalizar as visões cotidianas mostra-se em vão, pois enche-se de terror a cada vez que julga encontrar o espectro. É relevante notar que algumas acusações da aparição classificam o ato do amigo com termos normalmente aplicados a comportamentos sexuais: ela afirma que o mórbido jantar tinha sido motivado por uma “tara monstruosa” ou, em trecho subsequente, por “tara nefária” (VASCONCELOS, 1922, p. 227; 229). Se levarmos em conta o conjunto de contos de *Torturas do desejo*, que

exploram, sistematicamente, sexualidades consideradas desviantes, é possível levantar a hipótese de que o conto sugere uma tensão sexual entre os dois amigos³⁰¹.

A cena final do conto traz uma descrição mais completa do fantasma que aterrorizava Raul. Suas características o aproximam da longa tradição literária e iconográfica de figuras grotescas com aspectos diabólicos:

O desvairo terrífico de Raul objetivou-se, de resto, em uma derradeira aparição mefistofélica, de pernas bambas, caixa torácica chata à guisa de plano vertical, sobre que trejeitava desengonços e esgares a cabeça chanfrada de Anízio, com o tугúrio craniano tornado taça de antropófago, a dançar uma ronda macabra, numa choreia satânica e horrenda, das órbitas surdindo flamas langues, ao pedir a restituição dos miolos mastigados e digeridos...

Raul ergueu-se para correr, assim fugindo ao duende que o terrorizava. [...] Estava doido. (VASCONCELOS, 1922, p. 229)

Tanto nos contos de Vasconcelos e de Albuquerque quanto no romance atribuído a Genonceaux observamos a reinterpretação do realismo grotesco empreendida pelas narrativas decadentes. Lemos histórias repulsivas de personagens atraídas por fezes e pela ingestão, consciente ou inconsciente, de partes do corpo humano, sem que haja nenhum aspecto regenerativo ou positivo nesses atos. A partir do grotesco, aqui tomado de modo ainda mais radical, esses textos deformam o real para representar um mundo hiperdegenerado, no qual as práticas científicas, médicas, sociais ou artísticas não oferecem nenhuma esperança de progresso. Na leitura decadente, elas transformam-se, na verdade, em apenas outra maneira, dentre as tantas encontradas pela ficção *fin-de-siècle*, de revelar a completa corrupção dos indivíduos.

³⁰¹ Agradeço ao Prof. Júlio França pela sugestão dessa possibilidade de leitura.

CONCLUSÃO

Paul Verlaine expôs alguns dos principais traços da literatura decadente no soneto “Langueur” (1884), que se tornaria uma espécie de manifesto da arte finissecular. Nele, um poeta acompanha a queda do Império Romano do Ocidente, invadido por povos descritos como bárbaros, enquanto compõe, apático, “acrósticos indolentes / De um estilo de ouro, onde o langor do sol dança” (VERLAINE, 1884, p. 104)³⁰². Alheio aos combates e sozinho em seus aposentos, sente um profundo *ennui*, cujas causas desconhece, e lamenta não ter mais forças nem para viver nem para morrer. Em determinado momento, expressa seu incômodo com a escassez de bebidas e faz uma indagação importante, num verso que elegemos como epígrafe desta tese: “Ah! tudo está bebido! Batilo, terminaste de rir?” (VERLAINE, 1884, p. 104). Figura recorrente no imaginário da decadência³⁰³, Batilo fora um pantomimo cômico, famoso na época de Augusto (27 a.C.-14 a.C.) pelo erotismo de seus movimentos. Para muitos de seus críticos, era um símbolo da devassidão e da corrupção moral do período.

Muito tempo depois, os escritores tomariam a decadência romana como um espelho do que acontecia na Paris *fin-de-siècle*. Nesse sentido, a pergunta de Verlaine poderia ser aplicada à própria França, sem perder sua validade: mesmo diante de tamanho mal-estar existencial e pessimismo, as risadas acabariam? A julgar pelas obras que analisamos nos capítulos anteriores, elas não se interromperam em nenhum momento. As crises sociais e a percepção de degradação coletiva não são, de forma alguma, incompatíveis com o humor, cujas faces são numerosas. Num exercício de imaginação, poderíamos dizer que Batilo não enfrentaria problemas para se aclimatar entre os autores e os leitores franceses, que viram florescer uma série de grupos artísticos humorísticos. Como buscamos demonstrar, a ficção decadente foi responsável por narrativas com inegável aspecto cômico, que expressaram um riso mórbido, sardônico e grotesco.

A reivindicação da desarmonia como valor artístico é estruturante nesse *corpus* e influencia a comicidade. Como segunda epígrafe desta tese, trouxemos um excerto do conto “Sapo!...” (1914), de Gonzaga Duque (1996, p. 76), no qual se lê: ‘Há diamantes nas foliculas rasteiras do lameiro... Toda uma rutilação no pântano!...’ Essas afirmações inserem-se na

³⁰² Esses versos, em língua estrangeira, são: “En composant des acrostiches indolentes / D’un style d’or où la langueur du soleil danse”.

³⁰³ É a personagem principal do romance *Le Mime Bathylle* (1894), de Jean Berteroy, pseudônimo da escritora Berthe Clorine Jeanne Le Barillier. É objeto, ainda, de algumas caricaturas do britânico Aubrey Beardsley.

descrição de um sapo, horrível e repugnante, num lamaçal. Apesar dessas características negativas, o anfíbio é tomado como representante dos artistas, pois teria “alma de poeta”, seria “irmão dos desgraçados” e estaria na contramão da “normalidade humana” (DUQUE, 1996, p. 76-77). Ao olhar com sensibilidade para aquilo que está em dissonância em relação aos padrões estéticos do mundo, conseguiria transformar seu pântano num espaço brilhante e, por vezes, até belo.

A valorização dos desvios, da feiura e dos excessos aproximou a poética decadente do grotesco. Os escritores o tomaram tanto como forma de chocar o público — chamando atenção para seus próprios trabalhos, muitas vezes ainda de início de carreira — quanto como um meio de advogar por irrestrita liberdade artística. Desejava-se reafirmar a separação entre arte e moralidade, assegurando ao artista a possibilidade de expressar plenamente sua imaginação. Tratava-se, ainda, de um modo produtivo de indicar a sensação de um mundo degradado, dominado por toda sorte de vícios. Conforme explica Jouve (1989, p. 18), essa produção fez a promoção de “um estilo bárbaro, de uma arte de desagradar e de uma poética do sacrilégio”³⁰⁴.

