

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

VIVIANE DANTAS MORAES

**O GROTESCO EM DALCÍDIO JURANDIR: *CHOVE NOS CAMPOS DE
CACHOEIRA E TRÊS CASAS E UM RIO***

BELÉM
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

VIVIANE DANTAS MORAES

**O GROTESCO EM DALCÍDIO JURANDIR: *CHOVE NOS CAMPOS DE
CACHOEIRA E TRÊS CASAS E UM RIO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador:

Profa Dr^a Marlí Tereza Furtado

BELÉM
2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

VIVIANE DANTAS MORAES

O GROTESCO EM DALCÍDIO JURANDIR: CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA E TRÊS CASAS E UM RIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador:

Profa Dr^a Marlí Tereza Furtado

APROVADO EM: __ / __ / 2011

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marlí Tereza Furtado
Orientadora – UFPA

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
Membro interno- UFPA

Prof. Dr. José Luís Jobim de Salles Fonseca
Membro externo- UERJ

Prof. Dr. Tânia Maria Sarmiento-Pantoja
Suplente

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Moraes e Salomé, o princípio de tudo.

Ao Iran, meu marido, pela paciência, preocupação e apoio.

À minha irmã Lidiane e aos meus sobrinhos Luana e Pedro Augusto, por entenderem minha ausência.

À professora Marlí Furtado, por me presentear este tema.

Aos amigos Wellington, Livia, Valéria e Ana, pelas boas palavras de incentivo.

À Isabel e Elaine, pela solidariedade.

Ao primo Renato, pela contribuição de bibliografia indispensável.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado.

E, por último, minha homenagem ao meu primo Roberto (*in memoriam*) por me deixar o verdadeiro exemplo de força e perseverança.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 O GROTESCO: TRAÇOS TEÓRICOS.....	14
1.1 Da origem do vocábulo ao conceito estético.....	14
1.2 O realismo grotesco	17
1.3 O grotesco romântico: um breve, mas importante histórico.....	22
1.3.1 “Do grotesco e do sublime”: a favor da liberdade de criação artística	24
1.4 O grotesco modernista	27
1.5 Considerações sobre a diferença entre os estudos de Kayser e Bakhtin.....	33
1.6 O grotesco na literatura brasileira: ideias, comparações, provocações	35
2 EUTANÁZIO E AS DORES DO MUNDO EM CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA.....	37
2.1 O drama existencial de Eutanázio: uma experimentação do grotesco.....	37
2.2 O estranhamento do mundo e de si mesmo	48
3 IRENE, FELÍCIA E LUCÍOLA: RISO, DEGRADAÇÃO E OBSESSÃO....	54
3.1 O riso do deboche e do desabafo: Cachoeira quer ver Irene rir	54
3.2 Felícia: prostituição, grotesco e degradação.....	60
3.3 Lucíola: a busca do sublime através do grotesco	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78

RESUMO

A obra literária do escritor Dalcídio Jurandir revela o universo desolador e assolador em que vivem os moradores da Vila de Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó. O romance dalcidiano, distanciando-se da abordagem da Amazônia de paisagens deslumbrantes, retrata, de modo bastante realista, o drama humano, social e existencial de almas castigadas pelo sofrimento e pela falta de perspectiva de vida. A técnica narrativa usada pelo autor nos faz mergulhar no íntimo dos personagens, proporcionando-nos uma abordagem psicológica aguçada. Além disso, as imagens fortes relacionadas à condição emocional dos personagens nos possibilitam enxergar um universo derruído que se traduz na fisionomia destes. É o que podemos ver em relação a Eutanázio, Felícia, Irene e Lucíola, personagens que procuram a sua maneira de encarar seu conflito existencial. Este trabalho tem como objetivo fazer um estudo do grotesco no romance *Chove nos Campos de Cachoeira e Três Casas e um Rio*, de Dalcídio Jurandir, a partir das descrições disformes de estados de alma que se exteriorizam na aparência. De modo geral, entende-se como grotesco a categoria estética que demonstra por meio da deformidade, do baixo corporal ou espiritual o que há de mais angustiante e/ou malévolo na alma humana. Além dos capítulos dedicados à análise dos personagens, aproveitamos para levantar também uma discussão de cunho teórico, a partir dos principais estudos existentes sobre o grotesco nos quais este trabalho se inspirou, a saber, Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser – autores que abordam pontos de vista diferentes e até se contrapõem. No entanto, na análise literária, ao avaliar as várias possibilidades de interpretação do grotesco, chamamos à reflexão para que, em princípio, não enxerguemos os estudos de Bakhtin e Kayser como propostas teóricas sobre o assunto, mas como possibilidades de interpretações do conceito.

Palavras-chave: Dalcídio. Grotesco. Estética.

RÉSUMÉ

L'œuvre de l'écrivain Dalcídio Jurandir nous présente l'univers triste et désolant des habitants du village Cachoeira do Arari, à l'Île du Marajó. Le roman *dalcidiano* s'éloigne de la représentation Amazonienne pleine de paysages étourdissants et nous montre d'une façon très réaliste le drame social et existentiel des âmes punies par la souffrance et par le désespoir face à la vie. La technique narrative utilisée par l'auteur nous fait immerger à l'intimité des personnages, ce que nous offre une vision plus claire des leurs caractères psychologiques. En plus, les fortes images liées à la condition émotionnelle des personnages nous dévoile un univers anéanti, traduit par leurs physionomies. C'est qu'on constate chez Eutanázio, Felícia, Irene et Lucíola, personnages qui cherchent, chacun à sa façon, affronter leurs conflits existentiels. Cette étude, à partir des descriptions difformées des états d'âme extériorisés sous l'apparence des personnages, a pour but l'analyse du grotesque dans les romans « *Chove nos Campos de Cachoeira* » et « *Três Casas e um Rio* », de Dalcídio Jurandir. Généralement, on conçoit comme grotesque la catégorie esthétique qui démontre à partir de la difformité, du « bas corporel ou spirituel » ce qu'il existe de plus angoissé et/ou maléfique chez l'âme humaine. Au-delà des chapitres dédiés à l'analyse des personnages, on a profité, d'ailleurs, pour mettre en évidence une discussion de caractère théorique, à partir des principales études existantes à propos du grotesque sur lesquelles ce travail s'est inspiré, à savoir, Mikhail Bakhtin et Wolfgang Kayser – des auteurs qui se différencient et s'opposent sur *leur point de vue*. *Toutefois, dans ce qu'il s'agit à l'analyse littéraire, lorsqu'on examine les diverses possibilités d'interprétation du grotesque, on réfléchit pourquoi, en principe, on ne voit pas les études de Bakhtin et Kayser comme des propositions théoriques sur le thème, mais plutôt comme des possibilités des interprétations du concept.*

Mots-clés: Dalcídio. Grotesque. Esthétique.

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta como proposta a análise do grotesco no romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Três Casas e um Rio* (1958), do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979). Atualmente, os estudos considerados relevantes sobre este tema são as obras *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1965), do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) e *O Grotesco* (1953) do crítico literário alemão Wolfgang Kayser (1906-1960). O *Prefácio de Cromwell* (1827), de Victor Hugo (1802-1885), se revela também de suma importância para compreendermos a base da reflexão que contribuiu para consolidar o conceito enquanto categoria estética, pois, neste referido prefácio, o escritor francês teoriza sobre o nascimento do drama moderno e levanta a importante discussão acerca do surgimento do grotesco como prenúncio de uma revolução no campo artístico em detrimento da estética clássica.

Antes de discutirmos as categorias do grotesco dos autores citados acima e de apresentarmos as propostas de análise para os capítulos deste trabalho, faremos uma breve apresentação do autor dos dois romances a serem estudados. Dalcídio Jurandir é paraense, nascido em Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó. Foi escritor e jornalista. O conjunto de sua obra consta de 11 (onze) livros publicados, sendo que 10 (dez) deles formam o chamado *Ciclo do Extremo Norte: Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três Casas e um Rio* (1958), *Belém do Grão - Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão de Lobos* (1976), *Ribanceira* (1978) e um livro publicado isoladamente desse ciclo, intitulado *Linha do Parque* (1959). Em 1972, a Academia Brasileira de Letras concedeu a Dalcídio Jurandir o prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra. Mesmo tendo o reconhecimento da crítica, Dalcídio Jurandir ainda faz parte dos autores que habitam na periferia do Panorama da Literatura Brasileira, embora tenha se destacado no âmbito das pesquisas acadêmicas.

O conjunto da obra de Dalcídio Jurandir tem grande importância por sua qualidade literária, principalmente por desvelar, de modo extremamente crítico, o drama social dos moradores da Ilha do Marajó em uma narrativa repleta de personagens com forte densidade psicológica. Nesse sentido, o autor foi atípico, pois ao invés de explorar a exuberância e a riqueza da fauna e da flora amazônica- o que foi muito comum entre os escritores paraenses da década de 1930- ele preferiu dar à sua obra um tom mais social, focando a miséria e a falta de perspectiva que assolam a vida dos habitantes da Região Amazônica.

Além das possibilidades de estudo do grotesco que a própria obra nos oferece, como poderá ser observado nos capítulos dedicados à análise literária, a temática escolhida para este trabalho se justifica, em princípio, pelo fato de que ainda não existe um estudo mais apurado sobre o grotesco na obra de Dalcídio Jurandir. Portanto, esta proposta, é um desafio e um exemplo de que as interpretações de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) não se esgotam, tendo em vista que, talvez, este seja um dos romances mais analisados do autor. Neste sentido, uma das mais importantes estudiosas de Dalcídio Jurandir, a professora Marlí Furtado, apontou a relação existente entre o grotesco e o personagem Eutanázio:

Em vários momentos, o narrador demonstra a capacidade de Eutanázio para a percepção do grotesco, principalmente em casa de seu Cristóvão, em outros faz a personagem ser e participar do grotesco (FURTADO, 2010, p. 30).

Outros temas, como a influência do pessimismo schopenhaueriano¹, a morte, o niilismo e o desamparo², elementos estes que fazem parte do universo do grotesco — sobretudo do grotesco modernista, categoria defendida por Wolfgang Kayser a qual veremos adiante, no primeiro capítulo — já foram relacionados ao romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) em algumas dissertações de Mestrado.

Os exemplos acima mostram que o grotesco não é elemento estranho à obra de Dalcídio Jurandir e reforçam a coerência e a possível realização deste trabalho através de uma releitura da referida obra. É possível perceber também que, no decorrer do romance, o autor usa o termo diversas vezes, sobretudo para se referir ao personagem Eutanázio, por exemplo, ao relatar uma de suas tentativas fracassadas para se aproximar de sua paixão, a personagem Irene: “Como a miséria o atingiu tão profundamente, tão grotescamente. A sua marcha agora é de um humilhado sem remédio” (JURANDIR, 1941, p. 100).

Além de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), serão analisadas algumas cenas do romance *Três Casas e um rio* (1958), o terceiro livro do *Ciclo Extremo Norte*. A escolha dessa obra para análise se deve à necessidade de demonstrar que o grotesco pode ser apontado em mais de um romance do escritor, pois os dramas humanos continuam dando margem a novas oportunidades de interpretação do conceito.

Quando nos propomos a estudar a história do grotesco, encontramos nos dois estudiosos do conceito — Kayser e Bakhtin — preciosas informações sobre o surgimento do

¹ Patrícia Sheyla Bagot de Almeida, UFPA, 2007.

² Edilson Pantoja, UFPA, 2006.

vocábulo no século XV e o sentido adquirido nas artes através dos séculos. No entanto, inevitavelmente, percebemos que a trajetória desses autores no estudo do conceito parecem contrapropostas, pois a diferença básica entre eles está no fato de que enquanto o primeiro defende o lado sombrio do grotesco ligado ao drama existencial do homem da modernidade, o segundo afirma que o grotesco tem suas raízes na cultura cômica popular, não admitindo, portanto, um caráter de negatividade. Diante de um cenário de discordância — na verdade Bakhtin é quem discorda da análise de Kayser, sem direito à réplica³ — enquanto estudiosos de literatura, vemos - nos diante de um grande embate: com quem concordar e qual estudo devemos seguir caso queiramos aplicar o conceito à análise literária?

Para Bakhtin (2008) o grotesco está diretamente relacionado à cultura cômica popular presente nos rituais de carnaval da Idade Média. Os primeiros indícios dessa categoria, na literatura dessa época, podem ser encontrados, segundo ele, nas obras do escritor francês François Rabelais. Por outro lado, o grotesco abordado por Kayser tem um viés mais sombrio e está relacionado aos conflitos existenciais do homem moderno, conflitos estes que de tão fortes se externam em uma expressão corporal disforme. Neste tipo de grotesco, denominado por Bakhtin de grotesco modernista (2008, p.40) — uma classificação bastante condizente — o sentido cômico não está presente, pois a modernidade deixou os indivíduos mais isolados e o verdadeiro espírito de coletividade da cultura cômica popular se enfraqueceu. Resumidamente, essa é a diferença basilar na opinião dos dois estudiosos.

No entanto, devemos levar em consideração, antes de concordar com apenas um dos estudos, que cada autor fez sua análise baseada em épocas diferentes e em obras distintas. Se enxergarmos esse fator sob o prisma da interpretação e não da discordância, perceberemos que quem ganha é o grotesco — ele mesmo — enquanto “experiência estética”⁴. Isso, pois, é o que fica implícito na proposta de Victor Hugo (2007), no *Prefácio de Cromwell*, quando ele instiga à reflexão ao considerar o grotesco uma categoria estética que une o trágico ao cômico, uma categoria que abarca um todo harmônico de contrários, tendo como essência o paradoxo. Se pensarmos no grotesco como tal, veremos, portanto, que as abordagens de Kayser e Bakhtin podem ser, no entanto, interpretações diferentes, ao invés de serem contrárias, e nesse sentido, reforçam o grotesco enquanto categoria estética.

Apesar da problemática teórica do grotesco não ser o objetivo principal deste trabalho — pois isso daria uma longa discussão — a importância em levantar a discussão acerca do

³ É importante ressaltar que o estudo de Kayser sobre o grotesco apareceu primeiro que o de Bakhtin, sendo que o estudo deste último foi publicado em 1965 após a morte de Kayser, em 1960.

⁴ Expressão usada pelo filósofo Benedito Nunes (1991, p. 13).

assunto se justifica no fato de que, de forma total ou parcial, os pontos de vista dos dois estudiosos serão abordados na análise literária da obra de Dalcídio Jurandir e serão pensados no âmbito da interpretação, considerando o grotesco enquanto fenômeno artístico e dialético.

Como veremos nos capítulos seguintes, o grotesco nos possibilita inúmeras interpretações, sendo que a sua característica fundamental é a deformidade tanto do corpo quanto da alma⁵. Dessa forma, damos destaque aos personagens Eutanázio, um dos protagonistas de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), como também as personagens Felícia, Irene e Lucíola, mulheres de diferentes esferas, mas importantes no enredo da obra em questão.

O primeiro capítulo desta dissertação se apresenta restritamente teórico e consiste em explicar a origem do termo grotesco, primeiramente usado como adjetivo e, posteriormente, consolidando-se enquanto categoria estética. As fontes usadas para elaboração dessa parte inicial foram os estudos de Mikhail Bakhtin (2008) e de Wolfgang Kayser (2003). O capítulo está dividido em seis tópicos, dos quais os quatro primeiros elucidam a trajetória do conceito na literatura desde a Idade Média até os tempos atuais. O primeiro capítulo traça um panorama sobre a origem do vocábulo *grotesco* e sua evolução histórica e estética. O segundo tópico é a abordagem sobre o Realismo grotesco, categoria definida por Bakhtin (2008) para caracterizar as obras *Gargântua* (1532) e *Pantagruel* (1552) do escritor francês François Rabelais (1494-1553), as quais lhe serviram de base para explicar o surgimento do conceito na literatura a partir de fontes da cultura cômica popular. O terceiro tópico se concentra em explicar a trajetória do grotesco no Romantismo, época na qual, segundo o escritor francês Victor Hugo (2007), o princípio cômico se enfraquece e abre espaço para o sombrio.

Ao teorizar sobre o conceito, Victor Hugo (2007) propõe a liberdade de criação artística, dando vazão, no caso do grotesco, à liberdade de interpretação artística. O *Prefácio de Cromwell*⁶(1827) se revela de extrema importância para a consolidação do grotesco enquanto uma nova categoria estética, pois ele defende que “o gênio moderno é resultado justamente da coexistência do grotesco com o sublime, e, desta junção surge uma infinidade complexa de formas e possibilidades de criação artística” (HUGO, 2007, p.28). Por isso, se levarmos em consideração o que diz este autor, entenderemos, de fato, que o mote dos estudos de Bakhtin e Kayser, mostrados anteriormente acerca do grotesco, não são contrários, mas apenas análises diferentes se pensadas no âmbito da liberdade de criação e interpretação

⁵ Ressaltamos que a “alma” a qual nos referimos, nada tem a ver com o significado teológico e espiritual. Neste trabalho, quando falamos de crise da alma, referimo-nos ao objeto de estudo da psicologia, ou seja, ao elemento psíquico.

⁶ Id. Ibidem, p.28.

artística. Ressalta-se, ainda nesse terceiro tópico, um componente importante do grotesco que é o Riso e suas diversas vertentes de significado.

O quarto tópico é sobre a categoria grotesco modernista, de Wolfgang Kayser (2003). Nesse caso, o grotesco é interpretado à luz da Modernidade, beirando, em alguns casos, um viés psicanalítico. O grotesco se transforma mais em essência do que em aparência, ou seja, o que está por trás das expressões artísticas grotescas é o que está ligado ao espírito do homem moderno em todas as suas crises e contradições. Finalmente, o quinto e último tópico do primeiro capítulo, temos uma amostra de alguns trabalhos acadêmicos, dentre os quais, dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre a temática do grotesco na literatura.

O segundo capítulo é dedicado à análise do personagem Eutanázio, de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941). Nesse caso, em princípio, a abordagem mais adequada é a de “grotesco modernista”, de Wolfgang Kayser. Ele relaciona o grotesco com a Modernidade, com as crises existenciais do homem contemporâneo. Eutanázio é o conflito entre a vida e a morte, o amor e o ódio. Ele é símbolo da harmonia na união dos contrários, ou seja, a alma e o corpo de Eutanázio são o grotesco por excelência. A sua condição espiritual se baseia em uma profunda angústia de viver ou de morrer, o que se torna nítido na sua aparência. Uma aparência muitas vezes assustadora e penosa. Em determinado momento é retratado como feio e azedo, razão pela qual se torna o maior representante do grotesco na obra. Eutanázio é o típico homem da modernidade que “carrega nos ombros” o peso do fracasso da sua existência.

No decorrer da narrativa, percebe-se que Eutanázio entende que mais do que seu próprio corpo, seu espírito é grotesco. Por outro lado, em relação aos outros personagens, o seu estado de alma se revela de imediato em sua aparência, o que suscita sentimentos contraditórios, como o de pena, no caso de D. Gemi, de asco em Mundiquinha, a sua pretendente a noiva; desperta o riso e o escárnio, a exemplo da personagem Irene, que o humilha e o rejeita, enquanto ele, no entanto, nutre por ela um amor platônico numa relação dialética de amor e ódio. Nesse sentido, portanto, o grotesco, consegue reunir em um só elemento de análise o riso, o sombrio e o escárnio. Podemos supor que, em alguns aspectos desta análise literária, o realismo grotesco de Bakhtin e o grotesco modernista de Kayser se entrecruzam e se complementam por reunir de maneira harmônica esses elementos, à primeira vista, tão diversificados e de difícil convivência. Em Eutanázio, essa convivência se torna possível, como veremos no segundo capítulo.

O terceiro capítulo se concentra na análise de algumas personagens femininas de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941). A primeira personagem analisada é Irene e a sua relação com Eutanázio, com destaque para a sua estrondosa e tão peculiar risada carregada

de ironia, sarcasmo e jocosidade. Em seguida, teremos a prostituta Felícia e a sua relação com a degradação do corpo, ou usando a expressão bakhtiniana, o “baixo corporal”. E, finalmente, teremos Lucíola e seu sentimento maternal obsessivo pelo menino Alfredo, filho de D. Amélia. Observa-se em Lucíola um comportamento contraditório, pois ela busca o sublime (ser mãe) por meio de atitudes obsessivas que beiram o grotesco e se acentuam quando ela percebe o desprezo do menino. Quando pedida em casamento, ela sabe que terá que ir embora de Cachoeira com o marido. A simples possibilidade de se afastar de Alfredo e as chances de nunca mais vê-lo conduzem Lucíola ao extremo da morte.

Por meio desses personagens que estão no universo de *Chove nos Campos de Cachoeira* (CCC)⁷ pretende-se observar de que modo o autor desses romances tratou esses personagens dando margem à interpretação do grotesco. As variadas leituras apresentadas dentro desses três capítulos tentarão, dentro dos limites estabelecidos pela pesquisa teórica, esclarecer as diversas facetas que o grotesco adquire no universo dalcidiano.

⁷ A partir do primeiro capítulo, o romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir terá a referente sigla: CCC.

1 O GROTESCO

Do sublime ao grotesco há apenas um passo.

(Napoleão Bonaparte)

1.1 Da origem do vocábulo ao conceito estético

O vocábulo “grotesco” surgiu no final do século XV, em Roma, na Itália, após escavações feitas em uma caverna, na então chamada *Domus Aurea* ou *Palácio Dourado Neto*, localizada em frente ao Coliseu. Durante os trabalhos de escavação, alguns desenhos foram encontrados nas paredes dessas grutas. Tratava-se de pinturas ornamentais antigas e desconhecidas que misturavam formas humanas com animais e plantas⁸. A partir das formas italianas *grottesca* e *grottesco* como derivações de *grotta* (gruta), local onde esses elementos foram encontrados, essa arte foi denominada de “grotesca”. Segundo Bakhtin (2008, p. 28), essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e se transformavam entre si.

