

O GROTESCO COMO CATEGORIA ESTÉTICA: DISCUSSÕES CONCEITUAIS

Francisco Carlos Costa Filho¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma revisão e reflexão conceitual acerca da estética do grotesco, trazidas por meio do diálogo com as teorias e obras de autores de referência sobre o tema, como Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser, bem como de pesquisadores acadêmicos contemporâneos, como Muniz Sodré, Raquel Paiva e Umberto Eco. O texto busca apresentar como a conceituação acerca do tema é normalmente enviesada por uma abordagem ocidentalizada e de linha “evolutiva”, em que frequentemente não se considera devidamente o caráter universal e atemporal que o fenômeno possui. Este fato é observável nas produções teóricas tanto no campo da Literatura, como das Artes Visuais e das Artes Cênicas, o que acaba por restringir o escopo conceitual do grotesco, algo que vai contra sua própria natureza, que propõe extrapolar limites. Diante da apresentação desse quadro, busca-se provocar a reflexão sobre abordagens que valorizem uma certa relativização do conceito, em que se escape de definições demasiadamente fixas ou dicotômicas.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco; Estética; Artes Cênicas; Artes Visuais; Literatura.

THE GROTESQUE AS AN AESTHETIC CATEGORY: CONCEPTUAL DISCUSSIONS

ABSTRACT: This article presents a review and conceptual reflection on the aesthetics of the grotesque, brought through the dialogue with theories and works of reference authors such as Mikhail Bakhtin and Wolfgang Kayser, as well as contemporary academic researchers, such as Muniz Sodré, Raquel Paiva and Umberto Eco. The text aims to present how the conceptualization on the theme is commonly biased by a western approach and an “evolutionary” line, in which it is often not properly considered the universal and timeless character of the phenomenon. This fact is noticeable in theoretical productions of the Literature, Visual and Performing Arts fields, resulting in the restriction of the conceptual scope of the grotesque and going against its own nature, which proposes an extravasation of limits. In such context, the article aims to bring a reflection on approaches that value a certain relativization of the concept, escaping from definitions that are too fixed or dichotomic.

KEYWORDS: Grotesque; Aesthetics; Performing Arts; Visual Arts; Literature.

531

1 Francisco Carlos Costa Filho (Francisco Leal) é ator, diretor, pesquisador no Núcleo Experimental em Movimento (NEM). Bacharel e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2019). E-mail: pacolealc@gmail.com.

Em uma análise mais superficial, o grotesco poderia ser associado apenas à estética do feio, mas o conceito é muito mais complexo, ainda que no feio estejam presentes características também atribuídas ao grotesco, como a desproporção, a assimetria, a caricatura, dentre outras. Segundo Sodré e Paiva 2002, p. 19),

O feio (tradicionalmente identificado ao 'mau', assim como o belo era tido como 'bom'), por sua vez, não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retiramos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por ex. a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo.

Em sua obra *História da Feiura*, o escritor e filósofo italiano Umberto Eco irá discorrer sobre a complexidade também presente na conceituação do feio, que foi pensado por inúmeros filósofos, estetas e teóricos, como Platão, Aristóteles, Kant, Nietzsche, dentre outros. Para Eco (2007, p. 14) “os conceitos de belo e feio são relativos a vários períodos históricos ou às várias culturas (...) o que não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável”. Quando apresenta palavras sinônimas do feio, encontramos o vocábulo grotesco entre elas:

Aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (ECO, 2007, p. 18).

Embora ocorra essa associação ao feio, uma das maiores propriedades do grotesco está justamente na resistência quanto a uma única possibilidade de definição, o que ainda hoje o coloca em uma classificação de “estranho domínio” (LIMA, 2016).

O vocábulo “grotesco” começou a ser usado em fins do séc. XV, derivando-se para outras línguas a partir do italiano *grotta*, que etimologicamente designava um tipo de decoração ornamental encontrada em grutas na Itália (KAYSER, 2013). Em desenhos, gravuras, pinturas e esculturas encontramos uma mistura entre os reinos animal, vegetal e mineral, o que acabou rompendo – ainda que inicialmente de forma mais tímida – com o ideal clássico da arte (*mimesis* do real, verossimilhança) (LIMA, 2016).

Esses grotescos ornamentais foram chamados no séc. XVI de “sonhos de pintores” (*sogni dei pittori*). Se pensamos nos povos originários em diversas regiões do mundo, não tenho dúvidas que outras manifestações com características grotescas existiram antes desse período assinalado. O teórico Wolfgang Kayser (2013, p. 17) reconhece que o fenômeno é mais antigo que o seu nome e uma história completa do grotesco “deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes) e outras manifestações poéticas”. Agregaria: as latino-americanas, as indígenas, as africanas, entre outras. Contudo, foi a descoberta dessas grutas e a descrição da arte ali encontrada que deu o “marco inicial” à conceituação do termo no Ocidente, que passou a ser reconhecido na História da Arte e no campo da estética.