O grotesco decadente se estrutura a partir de um esteticismo mórbido, que representa qualquer conteúdo, especialmente os desagradáveis, como se fossem obras de arte dignas de admiração. Tal procedimento enseja experimentações artísticas, sobretudo estilísticas, pois obriga a linguagem a dar conta de figuras compósitas, de difícil subsunção. O apreço finissecular por inversões sintáticas, palavras raras, neologismos e hermetismo ganha ainda mais espaço para se desenvolver. É também uma maneira de produzir novidades capazes de afetar a recepção, supostamente formada por indivíduos insensíveis e dominados por forte *ennui* — como, em geral, são as personagens das histórias decadentes. Além disso, alguns escritores valiam-se desse recurso para reafirmar a originalidade de suas narrativas, afastando-se de uma literatura julgada industrial, repetitiva e vulgar.

Além do esteticismo, destacamos outras características do grotesco decadente, tal como sua exploração do metaempírico. Nos contos e romances analisados, as passagens mais grotescas resultavam, muitas vezes, de delírios e sonhos das personagens. A literatura finissecular conferiu grande importância ao mundo onírico e à psicologia de suas figuras, visando se opor, em alguns casos, a uma ficção mais mimética e voltada para os eventos do cotidiano. Ficam em primeiro plano todos os tipos de excentricidades, distantes de qualquer comportamento banal do dia a dia. Até mesmo quando esses autores investem no realismo

³⁰⁴ O trecho em língua estrangeira é: “la promotion d’un style barbare, d’un art de déplaire et d’une poétique du sacrilège”.

grotesco, num diálogo mais explícito com a tradição naturalista, fazem-no de forma excessiva e mórbida, de modo a deformar as representações do mundo real.

Em todos os casos, o corpo humano é objeto do grotesco decadente, recebendo qualificações muito negativas. São inumeráveis as tramas que apresentam homens e mulheres repentinamente convertidos em manequins, bonecos e autômatos ou que perdem partes de seus membros ao longo da ação. Nesses casos, compreende-se a sexualidade, nas mais diversas manifestações, como uma forma de rebaixamento, que não raras vezes conduz a doenças ou à morte. A decrepitude física das personagens funciona, metonimicamente, para indicar uma degradação moral, visível também nos *bas-fonds* onde vivem. Os prazeres que experimentam levam-nas à perdição.

Quando olhamos para os textos críticos publicados entre as décadas de 1880 e 1920, notamos que o grotesco tampouco desapareceu das discussões. Vimos como seus sentidos também são variados no período, tanto na França quanto, em menor escala, no Brasil. Embora seja, por vezes, evitado e considerado um termo depreciativo, configura-se como um conceito importante, empregado em ensaios sobre caricatura, artes decorativas, medicina, filosofia e literatura. Hugo (1912, p. 25) já notara a capacidade de adaptação dessa poética: “muitas vezes inapreensível, muitas vezes imperceptível, está sempre presente no palco, mesmo quando se cala, mesmo quando se esconde”³⁰⁵. Nesse sentido, julgamos ter indicado problemas nas pesquisas daqueles que, como Kayser (1957) e Bakhtin (1965), consideram nada haver de relevante sobre o tema entre o romantismo e as vanguardas novecentistas. Com os dados que apresentamos, acreditamos ter incluído a contribuição dos comentadores finiseculares na história do grotesco.

Ao longo das análises de textos críticos e ficcionais, notamos a importância da iconografia grotesca para a literatura decadente. Embora esta tese não tenha proposto uma leitura intersemiótica, buscamos indicar como a ideia de grotesco ainda era associada ao campo das artes visuais. Trabalhos de desenhistas, gravuristas e pintores, como, por exemplo, Michelangelo, Callot e Goya, foram tomados como modelos de composição por diversos escritores, que buscavam reproduzir, em linguagem verbal, um estilo artístico repleto de arabescos e deformidades. Numa ficção que se comprazia em *ekphrasis* e em referências artísticas, os temas e as formas do grotesco nas produções visuais são sublinhados.

Críticos como Edwards e Graulund (2013), bem como Weir (2018), notaram que o refinamento decadente, em sua celebração do bizarro, não sumiria da cultura sem deixar

³⁰⁵ O trecho em língua estrangeira é: “souvent insaisissable, souvent imperceptible, est-il toujours présent sur la scène, même quand il se tait, même quand il se cache”.

traços após o final do século XIX; ele estaria na base da sensibilidade *camp*, típica da indústria de massa novecentista, descrita por Susan Sontag (2020). Em suas notas sobre a noção, a crítica a relaciona ao esteticismo, à decoração e ao exagero caricatural. Não por acaso, em seu ensaio, está mencionado o protagonista de *À rebours* como um dos precursores dessa tendência, embora dela se afaste por conta da rejeição ao comum e ao popular. Ainda que não seja sistemática, e, portanto, de difícil análise, a descrição da analista norte-americana aponta para semelhanças com o grotesco decadente:

25. A característica marcante do *camp* é o espírito de extravagância. *Camp* é uma mulher passeando com um vestido feito com 3 milhões de plumas. *Camp* são as pinturas de Carlo Crivelli, com suas joias de verdade e ilusões de óptica com insetos e rachaduras na parede. *Camp* é o tremendo esteticismo dos seis filmes americanos de Sternberg com Dietrich, todos os seis, mas sobretudo o último, *Mulher satânica...* No *camp*, geralmente há algo *démesuré* não só no estilo da obra, mas na qualidade do que se pretende. (SONTAG, 2020, p. 352)

58. A declaração *camp* suprema: é bom porque é horrível... (SONTAG, 2020, p. 367)

Propomos essa comparação pontual entre as duas ideias para ressaltar como os debates e as obras finisseculares deixaram um legado de referências, figuras e temáticas que seriam revisitados posteriormente em diversas manifestações artísticas. Muitas vezes preterida em estudos de historiografia literária e desconhecida de parte importante do público, tal produção não se esgotou nas décadas finais do século XIX e nas duas primeiras do XX. A despeito de problemas de identificação crítica, o grotesco decadente, como tantos outros aspectos da literatura decadente, integra nosso patrimônio cultural.

Como nosso *corpus* ficcional indicou, a poética decadente também é um fenômeno de longa duração. Bancquart (2010, p. 9) nota, no contexto francês, o prolongamento dessa literatura: “podemos considerar a ‘decadência’ mesmo, do ponto de vista literário, como uma bela fonte de curiosidade, uma abertura a tudo o que pode renovar; portadora, pois, de uma fecundidade. Ela inspirou efetivamente muitas obras e correntes do século XX”³⁰⁶. Nomes importantes dessa ficção tiveram carreiras bastante longevas, como Rachilde, cujas obras são publicadas, ainda em vida, até os anos 1940. No Brasil, Broca (1991) também observou a continuação dessa tendência em nossas letras durante a década de 1920, e trabalhos recentes têm demonstrado sua pertinência em obras posteriores a esse período, como as de José Geraldo Vieira (cf. CROKIDAKIS, 2006; SALGADO, 2006; SILVA, 2020a). Resta,

³⁰⁶ O trecho em língua estrangeira é: “on peut considérer la « décadence » même, du point de vue littéraire, comme une belle source de curiosité, une ouverture à tout ce qui peut renouveler : donc, comme porteuse d'une fécondité. Elle a effectivement inspiré bien des œuvres et des courants du vingtième siècle”.

portanto, um trabalho a fazer na identificação das permanências e das transformações da literatura decadente no século passado.