A partir do século XVI o vocábulo grotesco adquiriu outros significados além de um simples substantivo. Isso aconteceu, em princípio, nas artes plásticas, quando o termo passou a ser a denominação do estilo de pintura e arquitetura da época, sendo adotado pelos pintores italianos da Renascença, por exemplo, Rafael Sanzio (1483-1520) e seus discípulos. O grotesco começou a ganhar uma compreensão mais ampla enquanto categoria estética em meados do século XVIII. Nos dois séculos anteriores, o grotesco era rejeitado pela estética clássica, que primava pela harmonia, pois não era possível admitir algo que estivesse fora dos padrões de beleza. A polêmica iniciou-se na Alemanha a partir da criação de Arlequim, personagem famoso da *Commedia Dell'Arte*, que teve grande participação na consagração do grotesco como categoria artística. Arlequim, o personagem, é a representação do que foi denominado por Justus Möser (1761 apud BAKHTIN, 2008, p.31) como “o grotesco cômico”. Em sua obra intitulada *Arlequim ou a defesa do cômico grotesco* (1761), o

⁸ O pintor italiano renascentista Giuseppe Arcimboldo (1527- 1593), embora não tenha tido sua obra *a priori* configurada como grotesca, costumava retratar em suas pinturas a mistura de formas humanas com animais e plantas. Atualmente, um dos estudos que apontam a existência do grotesco nas obras do pintor encontra-se em: ARAÚJO. Muniz Sodré de. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

personagem Arlequim, em uma espécie de manifesto, fala em defesa do grotesco enquanto categoria artística. Bakhtin (2008) destaca que, nessa obra, Möser aponta as particularidades do mundo grotesco qualificando-o de quimérico por sua tendência para reunir o heterogêneo e comprova a violação das proporções naturais (referência ao caráter hiperbólico ou exagerado), a presença do caricaturesco e paródico. Segundo Bakhtin (2008) Möser destaca também um dos aspectos possibilitados pelo grotesco: o cômico. A obra de Möser (1791), inspirada na *Commedia Dell'Arte*, é considerada como a primeira apologia à consolidação estética do grotesco.

Segundo Kayser (2003, p. 30), na tentativa de se definir o conceito de grotesco enquanto categoria estética, a reflexão artística do século XVIII, sobretudo nas artes plásticas, foi feita primeiramente em torno do conceito de caricatura, objetivando julgar seu valor enquanto arte. Considerando que a caricatura é uma leitura disforme da realidade, constatou-se que essa característica se aproxima, em princípio, da estética do grotesco, ou seja, da deformidade. Desta maneira, por que não considerar o grotesco como arte? Nesse sentido, Kayser⁹ afirma que a obra de Pieter Brueghel, o Jovem (1564- 1638)¹⁰, pintor do século XVI, conhecido como “Brueghel dos Infernos”, ajudou, de alguma forma, na consolidação do grotesco enquanto categoria artística, pois, suas pinturas foram consideradas:

as inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem, e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo, surpresa pela audácia de suas criações monstruosas. (KAYSER, 2003, p. 31).

Segundo Bakhtin (2008, p. 31), o crítico literário alemão Flögel¹¹, em sua obra *História do cômico grotesco* (1788), baseada em estudos sobre o grotesco medieval, “qualifica de grotesco tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo o que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado”. Na Idade Média e no Renascimento o grotesco tinha ligações com a cultura popular e a carnavalesca. Embora Bakhtin considere superficiais as definições tanto de Möser como de Flögel, ligadas apenas ao princípio do riso, ele reconhece que esses dois autores foram os primeiros intérpretes do grotesco na arte no século XVIII, contribuindo, deste modo, para a

⁹ Id. *Ibidem*, p. 31

¹⁰ Assim chamado para ser diferenciado do seu pai Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569) que também foi pintor.

¹¹ Nome completo não citado por Bakhtin.

consolidação do grotesco enquanto categoria artística. Desta forma, surge no século XX, uma contribuição teórica importante, segundo Bakhtin (2008), que foi a de L. Pinski¹²:

No grotesco, a vida passa por todos os estágios; desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores mais móveis e espiritualizados, numa guirlanda de formas diversas, porém unitárias. Ao aproximar o que está distante, ao unir as coisas que se excluem entre si e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico. À primeira vista o grotesco parece apenas engenhoso e divertido, mas na realidade possui outras grandes possibilidades. (PINSKI, 1961, apud BAKHTIN, 2008, p. 29).

O conceito de grotesco de L. Pinski (1961), presente na obra *O realismo na época renascentista* (1961), é bastante relevante, pois ressalta uma característica peculiar e importante do conceito, que é ser ambivalente, visto que, muitos autores, ao longo do tempo, divergiram ao considerar o grotesco ora positivo, ora negativo. Pinski (1961) destaca ainda o aspecto plurissignificativo do grotesco, o que explica as inúmeras tentativas de definição desde a Idade Média até os dias de hoje. Na realidade, o grotesco adquiriu novas significações na arte de acordo com a história e com a sociedade, o que ampara a diversificação do conceito devido às várias possibilidades de interpretação que apresenta.

Primeiramente, abordamos a busca pela consolidação do grotesco enquanto categoria estética a partir do seu surgimento nas artes plásticas. Segundo Kayser (2003, p.24), as primeiras referências ao grotesco na literatura foram encontradas em um documento no qual o escritor francês Michel de Montaigne (1533-1592) caracteriza a sua própria obra *Ensaaios* (1580) como “corpos grotescos e monstruosos”. Segundo Kayser (2003, p.24) a aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a transladar a palavra [grotesco], ou seja, passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. O estudo de Kayser sobre o grotesco nas artes, em 1953, foi a primeira obra a concentrar uma análise específica sobre o conceito em várias obras artísticas.

Atualmente, podemos dizer que, do ponto de vista histórico, o grotesco encontra-se em três períodos: Renascimento, Romantismo e Modernidade, e que, do ponto de vista estético existem, respectivamente, três classificações: realismo grotesco, grotesco romântico, grotesco modernista. As definições que prevaleceram na literatura são a de realismo grotesco, analisada por Bakhtin, com raízes na cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, e a de grotesco modernista, ligada ao existencialismo, analisada por Kayser.

¹² O autor L. Pinski é citado desta forma por Bakhtin que não oferece outros dados biográficos.

Em princípio, observa-se que os estudos desses dois autores se contrapõem, mas, se forem contextualizados, nota-se que são apenas interpretações de âmbitos diferentes. Em relação ao grotesco romântico, embora não tenha prevalecido nas análises dos dois estudiosos em questão, se revela importante para a história do grotesco por demonstrar um momento de transição do significado do conceito, pois os elementos da cultura cômica popular que se destacam no Renascimento, se enfraquecem no Romantismo, dando espaço a interpretações cada vez mais modernistas. A passagem do grotesco pelo Romantismo mostra, de algum modo, que entre as concepções de Bakhtin e Kayser houve uma transição na mudança de horizonte de interpretação do conceito, não havendo, portanto, como se pode pensar em princípio, um corte brusco que distancie veementemente as interpretações dos dois estudiosos. Já que neste capítulo estamos traçando um histórico do grotesco, o grotesco romântico não poderia ficar à margem, por ultrapassar um período fundamental que reforçou a consolidação estética do conceito, como poderemos no terceiro tópico deste capítulo, de acordo com as ideias defendidas por Victor Hugo (2007).

1.2 O Realismo grotesco

O teórico russo Mikhail Bakhtin (2008), em suas pesquisas, afirma que a primeira manifestação artística do grotesco na literatura surgiu no século XV durante o Renascimento, na obra do escritor francês François Rabelais (1494-1553). Rabelais foi um escritor à frente de seu tempo, sendo que sua obra foi marcada pela irreverência da cultura cômica popular usada como meio de camuflar seu anticlericalismo. Seus romances estão repletos de referências ao imaginário popular medieval, à estrutura narrativa das gestas¹³, ao estilo picaresco e à riqueza vocabular, tudo para versar alguns dos problemas mais decadentes do seu tempo, como a vivência religiosa e a administração da justiça. Um elemento marcante na sua obra é a escatologia, ou seja, os excrementos e os exageros permeiam o universo rabelaisiano. O escritor francês Jean de la Bruyère¹⁴ (1645-1696) ressalta a essência grotesca da obra de Rabelais, que é a deformidade:

¹³ Acontecimentos históricos ou feitos guerreiros.

¹⁴ Citado por Aníbal Fernandes no prefácio da obra: RABELAIS, François. **Pantagruel**: o Rei dos Dípsodos. 2ª Ed. Lisboa: Frenesi, 1997.

Rabelais, sobretudo, é incompreensível. O seu livro [Pantagruel] é, diga-se o que se disser, um enigma inexplicável. É uma quimera, é o rosto de uma mulher bela com pés e rabo de serpente ou de qualquer outro bicho mais disforme. É uma reunião monstruosa de uma moral fina com uma suja corrupção. (LA BRUYÈRE apud FERNANDES, 1997, p. 8).

A denominação Realismo grotesco é a definição utilizada por Bakhtin para caracterizar a obra de Rabelais, no entanto, vale ressaltar que o conceito é uma leitura atualizada do teórico russo, baseada em fontes antigas da cultura popular da Idade Média na Europa. O traço marcante do realismo grotesco é o “rebaixamento” do indivíduo que está em um plano elevado — espiritual e ideal — e que passa a ser visto enquanto matéria orgânica em seu aspecto mais animalesco. O Realismo grotesco está intimamente ligado ao princípio da vida corporal e material, ou seja, a imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual. Para Bakhtin (2008), a essência estética do grotesco encontra-se, sobretudo, nos elementos presentes na cultura cômica popular da Idade Média (o riso, as imagens grotescas e a linguagem familiar ou vulgar) e na maneira como ela se faz presente na literatura produzida por Rabelais, a partir de aspectos cômicos e satíricos.

Bakhtin (2008, p.17) afirma que “o porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo¹⁵ que na sua evolução cresce e se renova constantemente” [grifo meu]. Este princípio é herança da cultura cômica popular e representa um sistema de imagens grotescas que possuem caráter festivo, universal, e, sobretudo, positivo ao significar fertilidade, liberdade, crescimento e superabundância. O principal propagador da cultura cômica popular na literatura, em que todos os elementos do realismo grotesco (o riso, as imagens grotescas e a linguagem vulgar) se fazem presentes, foi de fato François Rabelais. Antes de abordarmos os elementos grotescos que compõem o universo rabelaisiano, chamamos a atenção aos termos que compõem a expressão Realismo grotesco, ou seja, aos elementos Realismo e grotesco. No entanto, vale ressaltar que a expressão está desvinculada do movimento Realista, ou seja, o que se quer dizer é que Bakhtin não criou a expressão para se referir à escola literária.

Segundo Victor Hugo (apud BAKHTIN, 2008, p.38), “o aspecto essencial do grotesco é a deformidade e a estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme” [grifo meu]. A partir desta informação, tenta-se imaginar qual é a relação possível de se estabelecer entre o grotesco e o Realismo. O Realismo — enquanto movimento literário — surgiu na

¹⁵ A palavra povo é usada aqui na forma usada por Bakhtin em suas análises sobre o Realismo grotesco. A partir desta citação do autor, quando nos referirmos ao termo povo neste sentido, ele sempre se apresentará em letras minúsculas e entre aspas.

França, na segunda metade do século XIX. No entanto, nesse caso, vamos nos referir ao Realismo enquanto essência literária. Para o pintor francês Gustave Coubert (1818-1877) “o culto do Realismo é a negação do ideal” (apud MOISÉS, 2004, p. 378). Deste modo, nota-se que o grotesco é também a negação de um ideal estético, no caso, da estética clássica.

Segundo Massaud Moisés (2004), os realistas preconizavam um enfoque objetivo do mundo, em oposição ao subjetivismo romântico. Essa foi, em princípio, a matriz ideológica do Realismo enquanto movimento literário. Posteriormente, escritores como o francês Gustave Flaubert (1821-1908) e o brasileiro Machado de Assis (1839-1908), por exemplo, aprimoraram esse estilo focando suas análises no íntimo dos personagens, por meio de uma técnica narrativa que os explora psicologicamente, revelando suas fraquezas humanas, contrastando-os com os personagens do Romantismo no qual normalmente eram homens e mulheres fortes e idealizados em seu caráter e virtudes. A propósito, na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, pode-se verificar um realismo aguçado com nuances de grotesco logo na apresentação do romance que, narrado por um defunto, destaca-se em forma de epígrafe “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver...” (ASSIS, 1999, p. 15). Observa-se, desde o princípio, o rebaixamento da sacralidade da morte, anunciando, dessa forma, o tom irônico e revelador de caracteres e valores humanos que norteará a narrativa. Entende-se que a expressão “Realismo grotesco” busca ressaltar o realismo humano no seu mais alto grau, pois se refere também às imagens referentes ao baixo material e corporal em Rabelais.

Segundo Bakhtin (2008, p.17), o traço marcante do Realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Desta maneira, pode-se concluir que tanto o Realismo quanto o grotesco mostram o homem não como ele deveria ser, mas como ele é ou poderá ser expondo seus vícios, a decadência de seus valores humanos ou seu caráter corrompido. Mostra, portanto, um retrato realista que rebaixa ao nível do grotesco, o que a estética clássica (o belo, o sublime) considera nobre, ou seja, elevado.

Abordada a relação existente entre Realismo e grotesco, voltemos aos pontos relevantes da análise de Bakhtin sobre o grotesco. Existem três formas de manifestação da cultura cômica popular na literatura, o que pode ser observado na obra de Rabelais: nos festejos de carnaval, no riso carnavalesco e na linguagem familiar da praça pública. O estudo de Bakhtin (2008) analisa o sentido que os elementos populares adquiriram no universo rabelaisiano, no caso o sentido grotesco.

Bakhtin (2008) relaciona o Realismo grotesco com o conceito de carnavalização, um elemento importante, pois, como diz o próprio nome, é um conceito intimamente ligado aos rituais carnavalescos oriundos da manifestação da cultura cômica popular. Essa conceituação é baseada exclusivamente no comportamento das pessoas da Idade Média e do Renascimento durante os festejos do carnaval de rua, pois o carnaval, para as pessoas dessa época, representava uma oportunidade de romper com a seriedade oficial, ou seja, de contrariar a ordem imposta pela Igreja Católica, que exercia forte influência na vida delas. Os ritos carnavalescos simbolizavam verdadeira inversão dos valores consagrados pela cultura oficial, no caso, da Igreja e da sociedade feudal, além de revelar os aspectos mais ocultos da natureza humana. Bakhtin discursa sobre o sentido do carnaval na Idade Média:

O Carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No Carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o Carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido. (BAKHTIN, 1997, p.122-3).

Nos festejos de carnaval da Idade Média e do Renascimento existiu um elemento de destaque: o riso carnavalesco. Ele é o grande responsável por contrariar o tom sério da cultura oficial. O riso carnavalesco é cômico e ambivalente, pois tem por um lado o caráter libertador e despudorado e, por outro, está ligado a todas as formas de realismo grotesco pelo seu caráter degradante e “materializador”. A ambivalência presente no riso carnavalesco dá ao grotesco, aspectos de diversas naturezas, pois, deste modo, ele pode ser cômico, alegre, triste, irônico, satírico. Tanto Bakhtin como Kayser admitem em seus estudos sobre o grotesco, que o riso possui uma difícil definição, devido a esse aspecto ambivalente e plurissignificativo. Apesar disso, para Bakhtin (2008, p. 61) afirma que “a prática artística do riso no Renascimento é antes de mais nada determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média”.

Ressalta-se que o estudo de Bakhtin sobre o Riso se detém entre os séculos XIV e XVI. Entretanto, até hoje se estuda a história do riso e suas significações. O que se observa é que a afirmação da sua ambivalência é algo recorrente, independentemente da época em que é estudado. Por exemplo: na introdução do seu livro *História do Riso e do Escárnio* (2002), o historiador francês George Minois ressalta:

Estudado com lupa há séculos, por todas as disciplinas, o riso escondeu seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável,

sardônico, angélico, tomando formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente e ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia (MINOIS, 2002, apud SÁ, 2003).

Outro elemento presente na obra de Rabelais é a imagem grotesca [em geral, escatologias] e que, no universo rabelaisiano, apesar de ser disforme, possui, segundo Bakhtin (2008), o caráter extremamente positivo, festivo e alegre das formas dos espetáculos populares. O seu mundo artístico e ideológico é repleto de significantes que, mesmo sendo contrários aos princípios da estética clássica, representam a abundância e o renascimento. Portanto, a imagem grotesca é importante por caracterizar um fenômeno em estado de transformação. Pode-se pensar que a ambivalência é a palavra-chave para a compreensão do realismo grotesco, pois não se deve considerar a imagem em si, em termos de aparência, mas o seu significado. Bakhtin (2008) ressalta a ambivalência das imagens grotescas:

São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa. [...] são imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (BAKHTIN, 2008, p.22).

Em relação aos elementos da cultura cômica popular que, para Bakhtin, possuem a essência estética do grotesco, já destacamos o riso carnavalesco, as imagens grotescas e, agora, finalmente, vamos discorrer rapidamente sobre a linguagem popular [normalmente se refere aos órgãos sexuais] utilizada durante os rituais carnavalescos. Esse vocabulário é ligado à linguagem familiar da praça pública, de baixo-calão e típica das feiras. É a criação de um tipo especial de comunicação a partir da quebra de regras e tabus impostos pelo carnaval. As formas verbais que se destacam são os palavrões, as obscenidades, as injúrias e as grosserias. Assim como as imagens grotescas, a ambivalência da linguagem popular não é indiferente. Lembra-se, portanto, que o uso de tais elementos está intimamente ligado ao carnaval: “[...] embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinam o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca”. (BAKHTIN, 2008, p. 15). Despida de pudor, essa forma de expressão popular representa a liberdade de expressão tão tolhida na época pela cultura oficial. Bakhtin destaca o caráter transformador desse tipo de linguagem:

“Graças a essa transformação, os palavrões contribuía para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 15).

1.3 O grotesco romântico: um breve, mas importante histórico.

Anteriormente, abordamos o sentido da denominação Realismo grotesco, de Mikhail Bakhtin. Neste momento, visto que este capítulo faz a abordagem histórica do grotesco, não poderíamos deixar o período do Romantismo à parte, pois se o fizéssemos, estaríamos omitindo a existência do grotesco nessa época. Ressalta-se, no entanto, que o objetivo não é discutir o Romantismo enquanto escola, nem estilo literário, mas abordar a passagem do grotesco na História das artes, registrando sua presença e mostrando o (s) significado (s) que adquiriu.

No pré-Romantismo, ou seja, final do século XVIII, o grotesco começa a ganhar um novo sentido que se distancia da visão renascentista adquirida nos séculos anteriores. Se na Idade Média e no Renascimento, o grotesco sofreu influência direta das formas carnavalescas de espetáculos populares, no Romantismo o conceito passa a expressar de uma visão mais individual e subjetiva do mundo, “uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento” (BAKHTIN, 2008, p. 33). A dramaturgia *Sturm und Drang*¹⁶, na Alemanha, foi em princípio a tendência mais forte no desenvolvimento do “grotesco subjetivo”. “O teatro do ‘Sturm und Drang’ e em especial a obra dramática de Lenz¹⁷ estão repletos de elementos grotescos, numa medida que talvez não se tenha, até agora, reconhecido suficientemente” (KAYSER, 2003, p. 47-48). Para Bakhtin, o Romantismo exerceu forte influência nas mudanças de significação do grotesco, reafirmado sua importância enquanto categoria estética:

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco [...]. (BAKHTIN, 2008, p. 33).

¹⁶ Termo que significa “Tempestade e ímpeto”. Criado para designar o movimento pré-romântico alemão no século XVIII.

¹⁷ Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792)

Os principais teóricos desse novo estilo grotesco foram Friedrich Schlegel (1772-1829) e Jean-Paul Richter (1763-1825). Segundo Bakhtin (2008, p. 36), Schlegel classifica o grotesco romântico como *arabesco*, pois “trata-se da mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e do regime habituais do mundo”. Bakhtin (2008) destaca que Jean-Paul, em sua obra *Introdução à Estética*¹⁸, se refere ao termo grotesco como “humor destrutivo” mostrando ampla compreensão do caráter ambivalente do riso grotesco.

Alguns aspectos do grotesco, presentes no universo rabelaisiano, como seu princípio cômico e o riso alegre, perdem a força no Romantismo. O caráter universal do realismo grotesco, ligado à cultura cômica popular, se transforma em um universo mais fechado e mais individualizado. Um dos seus principais elementos, o riso carnavalesco, perde seu tom alegre:

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras sérias; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e jocoso do riso se reduz ao mínimo. (BAKHTIN, 2008, p.33).

Embora o sentido original de total positividade adquirido pelo grotesco na Idade Média tenha se enfraquecido no Romantismo, para Bakhtin (2008), o grotesco romântico manteve a raiz cômica do conceito: “[...] em primeiro lugar, os românticos procuraram raízes populares do grotesco; em segundo lugar, não se limitaram a atribuir ao grotesco, funções exclusivamente satíricas” (BAKHTIN, 2008, p. 38). Deste modo, percebe-se que a preocupação de Bakhtin, não são as mudanças na interpretação do grotesco, mas a preservação de sua essência estética que, para ele, se encontra arraigada na cultura cômica popular do Renascimento.

¹⁸ Ano de publicação não citado por Bakhtin.

1.3.1 “Do grotesco e do sublime”: a favor da liberdade de criação artística

Chega-se agora a um ponto importante no histórico sobre o grotesco: a teoria proposta pelo escritor francês Victor Hugo no seu famoso *Prefácio de Cromwell* (1827)¹⁹. Em 1830, durante o Romantismo francês, Victor Hugo deu uma contribuição inovadora sobre as imagens grotescas ao discursar sobre a “modernidade do drama” anunciando as revoluções estéticas que nasciam durante o Romantismo. O grotesco foi uma das manifestações estéticas, defendidas por Hugo (2007), como a categoria representante da complexidade e dualidade do drama. A respeito do caráter do drama e da essência da poesia moderna, Hugo (2007) destaca:

A poesia nascida do cristianismo, a poesia do nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários (HUGO, 2007, p. 46).