Portanto, na historiografia que comumente encontramos registrada sobre o grotesco (em Victor Hugo, Kayser, Bakhtin, os principais teóricos do tema), é importante fazer algumas ressalvas: ela segue uma visão “evolutiva” do fenômeno e foca no seu “desenvolvimento” em países europeus. Além disso, a bibliografia mais privilegia as manifestações na Literatura e nas Artes Plásticas. O campo das Artes Cênicas é citado em relação a essas linguagens.

533

Os estudos de Kayser e Mikhail Bakhtin constituem as obras contemporâneas mais significativas no que tange à teorização do grotesco (SANTOS, 2009) e nelas podemos observar o enfoque mencionado acima. Kayser, por exemplo, empregará a palavra fazendo referência à Literatura (para caracterizar preferencialmente o estilo de Rabelais, Fischart ou Morgestern), às Artes Plásticas, à música (menciona Ravel e a obra “*Grotesques*”), a uma forma de dança ou descrevendo o comportamento de uma família. Bakhtin se debruça sobre a obra literária de François Rabelais². Victor Hugo utiliza exemplos da poesia, remetendo à Antiguidade (com exemplos como a hidra, as harpias, os ciclopes, as Eumênides gregas, e cita a presença do grotesco em grandes nomes de poetas e pintores como Ariosto, Cervantes, Rabelais, Veronese, Michelangelo, Rafael, Rubens, Dante. No campo das Artes Cênicas, menciona Shakespeare e personagens como Calibã, de *A Tempestade*).

2 Na obra de 1965 *A Cultura Cômica Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (em tradução inglesa *Rabelais and his world*), Bakhtin revisa sua tese de doutorado escrita em 1940, analisando o conjunto da obra literária *Gargantua e Pantagruel*, uma pentalogia escrita por Rabelais no séc. XV (1494-1553). É composta pelas obras: *Pantagruel* (1532), *Gargantua* (1534), *O Terceiro Livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel* (1546), *O Quarto Livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel* (1552), *O Quinto Livro* (póstumo, publicado em 1564).

Kayser (2013, p. 159) em sua análise recorta o grotesco dentro do período do romantismo, e como componentes aponta a recorrência de alguns motivos, como tudo o que é monstruoso, a mistura do mecânico com o orgânico, além das combinações que fogem da ordem da natureza. O grotesco seria caracterizado por um “mundo alheado” (tornado estranho), em que “para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro (...) O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco”.

Ou seja, na sua visão, se tentarmos criar um mundo em que os seres que o habitam já são fantásticos, ou na lógica interna dentro do imaginário criado, são plausíveis de existirem criaturas horripilantes, não se daria no espectador/leitor³ o efeito do grotesco, já que não ocorreria o processo de estranhamento que advém da transformação de algo que era antes habitual (alheamento do mundo) em outra coisa.

A perspectiva ocidentalizada acerca do tema deve ser relativizada afinal podemos questionar também que o grotesco está presente no Oriente, se consideramos por exemplo as divindades indianas, que dada a combinação de formas heterogêneas, a multiplicidade de membros e o exagero das proporções físicas observáveis em seus corpos, poderiam ser consideradas grotescas. Mas nas análises sobre o tema, segundo nos aponta Santos (2009, p. 146), não se deve olhar apenas para o objeto em si, é preciso considerar outros aspectos, como da recepção:

As análises não tendem a se dedicar apenas a suas formas primordiais, como também aos efeitos psicológicos estimulados pelo grotesco, visto que essa categoria pautada na surpresa e no estranhamento costuma depender das reações de seus espectadores. Atento a esses fatores, Frederick Burwick escolhe um caminho diverso ao de Kayser e Bakhtin, buscando o entendimento do grotesco não na esfera de sua configuração, mas de sua recepção (SANTOS, 2009, p. 146).

As criações grotescas de fato provocam um efeito forte nas leitoras e espectadoras, não por acaso o encenador-pedagogo russo Vsevolod Meierhold percebe a relevância desse fenômeno e começa a usá-lo em suas obras. Meierhold (1912) questiona se seria possível usá-lo apenas como meio para criar contrastes ou reforçá-los e se o grotesco

³ Buscando uma equidade na determinação do gênero das palavras, trarei tanto o masculino quanto feminino ao longo do texto.

não seria um efeito em si mesmo. Estaria propondo um uso utilitário dessa estética? Ou apenas reconhecendo que poderia servir como um recurso para romper com o naturalismo excessivo que na fase inicial de seu trabalho combatia?