O grotesco, por sua vez, foi uma linguagem amplamente utilizada por diferentes mídias ao longo do século XX e continua presente na cultura contemporânea. Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) demonstraram como a televisão e o cinema incorporaram-no sistematicamente e produziram obras de grande alcance e popularidade. Edwards e Graulund (2013) observaram também os usos políticos da poética, em protestos de ruas e na comunicação midiática. A persistência da arte grotesca, perpassando tantos séculos e contextos sociais diferentes, indica-nos sua capacidade de descrever os comportamentos, desejos e medos humanos.

Esperamos que com este trabalho tenhamos proporcionado a futuros pesquisadores mais informações e dados sobre obras decadentes que merecem maior divulgação e exame crítico. Lidamos com um *corpus* majoritariamente não canônico, que nos ofereceu um panorama mais completo do que são as tradições literárias da França e do Brasil. Como nos mostrou Gautier [1844], olhar para os autores do grotesco — e da decadência, adicionaríamos — permite redescobrir muito do que foi solapado na história da literatura. A despeito das avaliações críticas negativas que tiveram em sua época e que ainda hoje recebem, este é, sem dúvidas, um desafio que vale a pena e que precisa ser continuamente perseguido:

Diríamos ainda muito mais, mas não faríamos ninguém mudar de ideia em relação a nossos pobres Grotescos, tanto tem força um alexandrino solidamente assentado no fundo da memória de todo mundo, e tememos que nossos mortos fiquem para sempre em suas tumbas, tendo por epitáfio o hemistíquio que os matou, não obstante os esforços que tenhamos feitos para colocá-los de pé. — Voltem, pois, para o pó, pobres glórias aleijadas, figuras contorcidas, ilustrações ridículas — e que o esquecimento lhes seja leve! (GAUTIER, 1856, p. xiv-xv)³⁰⁷

³⁰⁷ O trecho em língua estrangeira é: “Nous en dirions beaucoup plus long, que nous ne ferions changer d’idée à personne sur le compte de nos pauvres Grotesques, tant a de force un alexandrin solidement assis sur ses pieds au fond de la mémoire de tout le monde, et nous craignons bien que nos morts ne restent à tout jamais dans leur tombe, ayant pour épitaphe l’hémistiche qui les a tués, quelques efforts que nous ayons faits pour les remettre sur leurs pieds. — Rentrez donc dans votre poussière, pauvres gloires éclopées, figures grimaçantes, illustrations ridicules, — et que l’oubli vous soit léger”.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *A glossary of literary terms*. Boston: Heinle & Heinle, 1999.

ABREU, Márcia. Uma questão de escala, não de natureza: a circulação da cultura no século XIX. *Revue Étudiante des Expressions Lusophones*, n. 3, p. 265-281, 2019.

ACKER, Paul. *Humour et humoristes*. Paris: H. Simonis Empis, 1899.

ADAM, Jean-Michel. Le prototype de la séquence descriptive. In: ADAM, Jean-Michel. *Les textes : types et prototypes*. Récit, description, argumentation, explication et dialogue. Paris: Éditions Nathan, 1992. p. 75-102.

ALBUQUERQUE, Medeiros e. Palestra a horas mortas. In: ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Mãe tapuia*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1900. p. 157-178. [1899].

ALEXANDRE, Arsène. *L'art du rire et de la caricature*. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1892.

ALEXANDRE, Marcos. Ridendo castigat mores. *Máscara*, Porto Alegre, ano 1, n. 30, p. 1-2, 31 ago. 1918.

ANDRIEU, Jules. *Excentriques et grotesques littéraires de l'Agenais*. Paris: Alphonse Picard et fils, 1895.

ANFRAY, Clélia. Présentation. In: HUGO, Victor. *Préface de Cromwell*. Paris: Flammarion, 2020.

ARARIPE JÚNIOR. *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro: Tipografia da Empresa Democrática Editora, 1896.

ASTRUC, Rémi. À la recherche du grotesque. Éléments pour une tentative de définition. In: ASTRUC, Rémi. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*; essai d'anthropologie littéraire. Paris: Classiques Garnier, 2010. p. 25-53.

BAECQUE, Antoine de. Préface. In: LORRAIN, Jean. *Souvenirs d'un buveur d'éther*. Paris: Mercure de France, 2015. p. 7-24.

BAJU, Anatole. Zim ! Boum ! *Le Décadent littéraire & artistique*, Paris, n. 9, p. 1, 5 jun. 1886.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010. [1965].

BALTOR, Sabrina. Théophile Gautier, prefaciador. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (org.). *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 43-61.

BALTOR, Sabrina. Théophile Gautier, redator-chefe de L'Artiste: um defensor da Arte pela Arte. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (org.). *Cenas da Literatura Moderna*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 137-153.

BANCQUART, Marie-Claire. Préface. In: BANCQUART, Marie-Claire. *Écrivains fin-de-siècle*. Paris: Gallimard, 2010. p. 7-29.

BARASCH, Frances K. *The Grotesque; A Study in Meanings*. Haia; Paris: Paris, 1971.

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: La Table Ronde, 2007.

BARROS, Fernando Monteiro de. A poesia brasileira do fim do século XIX e da Belle Époque: parnasianismo, decadentismo, simbolismo. *Revista SOLETRAS*, São Gonçalo, ano 9, n. 17, p. 16-27, 2009.

BATALHA, Maria Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, p. 183-192, 2008.

BATALHA, Maria Cristina. Pétrus Borel: trajetória de um “menor” na cena literária francesa do século XIX. *Revista Estação Literária*, v. 12, p. 86-106, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire ; et généralement du comique dans les arts plastiques. In: BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques ; Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. v. 2, p. 359-388.

BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle — 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques ; Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Michel Lévy frères, 1868. v. 2, p. 211-244.

BAUDELAIRE, Charles. Hino à beleza. In: BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. Tradução de Delfim Guimarães. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C., 1924.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da vida moderna. Tradução de Daniel Augusto P. Silva. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula de Araujo dos (org.). *As Artes do Mal; textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 110-115. [1869].