De acordo com a análise de Hugo, o Cristianismo exerceu forte influência no nascimento do drama, pois os valores cultivados pelo pensamento cristão se confrontam, muitas vezes, com a vontade do homem, gerando assim um conflito de princípios:

Na fundação dos tempos modernos, Hugo aponta a importância do surgimento do cristianismo para a nova sensibilidade dos homens que agora sabem-se duplos – repartidos em alma e corpo e destinados a uma vida também dupla, uma passageira e terrena, outra eterna e celestial” (OLIVEIRA, 2005).

Segundo Hugo (2007), o gênio moderno é resultado justamente da coexistência do grotesco com o sublime, e, desta junção, surge uma infinidade complexa de formas e possibilidades de criação artística, o que se opõe sensivelmente “à uniforme simplicidade do gênio antigo”²⁰. Neste cenário surge o grotesco para fazer o contraponto com a estética do sublime. A deformidade, aspecto essencial para sua caracterização, se opõe, portanto, aos padrões da estética clássica e rebaixa o que é considerado elevado. No entanto, para entendermos melhor essa relação é preciso estar a par do que é o sublime.

¹⁹ HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²⁰ Id. *Ibidem*, p. 28

Existem estudos relevantes referentes ao sublime, dos quais podemos citar o do filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804), referência basilar no assunto; o do filósofo alemão Moses Mendelssohn (1729-1786) e o do filósofo anglo-irlandês Edmund Burke (1729-1797) que possui uma concepção parcialmente diferenciada sobre o termo. O sublime entrou em uso a partir do século XVIII para assumir o posto de uma expressão estética que se diferenciava da beleza clássica — do belo — por despertar sentimentos tão elevados ao ponto de se tornarem indescritíveis. Kant (1969) explica a diferença fundamental entre o sentimento do belo e do sublime: “L’âme se sent émue à la representation du sublime dans la nature, alors que le jugement esthétique sur le beau lui donne le calme de la contemplation”²¹. O surgimento do sublime destituiu o reinado da beleza, visto até então como único elemento possuidor de valor estético, ou seja, a beleza deixou de ser elemento essencial para determinação do valor estético. A partir de então, a valoração estética do sublime abriu precedentes para a consagração de outras categorias, inclusive o grotesco. Márcio Seligmann-Silva (2005, p.35) revela que Mendelssohn possui um pensamento semelhante ao de Kant, ao afirmar que “o sublime é um sentimento de natureza mista que nasce da apreensão de objetos cuja grandeza ‘não pode de uma só vez ser abarcada pelos sentidos’”.

Seligmann-Silva (2005) destaca Burke (1757) como um dos teóricos-chave do conceito de sublime em meados do século XVIII e também como um dos autores a tratar o assunto de maneira mais diferenciada. Segundo Seligmann-Silva (2005, p.33), Burke considera que o sublime está ligado a “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira, terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz”. Seligmann-Silva (2005) ressalta ainda que, para Burke, o sublime pode estar ligado a aspectos considerados negativos como a morte, a dor e a catástrofe, por gerarem sentimentos supremos que atingem o inexplicável, o inatingível e o ilimitado.

Estamos diante de três concepções do sublime que se revelam de maneira diferenciada. No entanto, os teóricos concordam em um aspecto: o sublime é algo inominável e amedrontador que desperta emoções elevadas e indescritíveis porque levam ao desconhecido. Para Kant e Mendelssohn, o sublime é a categoria das emoções elevadas,

²¹ Em tradução livre, quer dizer que em relação ao sublime a alma entra em um estado de euforia que emudece, enquanto que o belo suscita a calma da contemplação. Esse estado de euforia, ao qual nos referimos, pode ser interpretado como sentimento de admiração, respeito, e até mesmo de espanto e de medo.

espiritualistas²². Para Burke, o sublime está também relacionado às fortes emoções. Portanto, ao afirmar que as catástrofes, os infortúnios e as dores de outrem se revelam fontes de um sublime deleitoso, o autor traz à tona uma diferente visão do conceito. Estas definições, em princípio, parecem complexas e contraditórias, mas essa complexidade é inerente à natureza do gênio moderno quando a arte passou a suscitar os mais variados tipos de emoções. Assim como o sublime, o grotesco também é indescritível e amedrontador, mas está longe de ser espiritualista, pois lida com a categoria do corpo, com o princípio do baixo corporal, ou seja, rebaixa ao nível material o que é considerado elevado.

Após a breve teorização sobre o sublime, voltamos à discussão sobre a importância do grotesco romântico a partir das ideias defendidas por Victor Hugo (2007). A complexidade do gênio moderno, ou seja, a união do grotesco e do sublime abre espaço para a arte por ela mesma, como ressalta Hugo: “Quando a arte é conseqüente com ela mesma, leva de maneira bem mais segura cada coisa para o seu fim” (HUGO, 2007, p.34). Desta forma, o “manifesto” de Victor Hugo sobre o nascimento do drama moderno, em que ele “prega a liberdade de criação artística”²³ nos leva a pensar o grotesco enquanto uma nova contribuição para a arte moderna e não somente uma forma de contraponto ao sublime, ou seja, o drama é criado pelo homem e esse drama se reflete na arte. A declaração de Victor Hugo nos esclarece melhor esse aspecto do homem-artista:

Coisa surpreendente, todos estes contrastes se encontram nos próprios poetas, tomados como homens. A força de meditar sobre a existência, de fazerem ressaltar a sua pungente ironia, de lançarem abundantemente o sarcasmo e a zombaria sobre nossas enfermidades, estes homens que tanto nos fazem rir se tomam (sic) profundamente tristes [...] É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é frequentemente uma necessidade (HUGO, 2007, p. 50).

Na opinião de Célia Berrettini (2007, p. 9), o objetivo do gênio moderno é “representar o homem na sua total complexidade, iluminando-lhe, ao mesmo tempo, o interior e o exterior”, o que ressalta a importância em considerar o grotesco e o sublime como dois lados de uma mesma moeda. Dessa forma, as reflexões de Victor Hugo acerca do grotesco enquanto categoria estética ajudam a compreender o conceito e sua importância artística e a

²² Ressalta-se que para Kant, o sublime também existe na categoria de sublime-terrível. O terrível, para ele, está ligado ao fantástico, o que amedronta por ser desconhecido. Diferentemente de Burke, que considera o terrível a representação de fatos extremamente realistas, por exemplo, as catástrofes naturais, as guerras, que por sua vez, podem gerar o que ele denomina de “horror deleitoso” por parte do espectador. O sublime, para ele, é uma mistura da aura do desconhecido a partir de imagens plenamente reais.

²³ Referimo-nos à expressão da professora Célia Berrettini utilizada na introdução do referido prefácio.

não limitar as interpretações que ele pode suscitar. Tomemos, pois, estas reflexões para entender que no âmbito de uma análise literária sobre o grotesco, por exemplo, podemos encontrar várias possibilidades de interpretação se não enxergarmos as abordagens de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser como contrárias, mas como interpretações diferentes [grifo meu]. Deste modo, valoriza-se não somente o grotesco enquanto categoria estética como também as diversas possibilidades de leitura suscitadas pela obra literária analisada.

1.4 O grotesco modernista

No início do século XX o crítico literário alemão Wolfgang Kayser (2003) traz à tona uma nova categoria de grotesco, chamada por Bakhtin (2008, p.40) de grotesco modernista. Conforme pensamos anteriormente na relação entre Realismo e grotesco, é coerente também esclarecermos a relação do grotesco com o Modernismo e no que concerne esta denominação. O termo “modernista” está ligado à Modernidade e todos os seus efeitos psíquicos causados no indivíduo, principalmente a tendência ao isolamento e à descrença. É assim definida também por ser uma das manifestações estéticas da Modernidade que revelam, por meio da forma artística, as crises da existência humana. Em outras palavras, o absurdo do próprio existir é tão patente que se transporta e personifica o horror que está escondido na alma. Segundo a análise bakhtiniana, o grotesco modernista se desenvolve sob a influência das diversas correntes existencialistas.

A passagem da Idade Média para a Idade Moderna significou o rompimento com as tradições morais e teológicas anunciando o triunfo da Razão, que se baseou na substituição de Deus pelas explicações da Ciência. A Modernidade, nesse sentido, representou a possibilidade de um mundo próspero, livre das amarras do passado tradicionalista, mas por outro lado, o homem se viu diante da instabilidade do novo e da segurança do antigo, tornando-se contraditório nos seus objetivos e nas suas certezas sobre a vida e sobre o mundo. A crise da existência — intensificada no século XX após a primeira guerra mundial (1914-1918) — em um mundo em constante transformação social, material e física, tem se tornado muito frequente no homem moderno que, ao se deparar com as modificações avassaladoras da modernidade, se sente perdido, sem saber o que fazer e frustrado, ao perceber a impossibilidade de acompanhar os passos rápidos das mudanças.

A Modernidade impulsiona o homem a mergulhar em um turbilhão de informação e de consumo que se renova a todo instante, inclinando-o a uma vida materialista. Ao se dar conta da efemeridade dos deleites que a modernidade proporciona sem poder acompanhar seu ritmo frenético, o homem começa a se entregar aos poucos a uma certa anomia²⁴. Desta maneira, as consequências da modernidade vêm à tona: o isolamento social do indivíduo e o enfraquecimento de laços afetivos com o próximo e com o mundo. Não sabendo lidar com esses acontecimentos, o homem começa a indagar o valor de sua própria existência e, muitas vezes, chega ao desespero que se torna explícito, sendo o grotesco, portanto, o conceito mais adequado para evidenciar artisticamente esse sentimento hostil que assola o homem moderno. Nas artes plásticas, destacamos um bom exemplo que configura esse drama humano: a obra *O grito* (1893), do pintor norueguês Edvard Munch.

O filósofo Marshall Berman (1982) discute a questão da Modernidade e sua ligação com o espírito da sociedade dos séculos XIX e XX, ajudando-nos a compreender melhor a sua atmosfera. O autor elucida bem a relação entre “ser moderno” e ser contraditório, um dos traços da essência do grotesco modernista. Quanto ao caráter do “homem da modernidade”, Berman afirma que “são todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida se desfaz em pedaços” (BERMAN, 2007, p.21). A Modernidade rompeu, sobretudo, com os valores morais e teológicos cultivados na Idade Média.

Na literatura, temos um exemplo de uma obra clássica que nos ajuda a entender o universo do grotesco modernista, o romance *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. Quando lemos a obra pela primeira vez, deparamo-nos de imediato com a informação de que Gregor Samsa, o personagem principal, se transformara em um inseto:

Quando certa manhã Gregor Samsa despertou, depois de uma noite mal dormida, achou-se em sua cama transformado em um monstruoso inseto. Estava deitado sobre a dura carapaça de suas costas, e ao levantar um pouco a cabeça viu a figura convexa de seu ventre escuro, sulcado por pronunciadas ondulações, em cuja proeminência a colcha mal podia agüentar, pois estava visivelmente a ponto de escorregar até o solo (KAFKA 2004, 17).

²⁴ O termo *anomia* foi designado pelo sociólogo francês Emile Durkheim (1858-1917). Refere-se ao estado de impotência, crises de identidade, e falta de objetivo de vida, sentimentos oriundos de mudanças aceleradas no mundo moderno.

Diante deste trecho da obra, que é a abertura do romance, e após ter a revelação do narrador de que não se tratava de um sonho, nossa primeira atitude é de estranhamento. Analisando o personagem Gregor Samsa por meio do conceito de grotesco modernista, podemos associar imagem e estado de espírito. Um dos pressupostos básicos para a configuração do grotesco modernista não é questionar a imagem que estamos vendo ou imaginando, mas refletir por que ela é assim, ou seja, tentar desvendar o que de abstrato está por trás do objeto grotesco. Levando uma vida medíocre, solitária, e trabalhando como caixeiro viajante apenas para quitar uma dívida dos seus pais, Gregor sente o peso de sua ínfima importância como ser humano para o mundo e para os seus familiares. Ressalta Kayser (2003, p. 124) “Em Kafka, a estranheza não provém do eu, mas da essência do mundo e da falta de concordância entre ambos”. Ou seja, em Gregor o conflito se estabelece entre ele – o “eu” interior – e os elementos do mundo exterior. A família o rejeita, acha-o fraco e improdutivo. A indiferença se acentua quando Gregor se torna um inseto e quando ele se dá conta da falsidade e da inutilidade da sua existência, se entregando ao extremo: a morte.

Perguntamo-nos, então, será que Gregor, antes de se transformar corporalmente em um inseto, já não se sentia como tal? Por outro lado, podemos refletir que, transformar-se em um inseto, poderia ser, para ele, a melhor maneira de não sentir o peso da indiferença alheia, pois, aproveitando-se da sua condição irracional pode também ser indiferente com os outros, e, assim, não sofrer.

O grotesco modernista também foi associado por Kayser (2003, p. 98), em algumas de suas análises literárias, à categoria *estranhamento*, ao interpretar o grotesco em *O homem de areia* (1815), de E.T.A Hoffmann, em *A metamorfose*, de Kafka e nas *Rondas Noturnas de Bonaventura* (1804), de autor anônimo (aa). Embora não tenha deixado explícito, Kayser provavelmente fez essa relação baseando-se na teoria do “estranho”, do psicanalista austríaco Sigmund Freud (1859-1939), considerado o pai da psicanálise. A citação a seguir demonstra sua intenção:

Precisamente, o nosso mundo cotidiano, as pequenas coisas aparentemente tão confiáveis, do trato diário, mostram-se estranhos, maus e possuídos por demônios hostis, que podem lançar-se sobre nós a cada instante e, em especial quando nos afetam de maneira mais sensível (KAYSER, 2003, p. 98).

Segundo Bakhtin (2008, p.42), para Kayser, “O grotesco é o mundo que se torna estranho”. A afirmação de Kayser condiz com o pensamento de Freud (1969, p.238) que

afirma que o estranho é a categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Para Schelling, de acordo Freud²⁵, o estranho, em geral, diz respeito a “algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz”, ou seja, por alguma razão, que precisa ser investigada, o que era familiar se torna estranho e, conseqüentemente grotesco, causando o estranhamento. Desta forma, supõe-se que as transformações da Modernidade podem causar um efeito de estranhamento na relação que o homem tem com o mundo em que ele vive. A título de ilustração, para elucidarmos melhor a relação entre estranhamento e grotesco, temos o consagrado romance do século XX, *O Lobo da Estepe* (1927), do escritor alemão Hermann Hesse. O livro conta a trajetória de Harry Haller que, diante da atmosfera de um mundo em estado pós-guerra, entra em crise existencial. O estranhamento de Harry com o mundo em que vive é a veia central do romance, como se observa na citação a seguir:

Como não haveria de ser eu um Lobo da Estepe e um mísero eremita em meio de um mundo de cujos objetivos não compartilho, cuja alegria não me diz respeito! [...] Sou, na verdade, o Lobo da Estepe, como me digo tantas vezes — aquele animal extraviado que não encontra abrigo nem alegria nem alimento num mundo que lhe é estranho e incompreensível (HESSE, 1993, p. 33-34).

A comparação que Harry faz entre ele mesmo e um lobo possibilita ao romance algumas aproximações com o grotesco, pois essa relação não era apenas um estado de espírito, mas se transpunha para sua aparência, tornando-se, para os outros, um homem incomum, como revela um dos personagens:

Já desde o primeiro olhar, ao entrar pela porta envidraçada da casa da minha tia, quando ergueu a cabeça à semelhança de um pássaro e aspirou o agradável odor da casa, de certo modo pressenti a singularidade daquele homem, e a minha primeira reação a tudo aquilo foi de repugnância. Tive a impressão [...] de que o homem estava enfermo, de que sofria de uma espécie de enfermidade, da alma, do espírito ou de caráter (HESSE, 1993, p. 14).

Observa-se a partir das duas citações anteriores, que em *O Lobo da Estepe* (1927), o romance, é possível encontrarmos um campo vasto para o estudo do grotesco modernista e da categoria estranhamento. A partir desse exemplo, podemos fazer algumas reflexões: ao relacionarmos o grotesco e o estranhamento, poderíamos, então, considerar o estranho como uma das manifestações do grotesco? Ou o estranho pode ser apenas um dos efeitos

²⁵ Id. Ibidem, p. 258.

provocados pelo grotesco? É importante ressaltar que a relação exposta aqui entre o grotesco e o estranho está no nível da interpretação, ou seja, são conceitos que também podem ser analisados independentemente.

Ao fazer uma análise do conto *O homem de areia*, de Hoffmann (1815), Freud (1969) tenta demonstrar o significado mais adequado do termo “estranho”. A proposta geral do ensaio é investigar por quais razões o que era familiar se tornou assustador e a primeira alternativa é fazer um estudo do inconsciente. O conto é sobre a história de Nathanael que, quando garoto, ao escutar sua babá lhe contar a história do homem de areia, que tirava os olhos de crianças desobedientes, passou a procurar o tal homem em sua realidade, ou seja, o seu medo era tanto que passou a enxergar o próprio mundo, estranhamente. Segundo a babá de Nathanael, o homem de areia costuma abordar as crianças à noite. Essa informação foi suficiente para o garoto imaginar que um amigo do seu pai, que costumava visitá-los à noite, fosse visto como o temível homem que arrancava os olhos das crianças. A partir do conto, Freud mostra que o estranho tem relação direta com complexos reprimidos, ou seja, sentimentos reprimidos, quando vêm à tona, se revelam algo absolutamente estranho à realidade ao redor.

Dentro do universo do grotesco de Kayser, o estranhamento tem mais a ver com a relação do homem e a maneira como este vê o mundo. Ou seja, o próprio grotesco em si causa um estranhamento que precisa ser definido. No entanto, é preciso esclarecer que o grotesco não precisa ser estranho para ser grotesco, nem o estranho necessita ser grotesco para se tornar estranho. Esta é apenas uma tentativa de estabelecer uma relação entre as categorias no caso de uma interpretação no campo da estética. Consta-se que a relação é possível e será demonstrada mais claramente no segundo capítulo deste trabalho. Para ratificar a relação existente entre o grotesco modernista e as teorias psicanalíticas, destaca-se outra abordagem. Ao analisar a obra *A metamorfose*, de Kafka, por exemplo, Kayser constata uma referência à importância do elemento psíquico:

Mesmo quando se misturam elementos humanos e animais na transição da realidade corpórea de um âmbito para outro ou na sobreposição das perspectivas — não há qualquer dissociação do elemento psíquico. Em Kafka, a estranheza não provém do eu, mas da essência do mundo e da falta de concordância entre ambos (KAYSER, 2003, p.124).

Logo, não seria incoerente relacionar a psicanálise ao universo do grotesco modernista a partir da relação entre modernidade e existencialismo. O próprio Kayser elogia a

interpretação que o caricaturista Wieland²⁶ faz acerca do grotesco: “Se Wieland só se detém rapidamente na análise propriamente dita do grotesco, oferece-nos, em compensação, uma análise de seu efeito psíquico” (KAYSER, 2003, p. 30).

Segundo a professora e crítica literária Mary Russo (2000) a existência de uma correlação entre a teoria psicanalítica Freud e o grotesco modernista de Kayser é possível:

Enfatizando a recepção do grotesco como uma experiência estranha, o estudo de Kayser é mais psicológico e, em última análise, menos físico do que os escritos de Freud. Não obstante, como muitos estudos do grotesco que trabalham fora dos limites rígidos da psicanálise, a obra de Kayser depende, é até inconcebível sem ele, do conceito de inconsciente (RUSSO, 2000, p. 22).

O advento da Modernidade e suas transformações econômicas e sociais trouxeram consequências para as relações humanas e para o indivíduo. Nesse contexto, a psicanálise foi importante para auxiliar no desvendamento dos problemas existenciais humanos que se tornaram corriqueiros, adquirindo posteriormente seu espaço no universo artístico enquanto meio de interpretação.

A psicanálise surgiu no final do século XIX e já no início do século XX influenciou diversas correntes de pensamento na área das Ciências Humanas. A sua relação com a literatura abriu mais uma oportunidade de interpretação dos textos literários. A abordagem psicanalítica no texto de Dalcídio Jurandir é mais uma proposta de interpretação e uma contribuição na medida em que o ponto de intersecção existente entre literatura e psicanálise é esclarecido:

A psicanálise não busca a exatidão, mas, associada à razão crítica, trilha a via da argumentação e da interpretação, tanto em intenção quanto em extensão. Com seus enigmas e mistérios, a arte se abre ao decifrador, psicanalista ou teórico da literatura tomando sempre como ponto de referência “o determinismo inconsciente, esse Outro desvendável diretamente, oculto retórico” (FREITAS, 2001, p.27)

A busca por entender a si mesmo em meio a um mundo e a uma sociedade em constante mudança de valores, veio ao encontro dos interesses das teorias da psicanálise. No início do século XX, os estudos psicanalíticos relacionados à interpretação literária começaram a surgir, e muitos escritores se deixaram influenciar pelo universo desta nova corrente na construção de seus personagens.

²⁶ Dados biográficos não encontrados e não citados por Kayser.

Ressalta-se que os estudos da psicanálise não são novidade na obra dalcidiana. O romance CCC já foi abordado sob esse prisma, a saber, o artigo *Palcos da Linguagem: uma leitura psicanalítica de Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir²⁷ é uma análise literária feita a partir das teorias de Freud.