É certo que a recepção constitui um aspecto muito relevante no estudo sobre a estética do grotesco, e poderia por si só guiar uma investigação científica, ainda mais considerando como o espectador(a) tem crescido como objeto de estudo teórico no campo das artes cênicas, após fases históricas em que foram mais enfatizados os trabalhos do dramaturgo, logo do diretor/encenador e depois do ator/atriz.

Sobre a recepção, Kayser (2013) também reconhece sua importância, mas se preocupa mais em definir o que poderia configurar o fenômeno, pois a recepção é subjetiva:

É perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica como tal. Quem não está familiarizado com a cultura dos Incas pode tomar por grotescas certas estátuas desta origem, mas aquilo que nos dá a impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, portanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto e angústia perante o inconcebível, talvez tenha como forma familiar, o seu lugar determinado num nexo significativo perfeitamente compreensível. Mas enquanto nada soubermos a este respeito, assiste-nos o direito de empregar a palavra 'grotesco' (KAYSER, 2013, p. 156).

Como resumirá Santos (2009), o grotesco, como categoria estética, deve ser considerado em três níveis: no processo criativo do artista; na obra em si (plano diegético); e na recepção, o que levou Kayser a buscar uma estrutura que o descrevesse.

Assim, pensando processo, obra e recepção, os deuses hindus na Índia poderiam ser considerados por nós ocidentais, a princípio e se olharmos apenas para o objeto, como grotescos. Porém, quando passamos a conhecer melhor e entender o conteúdo simbólico de tais representações (o que constituiu o processo criativo), nossa recepção pode ser diferente e a obra já não nos causar a estranheza que segundo Kayser seria componente basilar do grotesco.

Para Santos (2009, p. 148) “essas imagens [deuses hindus] não apresentam qualquer intenção de provocar o grotesco, parecendo estranhas apenas à sensibilidade ocidental, que ignora sua verdadeira função”.

Sobre esse assunto, Eco (2007) tece um comentário semelhante:

Para um ocidental, uma máscara ritual africana poderia parecer horripilante – enquanto para o nativo poderia representar uma divindade benévola. Em compensação para alguém pertencente a alguma religião não europeia, poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão (ECO, 2007, p. 10).

Estamos vendo que diante do fenômeno grotesco a relatividade é importante, inclusive quando analisamos a própria “natureza”⁴ do grotesco, que segundo os teóricos ora recebe mais atenção em seu aspecto cômico ora no horripilante. No primeiro caso, o riso ocupará um espaço fundamental. Na visão de Bakhtin, é o riso que principalmente configuraria o fenômeno grotesco, o riso presente na tradição cômica popular da Idade Média e do Renascimento, que levou à criação da obra de Rabelais e que segundo o autor teria entrado em declínio na Idade Moderna, substituído por uma seriedade:

A época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare marca uma mudança capital na história do riso (...) A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada de maneira geral e preliminar da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério* (BAKHTIN, 2008, p. 57).

Ainda fazendo considerações sobre o riso e sua relação com o sério, acrescenta em outro trecho:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral e petrificado, do fanatismo e pedantismo, do medo e intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, do significado único, do sentimentalismo. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura (BAKHTIN, 1984, p.123, tradução minha⁵).

4 Uso aspas pois a própria noção de natureza também é questionada na filosofia.

5 “*True ambivalent and universal laughter does not deny seriousness but purifies and completes it. Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified; it liberates from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didacticism, naïvité and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality. Laughter does not permit seriousness to atrophy and to be torn away from the one being, forever incomplete. It restores this ambivalent wholeness. Such is the function of laughter in the historical development of culture and literature*”. A obra de Bakhtin é trazida a partir de duas versões: uma em Português (2008) e outra em Inglês (1984), devido a diferenças relevantes que notei nas traduções. Em alguns casos, eu mesmo fiz a tradução a partir do Inglês.

Na Idade Média, o riso se mostra como uma necessidade perante a seriedade dos dogmas, ritos, cerimônias oficiais da Igreja Católica. O riso e a bufonaria⁶ são uma válvula de escape e tem nas festas não oficiais (como a Festa dos Loucos, Festa do Asno, dentre outras) um lugar primordial, sendo essas “análogas aos seus parentes consanguíneos, o Carnaval e o *charivari*” (BAKHTIN, 1987, p. 68).

O Carnaval era o maior festival popular na Europa, período em que ocorriam muitas peças, que segundo o historiador Peter Burke não podem ser propriamente entendidas sem algum conhecimento sobre os rituais do Carnaval. O autor aponta que ritual é um termo difícil de se definir, utilizando-o em sua obra para se referir ao “uso de ações que expressem um significado, de maneira oposta a ações mais utilitárias e também para a expressão de significados através de palavras ou imagens” (BURKE, 2009, p.180, tradução minha⁸).