BAYARD, Émile. *La caricature et les caricaturistes*. Paris: Charles Delagrave, 1900.

BEAUBOURG, Maurice. *Du Grotesque et du Tragique à notre époque*. Paris: Édition de la Libre Esthétique, 1901.

BELLAS, João Pedro; FRANÇA, Julio. Os desdobramentos estéticos do medo cósmico: o riso bakhtiniano, o horror lovecraftiano. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 237-265, 2017.

BERGSON, Henri. *Le rire; Essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan, 1900.

BERGSON, Henri. *O riso; Ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. [1900].

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Notice de personne ; Fredh (1889-1968). Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb10777157r>. Acesso em: 12 dez. 2022.

BILAC, Olavo. O fim do século. In: DIMAS, Antônio (org.). *Bilac, o Jornalista*; Crônicas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/EdUSP/Editora da Unicamp, 2006. p. 24-26. [1890]. v. I.

BLOOM, Harold. *The Grotesque*. Nova York: Blake Hobby, 2009.

BLOOM, Paul. Os Corpos. In: BLOOM, Paul. *O que nos faz bons ou maus*. Tradução de Eduardo Rieche. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014. p. 153-181.

BLOY, Léon. *Le Désespéré*. Paris: Nouvelle Librairie A. Soirat, 1886.

BLUTEAU, Rafael. *Suplemento ao Vocabulario Portuguez e latino*; Parte I (Letras A-L). Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Sylva, 1728.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BONNET, Gilles. *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*. Paris: Honoré Champion, 2003.

BOURGET, Paul. Théorie de la décadence. In: BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*; Baudelaire, M. Renan, Flaubert, M. Taine, Stendhal. 3. ed. Paris: Alphonse Lemerre, 1885. p. 23-32. [1883].

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BURWICK, Frederick L. The Sublime, the Picturesque, the Grotesque, and the Arabesque. *Amerikastudien / American Studies*, vol. 43, n. 3, p. 423-436, 1998.

CABRAL, Luciano. Medo e monstruosidades. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do Mal*; a literatura de medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 73-100.

CAMPBELL, Lily Bess. *The Grotesque in the Poetry of Robert Browning*. Austin: Bulletin of the University of Texas, 1907.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CAPUANO, Mariângela Monsoreo Furtado. *Sedução e ornamento*; imagens da perversão e do grotesco em João do Rio e Gonzaga Duque. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CARADEC. Mekhanai (roman), par Fredh. *La Dépêche de Brest*. Brest, ano 27, n. 10.095, p. 2, 25 mar. 1913.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1980.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus Editora, 1999a.

CARROLL, Noël. Horror and Humor. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 57, n. 2, p. 145-160, 1999b. Aesthetics and Popular.

CARROLL, Noël. The Grotesque Today: Preliminary Notes toward a Taxonomy. *Minerva's Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*, p. 302-323, 2013.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Huysmans critique de Zola. *Excavatio*, v. 14, n. 1-2, p. 244-254, 2001.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle; um estudo de Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CECIL, L. Moffitt. Poe's "Arabesque". *Comparative Literature*, v. 18, n. 1, p. 55-70, 1966.

CENTRO LITERÁRIO. *A República*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 242, p. 1, 21 nov. 1897.

CHAMPFLEURY. *Le musée secret de la caricature*. Paris: E. Dentu, 1888.

CHAO, Shun-Liang. *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Londres/Nova Iorque: Legenda, 2010.

CHARCOT, Jean-Martin; RICHER, Paul Marie. Le mascarón grotesque de l'église Santa Maria Formosa, à Venise, et l'hémispasme glosso-labié hystérique. In: CHARCOT, Jean-Martin; RICHER, Paul Marie; LA TOURETTE, Giles de; LONDE, Albert (org.). *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. Paris: Lecrosnier et Babé, 1888. p. 87-92. v. 1.

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, Sigmund. *O Infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Notas de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 153-172.

COELHO NETO. *A Capital Federal; impressões de um sertanejo*. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1915. [1893].

COHEN, Jeffrey Jerome (org.). *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Lecture IX; On the Distinctions of the Witty, the Droll, the Odd, and the Humorous; the Nature and Constituents of Humour — Rabelais — Swift — Sterne. In: COLERIDGE, Samuel Taylor. *Essays; Coleridge's lectures on Shakespeare and other poets and dramatists*. Londres/Nova Iorque: J.M. Dent & Sons/E.P. Dutton & Co., 1907. p. 258-269.

COLUCCI, Luciana. *The Tutu, morals of the Fin de Siècle*: recepção e conjecturas acerca de um romance decadentista sob os signos fatais do dandismo e do espaço gótico. *Revista SOLETRAS*, São Gonçalo, n. 27, p. 153-175, jan./jun. 2014.

CONNELLY, Frances S. Grotesque. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998. p. 338-342. v. 2.

CONNELLY, Frances S. Introduction. In: CONNELLY, Frances S. (org.). *Modern art and the grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. Romantismo/Decadentismo: gêmeos sinistros? In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; FARIA, Flora di Paoli (org.). *Faces rituais da poesia*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010. p. 17-23.

COVELO, Roxanne. *Thomas De Quincey's "On Murder Considered as One of the Fine Arts"*: black humour and the French decadents. 173 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) — Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2019.

CRESSOT, Marcel. *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans* : Contribution à l'Histoire de la Langue Française pendant le dernier quart du XIXe siècle. Paris: Librairie E. Droz, 1938.

CROKIDAKIS, Elis. A presença do dandismo na obra de José Geraldo Vieira – “A quadragésima porta”. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaiás (org.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento e Faculdade de Letras da UFRJ, 2006. p. 225-233.

DE QUINCEY, Thomas. *On Murder*. New York: Oxford University Press, 2006. [1827].

DENISOFF, Dennis. Decadence and aestheticism. In: MARSHALL, Gail (org.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 31-52.

DIDIER, Bénédicte. *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889)*. Paris: L'Harmattan, 2009.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*: textos e imagens da misoginia *fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUCREY, Guy. Introduction générale. In: DUCREY, Guy (org.). *Romans fin-de-siècle*. Paris: Robert Laffont, 1999. p. iii-liv.

DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas*; contos. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. [1914].

DUQUE, Gonzaga. Princeses & Pierrots. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, p. 45-48, mar. 1906.

DURBACH, Nadja. *Spectacle of deformity; freak shows and modern british culture*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2010.

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

ÉDITIONS D'ART ÉDOUARD PELLETAN. *Catalogue général de l'œuvre d'Édouard Pelletan*. Paris: Éditions d'Art Édouard Pelletan, 1913.

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

EVANS, Robert C. Aspects of the Grotesque in Franz Kafka's *The Metamorphosis*. In: BLOOM, Harold. *The Grotesque*. Nova York: Blake Hobby, 2009. p. 135-143.