1.5 Considerações sobre a diferença entre os estudos de Bakhtin e Kayser.

Quando se fala em grotesco, é inevitável que questão da diferença de pontos de vista entre os estudos de Bakhtin e Kayser seja levantada. Diante das conceituações sobre *realismo grotesco* e *grotesco modernista*, observa-se que as diferenças nos estudos dos dois teóricos se acentuam. A primeira caracteriza o grotesco como algo mais próximo da realidade, do cômico e do riso, enquanto a segunda enxerga o grotesco como revelador de conflitos da alma. Essas resumidas definições, sob esse ponto de vista basilar, parecem não apenas diferentes, como também, beirar a discrepância. Passado o primeiro impacto, após uma leitura mais aprofundada, nota-se que os estudos de cada um se concentram em épocas distintas, e este se torna um dos embasamentos para consolidar as possibilidades de interpretação do grotesco. Se considerarmos, como propôs Victor Hugo (2007)²⁸, o grotesco como categoria estética, as diferenças na visão dos dois teóricos se atenuam, se tornando interpretações diferentes [grifo meu] em épocas distintas. Pensar o grotesco enquanto tal é admitir, no âmbito de sua significação, a existência de um valor estético, algo que a partir do século XVIII, com a valorização estética do sublime — entre outros fatores — tornou-se inerente à arte em geral. Deste modo, ao se tornarem interpretações diferentes da mesma categoria estética, os estudos de Bakhtin e Kayser tornam-se dialeticamente complementares às significações do grotesco. Além do que, podemos considerar — visto que o conceito não foi estudado isoladamente por nenhum dos dois, ou seja, em ambos os casos houve uma aplicação do grotesco em obras artísticas — que as análises dos estudiosos podem ser consideradas não enquanto teorias sobre o grotesco, mas interpretações do conceito [grifo meu].

Desta maneira, apesar de Bakhtin (2008) discordar da existência de um “lado sinistro” do grotesco e criticar a trajetória de análise do conceito feita por Kayser, nota-se, em meio a

²⁷ Artigo acadêmico produzido pelos professores Josse Fares e Paulo Nunes, publicado em: *Asas da Palavra - Revista do curso de Letras da Universidade da Amazônia*, Belém, n. 17, 2004.

²⁸ Loc. cit. pág. 24

essa discussão, que não seria prudente desconsiderarmos as reflexões acerca do grotesco modernista, pois isto implicaria em ignorar as possibilidades de interpretação proporcionadas pelo grotesco. Além disso, o conceito sobre a “grande temporalidade” em a *Estética da Criação Verbal* (1970), de Bakhtin nos ajuda a entender de que forma esse processo de plurisignificação da arte pode ser concebido no campo literário. O pensamento do autor nos dá suporte para mesclarmos — sem nos prender a possíveis contrariedades existentes entre os estudos — o realismo grotesco e o grotesco modernista à análise literária, tal qual a proposta deste trabalho em analisar o grotesco na literatura. Segue a citação:

As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento. Quando tentamos interpretar e explicar uma obra a partir das condições de sua época, apenas nas condições da época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos. O fechamento em uma época não permite compreender a futura vida da obra nos séculos subseqüentes; essa vida se apresenta como um paradoxo qualquer. As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no seu *grande tempo*, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade. (BAKHTIN, 2003, p.362).

Se a obra literária está inserida na grande temporalidade, devido a sua multiplicidade de sentidos, podemos pensar que esse privilégio não se restringe apenas à literatura, mas a toda criação artística. Deste modo, observa-se a versatilidade do grotesco enquanto categoria estética que pode ser estudada em diversos ramos da arte, na literatura, na escultura, na pintura etc. O estudo de Bakhtin sobre o grotesco é inegavelmente agregador, embora ele restrinja a essência estética do conceito à cultura cômica popular ligada ao carnaval, colocando *sub judice* as interpretações mais variadas surgidas ao longo dos séculos. Se pensarmos na cultura popular da Idade Média – onde Bakhtin concentra sua pesquisa – e a observarmos ao longo dos séculos até os dias atuais é certo que perceberemos mudanças. No entanto, aprofundar a discussão acerca dessa peculiaridade não é o objetivo desse trabalho, embora seja um fator a ser considerado.

Em se tratando de cultura popular, é inevitável lembrarmos das reflexões do historiador inglês Peter Burke (1989), que faz uma observação interessante acerca dos estudos de Bakhtin e que podemos atribuir à relação do carnavalesco com o grotesco:

Sua definição de carnaval ou do carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega quase a

redefinir o popular como o rebelde que existe em todos nós (BURKE, 1989, p.21).

A observação de Burke ressalta, de certa forma, o caráter interior do grotesco, ou seja, o grotesco, aquele grotesco que está dentro de cada um de nós e pode ser revelado de diversas maneiras, independentemente da época. Ou seja, diante do pensamento de Burke poderíamos refletir e nos perguntar — levemente — se a manifestação cômica da cultura popular da Idade Média, a qual Bakhtin atribui a origem do grotesco, não seria uma das formas de lidar com as adversidades de uma época?

Embora essa discussão pareça desmembrada do foco inicial deste capítulo, ela é inevitável e necessária, pois nos chama atenção para uma problemática teórica que, em princípio, parece irremediável. Entretanto, no campo da análise literária, na medida do concebível, sempre aparecem soluções. E será através das obras de Dalcídio Jurandir que tentaremos elucidá-las. O que se tentou, neste tópico, foi apenas iniciar a discussão e provocar reflexões, já que estas requerem uma pesquisa mais aprofundada e extensa.

1.6 Alguns exemplos do estudo do grotesco na literatura brasileira: ideias, comparações, provocações.

Considerando que o grotesco ainda é uma categoria estética pouco conhecida em sua totalidade e complexidade, podemos dizer que o interesse no meio acadêmico pelo seu estudo envolvendo a interpretação de textos da literatura brasileira, tem aumentado. A partir de uma pesquisa²⁹ encontramos alguns trabalhos relevantes em nível de doutorado, a saber: *O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues: o histórico e o paródico – um estudo comparativo da desagregação familiar* (2003), de Dulcília Lúcia de Oliveira Silva pela Universidade de São Paulo (USP); *Lira dissonante: o grotesco na lira romântica brasileira – considerações sobre os aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães* (2009), de Fabiano Rodrigo da Silva Santos pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); *As flores do mal e Eu: um olhar pelo prisma do grotesco – análise comparativa de Les Fleurs du Mal, de*

²⁹ A pesquisa foi realizada no Banco de Teses no portal de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br/>>. Acesso em 15 de fev. 2011.

Charles Baudelaire, e Eu, de Augusto dos Anjos (2008), de Vagner Coletti também pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Em nível de mestrado, temos a obra intitulada *Experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura* (2004)³⁰, de Joel Rosa de Almeida, que é um estudo do grotesco no livro de contos *Onde estiveste de noite* (1974). O trabalho de Almeida (2004) reúne um repertório de informações e análises sutis sob o viés do grotesco modernista de Wolfgang Kayser discutindo questões referentes à psicanálise e ao existencialismo, sempre, é claro, explorando em primeiro plano a aparência dos personagens. Apesar de o estudo privilegiar a interpretação de Kayser, Almeida não descartou os conceitos de carnavalização de Mikhail Bakhtin, além da concepção do grotesco romântico de Vitor Hugo.

Considera-se que a pesquisa de Almeida (2004) é inovadora na fortuna crítica de Clarice Lispector, pois, enquanto muitos estudos costumam apontar apenas traços de surrealismo nos contos da referida obra da autora, sua proposta é a primeira a analisar o grotesco, visto que, segundo ele, Clarice apresenta nesse livro, em especial, um estilo “orgânico e visceral, natural e envolvente, sublime e grotesco” (ALMEIDA, 2004, p.17).

Clarice Lispector, como bem caracterizou Almeida (2004), faz parte de um grupo de autores da literatura brasileira moderna que se embalaram no avanço da psicanálise no século XX para investigar, literariamente, a alma humana. Constata-se que os estudos concernentes ao grotesco enquanto categoria estético-literária presente em romances, personagens e contos, reforçam cada vez mais a atualidade e o valor artístico da categoria, ratificando a sua flexibilidade de significados. A obra *Chove nos Campos de Cachoeira*, do escritor paraense Dalcídio Jurandir, sendo anterior à obra de Clarice, se revela como uma nova oportunidade de análise do grotesco na literatura brasileira - com destaque para a concepção sobre o grotesco modernista.

³⁰ Tema de dissertação de mestrado defendida em 6 de novembro de 2001 na Universidade de São Paulo (USP). O trabalho foi transformado em livro em 2004 e lançado pela Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP).

2 EUTANÁZIO E AS DORES DO MUNDO EM CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA

*Quem me roubou a minha dor antiga,
E só a vida me deixou por dor?
Quem, entre o incêndio da alma em que o ser periga,
me deixou só no fogo e no torpor?
(Fernando Pessoa, Cancioneiro)*

2.1 O drama existencial de Eutanázio: uma experimentação do grotesco.

O universo artístico de Dalcídio Jurandir aborda problemas universais que retratam uma temática que se tornou frequente na literatura e nas artes do século XIX e XX: o drama do homem moderno com ele mesmo e com o mundo. As referências regionais nas obras do autor, embora sejam importantes, se tornam secundárias em meio à atmosfera de diversos dramas humanos que se entrelaçam na narrativa.

O romance CCC (1941), por exemplo, denuncia, através do drama dos personagens, a miséria material e espiritual que assola os moradores de Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó. Grande parte da história se concentra em contar a trajetória do personagem Eutanázio, um homem de meia idade que não vê sentido na vida, que mantém uma relação hostil com as pessoas. Ele é filho do primeiro casamento de Major Alberto, secretário da Intendência e vive em um chalé com o pai, com o menino Alfredo, seu meio-irmão, a meia-irmã, a pequena Mariinha e a companheira-amásia do Major, D. Amélia, mãe das duas crianças. Eutanázio vive em conflito consigo mesmo e com o mundo, sente vergonha de sua própria condição existencial, de sua impotência, tanto que é visto como um fracassado aos olhos de seu pai.

Em Cachoeira, lugar desprovido de progressos sociais, tecnológicos, urbanos e culturais, a rotina de Eutanázio, a qual se torna uma obsessão, se resume em, todos os dias, fazer o trajeto do chalé onde mora até a casa do Seu Cristóvão, para ver a neta dele, a graciosa e debochada Irene, por quem nutre uma complexa paixão que mistura o amor e o ódio. A casa de Seu Cristóvão é outro núcleo de dramas humanos. A falta de dinheiro e de comida é a maior angústia de D. Dejanira, esposa de Seu Cristóvão. Lá, além de seus filhos, mora uma

leva de agregados, onde todos vivem à custa de migalhas e, às vezes, da ajuda de Eutanázio que se endivida para tentar agradar à amada, mesmo sabendo que seu esforço lhe rende apenas uma boa dose de humilhação. Usando a expressão frequentemente dita pelo personagem Dr. Campos, o juiz-substituto de Cachoeira, a casa de Seu Cristóvão é um “pandemônio”, pois com tanta gente sob o mesmo teto, se tornam inevitáveis as brigas, tumultos e confusões.

No romance, Eutanázio é um homem contemporâneo em crise existencial, visto que ele representa as dores da humanidade, em vários lugares e em várias épocas. Este é o sentido de sua contemporaneidade. Ele mesmo procurava motivos que justificassem sua angústia de viver, e o principal deles era a paixão obsessiva por Irene, um sentimento que se mesclava entre o amor, o ódio e o prazer de ser rejeitado e maltratado por ela. O sofrimento do personagem ultrapassava os limites do emocional se revelando grotescamente na sua aparência, como demonstram alguns trechos do livro: “Eutanázio pensava que doença do mundo êle tinha era na alma” (JURANDIR, 1941, p.23)³¹. Podemos dizer que o personagem reúne sua moléstia de espírito à doença venérea adquirida conscientemente da prostituta Felícia, procurando, deste modo, o caminho da morte e da redenção de si mesmo.

Muito constantemente, temos um narrador metafórico, que busca destacar a essência do personagem, em que o drama interior de Eutanázio resvala dos limites da alma se refletindo fortemente na sua aparência: “Eutanázio era feio e azedo. E êle começava a se arrastar também no seu desejo como um sapo e como se aquilo fosse uma maneira de sofrer e de se castigar”. (JURANDIR, 1941, p. 105). Atenta-se, neste trecho do romance, que o narrador compara, com propriedade, Eutanázio a um sapo. Em vários aspectos, mas, sobretudo a partir da imagem do animal que nos é oferecida, podemos explorar inúmeros significados. O sapo, normalmente, causa repugnância na maioria das pessoas por causa de seu aspecto e de sua deformidade. É um animal de pele rugosa, gélida e pegajosa com verrugas espalhadas pelo corpo. A expressão “se arrastar no seu desejo como um sapo”, rebaixa Eutanázio à categoria de um animal asqueroso e masoquista que transforma seu projeto de vida em desejos rasteiros e vis. Se considerarmos além dessa, a expressão popular “engolir sapos”, perceberemos que ela também se encaixa na posição na qual o personagem se coloca diante dos outros, do mundo, sobretudo de seu pai, o Major, e de sua amada Irene, pois ele suporta a humilhação sem revidar, nesse caso, por pura impotência.

³¹ Salvo algumas adaptações em relação a problemas ortográficos, a grafia das citações da obra *Chove nos Campos de Cachoeira* mantém-se fiel à obra, pois estamos trabalhando com a 1ª edição, de 1941.

Percebemos, ao longo do romance, o destaque que o narrador dá à aparência de Eutanázio, na maioria das vezes, fazendo alusões pejorativas ao compará-lo com um sapo ou com um bicho tapuru³². Embora não menos importante para a nossa análise, observa-se que raramente o personagem é descrito, na narrativa, de maneira mais precisa. No início do romance, em que o narrador relata uma das inúmeras idas de Eutanázio a casa de Seu Cristóvão, oferece-nos um retrato do personagem:

Caminha devagar com a sua bengala noduda, a gravata voando ao vento. Sempre usava gravata. Um ou outro dia que saía de blusa. Ainda um pouco curvo, a cara bochechuda e cheia de pregas. Uma bôca pequena e uns olhos espremidos. Seu andar é compassado, mas cheio de curvas. (JURANDIR, 1941, p.37-38).

Essas referências nos dão, portanto, a possibilidade do estudo do grotesco em Eutanázio, pois ele nos revela muitas vezes, na sua aparência, o conflito interior de um ser humano perdido em suas desilusões.

As crises de existência que afligem o ser humano são possivelmente reflexos de um mundo e de uma sociedade em constante mudança. Eutanázio, por exemplo, já havia enterrado todos os sonhos e não tinha mais forças nem vontade de enfrentar o mundo:

No meio dos sonhos mortos, dos desejos extintos, das esperanças abortadas, haverá algum tímido desejo palpitando, algum sonho, alguma esperança com sinal de vida. [...] Porque, enfim, os que ainda mostrassem sinais de vida, tarde ou cedo morreriam inevitavelmente”. (JURANDIR, 1941, p. 32-33).

As transformações da modernidade exigem uma evolução do homem, porém muitos se sentem limitados e impotentes diante dessas exigências do mundo em constante mudança, em que passam a ser julgados os valores tradicionais como a religião, a família, etc. Eutanázio é a representação desse homem moderno que se deixa abater diante dessas mudanças, as quais nos impõem vários questionamentos.

Antes de fazermos a análise do personagem, relembremos a raiz do grotesco modernista, a saber, a complexa crise do ser humano na modernidade. Segundo o sociólogo Anthony Giddens (1991), o indivíduo se sente privado e só em um mundo onde lhe faltam apoio psicológico e o sentido de segurança, oferecidos em ambientes mais tradicionais. A

³² O tapuru é um tipo de verme que nasce na lama e se reproduz em resíduos de alimentos em putrefação, sendo também encontrado em cadáveres. É frequentemente visto em restos de mandioca podre. A mandioca é um tubérculo usado para fazer a farinha de mesa. É conhecido também como *aipim* ou *macaxeira*.

modernidade trouxe com ela muitos avanços, mas ao mesmo tempo muitas indagações acerca de seus males e benefícios para o indivíduo e para a sociedade. A liberdade excessiva é um deles, pois o homem não sabe o que fazer com ela. Sobre isso, na obra *Os irmãos Karamazov* (1881), do escritor russo Fiódor Dostoiévski, por exemplo, esse paradoxo é posto em evidência no célebre trecho da parábola *O Grande Inquisidor*: “[...] o homem prefere a paz e até mesmo a morte à liberdade de discernir entre o bem e o mal. Não há nada de mais sedutor para o homem do que o livre arbítrio, mas também nada de mais doloroso [...]” (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 190). O filósofo Marshall Berman complementa esse pensamento:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 2007, p. 24).

Nota-se logo, no primeiro capítulo do romance, a partir das ações do personagem Alfredo, que Eutanázio sofre de uma doença misteriosa que lhe corroi o corpo e o espírito. A tal moléstia, “parecia invadir todo o chalé” (JURANDIR, 1941, p. 14) e intrigava os pensamentos do menino. Dona Amélia não revelava a verdade a ele. Eutanázio tinha uma relação contraditória com os irmãos: ora os ignorava, ora tinha por eles um impulso de afeto. Se Eutanázio era evitado pelos adultos da casa, ele fazia com que Alfredo tivesse receio em se aproximar dele, não pela sua feiúra, mas pela sua amargura. Eutanázio era um homem perdido, entregue ao torpor, ao contrário do garoto que tinha sede de evoluir. Eutanázio lhe provocava um misto de repulsa e piedade. Muitas vezes, involuntariamente, ele fazia com que Alfredo lamentasse a volta pra casa, após sua caminhada pelos campos, quando saía para procurar carochos de tucumã: “Voltar para o chalé era, muitas vezes, ter de olhar na saleta o vulto de Eutanázio sozinho com aquela cara amarrada. [...] Voltar para casa era voltar às feridas”³³.

Eutanázio, sem se dar conta, deixava claro para o irmão que, mais do que uma doença do corpo ele padecia por pagar o preço de sua própria existência sem sentido. Alfredo era um “menino ferido”, como dizia sua mãe. Sofria de feridas crônicas nas pernas e sentia vergonha por isso. Eutanázio também estava repleto de feridas que corroíam sua alma e imbuíam o chalé com uma energia mórbida e grotesca. Ele se deixava abater destrutivamente por aquela “solidão de Cachoeira”, enquanto que o pequeno Alfredo alimentava no seu íntimo

³³ Id. *Ibidem*, p.14.

uma sede cosmopolita. O caroço de tucumã³⁴, que lhe era tido como uma espécie de amuleto, lhe mostrava um mundo em movimento, a vida que idealizava para si.

Nesse sentido, paradoxalmente, Eutanázio, apesar de sua descrença explícita, lhe foi um exemplo útil, no sentido de que ele se tornara o modelo ideal de tudo o que o menino não deveria e nem queria ser, embora se abatesse algumas vezes: “Alfredo não sabia que voltava com a escura solidão dos campos queimados, estava mole, com um indefinido esmorecimento” (JURANDIR, 1941, p.16). No entanto, o caroço de tucumã era seu álibi e nele depositava a esperança que fazia aumentar cada vez mais a sua vontade de se aventurar no turbilhão da modernidade, conhecer os campos de Holanda e tantos outros lugares que via nos catálogos de seu pai, o Major Alberto. No entanto, para Eutanázio, não havia nada, muito menos um caroço de tucumã que lhe deixasse um lastro de esperança.

A trajetória de Alfredo se torna mais evidente no terceiro romance de Dalcídio Jurandir *Três Casas e um Rio* (1958). O objetivo de se fazer o contraponto entre Eutanázio e Alfredo é para demonstrar que a modernidade é recebida de diferentes formas por cada ser humano e esses personagens representam essas duas maneiras.

Eutanázio, como já se pode perceber é um homem solitário, solteirão, feio e azedo que causa estranheza pela sua aparência desgastada pelo sofrimento, sobretudo psíquico. Não tinha sucesso com as mulheres, e talvez o reflexo do ressentimento em relação à sua mãe — como veremos a seguir — fosse projetado em todas as mulheres que encontrava. Ora necessitava de alguém que substituísse o carinho maternal que lhe faltara na infância, ora esse ressentimento o fazia enxergar o sexo oposto com desprezo. Apenas Irene, “aquela tão secreta e trágica necessidade de Irene” era o que lhe dava forças, mas ao mesmo tempo o estava matando e o tornando cada vez mais intratável e visivelmente consumido pela doença “do corpo e da alma”.

Certa vez, pensou em se casar, mas uma das pretendentes que lhe apareceu, a Mundiquinha, tinha certa repulsa em imaginá-lo como seu esposo e refletia que:

Êle era bom, mas por que não tomava banho? [...] Ficava olhando para o dedão do pé [dele], convencida de que não podia nunca se casar com aquele homem esqualido e soturno que se mexia na sombra como um bicho tapuru. (JURANDIR, 1941, p. 105-106).

Nota-se que essa é a segunda vez que o personagem Eutanázio é comparado a um animal e, no seu caso, com animais que normalmente despertam sentimentos de abjeção.

³⁴ O tucumã é um fruto fibroso amarelo e avermelhado.

Segundo Kayser (2003, p.115), a revelação do animalesco na criatura humana aumenta o efeito do estranhamento e, com ele, o seu caráter sinistro. No entanto, este autor ressalta que o animalesco chama atenção para a verdadeira natureza do homem: o seu interior.

Se pensarmos no que realmente é um bicho tapuru, a imagem de Eutanázio se torna completamente abjeta e entenderemos a sensação que Mundiquinha teve. De cor esbranquiçada, o tapuru é uma larva que se desenvolve a um tamanho notável, e seus movimentos dão a impressão de que estão em constante agonia. É um verme altamente contaminador, se em contato com animais ou seres humanos. Eutanázio parecia exalar o fedor da lama impregnada por tapurus que consumiam sua carne, sua alma e sua vida, e que a qualquer momento poderia contaminar toda Cachoeira, em uma explosão de si mesmo, colocando para fora a sua moléstia e o grotesco excremento o qual “acreditava ter sido depositado por sua mãe no seu nascimento”:

E Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma. Vinha sofrendo desde menino. Desde menino? Quem sabe se sua mãe não botou êle no mundo como se bota um excremento? Sim, um excremento. Teve uma certa pena de pensar assim sobre sua mãe. [...] Êle saltou de dentro dela como um excremento. Nunca dissera isso a ninguém. Depois a sua própria mãe contava que o parto tinha sido horrível. Os nove meses dolorosos. Sim, um excremento de nove meses. A gravidez fôra uma prisão de ventre (JURANDIR, 1941, p. 23).