Bakhtin irá descrever inúmeros desses rituais ao longo de sua obra sobre Rabelais, apontando elementos como a abundância (banquete), visto que era um período de muita comilança, especialmente de carne, mas variando conforme a região (panquecas, *waffles*) e bebedeira. Burke aponta que no Carnaval na Rússia, “bebia-se como se nunca mais fossem beber” (BAKHTIN, 1978, p.183, tradução minha⁹).

Burke descreve brincadeiras e costumes não muito diferentes do que vemos nas ruas do Brasil ainda hoje: muita dança e canções com mais excitação do que normalmente, pessoas usando máscaras, homens se vestindo de mulheres e mulheres se vestindo de

6 A bufonaria é a arte do bufão. Segundo Joaquim Elias (2018, p. 24), “diversas são as versões do bufão, cada um com suas especificidades geográficas, históricas, antropológicas, míticas, artísticas e psicológicas. O fato é que valendo-se dessa multiplicidade de facetas, eles atravessaram toda a história da humanidade (...) Grosso modo, bufões são tipos cuja função é destruir qualquer lógica imposta de fora para dentro, deslocar a compreensão dos fatos, inverter a ordem preestabelecida, alterar o jogo sem qualquer aviso prévio. Porém seu significado mais profundo é o de fazer com que as pessoas reflitam sobre a incongruência, a subjetividade e o absurdo do ser humano, por meio da exposição de sua torpeza, de sua covardia, de sua estupidez. O bufão pretende alcançar a sabedoria por meio do riso, fazendo com que cada um pense por si mesmo e chegue às próprias conclusões”.

7 Segundo Burke (2009), o *charivari* era uma gozação pública, organizada, onde insultos eram permitidos. A “vítima” era levada pelas ruas montada de costas no lombo de um burro (para mostrar que o casamento colocava tudo de cabeça pra baixo). Era conhecido por toda a Europa, de Portugal à Hungria, com variações de detalhes, inclusive quem seria a vítima. Não era apenas o homem mais velho que casa com a mulher mais jovem (ou vice-versa) podiam ser o objeto do *charivari*, mas qualquer um que estivesse casando pela segunda vez, ou uma garota casando fora do vilarejo, ou um marido que foi agredido ou corneado pela esposa.

8 “*The use of action to express meaning, as opposed to more utilitarian actions and also to the expression of meaning through words or images*”.

9 “*Drinking was also heavy. In Russia, according to an English visitor, in the last week of Carnival “they drink as if they were never to drink more”*”.

homens, bem como outras fantasias (clérigos, freiras, bobos, diabos, homens e animais selvagens, como ursos). Os italianos gostavam de se vestir de personagens da *Commedia dell'Arte*¹⁰, como Pulcinella.

Dentre as brincadeiras, as pessoas jogavam farinha umas nas outras, ou maçãs, laranjas, pedras, ovos, estivessem recheados com água de rosas ou não. Bakhtin comenta especialmente sobre como a rega de urina e excrementos faziam festa, mas como algo positivo, e não negativo. A linguagem podia conter muitos xingamentos e versos satíricos eram cantados, também de maneira semelhante ao Carnaval brasileiro, em nossas marchinhas de duplo-sentido, no funk e no axé.

Burke também aponta acontecimentos mais formais, que ocorriam no centro das praças nos últimos dias de Carnaval, onde os atores se distinguiam mais dos espectadores(as), em performances “improvisadas” (sem roteiro prévio ou ensaio, coordenadas por um grupo). Como ocorre nas quadrilhas das festas juninas brasileiras, em que as pessoas dançam seguindo as instruções ditadas por uma pessoa, ao vivo ou em versão gravada, lá “as performances não eram exatamente fixas, mas tampouco exatamente livres” (BURKE, 1978, p.184, tradução minha¹¹).

Frequentemente, seguiam três elementos: uma procissão, como um desfile em que as pessoas se vestiam de gigantes, deuses, demônios, etc. (Bakhtin exemplifica com as salsichas gigantes de Nuremberg); o segundo, alguma competição como corridas de

10 Segundo Patrice Pavis (2008, p.61) “a *Commedia Dell'Arte* se caracterizava pela criação coletiva dos atores (e atrizes, o que era novidade na época), que elaboravam um espetáculo improvisando gestual ou verbalmente a partir de um *canevas*, não escrito anteriormente por um autor e que é sempre muito sumário (indicações de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula). Os atores se inspiram num tema dramático, tomado de empréstimo a uma comédia (antiga ou moderna) ou inventado. Uma vez inventado o esquema diretor do ator (o roteiro), cada ator improvisa levando em conta os *lazzi* característicos de seu papel (indicações sobre jogos de cena cômicos) e as reações do público. Os atores, agrupados em companhias homogêneas, percorrem a Europa representando em salas alugadas, em praças públicas ou patrocinados por um príncipe: mantêm forte tradição familiar e artesanal. Representam uma dúzia de tipos fixos, eles próprios divididos em dois ‘partidos’. O partido sério compreende os dois casais de namorados. O partido ridículo, o dos velhos cômicos (Pantaleão e o Doutor), do Capitão (extraído do *Miles Gloriosus* de Plauto), dos criados ou Zanni, estes com diversos nomes (Arlecchino, Scaramuccia, Pulcinella, Mezzottino, Scapino, Covicllo, Truffaldino) se dividem em primeiro Zanni (criado esperto e espirituoso, condutor da intriga) ou segundo Zanni (personagem ingênua e estúpida). O partido ridículo sempre porta máscaras grotescas, e estas máscaras (*maschere*) servem para designar o ator pelo nome de sua personagem”.