FEIJÓ, João de Moraes Madureira. *Ortographia, ou Arte de escrever e pronunciar com acerto a Língua Portuguesa*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1734.

FERNANDES, Marcelo José Fonseca. *O conto simbolista no Brasil – seguido de antologia comentada*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FIGUEIRA, Antônio. O realismo; breves reflexões. *O Neófito*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 35, p. 2, 26 set. 1880.

FINCH, Alison. The stylistic achievements of Flaubert's fiction. In: UNWIN, Timothy. *The Cambridge Companion to Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 145-164.

FINGENSTEN, Peter. Delimitating the Concept of the Grotesque. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, v. 42, s. 4, p. 419-426, 1984.

FLAUBERT, Gustave. [Carta] 12 de setembro de 1853, Croisset, [para] COLET, Louise. In: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris: Louis Conard, 1957. p. 338-341. v. 3.

FORBIN, Victor. A Natureza Caricaturista. *A Leitura para todos*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 88, p. 25-34, jun. 1913.

FRANÇA, Júlio. A categoria estética do grotesco e as poéticas realista; 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, MG: Relicário Edições, 2017. p. 219-235.

FRANÇA, Júlio. A educação pelo mal (ou para que servem as narrativas de horror). In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; JEHA, Julio (org.). *Sobre o mal*. Curitiba: Appris, 2017. p. 147-162.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do mal; a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 13-50.

FRANÇA, Júlio. Terror, Horror e Repulsa: Stephen King e o cálculo da recepção. In: PAINEL “REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL”, 4., 2009, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. p. 1-8.

FRANÇA, Júlio; SASSE, Pedro. O mal e a cidade: o medo urbano em *Dentro da noite*, de João do Rio. *Revista E-escrita*, Nilópolis, n. 3, v. 3, p. 32-45, 2012.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. *Todas as Musas*, São Paulo, ano 9, n. 1, p. 109-117, jul./dez. 2017.

FREDH. *Le triomphe du grotesque*. Paris: Édouard Pelletan, 1907.

FREDH: le triomphe du grotesque. *Doucet, illustrateurs, Didot et autres*, 2022. Disponível em: <https://publicationscalamar.wordpress.com/2022/09/16/fredh-le-triomphe-du-grotesque/> Acesso em: 12 dez. 2022.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Notas de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. [1919].

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*; da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Filipe. *Demônios Íntimos*: a narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

GAGNIER, Regina. The Global Circulation of the Literatures of Decadence. *Literature Compass*, v. 10, n. 1, p. 70-81, 2013.

GAUTIER, Théophile. *Les Grotesques*. Paris: Michel Lévy frères, 1856. [1844].

GAUTIER, Théophile. Préface. In: GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: G. Charpentier, 1880. p. 1-36. [1834].

GONÇALVES, Helena. A tuberculose ao longo dos tempos. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 7, n. 2, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702000000300004>. Acesso em: ago. 2022.

GRANDE SUCESSO! *O Paiz*. Rio de Janeiro, n. 5555, p. 8, 21 dez. 1899.

GROJNOWSKI, Daniel. *Aux commencements du rire moderne* ; l'esprit fumiste. Paris: José Corti, 1997.

GROTESCO. In: *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: UOL, 2022. Disponível em: <http://www.houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2022.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Sobre o texto desta edição. In: DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas*; contos. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. p. 21-32.

- [illegible]

HUYSMANS, Joris-Karl. O Monstro. Tradução de Daniel Augusto P. Silva. In: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula (org.). *As artes do mal*; textos seminais. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 117-127.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o Infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O Infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Notas de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 7-25.

IZARD, E. (org.). *Catálogo geral*; Livraria Garnier. Rio de Janeiro: Garnier, 1913.

JENNINGS, Lee Byron. *The Ludicrous Demon*: aspects of the grotesque in German post-romantic prose. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963.

JOHNSON, Robert Vincent. *Aestheticism*. Londres: Methuen & Co., 1969.

JOURDE, Pierre. Notes à À rebours. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Paris: Gallimard, 2019. p. 1560-1632.

JOUBE, Séverine. *Les Décadents* : bréviaire fin de siècle. Paris: Plon, 1989.

JUCÁ, Cândido. O Riso. *A Semana*, Rio de Janeiro, tomo 6, n. 86, p. 131, 25 maio 1895; n. 87, p. 141-142, 1 jun. 1895; n. 88, p. 148, 8 jun. 1895; n. 89, p. 157, 15 jun. 1895.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. [1915].

KALIFA, Dominique. *Os bas-fonds*: história de um imaginário. Tradução de Márcia Aguiar. São Paulo: EdUSP, 2017.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. [1957].

KOPP, Robert. La caricature, une "fleur du mal"? *Revue des Deux Mondes*, juil./août 2008. p. 82-86.

LAVAUD, Martine. A propos des "Grotesques" (1844): Gautier et l'écher littéraire. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 55, p. 441-458, 2003.

LAWSON, Lewis A. Poe's Conception of The Grotesque. *The Mississippi Quarterly*, v. 19, n. 4, p. 200-205, 1966.

LECIGNE, Constantin. Lettre-Préface. In: LESNES, E. *De la Laideur dans l'art*. Bruxelles: Société Belge de Librairie, 1911. p. i-vi.

LECLERC, B.; PAUL, E.M.. *Catalogue de la Bibliothèque de feu M. Jules Claretie*. Paris: B. Leclerc; EM. Paul, 1919. v. 4.

LEFRÈRE, Jean-Jacques. Quel livre étrange... In: PRINCESSE SAPHO. *Le Tutu; mœurs fin-de-siècle*. Paris: Éditions Tristram, 2015. p. 211-233.

LERAY, Morgane. Introduction. In: LERAY, Morgane. *Pour une mythographie de la décadence: le miroir et la clepsydre*. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 9-19.

LESNES, E. *De la Laideur dans l'art*. Bruxelles: Société Belge de Librairie, 1911.

LESSA, Renato. A primeira década: República, natureza, desordem. In: BACHA, Edmar et al. (org.). *130 anos: em busca da República*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019. p. 23-26.

LEVIN, Orna. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Alcides. O que somos e o que queremos. *O Federalista*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 1-5, 5 abr. 1880.

LINS, Vera. De achados e perdidos. In: DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas: contos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. p. 9-16.

LIPPIT, Noriko Mizuta. The Grotesque and Arabesque in Poe. *Josai University Studies in the Humanities*, v. 1, p. 132-172, 1973.