Se pensarmos em Eutanázio a partir dessas descrições, imaginamos um ser que desperta asco nos outros pela sua aparência, mas, por outro lado, sabemos também que o asco parte dele por ele mesmo ao ter a consciência que a sua “podridão” maior está na essência, mesmo sem entender a real causa de sua moléstia anímica, ou seja, que está ligada ao seu estado psíquico. Observa-se ainda, que muitas vezes, o narrador ressalta a náusea constante que o personagem sente dele mesmo, dado que se revela importante, como observou a professora Marlí Furtado (2010, p. 25), ao demonstrar uma das formas como o narrador apresenta Eutanázio, no segundo capítulo do romance, “[O narrador] insistirá em sua náusea, a qual aparecerá ligada a ele treze vezes, sendo que registrada como náusea (s) nove vezes e repugnância e nojo, duas vezes cada”. Percebe-se, portanto, que o próprio personagem, além de provocar, também partilha do sentimento de abjeção em relação a ele mesmo.

A comparação feita entre Eutanázio e o bicho tapuru, e ainda, anteriormente, a um sapo e também a um “excremento” revela o mais alto grau de “realismo grotesco” do personagem. O realismo grotesco, teoria de Bakhtin explicada no primeiro capítulo, se caracteriza principalmente pelo “rebaixamento” do indivíduo, a sua vivência enquanto

matéria, em que as imagens do corpo representam a degradação, sendo exploradas no seu aspecto mais animalesco. As expressões “Um excremento de nove meses” e “prisão de ventre” sugerem que Eutanázio foi um estorvo para sua própria mãe, ao representar para ela momentos de agonia e de incômodo profundo, não deixando espaço para o sentimento de felicidade pela gestação, o que é comum se ver nas mulheres grávidas.

No entanto, nem tudo em Eutanázio é completamente trágico. Em alguns momentos ele usa de sua vileza embutida para escarnecer do mundo, talvez, como uma maneira de se defender. Quanto a isso, destacamos um momento do romance em que Eutanázio demonstra um riso satírico e escarneador, o único que lhe restava. Estamos nos referindo ao riso carnavalesco ou riso grotesco, um dos elementos do realismo grotesco, o qual, segundo Bakhtin (2008), pode assumir diversas facetas por meio de seu caráter ambivalente³⁵, ou seja, ele pode ser cômico, satírico e escarneador³⁶.

Para exemplificar, citamos o episódio da carta de João Galinha para Ângela em que Eutanázio se divertiu deliberadamente. João Galinha — assim chamado por ter se tornado ladrão de miudezas — apaixonou-se por Ângela. Percebendo a reciprocidade do sentimento, resolve se aproximar da moça para se declarar, mas, temente à austeridade do pai da jovem, João resolve escrever-lhe uma carta. No entanto, há um grande problema: os dois amantes são analfabetos. Nesse instante é que João tem a ideia de apelar a Eutanázio que escreva a carta e ainda leia a mesma para Ângela. Aproveitando-se do analfabetismo de João, Eutanázio foi movido pela inveja da felicidade alheia: “Eutanázio riu-se. Aquela carta saíra com tôda a sua amargura, o seu despeito, as suas humilhações” (JURANDIR, 1941, p. 276). Enfim, ao invés de uma declaração de amor, Eutanázio escreveu uma declaração de ódio a si mesmo e ao amor dos dois.

Quando Ângela recebeu a carta, para sorte ou frustração de Eutanázio, ela resolve não lê-la, ansiosa para enviar uma resposta a João e pede para que Eutanázio a elabore. No entanto, “Eutanázio vai escrevendo o que lhe vem na cabeça, um amontoado de incoerências, frases truncadas, insultos, palavras de amor, beijos, obscenidades [...]” (JURANDIR, 1941, p.311-312). Foi a oportunidade ímpar para que ele despejasse toda a sujeira de sua doença, de seu tédio, de sua humilhação naquelas cartas e principalmente se divertir solitariamente com tudo aquilo: “Mas era preciso se divertir, se corromper ainda mais”³⁷.

³⁵ Cf. p. 21.

³⁶ Respectivamente, essas denominações, nesse contexto, significam: riso do engraçado ou do patético, o chamado burlesco; riso mordaz, destrutivo; riso zombeteiro.

³⁷ Id. *Ibidem*, p. 313.

Outro momento em que podemos perceber o riso satírico de Eutanázio, proporcionado pelo grotesco que ele tem dentro de si, é no episódio da morte da mulher do Seu Domingão, a D. Emiliania. Domingão e D. Emiliania são um casal de moradores da vila de Cachoeira. Após ostentar tempos áureos, a rotina dos dois consistia em lamentar a falência econômica e a penúria: “Choravam juntos. Soluçavam abraçados” (JURANDIR, 1941, p.240). A morte da mulher desolou Domingão. Por outro lado, quando Eutanázio soube do acontecido com D. Emiliania, nos revela o narrador, ele “experimenta confusamente uma espécie de alívio naquela morte”³⁸. Na impressão de Eutanázio, que parece sempre movido pela necessidade do “mal de Irene”:

A mulher do Domingão era uma imagem odiosa e grotesca que em certas noites parecia enorme não de gordura, mas dos risos de Irene, das maldades de Irene. Ia para o velório com um alívio e esse alívio, porém lhe abria mais uma ferida, lhe dava a impressão de que não valia mais nada como homem, era um fantoche... Se o mundo soubesse ver recuaria espantado diante do que tinha de podre e de frustrado em sua vida. (JURANDIR, 1941, p. 240).

Durante o velório da mulher, Eutanázio percebe algo de errado com a água usada para fazer o café servido. Ele constata que a água foi a mesma utilizada para lavar o corpo do defunto. Esse é um dos momentos mais grotescos do romance, pois foi como se, ao beber a água de defunto, Eutanázio se identificasse na sua podridão de morte em vida, mas ao mesmo tempo, se divertia com o fato de não se sentir solitário na morbidez da ocasião, ao observar as outras pessoas compartilhando, sem saber, de sua desgraça mesmo sem compreendê-la: “Eutanázio saiu sorrindo. Todo aquele povo parecia fazer sobre ele uma profunda acusação. [...] Eutanázio estava com gosto de cadáver na boca, no seu tédio, na sua náusea”. (JURANDIR, 1941, p. 244). Não é a primeira vez que esse episódio da troca da água do café pela água do corpo da defunta é relacionado ao grotesco. Marlí Furtado (2010, p. 30) já havia apontado essa possibilidade de interpretação na atitude sádica de Eutanázio: “Dá-se a impressão de que, na impossibilidade de expandir em lirismo o que carrega em si, ele o explode em regozijo de pelo menos perceber o grotesco”. Nos dois últimos episódios anteriores abordados, o de João Galinha e Ângela e o da mulher do Domingão, Eutanázio demonstrou vileza e sadismo, ou seja, o mal que há dentro dele. Em relação a isso, o narrador, em outro momento, faz uma observação mais minuciosa e de essência universal:

³⁸ Id. Ibidem, p. 240.

Havia nele êsse momento em que todos nós somos depravados e varridos de tôda a nossa aparência e mostramos sôbre o nosso tremendo esforço de recalcação o que há- de baixo e de necessariamente crapuloso dentro de nós. Há uma necessidade do mal num ser humano. A sua perversão que pula do inconsciente é como uma advertência. Em Eutanázio, a perversão como sempre vinha do espírito. (JURANDIR, 1941, p.217).

Pode-se constatar, no episódio da morte de D. Emiliana, por exemplo, que a angústia de Eutanázio se alimenta na sua fixação por Irene, que o humilha, o rejeita e o atormenta com seu riso de deboche, como revela o seguinte trecho: “A mulher do Domingão era uma imagem odiosa e grotesca que em certas noites parecia enorme não de gordura, mas dos risos de Irene, das maldades de Irene”³⁹. Aliás, essa é uma forte característica da personagem, o seu riso, a sua gargalhada satírica. Eutanázio se sente perseguido por ele como uma alucinação.

Em uma de suas idas à casa de Seu Cristovão, quando foi levar presentes a Irene, sentiu a humilhação lhe corroer o espírito. Por causa dela, ou melhor, como uma maneira de vingar-se dela e de si mesmo, ele se entrega perigosamente a Felícia, a prostituta, que assim como os principais personagens do romance, sofre do drama da pobreza, do abandono e da falta de perspectivas. Para sobreviver, ela se prostitui por migalhas. Desta forma, acaba contraindo uma doença venérea que só faz acentuar seu estado de deploração. Quando Eutanázio contraiu a doença dela, mesmo sabendo do perigo que corria, não se sabe ao certo quem foi a vítima, se ele mesmo ao contrair o mal, ou a prostituta, ao ser vítima de sua ira:

Se entregou a Felícia para corromper-se mais, e mesmo seria humilhar a pobre se não ficasse com ela. Era degradá-la ainda mais. [...] Mas sentiu que devia se entregar a qualquer coisa que ao mesmo tempo contentasse a carne e castigasse a sua impotência para resistir ao riso de Irene, àquela casa odiosa. (JURANDIR, 1941, p. 27-28).

Neste sentido, dizemos que Eutanázio tem a plena consciência do mal que Irene lhe faz direta e indiretamente. A paixão por ela deixa transparecer o seu lado mais grotesco:

Não era a necessidade sexual de Irene. Era apenas uma contingência para a completa posse espiritual de Irene. Ou simples reflexo. Posse espiritual era o seu termo predileto e dito em segredo. Agora para ter sensações teria de lutar contra a moléstia, seria agoniado e doloroso e Irene voltaria com um sabor de pus e sangue de Felícia, das feridas de Felícia. Afinal tinha apodrecido o seu orgulho e seu sexo. A náusea de si mesmo. O esgotamento de todo seu mundo de orgulho. A certeza meticulosamente terrível do ridículo que fazia (JURANDIR, 1941, p. 183).

³⁹ Id. *Ibidem*, p. 240.

É interessante notar que a paixão de Eutanázio por Irene é cheia de conflitos. A expressão usada pelo narrador ao dizer que o personagem possui uma trágica necessidade de Irene, nos revela que ele precisa desse sentimento não correspondido para se autodestruir. Percebe-se, na citação acima, que as poucas possibilidades que relacionam sua paixão por Irene à paixão carnal ou sexual se transformam em uma cena repleta de imagens grotescas, ou seja, o erótico, que normalmente é ingrediente da paixão, nesse caso, é abarrotado pelo grotesco, pois podemos observar que as imagens são as mais pejorativas possíveis: moléstia, sabor de sangue e pus, feridas, náusea e, finalmente, a podridão do seu orgulho e do seu sexo.

A condição espiritual de Eutanázio, mas principalmente sua aparência, é o motivo do riso de Irene, o riso festivo, o riso de escárnio que leva aos mais profundos níveis de degradação. O sofrimento que Eutanázio leva a sério, o qual ele coloca em um plano superior é rebaixado pelo riso de Irene. Daí sua humilhação, sua derrota e sua entrega a Felícia, para se decompor ainda mais: “Foi uma vingança contra si mesmo. Foi uma sede de degradação”⁴⁰. Deste modo, haveria mais uma desculpa para si mesmo, para que pudesse se martirizar ainda mais e colocar a culpa na doença, pela inevitável vontade da morte. As suas caminhadas diárias até a casa de seu Cristóvão se tornavam cada vez mais necessárias para alimentar sua angústia. Precisava se unir àquela miséria, àquele “pandemônio”, e, sobretudo precisava do desprezo e do riso de Irene:

Um riso que o cortava todo, caía nos nervos como vidro moído. À noite, muitas vezes, quando os seus nervos se arripiam sente-se só, sem amigos, sem pensamentos, sem saudade, os risos de Irene voltam tenebrosos. Os risos o cortam como chicotadas. (JURANDIR, 1941, p.30).

Em princípio, pode-se pensar que o mal de Eutanázio, todo o seu penar, se deve ao sentimento não correspondido por Irene. No entanto, no decorrer das revelações do romance, percebemos que o personagem sofre de uma doença na alma, por não saber quem é e qual sua importância no mundo. É nesse sentido que podemos dizer que o personagem é contraditório, pois ele precisava justificar o seu mal, o sofrimento criado por ele mesmo, como nos demonstra o trecho: “Eutanázio criara o seu monstro psicológico que o devorava, lentamente” (JURANDIR, 1941, p.31).

Desta maneira, percebe-se que a paixão não retribuída por Irene é apenas um motivo agravante e — embora pareça contraditório — atenuante, pois, por outro lado, como nos

⁴⁰ Id. Ibidem, p. 182

revela o narrador, Eutanázio “sente delícia na tortura”. Ele encontra uma forma de se convencer que existem motivos para sofrer, castigar-se e consolar-se. Não sabendo, porém, harmonizar esses sentimentos opostos, Eutanázio se entrega ao torpor, tornando-se cada vez mais incompreensível nele mesmo, e doente, com o espírito repleto de enfermidades que se revelam cada vez que ele fala, pensa, anda, ri; torna-se, enfim, cada vez mais grotesco em todas as suas formas de expressão.

Se o mundo moderno se torna cada vez mais hostil para Eutanázio, a tendência é que as pessoas também se tornem hostis a ele. Neste sentido, nota-se no personagem um alheamento do mundo onde aos poucos ele perde os valores humanos básicos para se viver em sociedade: a comunicação, o diálogo, a alteridade, como revela Berman:

O isolamento é a principal tendência. [...] A comunicação e o diálogo ganharam um peso e uma urgência especiais nos tempos modernos, porque a subjetividade e a interioridade estão mais ricas e mais intensamente desenvolvidas, e ao mesmo tempo mais solitárias e ameaçadas, do que em qualquer outro período da história”. (BERMAN, 2007, p. 15).

O isolamento de Eutanázio resulta da sua descrença em relação à vida e às pessoas, tornando-se cada vez mais infeliz e desesperançoso. Sente-se perdido e, por isso, deposita em Irene o resquício da bondade que gostaria de ter e o pouco da vontade de viver que ela lhe tira cada vez que o ofende. Essa questão do isolamento se demonstra na cena do segundo capítulo do livro, em que D. Gemi, uma conhecida da família, vai visitar Eutanázio com o intuito de ajudá-lo. Ele a ignora. “Dona Gemi ficou olhando o silêncio de Eutanázio que engolia palavras, raivas, nojos, náuseas de si mesmo” (JURANDIR, 1941, p. 22). Ela tenta de alguma forma se aproximar para oferecer ajuda, mas sente que não será uma oferta aceita facilmente, pois ela já havia sido alertada por D. Amélia sobre o mau gênio de Eutanázio.

A incomunicabilidade e o isolamento do “paciente” criavam uma barreira indestrutível. D. Gemi vai embora acuada e isso é motivo para que ele se divirta, pois sentia certo prazer em causar espanto nas pessoas: “Um minuto depois Eutanázio estava só na saleta. Riu-se. Não fez por mal, ou fez? Tinha gostado de experimentar a paciência da velha. De maltratá-la um pouco” (JURANDIR, 1941, p. 25). Mas, como se se arrependesse de ter escarnecido de sua visitante, sente um vazio indefinido quando ela sai. “Sente-se como podre”⁴¹. Não se sabe se fora arrependimento ou gostaria de mais uma vez se deliciar no seu

⁴¹ Id. Ibidem, p.28.

sadismo e maltratá-la novamente. A mulher volta ao chalé e, após um desabafo áspero de Eutanázio, ela consegue enxergar finalmente o que há de mais grotesco naquele homem:

D. Gemi aconselhou apressadamente o remédio porque os olhos dele fixam-se nela agudamente com minuciosa perversidade. E antes que êle volte a falar, a velha se larga pelo corredor, espantada, os chinelos rotos se debatendo no soalho. Era um homem monstruoso aquele. Vai contar para D. Amélia. (JURANDIR, 1941, p. 33).

2.2 O estranhamento do mundo e de si mesmo

Abordamos anteriormente a modernidade e suas consequências no espírito do homem de seu tempo, direcionando o nosso foco para Eutanázio. Entretanto, devemos considerar que isso se reflete de maneira diferenciada em cada um de nós, o que pode ser constatado no início deste capítulo quando comparamos Eutanázio a Alfredo. Afinal, diante das análises expostas no tópico anterior, podemos nos perguntar o que explica a “estranheza” de Eutanázio e o que se passa dentro dele que nem ele próprio compreende? De onde vem essa essência grotesca tão fortemente presente em sua aparência?

Vale ressaltar que nós, leitores, graças à técnica narrativa usada pelo autor, conseguimos ter uma melhor dimensão das aflições de Eutanázio, enquanto que, por meio da visão dos outros personagens, Eutanázio é apenas um “monstro”. Eles percebiam algo de errado com ele e a dificuldade de definir o que realmente acontecia, dava margem a diversas elucubrações, como revelam os pensamentos da personagem D. Gemi traduzidos pelo narrador:

Começou a refletir que aquele homem só podia ter um crime nas costas, andava com um remorso lhe perseguindo. Só podia ser. Não era possível acreditar num homem daquele, parecendo até variado da cabeça. Não podia compreender. Um homem emburrado sempre, insensível à bondade dos outros (JURANDIR, 1941, p. 24).

Enxergamos um ser humano eternamente em conflito, com sentimentos contrários, em relação a ele mesmo e aos outros. Um homem que não busca justificativas para viver, mas para morrer, por isso contraiu de propósito a doença venérea da prostituta Felícia. Deste modo, a identificação do grotesco está na aparência, mas, sobretudo na essência e essa é a causa do seu estranhamento em relação ao mundo e às pessoas.

No início do romance, temos uma informação do narrador que pode nos mostrar uma das causas dos conflitos existenciais de Eutanázio: a relação mal resolvida com a sua própria mãe. Nas reflexões do personagem, podemos perceber um alto grau de ressentimento em relação à sua genitora: “Ele saltou de dentro dela como um excremento. Nunca dissera isso a ninguém” (JURANDIR, 1941, p. 23). Vê-se a utilização do termo “excremento” para se referir a um ser humano, a ele mesmo, como uma forte referência ao grotesco. O sentimento reprimido e a mágoa profunda contra a mãe se revelam no momento da morte dela:

Não tinha grandes amores pela mãe. Morrera, e quando o caixão saiu, ele, sem uma lágrima, sentiu sede e foi fazer uma limonada. Aquele choro das irmãs, dos parentes, lhe pareceu ridículo. Enfim, sua mãe tinha morrido. (JURANDIR, 1941, p. 23)

Em outros momentos do romance, o narrador nos mostra a dificuldade de Eutanázio com sua própria identidade, seus conflitos na busca de justificar para si mesmo a sua existência num mundo que lhe era hostil:

Um mundo de incoerências flutuava nas suas fatigantes e infinitas auto-análises. [...] Quantas covas a abrir no seu passado. Uma infância doentia, infeliz. Certos desejos, certos sonhos, as inquietações obscuras da adolescência. [...] Via contorsões desesperadoras dentro de seu passado. Para que enterrara assim? Tudo foi entulhado pela náusea de si mesmo. (JURANDIR, 1941, p.32).

Nota-se que o mundo se tornara cada vez mais estranho a Eutanázio. A sua aparência e essência grotescas se manifestam como meio de se defender desse estranhamento que se revela cada vez mais acentuado, fazendo com que ele próprio se torne também estranho aos outros. A crise existencial que o aflige faz com que ele se sinta cada vez mais perdido:

Eutanázio criara os monstros que o devoravam, lentamente. [...] Mas o seu passado? Por exemplo, o que foi que fez aos vinte anos? Qual foi o acontecimento aos vinte anos? Tudo enfim fica entulhado naquele vagaroso e inevitável desabamento. Queria identificar alguma coisa de sua vida no passado. Não pode destacar nada. Tudo é irreconhecível. (JURANDIR, 1941, p. 33).

Podemos notar a partir das três últimas citações que Eutanázio se tornara um homem sem passado, que buscava no presente motivos para abdicar do futuro. Com exceção de uma vez, quando tentou por meio da poesia encontrar um sentido em sua vida: “Tinha dentro de si

uns trágicos motivos para merecer o dom da poesia. Dentro dele se agitava um caos e só a poesia daria ordem a esse caos” (JURANDIR, 1941, p.50). Este dado é importante por revelar que o personagem via na criação artística uma maneira de compreender suas angústias, por exemplo: com base na concepção de Freud (1929), Freitas (FREUD, 1929, apud FREITAS, 2001, p. 33), afirma que “o homem realiza, em outra cena [a da criação artística], seus desejos insatisfeitos, se gratifica de forma substitutiva – prazeres compensatórios que surgem através de sua criatividade”.

A primeira tentativa pública de Eutanázio, enquanto poeta, foi ao escrever os versos para a festividade de São João, comemoração tradicional em Cachoeira. Os versos das cantigas e músicas do boi eram feitos por ele, que via nisso sua única diversão, em que dava voz ao vaqueiro, ao pai Francisco, ao Chico e ao padre, seus personagens. As palavras do narrador reforçam os motivos pelos quais o personagem busca a criação artística:

Eutanázio achava assim que sua pobre poesia tinha sempre alguma utilidade. [...] E a sua tristeza, o seu desespero, todo o seu aborrecimento da vida enchem os versos do pai Francisco, as toadas tristes dos vaqueiros, o canto dos índios que vinham com arcos e flexas de Marabá. (JURANDIR, 1941, p.139).

No entanto, Eutanázio se convence da sua incapacidade poética, visto que seu pai o desencorajou veementemente, alegando que lhe faltara talento para tal. Neste momento de frustração do personagem, mais um trecho do romance revela uma comparação infame:

[Eutanázio] Tinha a substância poética mas enterrada no que havia de mais profundo e inviolável na sua inquietação. Era como um homem mudo. Um cachorro tem a expressão poética muitas vezes nos olhos. Ele não tem senão nas infinitas profundidades de sua consciência (sic), do caos que rola dentro de si. (JURANDIR, 1941, p.50).