11 “The performances were not exactly fixed but not exactly free, just as they were not exactly serious but not exactly pure entertainment, something in between”.

cavalos ou corridas entre as pessoas (no Brasil seriam jogos como a corrida de saco, o ovo na colher, gincanas); o terceiro elemento seria a apresentação de uma peça, usualmente uma farsa¹².

Burke aponta esse caráter de mistura entre espectador e ator, dizendo que era difícil distinguir uma peça formal dos jogos informais. Claro, em uma festa onde reinava a liberdade e a libertação de tabus do dia-a-dia, onde as pessoas se permitiam viver uma “segunda vida”, uma vida carnavalesca em oposição à vida “oficial”, como conceitua Bakhtin, as fronteiras ficam difíceis de definir. Sermões, leis, casamentos, pessoas importantes como os mestres, tudo que era demasiadamente sério, virava gozação pelo fenômeno da inversão.

Bakhtin reflete profundamente sobre o significado de tais imagens, buscando defender que todos esses rituais e brincadeiras, permeados pelo riso alegre e libertador, se ancoram na questão da ambivalência, que conferiria outras camadas de sentido para os símbolos representados na festa, além de puro caos ou desordem subversiva, como superficialmente as classes superiores designavam a festa. Embora os estudiosos da época não estivessem preocupados em refletir sobre esses por quês, e Burke reconheça que atualmente possamos apenas especular sobre o significado das imagens carnavalescas, ele diz: “o que é claro é que o Carnaval era polissêmico, significando diferentes coisas para diferentes pessoas” (2009, p. 191, tradução minha¹³).

Sobre o riso, o teórico e poeta Charles Baudelaire (1961, p. 7) em seu artigo *Sobre a essência do Riso* discorre sobre a comicidade enfatizando um aspecto satânico que estaria presente no riso. Segundo ele, e aqui retomo a discussão sobre a relatividade que é preciso cultivar na interpretação do grotesco, muitas representações antigas, embora nos façam rir, não foram concebidas para serem cômicas, pelo contrário, seriam sérias:

12 Segundo Iracy Machado “a farsa é um gênero pertencente ao teatro religioso medieval, um teatro do riso e da contestação. As pessoas iam procurar o repouso, o prazer da zombaria e da crítica e certa alegria da liberação” (2009, p.123). Segundo Alexandre Mate (2014, p.10) são “peças originalmente utilizadas para serem apresentadas entre duas obras sérias, formas cômico-populares nas quais os atores amadores (no sentido de estarem desvinculados da religião) satirizavam os costumes e comportamentos das pessoas, independentemente de sua ‘importância social’ nos contextos em que as obras se apresentavam. Fundamentadas no exagero de situações ou dos comportamentos humanos, as farsas não tinham nenhuma intenção didática ou moralizante, não criavam personagens alegóricas e objetivavam provocar o riso, a partir de temáticas ligadas à vida cotidiana. Esta forma teatral ganha o gosto popular, mas foi considerada (como sempre aconteceu na história do teatro) como gênero menor e vulgar, sendo, por conseguinte, indexada pela Igreja e ‘eliminada’, também, enquanto importância e significado, no período posterior pelos intelectuais do Renascimento”.

13 “What is clear is that Carnival was polysemous, meaning different things to different people”.

Quanto às figuras grotescas que a Antiguidade nos deixou, as máscaras, as estatuetas de bronze, os Hércules constituídos inteiramente de músculos, os pequenos Príapos com a língua retorcida no ar, com as orelhas pontudas, inteiramente cerebello ou falo. Quanto a esses prodigiosos falos, sobre os quais as alvas filhas de Rômulo montam inocentemente a cavalo, esses monstruosos aparelhos de procriação armados de campainhas e de asas, creio que todas essas coisas são plenas de seriedade. Vênus, Pan, Hércules não eram personagens que provocavam o riso. Rimos deles após a vinda de Jesus, Platão e Sêneca tendo contribuído para isso. Creio que a Antiguidade tinha muito respeito pelos tambores-mores e pelos malabaristas de todos os tipos, e que todos os fetiches extravagantes que eu citei são apenas signos de adoração ou, no máximo, símbolos de força e, de forma alguma, emanações do espírito visando o cômico. Os ídolos hindus e chineses ignoram que eles sejam ridículos. É em nós, cristãos, que se situa o cômico (BAUDELAIRE, 1961, p. 7).