LOCMANT, Patrice. La littérature selon J.-K. Huysmans. In: LOCMANT, Patrice. *J.-K. Huysmans: écrits sur la littérature*. Paris: Hermann, 2010. p. 5-25.

LORENZ, Otto. *Catalogue général de la Librairie Française*. Paris: D. Jordell, 1911. v. 21.

LORRAIN, Jean. *Souvenirs d'un buveur d'éther*. Paris: Mercure de France, 2015. [1895].

MACHADO, Júlio César. De Lisboa. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 338, p. 1, 5 dez. 1884.

MARQUÈZE-POUEY, Louis. *Le mouvement décadent en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

MARTINS, Eduarda Araújo da Silva. Sobre o capital literário de Émile Zola no Caso Dreyfus. In: AMORIM, Ana Maria; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Histórias da literatura: entre as páginas da tradição*. Porto Alegre: Class, 2021. v. 1, p. 367-379.

MAURIAC, François. Banquet speech. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1952/mauriac/25765-francois-mauriac-banquet-speech-french/>. Acesso em: 03 de mar. 2022. [1952].

McELROY, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: Palgrave Macmillan, 1989.

MEINDL, Dieter. The Grotesque: concepts and illustrations. In: MEINDL, Dieter. *O grotesco: temas*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005. p. 7-21.

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*. Paris: Klincksieck, 1993.

MENDES, Leonardo Pinto. Conto naturalista sobre nada. In: JOÃO, do Rio. *Impotência*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2018. p. 9-32.

MENDES, Leonardo Pinto; AMARAL, Alexandre. Virgílio Várzea, escritor naturalista. *Revista SOLETRAS*, São Gonçalo, n. 27, v. 1, 2014. p. 233-253.

MICHIELS, Alfred. *Le Monde du comique et du rire*. Paris: Calmann-Lévy, 1886.

MILNER, Max. Huysmans et la monstrosité. In: GUYAUX, André; HECK, Christian; KOPP, Robert (org.). *Huysmans: une esthétique de la décadence*. Genève-Paris: Éditions Slatkine, 1987. p. 53-64.

MITTERAND, Henri. De l'écriture artiste au style décadent. In: ANTOINE, Géraud; MARTIN, Robert (org.). *Histoire de la langue française (1880-1914)*. Paris: CNRS Éditions, 1985. p. 467-477.

MOGHADAM, Nahid Shahbazi. On Placing the Grotesque. *Fantastika Journal*, v. 1, n.1, 2007. p. 73-90.

MONTAIGNE, Michel de. Comme nous pleurons et rions d'une même chose. In: MONTAIGNE, Michel de. *Essais: livre premier*. Texte établi par P. Villey et L. Saulnier. Paris: PUF, 1965. p. 97-98. [1580].

MONTAIGNE, Michel de. De l'amitié. In: MONTAIGNE, Michel de. *Essais: livre premier*. Texte établi par P. Villey et L. Saulnier. Paris: PUF, 1965. p. 69-74. [1580].

MORAES, Viviane Dantas. *O grotesco em Dalcídio Jurandir: Chove nos Campos de Cachoeira e Três Casas e um Rio*. 81. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) — Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

MORETTO, Fulvia M. L. (org.) *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. [1951].

MURRAY, Alex. Enigmatic Intertexts: Decadence, De Quincey, and the Sphinx. In: BOYIOPOULOS, Kostas; SANDY, Mark (org.). *Decadent Romanticism: 1780-1914*. London/New York: Routledge, 2016. p. 89-101.

MURRAY, Alex. Introduction. In: MURRAY, Alex (org.). *Decadence: a literary history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. p. 1-17.

MUZELLE, Alain. Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel. *Éditions de la Sorbonne*, n. 10, p. 23-54, 2000.

NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. Arte e Engenho no tratado Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 19, p. 55-64, 2013.

NOIRAY, Jacques. Décadence. In: BECKER, Colette; DUFIEF, Pierre-Jean (org.). *Dictionnaire des Naturalismes*. Paris: Honoré Champion, 2017. p. 280-284. v. 1.

O'CONNOR, Flannery. Alguns aspectos do grotesco na ficção sulista estadunidense. Tradução de Ana Resende e Lais Alves. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*, n. 18, v. 1, p. 281-289, 2019.

O'CONNOR, Flannery. Gente boa da roça. In: O'CONNOR, Flannery. *Um homem bom é difícil de encontrar e outras histórias*. Tradução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 149-171.

ORWELL, George. Política versus literatura: uma análise de *Viagens de Gulliver*. In: SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. p. 9-34. [1946].

OST, Isabelle. Introduction. In: OST, Isabelle; PIRET, Pierre; VAN EYNDE, Laurent (org.). *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*. Nouvelle édition [en ligne]. Bruxelas: Presses de l'Université Saint-Louis, 2004. p. 7-11. Disponível em: <http://books.openedition.org/pusl/21432>. Acesso em: 28 set. 2020.

PAIVA, Alfredo de. Colaboração. *A Sentinela*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 98, p. 3, 1 maio 1883.

PALACIO, Jean de. *La Décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres/essais, 2011.

PALACIO, Jean de. Poétique du crachat. *Romantisme*, Paris, n. 94, p. 73-88, 1996.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: história da literatura brasileira (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP, 1988. [1950].

PHILIPPOV, Renata. *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética*. 2004. Tese (Doutorado em Letras - Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PHILIPPOV, Renata. “The Devil in the Belfry, an extravaganza?”, de Edgar Allan Poe: o gótico cômico. In: COLLUCI, L.; GAMA-KHALIL, M.; GARCÍA, F.; PHILIPPOV, R. (org.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. p. 202-216.

PHILIPPOV, Renata. *Sonho e Fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire*. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PIA, Pascal. Léon Genonceaux. In: PRINCESSE SAPHO. *Le Tutu: mœurs fin-de-siècle*. Paris: Éditions Tristram, 2015. p. 205-210.

PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1977.

POE, Edgar Allan. How To Write a Blackwood Article; A Predicament. In: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006. p. 269-283.

POE, Edgar Allan. Preface. In: POE, Edgar Allan. *Tales of The grotesque and arabesque*. Filadélfia: Lea and Blanchard, 1840. p. 5-6.

POL Marie Fred LAHALLE. *Parcours de vies dans la ROYALE*. Disponível em: http://ecole.nav.traditions.free.fr/officiers_lahalle.htm. Acesso em: 12 dez. 2022.

POLILLO, Raul de. *Dança do fogo: o homem que não queria ser Deus*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1922.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. [1930].

PRINCESSE SAPHO. *Le Tutu : mœurs fin-de-siècle*. Paris: Éditions Tristram, 2015. [1891].

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the present days*. The Modern Gothic. Longman: London and New York, 1996. v. 2.