Observa-se que Eutanázio é mais uma vez rebaixado à categoria do animalesco e desta vez, colocado em um nível inferior ao de um cão. O que seria o olhar poético de um cão? Um olhar de doçura, de carência de afeto, de melancolia. Esses elementos estavam perdidos dentro de Eutanázio que expressava no olhar apenas a sua amargura e revolta. A sua semelhança com o cachorro se encontrava na sua condição existencial no mundo, de ser visto como e se sentir, muitas vezes, na solidão do animal.

Até agora, o segundo capítulo dedicado à análise do personagem Eutanázio concentrou-se em apontar, exclusivamente, a presença do grotesco. No entanto, parodiando o

ditado bíblico “nem só de pão vive o homem”, dizemos que “nem só de grotesco vive Eutanázio”. Apesar da atmosfera grotesca que o envolve fortemente, é possível encontrarmos no romance alguns episódios, embora poucos, que demonstram também uma percepção do sublime na ação e nas reflexões do personagem, elucidadas pelo narrador. Lembremos o que disse Vitor Hugo (2007), que o gênio moderno, a complexidade e dualidade do drama nascem da mistura de gêneros [estéticos]. Assim como o drama moderno, o homem moderno pode ser ao mesmo tempo sublime e grotesco. Para demonstrarmos essa relação sublime-grotesco no personagem Eutanázio, optamos por analisar dois momentos do romance em que essa ligação se torna possível.

No Capítulo XV, próximo ao final da narrativa, temos uma cena que nos revela um Eutanázio extremamente sensível. Apenas a meia-irmã, a pequena Mariinha é capaz de despertar nele algum sentimento inteiramente nobre. Certa noite, quando Eutanázio se preparava para sair — provavelmente para ir à casa de Seu Cristóvão — Mariinha invadiu seu quarto e lhe indagou sobre as estrelas. Apontando para o céu, perguntou a ele se elas descem à noite. Ele respondeu: “- Foram feitas para a menina... Elas vêm te guardar quando dormires... (JURANDIR, 1941, p.301)”. “Mariinha esperou até muito tarde que as estrelas descessem. Eutanázio pensou que foi talvez a única tentativa melhor de poesia que pudera fazer. Por isso, Mariinha era a única criatura que êle acariciava”⁴². Segundo a concepção de Mendelssonhn (1758 apud SELIGMMAN-SILVA, 2005), o sublime representa o grau mais elevado do poético. As estrelas despertaram em Mariinha a curiosidade pelo desconhecido, uma emoção suprema. A atitude de Eutanázio, ao fazer a menina acreditar na descida das estrelas, é provida de extrema sensibilidade, afinal, ele transformou o questionamento dela em um momento poético, sublime. Além disso, nota-se que ele foi pego de surpresa por tal curiosidade, pois talvez nem notasse mais a presença das estrelas. As reticências [...] na fala dele podem representar o momento da inspiração poética, um momento de abstração, ou como afirma Mendelssohn (1758 apud SELIGMMAN-SILVA, 2005) novamente, “o corte e o silêncio são os meios que o poeta tem de indicar o sublime [...] algo que nos leva para fora de nós mesmos; algo para o qual “não temos palavras”.

O segundo episódio em que podemos encontrar a união do sublime e do grotesco em Eutanázio é o momento em que se inicia a sua caminhada para a morte. A gravidez inesperada de Irene foi o fato desencadeador de seu definitivo padecimento. Irene concebia uma nova vida dentro de si, enquanto ele buscava a morte. Foram quatro meses de agonia. Durante esse

⁴² Id. Ibidem, p. 301.

tempo, Eutanázio ficou no fundo da rede, revendo o filme de sua vida: a humilhação constante de Irene, o pai, Felícia. Não aceitava remédios, nem cuidados. Era como se quisesse provocar uma eutanásia-suicídio⁴³ ou testar sua própria resistência contra a morte, ou talvez, contra a vida. Mas essa resistência tinha um nome, Irene. Na escuridão mórbida da saleta do chalé, Eutanázio esperava a visita da amada para que pudesse, enfim, dar seu último suspiro.

No capítulo XX, o último do romance, a chegada de Irene à beira da rede de Eutanázio mostra um dos momentos mais poéticos do livro, o encontro do sublime e do grotesco. O encontro da vida que Irene gerava dentro de si e o encontro da morte iminente, a qual Eutanázio buscava. A maternidade era sublime em Irene:

Sim, como veio tão bela. Perdera aquela brutalidade, aquele riso, aquele desleixo. Veio calma na sua marcha para a maternidade. [...] Irene estava mansa, sorria para êle com um sorriso de ser fecundado, de creatura (sic) que renova em si mesmo a vida. Irene restituíra-se a si mesma (JURANDIR, 1941, p. 385-386).

Ele nunca tinha visto uma Irene tão afável. Se antes, como revela o narrador, “Eutanázio era o motivo dos maiores vômitos de Irene” (JURANDIR, 1941, p. 210), pela repugnância que ele representava e causava nela, nesse momento, as arestas entre os dois pareciam ter sido esquecidas. Eutanázio se sentiu imbuído pelo mistério da vida:

Desejou passar a mão naquele ventre que crescia vagaroso como a enchente, com a chuva que estava caindo sôbre os campos. Desejaria beijá-lo. Estava vendo alí a Creação, a Gênese, a Vida. [...] E êle no fundo da rede ia morrer sem aceitar a morte, sem ter aceitado a vida. (JURANDIR, 1941, p. 385).

Diante de tanta ternura, Eutanázio se sentiu ainda mais grotesco e mais mesquinho:

Quando podia se reconciliar com ela [Irene], a serenidade daquele ventre humilhava-o, cobria-o de ridículo. [...] O sorriso dela era manso e nascia de seu coração como luz do amanhecer. Quanto êle não soube sofrer! Morria miserável, ridículo, com aquele mêdo da morte. Diante de Irene queria se encher duma coragem imensa para aceitar o seu destino. Irene era o Princípio do Mundo. (JURANDIR, 1941, p. 385-386).

É notável a mudança de comportamento de Irene em relação a Eutanázio. No entanto, se ele buscava motivos para aceitar seu destino e, sobretudo, cumpri-lo, precisava levar consigo a imagem de Irene com seu riso mau. A chuva forte de dezembro que caía sobre

⁴³ Eutanásia-suicídio: quando o próprio paciente é o executante. Termo cunhado em 1928, na Bahia, pelo professor Ruy Santos, em Tese de Doutorado intitulada **Da Eutanásia nos incuráveis dolorosos**. Disponível em: <www.ufgrs.br/bioetica/eutantip.htm>. Acesso em: 19 de jan. 2011.

Cachoeira, no momento do tão esperado encontro com a amada, acentuava o clima de velório sobre o silêncio sepulcral que pairava no chalé, anunciando para Eutanázio a hora da partida: “Os olhos se fecharam como se em si mesmos procurassem a Irene perdida” (JURANDIR, 1941, p.386). Depois de uma longa trajetória, enfim, Eutanázio padeceu com a sensação de dever cumprido, como se as águas da chuva lavassem sua alma, apagassem a chama e o levassem para a escuridão primordial.

3 IRENE, FELÍCIA E LUCÍOLA: RISO, DEGRADAÇÃO E OBSESSÃO

*Eu quero ir, minha gente,
eu não sou daqui,
eu não tenho nada,
quero ver Irene rir,
quero ver Irene dar sua risada.
(Caetano Veloso)*

3.1 O riso do deboche e do desabafo: Cachoeira quer ver Irene rir

A personagem Irene, uma das mais importantes do núcleo feminino⁴⁴ do romance CCC, tem um traço marcante em sua personalidade: o seu riso, ou melhor, a sua risada, a qual, a propósito, permeava os pesadelos, os desejos e os delírios de Eutanázio, perseguindo-o em pensamentos e aturdindo-o. Mas, o que realmente existe por trás do riso de Irene? Alegria, Deboche, escárnio, comicidade? Buscaremos encontrar e interpretar a essência desse riso baseando-nos nas significações que foram atribuídas a esse elemento dentro do universo do grotesco, e também em alguns importantes estudos sobre o assunto de maneira geral.

O elemento “riso” já fez e ainda faz parte das análises de vários estudiosos de diferentes áreas do conhecimento, a saber, o próprio Bakhtin (2008), mesmo que de maneira específica, ou seja, tendo como base a obra de Rabelais; e os filósofos franceses Henri Bergson (1859-1941) e George Minois (1946). A complexidade da natureza do riso lhe rende diversas facetas: alegre, jocoso, sarcástico, satírico, irônico.

Na sua análise, Bakhtin (2008) desvendou mais uma delas, a do riso carnavalesco popular, um dos elementos principais do universo do Realismo grotesco. Por exemplo, as imagens grotescas (as escatologias) no universo rabelaisiano possuem caráter estritamente positivo, entretanto, o riso carnavalesco ou riso grotesco pode apresentar duas facetas, ou seja, considera-se que ele seja ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita” (BAKHTIN, 2008, p. 10).

Dentro do aspecto da ambivalência é que iremos analisar o riso de Irene, tendo em vista o seu significado dentro da narrativa e os seus efeitos em Eutanázio, destacando a

⁴⁴ As personagens femininas na obra de Dalcídio Jurandir já foram destaque em muitos trabalhos, tais como, os das professoras Marlí Furtado, em sua obra “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir (2010)” e Amarílis Tupiassu, em artigo científico “A mulher e a modernidade na Amazônia (1997)”.

sensação ambivalente que o personagem experimenta, ou seja, ele reage ao riso da amada por meio de sentimentos opostos, pois ao mesmo tempo em que precisa dele para se sentir vivo, o sadismo desse riso, — usando as palavras de Bakhtin, da citação anterior — “o amortalha e o ressuscita” (BAKHTIN, 2008, p. 10).

O riso que o entristece e o aniquila é o mesmo que o conduz à casa de Seu Cristóvão, àquele “pandemônio”, como diz o personagem Dr. Campos, juiz substituto de Cachoeira: “Aquilo é um coito de escândalos. Uma casa incrível. Não sei como você [Eutanázio] se meteu ali, meu caro. Não chego a acreditar. Que é que rende? Como se habituou naquilo? Um pandemônio! Um pandemônio aquela casa” (JURANDIR, 1941, p. 51). A fala do Dr. Campos nos demonstra, sem exageros, a aura ruim que a casa de Seu Cristóvão transmite. E, se lembrarmos que a palavra “pandemônio” é um neologismo criado pelo poeta inglês John Milton (1608-1674), perceberemos que ela cabe perfeitamente ao sentido que esta casa representa para Eutanázio, visto que o termo foi designado pelo poeta para se referir ao “Palácio de Satã”, na sua obra *O paraíso perdido* (1667). No caso de Eutanázio, esse palácio seria a casa de Seu Cristóvão e o Satã poderia ser perfeitamente Irene, com a sua máscara odiosa. Para completar, se pensarmos na etimologia do neologismo, veremos que pan — prefixo grego —, significa “tudo” ou “todos”, ou seja, a casa de Seu Cristóvão representa para Eutanázio, um lugar “todo” demoníaco, onde Irene paira como a rainha de todas as maldades que se traduziam em sua gargalhada tenebrosa.

Segundo Kayser (2003, p.62), uma das conceituações mais adequadas para o riso grotesco é o pensamento do narrador, um guarda-noturno, das *Rondas Noturnas* (1804), de Bonaventura⁴⁵: “onde existe, em geral, um meio mais eficaz para desafiar qualquer escárnio do mundo, e o próprio destino do que o riso?”. Nota-se que o pensamento de Kayser sobre o riso, se resume ao universo do grotesco modernista: “O riso mesclado de dor adquire ao entrar no grotesco, traços de riso burlador, cínico e finalmente satânico” (apud BAKHTIN, 2008, p. 44).

No início do romance CCC, o segundo capítulo intitulado “Irene, angústia e solidão” é a primeira referência à personagem na narrativa. Em princípio, imagina-se que as palavras angústia e solidão estão relacionadas ao seu estado emocional, mas, logo se percebe, — visto que o capítulo narra a visita de D. Gemi a Eutanázio — nas frases “aquela tão secreta e trágica necessidade de Irene” (JURANDIR, 1941, p.21), “Ninguém sabia como saíra do riso de

⁴⁵ Segundo Bakhtin (2008, p. 33), a obra *Rondas Noturnas* é uma obra-prima do grotesco romântico e Bonaventura é o pseudônimo de um autor desconhecido, talvez Jean-Gaspard Wetzel.

Irene”⁴⁶ e “Mas ele tinha vindo da casa de Irene como um homem perdido”⁴⁷, que todas elas estão revelando os sentimentos de Eutanázio, ou seja, elas estão ao mesmo tempo mostrando o papel de Irene na narrativa e revelando que ela é a principal causadora da angústia e da solidão de Eutanázio. Observa-se nas primeiras referências o riso da personagem ganha destaque. Para Eutanázio, as chacoalhadas e o desprezo de Irene se agravavam quando ela soltava a sua peculiar gargalhada.

Nota-se que o destaque à importância do riso de Irene no romance está diretamente relacionado aos significados e influências que este adquire nos sentimentos de Eutanázio, no entanto, faz-se necessário esclarecer que o objetivo deste subcapítulo não é uma nova análise do personagem Eutanázio, — nesse caso, ele é somente o fio condutor, o principal motivo, indispensável, provocador do riso de Irene — mas analisar quais aspectos o riso adquire na narrativa, a partir da relação Irene-Eutanázio-Irene.

Se observarmos as referências ao riso no decorrer da narrativa, veremos que elas surgem a partir das elucubrações de Eutanázio, como se pode constatar no trecho abaixo, em que ele relembra o momento em que, para extravasar a raiva das humilhações de Irene, se entregou a Felícia. A certeza de ter sido contaminado pela doença venérea da prostituta fazia-o temer, ainda mais, os risos debochados de Irene:

Sente-se como podre [...] Está completa a sua miséria. Irene, se soubesse, daria a sua gargalhada. Quando ela ria, a boca, um pouco grande, não se abria, mas arreganhava, era o termo de Eutanázio, e apesar de ser uma criatura moça e bonita era uma máscara odiosa. Um riso que o cortava todo, caía nos nervos como vidro moído. À noite, muitas vezes, quando seus nervos se arrepiam e sente-se só, sem amigos, sem pensamentos, sem saudade, os risos de Irene voltam tenebrosos. Os risos o cortam como chicotadas. (JURANDIR, 1997, p.28).

A citação anterior é a primeira referência detalhada ao riso de Irene. Observa-se que as descrições são suficientes para que se tenha clara a sua essência, a saber: a comicidade, por enxergar na condição existencial de Eutanázio, não um motivo de piedade, mas de deboche; e o escárnio, por satirizar da paixão dele por ela.

A humilhação a que Irene o submetia se externava simplesmente no ato de rir. Tanto que, nas reflexões do personagem, as gargalhadas de Irene lhe vinham como um tormento, como é possível observar nitidamente nos termos “arreganhava”, “máscara odiosa”, “vidro moído” e “risos tenebrosos”. Analisando essas adjetivações a fundo, chegaremos a fortes

⁴⁶ Id. Ibidem, p.25

⁴⁷ Id. Ibidem, p. 26.

significações. Por exemplo, para Eutanázio, quando Irene ri, ela não abre a boca, mas a arreganha, ou seja, vê-se uma imagem que representa a expressão de alto grau de zombaria, escárnio, sátira e chacota. Essa atitude da moça era o fim, ou seja, o ápice de humilhação que ele poderia suportar. Portanto, observa-se que a palavra “termo” tem um sentido ambíguo na frase, pois, além de significar “fim”, refere-se ao “arreganhava”, como a denominação utilizada por Eutanázio para descrever a maneira pela qual Irene expressa o seu riso em relação a ele. Ainda em relação aos elementos da citação anterior, podemos dizer que a expressão “os risos caíam nos nervos como vidro moído” (JURANDIR, 1941, p. 28) revela que, além do tormento emocional, Irene provocava em Eutanázio um sofrimento físico, o que nos mostra o poder de destruição desse riso. E no adjetivo “risos tenebrosos” percebe-se o terror psicológico, persecutório e perverso que o riso desempenha nas aflições de Eutanázio. E, finalmente, a expressão máscara odiosa, o que nos mostra que a essência do riso de Irene é tão carregada de maus sentimentos, que ele a transforma em um ser grotesco, ou melhor, em uma máscara grotesca, em uma criatura digna de ódio.

A questão da máscara tem muita importância no universo do grotesco e sua relação com o riso tem um significado relevante. O guarda-noturno, narrador das *Rondas Noturnas* de Bonaventura, por exemplo, apresenta o mito de origem do riso relacionado ao sentido da máscara: “o riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da alegria e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira” (BAKHTIN, 2008, p. 34).

Por outro lado, na cultura popular carnavalesca da Idade Média e do Renascimento, a máscara possuía um significado estritamente positivo: “A máscara traduz a alegria das alternâncias e reencarnações” (BAKHTIN, 2008, p. 35). No entanto, Bakhtin admite que esse aspecto positivo se perde a partir do Romantismo, quando a máscara passou a adquirir um tom mais sombrio:

[a máscara] arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana etc. No Romantismo, a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horrível, o ‘nada’. (BAKHTIN, 2008, p. 35).

A declaração do guarda-noturno, das *Rondas Noturnas* de Bonaventura, sobre a origem do riso, além das significações que a máscara e o riso passaram a assumir a partir do

Romantismo, como explanamos anteriormente, muito tem a ver com o significado do riso de Irene no contexto do romance, pois, a princípio, podemos considerar que o riso de Irene é mascarado de alegria, mas, depois percebemos que a sua intenção real é satirizar e degradar Eutanázio, por isso, se transforma em uma máscara demoníaca e o seu riso se torna diabólico, adquirindo, em sua totalidade, um aspecto sombrio. Além disso, a máscara que Eutanázio enxerga em Irene pode ser um disfarce ao seu vazio horroroso.

É possível constatar que o riso de Irene não é um riso comum, ou seja, ele tem uma carga semântica que se origina a partir das aflições de Eutanázio. Ressalta-se, portanto, que quando falamos de riso, em geral, costumamos remeter o ato de rir a uma manifestação de alegria. Entretanto, o riso de Irene vai muito além, pelas diversas facetas, principalmente de escarnecimento, que ele apresenta no romance. Por trás da gargalhada da personagem, existem intenções de divertimento, deboche e, sobretudo, destrutibilidade, além de nos revelar traços da personalidade da personagem. É um riso que causa incômodo e subjuga Eutanázio a uma condição grotesca ainda mais acentuada, porque se mostra carregado da essência do grotesco, ou seja, é um riso que deforma e maltrata, pois provém de um estado de alma deformado. Observa-se que no riso de Irene é possível identificarmos, ao mesmo tempo, várias facetas: sua gargalhada é uma manifestação jocosa, festiva, satírica e burladora, em que a personagem se diverte com a degradação de Eutanázio. Constata-se, portanto, a ambivalência do riso, tal qual Bakhtin (2008) o caracteriza.

Como afirma Henri Bergson (2007, p. 15) “o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem”. É o que podemos observar em relação ao riso de Irene. Enquanto que para alguns, como D. Gemi, Eutanázio inspira piedade, para ela, ele é um espetáculo cômico, principalmente por causa da paixão que ele alimenta platonicamente, e pela sua feiúra. O narrador nos mostra que a personagem Irene é uma moça jovem e bonita e Eutanázio é um homem de meia-idade, feio e azedo.

De acordo com a ideia defendida por Bergson (2007) sobre a existência da correlação entre comicidade e fealdade, podemos dizer que, na visão de Irene, Eutanázio passa de disforme ao ridículo, por isso ela ri. Para ela, Eutanázio expressa um grotesco que desperta o riso, justificando, portanto, o riso da amada ser tão temido por ele: “pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades” (BERGSON, 2007, p. 15). O seu riso escarnecedor e debochado diminui o grau de seriedade dos motivos que, para ele, justificariam seu sofrimento.

Segundo Bergson (2007), quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia, ou seja, o que deveria ser sério se torna joco-sério ou sério-cômico.

Entretanto, o termo *comédia* no contexto do riso de Irene não diz respeito ao gênero literário em si, mas à existência de algo que provoca o sentimento de deboche, de maldade e de escarnecimento. Podemos observar esses sentimentos no trecho a seguir:

Já passa da hora invariável de [Eutanázio] chegar em casa de seu Cristóvão. Irene já deve sentir a sua falta por não ter agora, em que ocupar o seu riso, a sua maldade. Ele é a pedra de amolar onde ela afina a sua perversidade ainda cega como o fio das facas novas. Irene já deve estar na varanda para seu desprezo corrosivo e pequenino. (JURANDIR, 1941, p.43).

A citação acima e os termos “perversidade” e “maldade” deixam transparecer a inclinação de Irene para o sadismo. Ela se delicia em apreciar o martírio de Eutanázio. Além disso, esse riso pode exprimir uma diversão e uma alegria apenas aparentes, pois essa atitude da personagem pode ser uma maneira de mascarar o seu não sentido de vida. Assim sendo, Mostramos anteriormente que o riso de Irene está intimamente ligado a Eutanázio, mas, se analisarmos esse elemento independentemente dessa relação, é possível que encontremos um riso de teor universal, ou seja, podemos considerar o fato de que Irene ri para se libertar da opressão da miséria humana do meio em que ela vive e que Eutanázio personifica.

O universo agônico em que habitam os personagens de CCC serve de espetáculo para despertar o temível riso de Irene. O riso é a sua “válvula de escape”. Nesse sentido, as palavras do guarda-noturno das *Rondas Noturnas de Bonaventura* reforçam essa condição da personagem: “Diante dessa máscara satírica [o riso], assusta-se o inimigo mais bem armado e até a desgraça retrocede espantada quando ousa a rir-me dela” (KAYSER, 2003, p. 62).