Tais representações, no entanto, não constituem o ideal clássico, que se distingue completamente do grotesco. Nos cânones literários e plásticos da Antiguidade clássica, que constituem a base estética do Renascimento, “se apagam protuberâncias, tapam-se orifícios, retiram-se excrescências, abstraem-se imperfeições”, como nos aponta Norma Discini (2016, p. 63), da área de Linguística e Semiótica da USP. Os órgãos genitais masculinos, por exemplo, via de regra são representados em proporções menores.

A pesquisadora Carolina H. Mandell, doutora em Artes da Cena pela UNICAMP, investigou possibilidades de criação para a cena considerando o grotesco na dança japonesa *Butoh* (a partir do mestre Hijikata) e no trabalho do diretor russo Meierhold. Sobre o tema, ela diz: “o uso do termo, tal qual fazemos no Ocidente, não é coerente com os paradigmas da encenação oriental, sobretudo a japonesa” (2009, p.14). Para justificar a relação que faz do termo ocidental com a prática oriental do *butoh*, a autora faz uma analogia entre grotesco e a ideia da “conquista do insólito” trazida pelo teórico japonês Zeami quando fala do Teatro Nô: “em linhas gerais, a ideia de *insólito* se aproxima claramente daquilo que denominamos como *grotesco* no teatro ocidental” (*Id. Ibid*, grifos da autora).

Feitas essas ressalvas, sigamos na versão da história do grotesco pelo viés europeu. Após a descoberta das grutas na Itália houve uma grande difusão no séc. XVI por vários países da Europa. Produções que buscavam romper com as noções de proporção, equilíbrio, simetria (características da estética do Belo), dando mais lugar para “o componente lúdico, alegre e onírico do grotesco, mas também algo de sinistro e angustiante, na representação de um mundo diferente ou distorcido” (LIMA, 2016, p. 4).

Nas Artes Cênicas, se destaca nesse período a presença de elementos grotescos nas formas e conteúdo da *Commedia dell'Arte* italiana, no teatro de títeres e no movimento alemão *Sturm und Drang*¹⁴ (LIMA, 2016). Para a visão de Bakhtin, o grotesco já estaria manifesto desde muito antes, pois sua origem estaria vinculada às fontes populares.

Como nos aponta a autora, ao escrever *Do grotesco e do Sublime* no prefácio do drama histórico *Cromwell*, Victor Hugo consolidou a importância do grotesco no campo artístico, legitimando-o enquanto categoria estética. Sodré e Paiva também colocam que foi Hugo o grande pioneiro acerca do pensamento teórico sobre o grotesco, apontando outros nomes antes dele, como Montaigne e Justus Möser, embora estes não tenham tido a mesma repercussão daquele.

Sem necessariamente estabelecer uma dicotomia entre as vertentes cômica e horripilante (como o farão posteriormente Kayser e Bakhtin), “o texto de Hugo é programático, isto é, tem ares de manifesto, de algo de novo para dizer, no caso em nome do idealismo-romântico, decidido a romper com o ‘bom gosto’ da tradição clássica” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 42).

Segundo eles, Hugo dialoga implicitamente com os pontos de vista de Hegel, Goethe e Schlegel, mas vai além de seus antecessores, criticando as idealizações artísticas, “para que não restem dúvidas sobre uma mutação estética em andamento, pela qual a arte moderna deveria promover o enterro das formas simbólicas do passado, que ele citava como ‘os tempos primitivos, os tempos antigos’” (*Id. Ibid*).

Hugo propõe assim um “programa teórico contra hegemônico” (sendo a arte neoclássica a estética hegemônica naquele período), proposto dentro de um modelo que todavia seguia a ideia de evolução: primeiro a era primitiva, depois a antiga, em seguida a moderna e a romântica. Ainda segundo Sodré e Paiva (2002),

Hugo procede sempre com argumentos de autoridade: o grotesco simplesmente ‘é’, assim como ele o descreve, ora conceito, ora imagem. E se estende até onde ele bem entende (...) Grotesco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético, pois termina irrompendo, na visão hugoliana, em qualquer lugar onde aconteça a produção simbólica (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 44).

14 *Sturm und Drang*, “tempestade e ímpeto”, denominação do movimento pré-romântico alemão no séc. XVIII. A obra “*Satyros*” de Goethe é um exemplo da produção do *Sturm und Drang*, sendo o protagonista uma espécie de monstro, um espírito agreste (silvano), misto de homem e de carneiro (KAYSER, 2013).