RABELAIS, François. *Gargântua*. Tradução de Maria Gabriela de Bragança. Lisboa: Publicações Europa América, 1987. [1535].

RETALHOS. *O Paiz*. Rio de Janeiro, n. 3482, p. 1, 8 nov. 1891.

REY, Alain (org.). *Dictionnaire Historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2010.

RICHARD, Noël. *Le mouvement décadent: dandys, esthetes et quintessents*. Paris: A.-G. Nizet, 1968.

RICHER, Paul Marie; LA TOURETTE, Giles de; LONDE, Albert. Avertissement. In: CHARCOT, Jean-Martin; RICHER, Paul Marie; LA TOURETTE, Giles de; LONDE, Albert (org.). *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. Paris: Lecrosnier et Babé, 1888. p. i-iv. v. 1.

RIO, João do. *Dentro da noite*. Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

ROAS, David. Grotesco vs Fantástico: um problema de dominante. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 189-203.

ROAS, David. Poe y lo grotesco moderno. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, v. 1, p. 13-27, 2009.

ROMERO, Sílvio. O humorismo de Machado de Assis. Teorias de Hennequin e de Taine. In: ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert & C, 1897. p. 131-140.

ROSEN, Elisheva. *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

RUSKIN, John. *The Stones of Venice*. New York: John Wiley & Sons, 1881. v. 3.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos*. São Paulo: Editora Antiqua, 2007.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa*. 2022. 189 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos; ALVES, Lais. O gótico de Mme Chrysanthème: crimes e mentes perturbadas em A mulher dos olhos de gelo (1935). *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 10-58, 2021.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: o grotesco na lírica romântica brasileira: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

SATIRE. *The New York Herald*. Paris, n. 26.088, p. 8, 26 jan. 1908.

SASSE, Pedro. A ficção de medo urbano. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 267-300.

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. 476 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. Théo-Filho: 365 dias de boulevard. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: Intermeios, 2016. p. 339-344.

SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre poesia. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): conversa sobre poesia*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p. 481-555.

SCOTT, Walter. On the supernatural in fictitious composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann. *The Foreign Quarterly Review*, v. 1, n. 1, p. 60-98, jul. 1827.

SEILLAN, Jean-Marie; DE GEORGES, Alice. Certains. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Œuvres complètes*, Tome IV – 1888-1891. Paris: Classiques Garnier, 2019b. p. 753-898.

SEILLAN, Jean-Marie; DE GEORGES, Alice. Introduction à Certains. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Œuvres complètes*, Tome IV – 1888-1891. Paris: Classiques Garnier, 2019a. p. 167-217.

SENA, Marina. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Daniel Augusto P. A Decadência em A ronda do deslumbramento (1922), de José Geraldo Vieira. In: FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (org.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Niterói: Hugin Munin, 2020a. p. 31-46.

SILVA, Daniel Augusto P. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SILVA, Daniel Augusto P. *Belle Époque noire: corpos doentes, corpos grotescos*. In: BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; ROSSI, Aparecido Donizeti; ZANINI, Cláudio (org.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 1-209.

SILVA, Daniel Augusto P. Do naturalismo à decadência literária: transformações e permanências nas letras francesas e brasileiras (1884-1924). In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (org.). *Literaturas Francófonas IV: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020b. p. 68-96.

SILVA, Daniel Augusto P. Escritas da degeneração: o gótico e a decadência em *O Rei Fantasma* (1895), de Coelho Neto. *ORGANON*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-17, 2021a.

SILVA, Daniel Augusto P. Leituras de Thomas De Quincey na França fin-de-siècle. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice. (org.). *Literaturas Francófonas V: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021b. p. 26-41.

SILVA, Daniel Augusto P. Linguagens do insólito: a construção estilístico-textual do grotesco na ficção decadente. *Abusões*, Rio de Janeiro, ano 3, v. 5, n. 5, p. 230-258, 2017.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001. p. 115-148.

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

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*; estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 346-367. [1964].

SOUSA, Paula Francioli de. *A manifestação do grotesco nos romances de Lúcio Cardoso*. 2013. 142 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Do mito das Musas à razão das Letras*; textos seminais para os estudos literários (século VII a.C. — século XVIII). Chapecó: Argos, 2014. p. 15-26.

STAËL, Madame de. Sobre as literaturas do norte e do meio-dia. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura*; textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2018. p. 191-196. v. 1. [1800].

STEAD, Evanghélia. *Le monstre, le singe et le fœtus: Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genève: Droz, 2004.

STEIG, Michael. Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 29, n. 2, p. 253-260, 1970.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. [1726].

THOMSON, Philip. *The Grotesque*. Londres: Methuen & Co, 1972.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007. [1970].

VASCONCELOS, Carlos de. Os miolos do amigo. In: VASCONCELOS, Carlos de. *Torturas do desejo*; episódios trágicos. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1922. p. 201-229.

VERLAINE, Paul. Langueur. In: VERLAINE, Paul. *Jadis et naguère*. Paris: Léon Vanier, 1884. p. 104.

VEYRAT, Georges. *La caricature à travers les Siècles*. Paris: Charles Mendel, 1895.

VIEIRA, André Soares. Huysmans e Gonzaga Duque: transposições de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 59-72, 2013.

VIEIRA, Renata Ferreira. *Leitura Alegre*; livros licenciosos e de entretenimento no Brasil no final dos Oitocentos (1896-1905). 2020. 286 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução, introdução e notas de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007.

VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e Jacques Callot: a ficção da imagem. *Revista ALERE*, ano 4, v. 4, n. 4, p. 53-63, 2011.

WATELET, Claude-Henri. Grotesques. In: D'ALEMBERT, Jean; DIDEROT, Denis; (org.). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1757. p. 966-967.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WEIR, David. *Decadence: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

WELLNITZ, Philippe. Le grotesque littéraire — simple style ou genre à part entière. In: OST, Isabelle; PIRET, Pierre; VAN EYNDE, Laurent (org.). *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*. Nouvelle édition [en ligne]. Bruxelas: Presses de l'Université Saint-Louis, 2004. p. 15-27. Disponível em: <http://books.openedition.org/pusl/21432>. Acesso em: 28 set. 2020.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Breve comentário acerca do Fragmento A216, de Friedrich Schlegel. *Eutomia*, v. 1, n. 8, p. 49-54, 2011.

WILDE, Oscar. A Crítica e a Arte. In: WILDE, Oscar. *Intenções*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957. p. 108-204. [1891].

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray and other works*. New York: Barnes & Noble, 2012. [1891].

WINOCK, Michel. *Décadence fin de siècle*. Paris: Gallimard, 2017.