É sabido que Irene é a paixão recolhida de Eutanázio. Este é mais um motivo para que ela acentue o poder escarnecedor de seu riso. É importante destacar que os efeitos maléficos do riso de Irene em Eutanázio não deixam espaço para que a personagem seja interpretada do ponto de vista erótico, pelo contrário, as alusões ao aspecto sensualista da personagem se aproximam muito mais do grotesco que do erotismo propriamente dito. Podemos perceber que o erótico sucumbe ao riso de Irene no seguinte trecho do romance: “A sua solidão era vergonhosa. A presença de Irene já não lhe dava mais a gostosa intoxicação que dantes experimentava. Agora era o riso de Irene” (JURANDIR, 1941, p. 183). A tal “solidão”, a qual o texto se refere, supõe o ato de masturbação praticado por Eutanázio. No entanto, após se sentir cada vez mais aterrorizado e perseguido pelos risos dela, os risos que o paralisam, ele passa a vê-la como uma máscara odiosa e grotesca, tal o poder desse riso. E, por outro lado, ao imaginar um homem feio, azedo, esquelético e soturno, como um bicho tapuru praticando tal

ato, a cena nos provoca um sentimento de repulsa profundamente grotesco. Pode-se perceber que não só Eutanázio, como também, os risos de Irene geram uma situação que contribui para a inexistência da possibilidade em que a paixão dele por ela tenha algum resquício de sensualidade e erotismo.

Quando Bakhtin (2008) afirma que o riso grotesco “nega e afirma”, podemos remeter essa ambivalência ao riso de Irene. Por meio de um riso festivo e mesclado de dor, Irene busca negar ou mascarar a sua condição existencial sem sentido, ao mesmo tempo em que afirma e acentua a degradação de Eutanázio. Para ela, Eutanázio representa todos os homens sem expectativas e um mundo do qual ela fazia parte. A sua risada é uma espécie de fuga de Eutanázio, deste mundo e de si mesma. Irene ri e seu riso ecoa como um apelo, um chamado à transformação e à mudança, que se revelam cada vez mais distante da realidade de Cachoeira.

3.2 Felícia: grotesco, degradação e prostituição

O universo dos personagens do romance CCC tem uma forte atmosfera de grotesco, o que já se pôde constatar a partir das análises do personagem Eutanázio e do riso grotesco de Irene. A análise a seguir é sobre a personagem Felícia, já citada anteriormente como a prostituta de Cachoeira, e apresentada no romance, em princípio, como a mulher que transmitiu a doença venérea a Eutanázio. A primeira referência à personagem, na narrativa, encontra-se no seguinte trecho do segundo capítulo: “Não tinha sido de Belém que [Eutanázio] trouxera a doença. Voltou-lhe a náusea daquela noite de luar em que sentiu a sua desgraçada carne pedir, a sua carne fria, mas suada o empurrar para a barraquinha de Felícia” (JURANDIR, 1941, p. 26).

Felícia é mais uma personagem imbuída pela atmosfera da falta de perspectiva e sentido de vida. Ao contrário do que se poderia imaginar, a prostituição de Felícia está ligada à miséria material, pois ela é uma desvalida, com aparência de bicho do mato, que se vende por migalhas para conseguir, literalmente, o “pão de cada dia”. Pode-se perceber até mesmo uma completa falta de maledicência, elemento essencial que uma prostituta precisa para conseguir sobreviver. Isso é destacado na narrativa: “O homem da véspera tinha se aproveitado dela sem lhe dar um tostão. Felícia, apesar de não ser nova naquele ofício era sempre tola, lograda, ingênua”. (JURANDIR, 1941, p. 28). Ofício do qual, no seu caso, não tem nada a ver com sedução, luxúria e muito menos, beleza, pois nesta personagem se

revelam um realismo cruel e um forte apontamento para o grotesco, por meio da degradação do corpo que sufoca a dignidade humana e apodrece o espírito.

Em uma das vezes em que o narrador expôs o pensamento de Eutanázio, uma descrição mais completa de Felícia revela, ao mesmo tempo o grotesco em sua essência e aparência: “[...] não tinha dentes, cheia de marcas de feridas, a miséria, os braços cheios de titingas, o sorriso morto”. (JURANDIR, 1941, p. 113). Pode-se observar também na seguinte descrição do narrador: “Uma mulher que cheirava a poeira, a poeira molhada. Cheirava a terra depois da chuva. A fome. Fedia a fome. [...] As unhas eram sujas e uma pequena ferida na palma da mão esquerda era como um olho”. (JURANDIR, 1941, p. 27). Essa descrição de Felícia — a primeira referência mais detalhada sobre ela no romance — nos remete a imagens grotescas, pois demonstram claramente a situação deplorável da personagem, no que se refere à miséria material e, conseqüentemente, espiritual.

Segundo Julia Kristeva (1980 apud SELIGMMAN-SILVA, 2005, p. 40) a pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos são os principais elementos da arte abjeta, uma vez que o corpo é um campo simbólico. Deste modo, podemos considerar que Felícia é um corpo grotesco que se aproxima da abjeção. Cheirar a poeira molhada, a terra depois da chuva e a fome são imagens fortes que, se exploradas em seu sentido literal, nos dão a dimensão do rebaixamento de Felícia à qualidade de matéria, ou seja, sem valor espiritual. Observando-se os elementos: poeira, terra encharcada e fome, os dois primeiros podem estar relacionados à putrefação, à mistura da água com a poeira e com a terra, “a terra úmida, a terra dos caminhos pisados por todos os caminhantes” (JURANDIR, 1941, p. 26) se transformando em lama, onde se escondem bactérias causadoras de mau cheiro. Imaginamos, portanto, uma Felícia pisoteada e humilhada. No que se refere ao fedor de fome, podemos perceber uma Felícia que sucumbe às necessidades orgânicas, que entrega o corpo a qualquer um, por migalhas, para saciar sua fome.

Nota-se que as referências acima podem remeter ao sentimento de abjeção que o corpo de Felícia pode provocar. Se a personagem está longe de despertar algum sentimento sublime, dito aqui no sentido kantiano da palavra, que é o de elevação, dizemos que ela se aproxima mais do baixo, do rasteiro, do grotesco, beirando o abjeto.

Uma das cenas mais grotescas do romance, protagonizada por Felícia, diz respeito ao momento em que o narrador descreve o ato sexual entre ela e Eutanázio. É o encontro de dois universos *derruídos*⁴⁸ onde se consuma o ápice da degradação humana. De um lado, ele usa

⁴⁸ Ressaltamos que o termo *derruído* foi referenciado em estudos sobre a obra de Dalcídio Jurandir, pela primeira vez, na tese de doutorado intitulada “Universo derruído e corrosão do herói, em Dalcídio Jurandir

Felícia para atenuar a raiva que sente pelas humilhações de Irene, e, por outro, a prostituta se entrega àquele homem tão abjeto quanto ela, para poder saciar a fome com os míseros centavos que deveria ganhar. A cena é descrita da seguinte forma:

Mas aqueles minutos foram horríveis. No meio daquela luta ele subitamente se levanta, como se tivesse apenas ido com ela para contrair o mal. Felícia deu um pequeno gemido de dor porque ele a machucara com os joelhos e ficou na rede com os olhos acesos, uma vontade de chorar, de dizer, de gritar contra aquele homem. (JURANDIR, 1941, p. 28).

A partir do trecho acima voltamos a um ponto importante já discutido anteriormente: a relação entre erotismo e grotesco. Percebe-se na cena que o erótico que deveria existir, por se tratar de um ato sexual é arrebatado pelo grotesco, o que pode ser constatado pelo uso das palavras: “minutos horríveis” e “luta”, fazendo com que o ato assemelhe-se mais à descrição de uma violência sexual. A citação acima demonstra certa repulsa de Felícia em relação a Eutanázio. Para ela, se entregar a qualquer homem por alguns trocados é um sacrifício, mas, neste caso, ela sente como se estivesse sob tortura.

A cena que antecede a consumação do ato sexual entre Felícia e Eutanázio mostra um cenário extremamente decadente e, no mínimo, curioso. O trecho descreve o momento em que ele chega à barraca da prostituta:

Estava descalça, gripada, assoando o nariz, no fundo do quartinho, onde tinha, na parede, uma estampa de Nova -York. Um pote d'água destampado, um caneco jogado no chão, um pedaço de esteira e um cachorro espiando pela porta. A lamparina era como a língua do cachorro com fome ou com sede. Quem teria dado à Felícia aquela estampa de Nova -York? Os arranha-céus cresciam dentro do quartinho escuro e sujo. A língua da lamparina dava aos arranha-céus uma cor apocalíptica (sic). Numa mesa velha ao canto, e meio arriada, um grande crucifixo mostrava na luz escassa umas vagas costelas redentoras. [...] Tossiu e escarrou, assoou o nariz, limpando as mãos no peito da blusa (JURANDIR, 1941, p. 26-27).

As imagens descritas na citação acima revelam a degradação de Felícia, e sugerem a sua condição animalesca no mundo⁴⁹. Nota-se a figura do cachorro “espiando pela porta e a luz da lamparina era como a língua do animal com sede ou com fome”. Se analisarmos bem, a

(2002)”, da professora Marlí Tereza Furtado, trabalho no qual a palavra adquiriu forte significação nas análises da autora. Reiteramos que a referida tese, já citada anteriormente, foi lançada em livro em 2010 pela editora Mercado de Letras.

⁴⁹ A cena que retrata a condição animalesca de Felícia no mundo nos remete ao poema *O bicho*, de Manuel Bandeira: Vi ontem um bicho/ Na imundície do pátio/Catando comida entre os detritos/Quando achava alguma coisa;/Não examinava nem cheirava:/Engolia com voracidade/O bicho não era um cão,/Não era um gato,/Não era um rato/O bicho, meu Deus, era um homem (BANDEIRA, 1993, p. 201-202).

condição miserável de Felícia muito se assemelha à condição do cachorro: um bicho largado no mundo à sua própria sorte. Por outro lado, a cena nos mostra uma situação tão degradante da prostituta que podemos sugerir que o cachorro com fome, enxergava Felícia como um ser sem vida que lhe serviria de refeição.

Observa-se ainda, que Felícia mora em quartinho e dorme no chão em um pedaço de esteira. Vive à espera dos homens que lhe dão migalhas em troca de um sexo degradante. Foi assim com Eutanázio: “Uma Felícia podre, que naquela hora, porque estava com fome, porque baixou os olhos, se fez numa Felícia quase santa, pura pela doença que a corrompia cada vez mais [...] Uma mulher com fome se prestando para homem” (JURANDIR, 1941, p. 29). Atentamos ainda para a maneira como ela recebe seu “cliente”: sem a mínima condição de higiene e sem a menor preocupação em parecer sensual, ela simplesmente “tossiu e escarrou”, como se estivesse presentindo o asco que iria enfrentar.

A estampa de Nova - York pendurada no quarto derrocado de Felícia mostra um contraste de mundos, ao imaginarmos a cidade de Nova - York cheia de luzes, de glamour, de riqueza e poder em meio àquela realidade desgraçada e àquele quarto escuro e sujo. É possível notarmos, nesse detalhe, “o modo irônico”⁵⁰ de narrar de Dalcídio Jurandir que, em meio ao drama de dois personagens tão significativos na cena, poderia passar despercebido. No entanto, chamamos atenção à técnica que o autor usa para fazer uma denúncia social no referido trecho do romance, utilizando uma ironia fina que nos leva à reflexão: quantas vidas são vítimas de um mundo capitalista o qual, ao mesmo tempo, almejam? Outra ironia do autor é em relação ao nome da personagem, pois sabemos que Felícia significa felicidade.

O crucifixo do quarto, outro elemento em destaque na cena, presencia aquele sacrilégio cometido por Felícia e Eutanázio. “Os olhos de Cristo perdidos na escuridão” (JURANDIR, 1941, p. 29) parecem não querer ver aquele infortúnio, aquela degradação inevitável. Os olhos perdidos de Cristo representam, para eles, o desamparo, o esquecimento.

Na citação abaixo, extraída do romance *Três Casas e um Rio* (1958), também de Dalcídio Jurandir, observa-se que o narrador revela por meio das lembranças do personagem Alfredo, o dia em que um bêbado chamado Dionísio ateou fogo na barraca de Felícia, tornando-a ainda mais desgraçada:

Pedindo socorro ao Major, ela [Felícia] subia os degraus da escada do chalé, chamuscada e ensopada, depois de ter atravessado a enchente, arquejando, as pupilas como arrancadas pelo terror. Mal podia falar, a mão tremendo no

⁵⁰ “O modo irônico de narrar” de Dalcídio Jurandir foi um dos pontos abordados e analisados pela professora Marlí Furtado em seu livro já citado anteriormente.

peito e na queimadura que lhe sangrava no braço. Alfredo via nela uma espécie de mulher meio bicho, causando nojo e piedade ao mesmo tempo. [...] Alfredo compreendia que a palavra “infeliz” murmurada pela mãe naquela hora, tinha uma significação mais medonha do que pensava. (JURANDIR, 1958, p. 66-67).

Na citação acima, a expressão “mulher meio bicho” e as palavras “nojo, piedade e infeliz” são sensações provocadas por Felícia e possuem forte poder simbólico, como foi possível perceber na correlação entre a personagem e a condição de um cachorro. O trecho revela também um fato importante: Felícia, na visão de outros personagens, como Alfredo e D. Amélia, era vista como uma desgraçada. Os personagens não demonstram preconceito por ela, pelo contrário, Felícia suscita ao mesmo tempo pena e nojo. No caso da cena acima, pelas condições animaisca que a personagem, ela causa em Alfredo sentimentos mistos de asco, por causa da sua aparência e pena, pela sua condição deplorável. As suas pupilas saltando, as queimaduras e o sangue escorrendo pelo corpo denotam uma imagem pavorosa, no entanto, mais do que na aparência, a desgraça de Felícia demonstra fortemente o quanto ela é “infeliz”, palavra que soou, neste momento, tão mais forte e significativa para Alfredo. Diante de tais conclusões, podemos dizer que a personagem reúne em aparência e essência um grotesco por excelência, tal qual Eutanázio.

Nota-se que a passagem de Felícia pelo romance CCC é curta e rápida, no entanto, de extrema importância, pois ela é a personagem chave que desencadeia a caminhada de Eutanázio para a autodestruição ao lhe transmitir a doença que vai lhe servir de alibi para justificar a sua não vontade de viver.

No romance *Três Casas e um Rio* (1958), terceiro livro do Ciclo do Extremo Norte, a personagem Felícia ainda aparece, como se pode constatar, a partir das lembranças do menino Alfredo. O narrador deixa subentendido que ela já morrera, mas não revela o motivo de sua morte. A citação anterior é a última e mais relevante referência à personagem na obra de Dalcídio Jurandir.

3.3 Lucíola: a busca do sublime através do grotesco

A personagem Lucíola Saraiva, assim como Eutanázio, Irene e Felícia, também está inserida no universo derruído de Cachoeira do Arari. A personagem vive o mesmo drama

humano, social e existencial oriundo da pobreza e da desesperança. A princípio, mora com a mãe, Siá Rosália e com os irmãos Ezequias, Didico, Rodolfo e Dadá, todos, inclusive ela, filhos de pais diferentes, dado que revela certa sede de maternidade de sua mãe. Eles vivem à custa de uma pensão. Lucíola é oriunda de uma família extremamente problemática e triste, com exceção de sua mãe, Siá Rosália, uma mulher de espírito aventureiro que se orgulhava de ter amizade com pessoas ricas. Após a morte da mãe, Lucíola e os irmãos deixaram de receber a pensão, o que acelerou a ruína da família e da casa onde moravam. Desde então, a monotonia reinou no lugar e na alma dos seus habitantes.

Lucíola, em busca de algo para justificar sua vontade de viver, se apegou desesperadamente ao menino Alfredo, filho do Major Alberto e de D. Amélia, alimentando por ele um instinto maternal obsessivo, como podemos observar no seguinte trecho do romance: “Lucíola com os seus compridos cabelos e a cara de solteirona teve um destino, ao se desiludir por completo dos homens e dos bailes na sociedade: dedicar-se ao menino Alfredo, com uma paixão de mãe, que aborrecia D. Amélia”. (JURANDIR, 1941, p.99). No primeiro capítulo do romance, que conta a chegada de Alfredo ao chalé após uma longa caminhada pelos campos queimados de Cachoeira, Lucíola aparece na narrativa já como a mulher que quer exercer o “direito de maternidade” sobre o menino, causa do aborrecimento da mãe do garoto. O narrador nos revela, desde o início do livro, que esse sentimento maternal era desmedido.

Lucíola viveu e sofreu várias perdas importantes: primeiro a mãe e em seguida o irmão Ezequias, que cometeu suicídio. Hipocondríaco, ele era obcecado pela possibilidade de ter sido contaminado pela sífilis: “Tomava todos os remédios. [...] Qualquer tristeza, qualquer dor de cabeça, qualquer moleza era da sífilis” (JURANDIR, 1941, p. 125). Essa obsessão o levou a cometer suicídio. Dadá, a irmã, se predestinou a amargar e cultivar “[...] as suas espinhas carnis, os seus cravos, as suas sardas, as rugas e o seu mau juízo sobre os homens [...]”⁵¹ Percebe-se, a partir desses três personagens Lucíola, Dadá e Ezequias, um drama existencial que envolve fortemente essa família e que termina se externando na aparência, tanto que o narrador dá destaque a esse fato, como pode ser observado na citação acima. Desse modo, Lucíola buscava, como que para preencher o vazio de sua própria existência, cada vez mais motivos para se apegar ao menino Alfredo, como revelam algumas passagens do romance:

Lucíola deixava a sociedade, o namoro, a modinha, a arrumação da casa, para se entregar, se dar toda ao menino. [...] Os homens podiam passar, as

⁵¹ Id. Ibidem, p. 125.

moças podiam aparecer com vestidos novos e livros de modinha. Didico podia trazer um novo cantor para acordar os cachorros do Salu na hora da lua. Lucíola tinha encontrado o seu mundo, a sua compensação, o seu Fredinho. (JURANDIR, 1941, p. 133).

Percebe-se, nas informações do trecho acima, que Lucíola abdicou de tentar viver uma vida real para se entregar a uma ideia fixa, como se depositasse em Alfredo não expectativas, mas motivos para não desistir da vida, afinal, como revelou o narrador “Alfredo era [para ela] o último elo com a vida, com a humanidade” (JURANDIR, 1941, p. 191). Tanto que, inúmeras vezes, em uma atitude que demonstra certa demência, Lucíola pediu Alfredo, ainda bebê, para D. Amélia: “- Ora, me dê o Alfredo, D. Amélia! Me dê, D. Amélia, ele para mim criar, sim? [...] Dá, sim, ele? Não quero senão ele. A senhora não sabe o que é a gente criar amizade em numa criança, D. Amélia. Se soubesse...”⁵². Em princípio, a inclinação para esse sentimento exagerado crescia a cada dia, pois Lucíola “roubava” o menino para sua casa e o cobria de dengos. No entanto, a passividade de Alfredo aos exageros maternos de Lucíola começou a perder força quando ele começou a crescer. A partir disto, inicia-se a caminhada de Lucíola para o universo do grotesco, pois a perda mais atroz que ela poderia sofrer, além da mãe e do irmão, era a do menino que recusava seus mimos. Nas palavras do narrador, a personagem passou a se martirizar por ter consciência de ter sido apenas uma “ama-seca”:

Lucíola, porém, viu com quase desespero que Alfredo crescia, perdia a criança, deixava de bater palmas com o Papai-mamãe, de gritar ó Mamãe ciá! [...] Era uma ingratidão bem humana aquela do tempo. Ela ia ficando viúva daquele menino. E a sua vida de solteirona, mais solteira e mais achacada. [...] O calor, o ardor, a ternura, a dedicação de tantos anos em torno de Fredinho de nada serviram, de nada valeu para o tempo, senão para deixar essa reflexão em Lucíola: Fui apenas uma ama-seca (JURANDIR, 1941, p. 135-136).

A citação acima, embora longa, é necessária para evidenciar o motivo crucial — o crescimento de Alfredo — que desencadeou o sentimento doentio de maternidade em Lucíola, transformando-a em uma criatura grotesca.

A impertinência maternal da personagem era sem limites, o que já pôde ser observado na cena em que ela chega ao extremo de pedir para que D. Amélia desse o menino para ela criar. No entanto, visto que este trabalho procura abordar o grotesco, inevitavelmente nos perguntamos o que poderia haver de disforme⁵³, de monstruoso, em um sentimento maternal?

⁵² Id. *Ibidem*, p. 132-133.

⁵³ Reiteramos que a deformidade é a essência do grotesco.

Afinal, para o senso comum, a maternidade é algo sublime. Entretanto, em se tratando da personagem em questão, quando este sentimento passa a ser algo desmesurado e inconsequente, pode incorrer no terreno do grotesco. Por quê? Primeiramente, porque junto e por causa desse sentimento, Lucíola se permitia a outros, torpes e mórbidos como desejar que o menino ficasse doente:

Pensou que Alfredo podia ficar paralítico, mudo ou cego, vítima de alguma congestão, uma doença que o inutilizasse para sempre, até para D. Amélia. Assim o menino seria dela, unicamente, numa cadeira de rodas empurrada pelas mãos. (JURANDIR, 1997, p. 146).

Em segundo lugar, por conseguinte, por desejar a morte de D. Amélia, planejando envenená-la, trocando a pimenta do peixe — de que D. Amélia tanto gostava — por veneno para matar rato. Lucíola desejava tal fato, ou seja, a morte da mãe verdadeira de Alfredo, como revelam as palavras do narrador:

Lucíola, exatamente, não podia tolerar D. Amélia. Tinha acontecido que Lucíola odiava o seu “Espírito Santo”. Por que... (isso foi violento e muito tempo vivo no pensamento de Lucíola) por que D. Amélia não morria? Por quê? Alfredo ainda estava bem menino e se D. Amélia morresse, o pequeno cresceria junto dela. (JURANDIR, 1997, p. 146).