No entanto, apesar de não se ater à dicotomia cômico x trágico, o autor coloca o grotesco de certa maneira subordinado ao sublime, conforme podemos observar no trecho abaixo:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo, com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 2004, p. 31).

Não creio que o grotesco precise funcionar como “escada” para o sublime, para “nos elevarmos ao belo”, como Hugo diz. O grotesco tem um valor independente, expresso no hibridismo de uma coisa e outra, em seus contrastes agudos. Como disseram as bruxas no primeiro ato de “Macbeth”, de Shakespeare (2013, p. 13): “o belo é podre, e o podre, belo sabe ser”.

No artigo “Estética da carne: insurreições curriculares de um corpo feio”, escrito em conjunto por Steferson Zanoni Roseiro, Alexsandro Rodrigues e Davis Moreira Alvim, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), os autores defendem um importante aspecto que tangencia esta discussão: a legitimidade do querer ser feio, o feio como resistência, como uma rebeldia que o corpo faz às maquinações a que somos submetidos:

Os corpos belos – criados no exercício de conversão e de embelezamento – sempre serão a referência daquilo que se deve ser ou se tornar. É preciso convencer e converter o corpo feio, o corpo-carne, corpo-disforme; e, quando nada mais afetar esse corpo disforme, convoquemos, via biopolíticas, os riscos da feiura, da obesidade, da tristeza. Não se sentir bem com seu próprio corpo é o risco o qual a maquinaria produtivista do capitalismo não pode arcar, pois, então, que sejam tomadas medidas para enaltecimento de uma felicidade corporal (ROSEIRO; RODRIGUES; ALVIM, 2008, p. 280).

Os padrões de beleza atuais incidem em nós um modelo estético opressivo, que a todo tempo nos dita como deveríamos ser, exibindo *role models* na capa das revistas, idealizados e frequentemente irreais, enquadrando-nos em formas fixas que mais nos fazem parecer sair de uma produção em série. Como criticam os autores, nos exigem *smart* (inteligentes) e *fit* (em forma). A estética do grotesco, pelo contrário, abraça os corpos híbridos, incompletos, protuberantes, feios, a coletividade da massa.

Em Bakhtin, no entanto, essa discussão não vem ao caso, uma vez que ao teorizar acerca do que chama de “realismo grotesco”, trata o corpo como coletividade, corpo como massa, e não individualmente. A carnavalização acontece em horizontalidade e as diferenças ficam suspensas ou são rebaixadas, satiricamente. Em Bakhtin, o corpo grotesco “é uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e às transformações” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 57).

Depois do séc. XIX, a discussão sobre o grotesco diminui, retornando após a Segunda Guerra Mundial nas obras de Kayser e Bakhtin. Ainda que partindo de pontos de vista diferentes, eles compartilham pensamentos como “o pressuposto de que é preciso realçar a especificidade e a importância dessa categoria estética e que, em vista da insuficiência das concepções anteriores, será preciso formular uma nova teoria” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 56).

Sodré e Paiva apresentam uma classificação que é bastante interessante para entender melhor o fenômeno, mostrando quais seriam os gêneros (segundo eles, o modo ou maneira de apresentação do fenômeno) e as espécies dentro do grotesco, a fim de tentar diminuir a confusão que existe dadas as problematizações conceituais. Do ponto de vista da forma discursiva, apontam o grotesco Representado e o Atuado:

1- Representado – Trata-se das cenas ou situações pertinentes aos diferentes tipos de comunicação indireta.

1.1 Suporte escrito: literatura, imprensa.

1.2 Suporte imagístico: pintura, escultura, arquitetura, desenho, fotografia, cinema e televisão.

2- Atuado – Trata-se das situações de comunicação direta, vividas na existência comum ou nos palcos, interpretadas como grotesco, de natureza:

2.1 Espontânea: episódios ou incidentes da vida cotidiana, geralmente expostos na mídia, que apontam para o rebaixamento espiritual ou a irrisão (absurdos da realidade, disparates levados a sério, o ridículo advindo do exagero, etc) característicos do grotesco (...)

2.2 Encenada: também chamado de “burlesco”, é o grotesco que pode revelar-se em peças teatrais ou quaisquer outros jogos cênicos. Destaca-se um modo de atuar que busca a cumplicidade do público por meio de gestos corporais risíveis, como na *Commedia dell'arte*, no teatro elizabetano ou no teatro espanhol da mesma época (...). O grotesco é também típico dos anti-heróis rústicos e grosseiros do velho teatro popular, assim como dos enredos das farsas e entremezes características das trupes ambulantes. Contemporaneamente, multiplicam-se os exemplos nas paródias teatrais e cinematográficas.