APÊNDICE – Corpus de observação

Listagem das obras decadentes, publicadas na França e no Brasil entre as décadas de 1880 e 1920, que compuseram apenas o *corpus* de observação da tese.

1880-1889

[1880]

HUYSMANS, Joris-Karl. Cauchemar. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis parisiens*. Paris: Éditions Slatkine, 1993.

[1884]

PÉLADAN, Joséphin. *La décadence latine: le Vice Suprême*. Paris: A. Laurent, 1886.

RACHILDE. *Monsieur Vénus*. Paris: Félix Brossier, 1889.

[1886]

AURIER, Albert. L'Éventail de la petite Marquise. *Le Décadent*. Paris, n. 28, p. 2-3, 16 out. 1886.

AURIER, Albert. Vengeance. *Le Décadent*. Paris, n. 29, p. 2-3, 23 out. 1886.

BLOY, Léon. *Le Désespéré*. Paris: Nouvelle Librairie A. Soirat, 1886.

DUPONT, Auguste. Fleurs malades. *Le Décadent*. Paris, n. 29, p. 2, 23 out. 1886.

ÉVENDAL, Charles. Lions. *Le Décadent*, Paris, n. 1, p. 1, 10 abr. 1886.

HEPP, Georges. Chronique fantasque. *Le Décadent*, Paris, n. 21, p. 2, 28 ago. 1886.

SCHIKORY, L. La perruque du capitaine Gorieff. *Le Décadent*, Paris, n. 16, p. 2-3, 24 jul. 1886.

THIERNESSE, Henri. Scènes et Impressions. Paris-Printemps. *Le Décadent*, Paris, n. 7, p. 3, 22 maio 1886.

[1887]

HUYSMANS, Joris-Karl. *En rade*. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Paris: Gallimard, 2019. p. 779-917.

1890-1899[1890]

GOURMONT, Remy de. *Sixtine*; Roman de la vie cérébrale. Paris: Albert Savine, 1890.

ROSAS, Oscar. Tísico. In: FERNANDES, Marcelo José Fonseca. *O conto simbolista no Brasil* — seguido de antologia comentada. 2014. 306 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2014. p. 43-48.

[1891]

AZEVEDO, Aluísio. Demônios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 1, p. 1, 1 jan. 1891; n. 2, p. 1, 2 jan. 1891; n. 3, p. 1, 3 jan. 1891; n. 4, p. 1, 4 jan. 1891; n. 5, p. 1, 5 jan. 1891; n. 6, p. 1, 6 jan. 1891; n. 7, p. 1, 7 jan. 1891; n. 9, p. 1, 9 jan. 1891; n. 10, p. 1, 10 jan. 1891; n. 11, p. 7, 11 jan. 1891.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-bas*. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Paris: Gallimard, 2019. p. 920-1161.

[1893]

COELHO NETO. *A Capital Federal*; impressões de um sertanejo. 4. ed. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1915. [1893].

[1894]

BERTHEROY, Jean. *Le Mime Bathylle*. In: DUCREY, Guy (org.). *Romans fin-de-siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1999. p. 17-86. [1894].

[1895]

COELHO NETO. *O rei fantasma*. Rio de Janeiro: Livraria Moderna, 1895.

PERNETA, Júlio. Exorcismo. In: MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do conto paranaense*. Curitiba: Fundação Cultural, 1979. p. 229-240.

[1896]

MAGALHÃES, Valentim. Páginas de hoje (diário de um neurastênico, para uso próprio). In: MAGALHÃES, Valentim. *Bric-à-brac*. Rio de Janeiro/São Paulo: Laemmert & Cia, 1896. p. 141-151.

[1897]

BATILLIAT, Marcel. *Chair mystique*. Paris: Séguier, 1995.

LORRAIN, Jean. *Monsieur de Bougrelon*. Paris: Ollendorf, 1903.

RIO, João do. *Impotência*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2018. p. 9-32.

VÍTOR, Nestor. Sapo. In: VÍTOR, Nestor. *Signos: contos*. Rio de Janeiro: Typ. Correia, Neves & C., 1897. p. 131-208.

[1898]

GAMA, Domício da. Os Olhos. In: BATALHA, Maria Cristina; FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017. p. 159-164.

MENDÈS, Catulle. *Le hercheur de Tares*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1898.

RICHEPIN, Jean. *Contes de la Décadence romaine*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 1994.

[1899]

DUQUE, Gonzaga. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

MIRBEAU, Octave. *Le Jardin des supplices*. Paris: Éditions du Boucher, 2003.

1900-1909

[1900]

ALBUQUERQUE, Medeiros e. Noivados trágicos. In: ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Mãe tapuia*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1900. p. 7-33.

[1901]

GAMA, Domício da. Obsessão. In: GAMA, Domício da. *Histórias curtas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1901. p. 99-108.

LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas : Astarté*. Paris: Éditions du Boucher, 2002.

MIRBEAU, Octave. *Les vingt-et-un jours d'un neurasthénique*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1901.

[1903]

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A nevrose da cor. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. p. 179-188.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A valsa da fome. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. p. 223-230.

[1905]

POMBO, Rocha. *No hospício*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

[1908]

COELHO NETO. *Esfinge*. Porto: Livraria Chardron, 1908.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. 3. ed. Tours: Tipografia E. Arrault & Cia, 1920.

[1909]

CARVALHO, Elysio de. *Five o'clock*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier, 1909.

CUNHA, Euclides da. Judas-Asvero. In: CUNHA, Euclides da. *Um Paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. p. 173-179.

VELHO, Cosme [pseud. de Araripe Júnior]. *Miss Kate*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1909.

1910-1919

[1911]

POMBO, Rocha. *Contos e pontos*. Porto: Magalhães & Moniz, 1911.

1920-1929

[1920]

CRULS, Gastão. A noiva de Oscar Wilde. In: CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 44-58.

CRULS, Gastão. Noites brancas. In: CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 59-71.

CRULS, Gastão. O noturno n. 13. In: FRANÇA, Júlio; RESENDE, Ana. *O espelho e outras histórias grotescas*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 35-55.

[1921]

VEIGA, Vinício da. *O homem sem máscara*. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora, 1921.

[1922]

VASCONCELOS, Carlos de. *Torturas do desejo: episódios trágicos*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1922.

VIEIRA, José Geraldo. A Comunhão dos leprosos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 1211, p. 1, 24 dez. 1922.

VIEIRA, José Geraldo. *A ronda do deslumbramento*: contos. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora, 1922.

[1923]

VICTOR, Manoel. *Assombração*: contos. São Paulo: Monteiro Lobato & Co, 1923

[1924]

POLILLO, Raul de. *Kyrmah*: Sereia do vício moderno. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1924.

THÉO FILHO. *O perfume de Querubina Dória*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1924.