2.3 Carnavalesca: Aparece nos ritos e festas regidos pelo espírito Carnavalesco e circense, desde festejos populares até o Carnaval propriamente dito. Essas manifestações – que remontam à Idade Média europeia – são hoje típicas dos espetáculos circenses, das feiras urbanas (Brasil, México), das festas de largo, de festividades religiosas com forte participação popular (2002, p. 66-68).

Das espécies, os autores dizem que em ambas as formas (atuadas e representadas), o grotesco assumiria as seguintes modalidades expressivas:

1- *Escatológico*: Trata-se das situações escatológica ou coprologicamente caracterizadas, por referência a dejetos humanos, secreções, partes baixas do corpo, etc. Ex: Em “A Morte e a Morte de Quincas Berro D’água” (...) O cinema internacional e a televisão brasileira são prodígios exemplos.

2- *Teratológico*: São referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos, etc. Um exemplo clássico é o corcunda Quasímodo (“O Corcunda de Notre Dame”, de Victor Hugo), em que se associam feiúra e delicadeza de sentimentos. Em nós, vale lembrar o “Bocatorta”, de Monteiro Lobato.

3- *Chocante*: Seja escatológico ou teratológico, quando voltado apenas para a provocação superficial de um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas (...) A televisão brasileira também aqui comparece como fonte exemplar.

4- *Crítico*: Neste caso, o grotesco dá margem a um discernimento formativo do objeto visado. Ou seja, não se propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar. É, assim, um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretenciosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos de poder abusivo. Muitas vezes, esse recurso assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas (...) Em “Triste Fim de Policarpo Quaresma”, Lima Barreto mostra, por meio da caricatura de Floriano Peixoto, a inanição política e ética da ditadura republicana (...) Chaplin foi no cinema o grande artista desta espécie (...) Na literatura brasileira destacam-se Machado de Assis, Lima Barreto, Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan (2002, p. 68-71).

A partir da classificação proposta pelos autores e dos exemplos mencionados no trecho acima, bem como diante do exposto ao longo deste artigo, que objetivou apresentar e revisar a diversidade conceitual quando falamos de grotesco, podemos notar como suas manifestações são plurais.

As conceituações sobre o grotesco se transformaram e continuam sendo atualizadas, portanto fechá-las em categorias estanques ou dicotômicas, do modo como importantes teóricos o fizeram no passado, na tentativa de dizer o que é grotesco e o que não é, já não condiz com as discussões e perguntas contemporâneas, que problematizam noções como “origem” e “evolução”.

No momento em que pensamos havê-lo definido, o grotesco escorre pelas mãos e nos escapa, se metamorfoseando em algo novo, nos propondo um deslocamento para olhá-lo através de outros ângulos, e assim sucessivamente, mantendo-se fiel à uma de suas características principais: de ser uma coisa e outra ao mesmo tempo.

É importante conhecermos e refletirmos criticamente sobre como essa historiografia é apresentada, não com intuito de negar as tentativas de definição, que foram e são importantes, mas de perceber este viés eurocêntrico para assim poder questioná-lo, tendo em vista a inegável universalidade do fenômeno e a mutabilidade que lhe é intrínseca.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and his world**. Traduzido do Tvorchestvo Fransua Rable, Moscow, Khudozhestvennii literatura, 1965. Indiana University Press, First Midland Book Edition: 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes - de l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques**. Trad. de Zênia de Faria. Paris: Gallimard, 1961.

BURKE, Peter. **Popular culture in early modern Europe**. Nova York: Routledge, 2009.

COSTA FILHO, Francisco Carlos. **A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico**. 2019. 125 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

DISCINI, Norma. **Bakhtin – outros conceitos-chave**. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto, 2016.

ECO, Humberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Humberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.). **Meyerhold: textos teóricos. 3 ed. Trad. de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J. L. Bello, José Fernandez**. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva: 2013.

LIMA, Fernanda de Almeida. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. **Revista InterteXto**, UFTM, v. 9, n. 1, 2016.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **Revista Ouvirouver**, Uberlândia, n.5, p.122, out. 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/issue/view/278>. Acesso em 19 ago 2020.

MANDELL, Carolina Hamanaka. **O Corpo Grotesco como articulador da cena: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam**, 2009, 112 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

MATE, Alexandre. **Evolução do Teatro Medieval**. Laboratório – Portal Teatro Sem Cortinas, História do Teatro Mundial – Idade Média. UNESP. Disponível em: <http://docplayer.com.br/16921874-Evolucao-do-teatro-medieval-1.html>. Acesso em: 19 ago 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSEIRO, Steferson Zanoni; RODRIGUES, Alexsandro; ALVIM, Davis Moreira. Estéticas da carne: insurreições curriculares do corpo feio. **Revista Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 277-300, abr./jun. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Grotesco**: um monstro de muitas faces, capítulo de Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

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

Recebido em: 02/12/2019

Aceito em: 30/07/2020