Os pensamentos de Lucíola demonstram um forte realismo grotesco, visto que trazem à tona o que há de obscuro, baixo e pérfido em sua alma. Podemos, inclusive, dizer que a trajetória da personagem perpassa do sublime ao grotesco, pois ela é capaz dos sentimentos mais elevados aos mais vis: ela almeja a maternidade, que representa a vida, mas nutre o desejo da morte de D. Amélia, além de querer a cegueira e paralisia de Alfredo.

O sentimento maternal de Lucíola por Alfredo passa a se tornar obsessivo e destrutivo após ela perceber que além do distanciamento, Alfredo começava a desprezá-la e a rejeitá-la: “Ele já não cheirava as dobras da sua saia, não comia a papa que ela fazia com muito açúcar e fervura. [...] Lucíola incomodava-o. Crescia nele, ainda que obscuramente, uma aversão pelos excessos de Lucíola já passada, mas que continuavam nele como tatuagens”. (JURANDIR, 1947, p.135). Percebe-se que o sentimento de possessão maternal pode ser observado até mesmo na maneira em como Lucíola preparava o mingau para Alfredo, “com muito açúcar e fervura”, ou seja, meloso, enjoativo e excessivamente doce, como se ela quisesse impregnar no menino o seu sentimento açucarado e doentio. A obsessão ultrapassava os limites do

emocional e começava a se revelar mais veementemente na aparência da personagem, notada pelo menino e traduzida nas palavras do narrador:

Sua vida se tornava mais deserta, cheia de dores de cabeça, de erisipela. Sofria de uma erisipela crônica. Seus pés inchavam, suas pernas também. Doía muito e, para Alfredo, Lucíola deixava estampar toda a expressão de dor nas rugas, nas pregas, no oleoso do rosto comprido, o peso ainda dos imensos cabelos caídos para trás como uma silenciosa e negra imagem de desolação. (JURANDIR, 1941, p.135-136).

O sofrimento de Lucíola começava a transparecer e a tornar-se explícito. A dor física se transformava em um sintoma de sua desolação. Os termos “silenciosa e negra imagem” demonstram a morbidez desse penar que era estampado em sua expressão facial. Vários trechos do romance revelam a relação da angústia de Lucíola por meio de sua aparência. No trecho a seguir, temos uma descrição bastante forte que ressalta ainda mais esse fato: “Lucíola se acabava na solidão com a sua erisipela e enterrando o pente coque nos cabelos, limpando a caspa com clara de ovo” (JURANDIR, 1941, p. 140). A imagem demonstra um desamparo inconsolável, pois a personagem preenche a sua solidão com as dores da erisipela e limpando a caspa dos cabelos com clara de ovo, o que nos remete a uma imagem de abjeção, tal como ela passava a significar para Alfredo, de um ser repugnante. Certa vez, após ouvir o canto de uma coruja, Alfredo faz algumas elucubrações, traduzidas pelo narrador, acerca da possível relação entre o animal e Lucíola:

Coruja, te some! Tu és do mundo de Lucíola. Coruja, que mau sinal! Lucíola e a corujinha deveriam ficar conversando embaixo do ingazeiro. Nunca mais podia varrer de si aquele mundo onde coruja piava, jacurututú gemia, matinta⁵⁴ assobiava e pororoca era dois pretinhos mal assombrados correndo no rio. A corujinha continua piando em cima do telhado. Alfredo desejaria fugir daquela coruja como deseja fugir de Lucíola, do Chalé, de Cachoeira. (JURANDIR, 1941, p. 270).

A coruja é um animal noturno, por isso é vista como sombrio, e seus olhos acesos na escuridão parecem querer hipnotizar. Além disso, o fato de a Matinta Pereira também fazer parte do mundo de Lucíola só reforça que a presença dela na vida do menino passou a significar uma assombração tenebrosa que o persegue.

⁵⁴ Refere-se à lenda da Matinta Pereira, que seria uma ave misteriosa com assobio estrondante, que segundo o folclore da região Norte e Nordeste do Brasil, aparece somente à noite transformada em velha feiticeira.

O desespero de Lucíola a fez inúmeras vezes, tentar seduzir o menino com artifícios de uma mulher que tenta seduzir um homem, o que para Alfredo parecia ainda mais estranho: “E ela ia ao banho, esfregava os cabelos no sabugo de milho e no sabonete Caboclo e punha loção. E quando Alfredo aparecia, Lucíola ensaiava jogar os seus vastos cabelos bem tratados sobre ele e Alfredo recuava meio temeroso daquela cabeleira e daquela loção” (JURANDIR, 1941, p. 136). Percebe-se que Alfredo vê, na atitude de Lucíola, algo de loucura, reduzida ao ridículo. A obsessão havia se transformado em um grotesco que, às vezes, se aproximava do cômico, do patético. Podemos perceber o extremo desprezo de Alfredo em relação à personagem, em mais um dos seus pensamentos traduzidos pelo narrador: “Lucíola lhe parecia boa, mas mistura de ridículo, em liquidação como artigo de comércio que não achara venda e ficava jogado debaixo do balcão”⁵⁵. Observa-se, na citação, certa impiedade do menino em relação à mulher que o encheu de mimos. Ele a considerava como alguém sem expressividade, passando a enxergar o vazio existencial que cobria Lucíola e a transformava em um ser cada vez mais taciturno.

No romance *Três Casas e um Rio* (1958), existe uma cena ainda mais forte no que diz respeito ao fato de Lucíola tentar seduzir Alfredo. Certa vez, Alfredo foi instigado pela curiosidade ao ouvir o pai, major Alberto, comentar que o corpo de uma mulher tem o talhe da palmeira. Achou a comparação medonha, pois de imediato lhe veio à mente a imagem de Lucíola com seus espartilhos, “uma engrenagem de roupas incompatível com as palmeiras” (JURANDIR, 1994, p. 69), pensou o garoto. Incitado pela dúvida, o menino foi procurá-la e a surpreendeu trocando de roupa:

Surpreendeu-a no quarto, despida. Ela deu um pequeno grito, tapando os seios com um pano de retalhos. O cabelo, que tentava, com a mão esquerda, sustentar no alto da cabeça, derramou-se pesadamente sobre o corpo inteiro. Logo, porém, baixou o pano e lançou o peso dos cabelos para as costas, abandonando-se numa intimidade que constrangeu Alfredo. Mas a curiosidade era maior que o constrangimento. O corpo da mulher tinha a brancura das galinhas cozidas. E foi nesse instante que ela lhe disse num timbre de ressentimento: - Você bem que podia ter se criado nesses seios Fredinho. Um calafrio trespassou-o. (JURANDIR, 1994, p. 70).

Observa-se a tentativa explícita de Lucíola em persuadir Alfredo, em uma atitude que revela nuances de erotismo, pois ela jogou os longos cabelos para trás e baixou o pano de retalhos que cobria os seios. A sabedoria popular revela que ao mexer nos cabelos com desenvoltura, as mulheres revelam uma de suas mais poderosas linguagens corporais da

⁵⁵ Id. Ibidem, p. 192

sedução. Por mais que não se acostumasse com a ideia, Lucíola notava que Alfredo estava virando um “homenzinho”. Poderíamos sugerir, portanto, que esse comportamento da personagem ao tentar seduzi-lo, revela, no fundo, a sua sexualidade reprimida de moça virgem que vê em Alfredo um meio para afirmar a sua feminilidade tão carente e apagada pelo sofrimento, fazendo-a confundir, em um ato que parece insano, o amor materno com o amor erótico. Tendo em vista esta constatação, os modos de Lucíola acentuam a sua condição grotesca e ridícula que se agrava com o espanto e a conclusão do garoto: “O corpo da mulher tinha a brancura das galinhas cozidas”⁵⁶, ou seja, mais uma vez percebe-se que a personagem causa horror e repugnância no menino. O que poderia ser uma cena de sensualidade se transforma em um espetáculo grotesco, pois o que Alfredo enxerga — e ao mesmo tempo nos mostra — é a essência de Lucíola, uma obsessão desmesurada que a tornou disforme e desprezível para ele.

Nota-se que a trajetória de Lucíola, iniciada em CCC, primeiro romance de Dalcídio Jurandir, continua em *Três Casas e um Rio* (1958), o terceiro romance do *Ciclo Extremo Norte*, no qual a personagem ganha maior destaque. Um dos mais importantes episódios desse livro é o que conta a aventura de Alfredo, que ao fugir de casa após ver D. Amélia bêbada, sai a caminhar à noite pelos campos e, perdido, chega à misteriosa fazenda Marinatambalo. Esse episódio, um dos mais longos do romance, é protagonizado por Lucíola que, ao perceber a fuga do menino do chalé, vai ao seu encontro sem que ele perceba.

A fazenda Marinatambalo fica em Cachoeira e é de propriedade da família Menezes. O narrador, por meio das recordações da personagem Lucíola, faz um contraponto entre o passado e o presente da fazenda, demonstrando a glória e a ruína de um lugar que um dia já havia sido chamado pelo fazendeiro Dr. Menezes, dono do lugar, de Reino de Marinatambalo: “Lucíola pôs-se a contemplar os restos daquela fortuna morta. Os três chalés que constituíam a casa grande seguidos dos quatro pavilhões haviam perdido a pintura próspera, azul e branca, de 1910 e das suas paredes de madeira as tábuas caíam soltas ou podres” (JURANDIR, 1994, p. 237). Alfredo já havia escutado seu pai Major Alberto falar da fama de luxo, mas também, das crueldades que aconteciam no lugar, onde vaqueiros eram surrados, marcados a ferro e fogo como bois, e caçadores e ladrões eram mortos. As histórias mais minuciosas de Marinatambalo eram mesmo contadas por Lucíola, o que instigava o imaginário do garoto.

Em se tratando de Lucíola, o episódio de Marinatambalo se torna importante na trajetória da personagem pelo fato de marcar, ao mesmo tempo, seu momento de triunfo, ao

⁵⁶ Id. *Ibidem*, p. 70

obter por alguns instantes a plena posse do menino Alfredo, e também o início de sua caminhada para o fim. A fazenda, que antes ostentava riqueza, parecia para Lucíola e Alfredo um lugar abandonado, devastado pela solidão. No enorme chalé constituído de quatro pavilhões decadentes moravam o filho de Dr. Menezes, Edmundo, rapaz que passou grande parte da vida na Inglaterra, D. Marciana, uma antiga empregada da casa que dizia conversar com visagens, e finalmente, D. Elisa, mãe de Dr. Menezes, uma senhora idosa que amargava na sua loucura a fortuna perdida e os tempos áureos passados. O cenário da fazenda não poderia ser mais desolador: uma casa despedaçada e uma família em colapso.

O narrador, em princípio, por meio das recordações de Lucíola que lá havia estado na época da fortuna, apresenta Marinatambalo tal qual um Reino de contos de fadas, ou seja, fabuloso e fantástico, onde os pavilhões dos chalés eram cobertos de telhas francesas e quando nos bailes a rigor os vestidos das moças vinham de Paris. A magia do local se acentua, sobretudo, se levarmos em consideração que esse lugar, que esbanjava luxo, contrasta veementemente com a realidade social da maioria dos habitantes de Cachoeira, em que os dramas humanos e sociais se entrelaçam em um só. Deste modo, Marinatambalo no imaginário local era algo sublime, pois é um Reino de fantasia, inimaginável e inalcançável à realidade tão palpável e desoladora que nos foi apresentada desde o romance CCC. Entretanto, o narrador mostra também, ainda através de Lucíola, o contraste da própria fazenda ao revelar o passado majestoso e o presente em ruínas do Reino de Marinatambalo. Podemos dizer que a fazenda foi do sublime ao grotesco, pois agora amargava o rebaixamento à condição de um lugar devastado pela falência e pela solidão, que se externavam na fisionomia de seus últimos habitantes. Ao chegar à fazenda que tanto havia fantasiado, o imaginário de Alfredo se desconstrói rapidamente.

O preâmbulo acerca do episódio de Marinatambalo se torna necessário para esclarecer a atmosfera grotesca que envolve os personagens em questão. A presença de Lucíola no local foi uma maneira de reafirmar o universo derrocado da fazenda, pois a personagem se identificava fortemente com aquele cenário de destruição física, que refletia a angústia moral e existencial dos moradores do lugar:

A moça via-se na fazenda como num espelho. A morte da mãe, a morte do montepio, o suicídio do irmão com aquela mania de ‘ter dinheiro e ter sífilis’, o desentendimento com Dadá, talvez pelo fato de andarem envelhecendo tão depressa e tão solitárias, o louco intento de agarrar-se àquele menino indomável, tudo isso se refletia em Marinatambalo, na fisionomia daquele homem [Edmundo] que tinha os olhos cerrados. (JURANDIR, 1994, p. 267).

Em Marinatambalo, Alfredo parecia rejeitá-la ainda mais, com raiva por ela tê-lo seguido, mas também por enxergar no rosto de Lucíola uma representação da solidão de Marinatambalo:

Que o diabo ou o lobisomem a levasse. Sabia que estava ali, ridícula, a cara macerada, a testa larga, um traço meio roxo na boca, o nariz de defunto. Lembrou-se dos seios. [...] Não pode encarar o menino que a fitava com uma expressão de raiva, nojo, tristeza e dor, assim entendia ela. (JURANDIR, 1994, p. 232-233).

Observa-se na descrição “cara macerada”, “traço roxo na boca” e “nariz de defunto” que, cada vez mais, Lucíola fazia estampar na sua fisionomia disforme, grotesca, o sofrimento causado pelas desgraças familiares e pela maternidade interposta obsessivamente ao garoto. Por outro lado, ela começou a reconhecer as consequências da sua presunção, embora demonstrasse em suas ações a falta de forças para desistir: “Estou endoidecendo com a idéia de criá-lo, de que devo ser sua mãe (JURANDIR, 1994, p. 239). Os dias de isolamento com o garoto marcam a tomada de consciência da personagem.

Quando foi dito que o episódio de Marinatambalo marca o início da caminhada de Lucíola para o fim, é porque, a partir daí, se observa o definhamento da personagem. Os conflitos internos de Lucíola aumentaram após ser pedida inesperadamente em casamento por Edmundo Menezes, homem educado, bonito, mas triste e arruinado. O noivado de Lucíola causou furor em toda Cachoeira, afinal os dois tinham se conhecido há poucos dias no ex-Reino de Marinatambalo. Além disso, o que um rapaz tão bem instruído havia visto em uma mulher taciturna, sorumbática e que, ainda por cima, criava uma cobra, uma jiboia, como bicho de estimação? Todos esses elementos nos dão a impressão de algo profundamente grotesco. Essa cobra, inclusive, possui uma simbologia forte na narrativa, ao pensarmos na relação entre Lucíola e Alfredo. A jiboia não é uma cobra venenosa, mas seu trunfo é a força com a qual aprisiona a vítima e a mata sufocada, para depois devorá-la. Podemos, de forma metafórica, fazer um paralelo: a presença da jiboia no chalé, tão estranhamente íntima, possui todos os artifícios que Lucíola queria ter para obter o menino para ela, ou seja, o poder de enfeitiçar, envolver e imobilizar.

Apesar de toda a aura grotesca que envolve Lucíola, Edmundo parecia se identificar com tudo isso: “A cada vez maior sensação de ruína de Marinatambalo aliviava-se aquela casa velha de Lucíola, como se ambas as casas fundissem nos mesmos desgostos, na mesma calíça. Afinal, Lucíola havia perdido o montepio e a juventude e ele a propriedade”.

(JURANDIR, 1994, p. 305). No entanto, ele não sabia explicar ou até mesmo entender os motivos que o levaram a querer se casar com a moça. Ele era um homem perdido e sem perspectivas, que herdara apenas um Reino demolido e uma avó louca. O casamento parecia-lhe como uma “válvula de escape” e, “a busca de uma nova e qualquer condição de vida” (JURANDIR, 1994, p. 306). Por outro lado, a ideia do casamento angustiava cada vez mais Lucíola. Não lhe agradava nem um pouco o fato de ter que, de alguma forma, substituir Alfredo na sua insignificante vida, pois na sua concepção, ela teria que deixar a sua obsessão maternal de lado para ter que se dedicar a outro homem. Essa reflexão foi o começo do desespero final de Lucíola: “Compreendeu ainda que se tivesse um filho não o amaria tanto quanto amava Alfredo” (JURANDIR, 1994, p. 309).

Após trilhar os escombros das ruínas de Marinatambalo e conhecer Edmundo, seu agora noivo, Lucíola dá início à segunda parte de sua caminhada para a sua própria ruína: começam os preparativos para o seu casamento e chega o momento em que ela precisa experimentar seu vestido de noiva. A cena retrata um grotesco profundamente sombrio e mórbido: “Retirando do embrulho a musselina alinhavada, a costureira despertou em Lucíola a lembrança daquele lilás lustroso com que amortalhou o cadáver de sua mãe. [...] Sentia-se naquele vestido dentro do mundo de Marinatambalo” (JURANDIR, 1994, p. 311). A citação demonstra que as interpretações que Lucíola fazia do mundo, sobretudo de seu casamento, estão sempre ligadas a uma atmosfera mórbida e sombria. O seu casamento tinha um estreito vínculo com a morte e seu vestido representava a decadência e a falência de um Reino em trevas do qual ela iria fazer parte, talvez como uma bruxa. Lucíola enxergava o mundo como um espelho do seu estado de espírito e essa angústia eterna estava se tornando cada vez mais explícita, como podemos perceber a partir dos pensamentos de D. Doduca, a costureira: “Via-a descorada e abatida, amortalhada naquele vestido. [...] Queria aconselhá-la a tomar uns passes, a consultar uma experiente, a pedir ao Dr. Edmundo que a mandasse a Belém... Quem sabe se uma doença íntima, misteriosa...”⁵⁷. Os termos “descorada, abatida e doença misteriosa” demonstram que Lucíola transparecia seu padecimento na aparência não só aos olhos do menino Alfredo como também para outros personagens. O adjetivo “amortalhada” soa ainda mais forte e mais autêntico, pois Lucíola, após ser renegada por Alfredo, era como se realmente tivesse morrido para o mundo.

O longo trecho da narrativa que descreve o momento em que Lucíola se prepara para a cerimônia são revelações que traduzem a mais profunda angústia de uma alma em agonia.

⁵⁷ Id. Ibidem, p. 314.

Podemos perceber isso no momento em que ela está em frente ao espelho, sendo arrumada por D. Duduca: “Até quando aquele suplício? Diante dela, presente como ninguém, aquele espelho avassalador. [...] E se tudo sofria, naquele momento, apreensiva, escarnekida, desamparada, por que aceitara o casamento?”. (JURANDIR, 1994, p. 363). O sentimento aniquilador que envolvia o noivo e a noiva traz, além de grotesco, um tom trágico a esse episódio do romance, pois a saga desses dois personagens, desde a descoberta de Marinatambalo, o noivado repentino e a busca por um sentido de vida, culminam no suicídio de Lucíola por envenenamento, após ter fugido da Intendência na hora do “sim”, e no desaparecimento de Edmundo que, ardendo em febre de paludismo (malária) e após a fuga de Lucíola, montou em búfalo como um cavaleiro lendário e desapareceu na escuridão entre as ruínas de seu Reino.

O romance *Três Casas e um Rio* (1958) e, sobretudo o episódio “Marinatambalo”, desnudam uma passagem muito relevante da personagem Lucíola na obra de Dalcídio Jurandir, pois demonstra mais claramente a raiz do conflito interior da personagem, a sexualidade reprimida e a tentativa de reafirmar sua feminilidade perdida por meio de um sentimento maternal obsessivo. Esse componente constitui na personagem a possibilidade do estudo do grotesco, visto que toda a sua angústia anterior se revelava em sua aparência. Além disso, de acordo com a professora Marlí Furtado (2010), Marinatambalo pode ser considerado o capítulo mais importante do romance *Três Casas e um Rio* (1958) visto que “realidade fictícia, simbologia e imaginário popular estão essencialmente amarrados” (FURTADO, 2010, p. 74). Deste modo, ressalta-se que esses mesmos elementos destacados pela professora, foram os que abriram a possibilidade de interpretarmos não só o grotesco, mas apontarmos a presença do sublime no episódio de Marinatambalo.

Dessa forma, percebe-se que o subcapítulo sobre Lucíola, nos ajuda a esclarecer bem o significado da célebre frase de Napoleão Bonaparte — usada como epígrafe para o primeiro capítulo deste trabalho — “Do sublime ao grotesco há apenas um passo” (THOMAS, 2009, p. 31), pois vimos um sentimento maternal que adoce a alma e um Reino da fantasia que se transforma em ruínas e trevas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos trilhados nos capítulos de análise, dedicados ao estudo do grotesco nos romances *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Três Casas e um Rio* (1958), de Dalcídio Jurandir, demonstram o fato de que ele é um escritor que fornece a nós, leitores e estudiosos de literatura, um vasto campo para diversas possibilidades de interpretação, sobretudo, no que diz respeito a conflitos e dramas humanos dos personagens, visto que eles representam o sentimento de toda a humanidade, em qualquer tempo e em qualquer espaço, apesar de serem ambientados na vila de Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó.

O estudo do grotesco no universo dalcidiano contribui para reforçar, ainda mais, a forma diferenciada que o escritor abordou a Amazônia em sua obra, ou seja, distanciando-se da visão romantizada na qual mostrar o esplendor da natureza amazônica na literatura, era o principal objetivo da maioria dos autores de sua época. Como já foi dito anteriormente, na parte deste trabalho dedicada à Introdução, observa-se, na obra de Dalcídio, a preocupação em desvelar o sofrimento dos habitantes de uma região impiedosamente abalada pela miséria social e humana, onde cada um busca, à sua maneira, lidar com as adversidades que a vida lhe impõe.

Nota-se, ainda, a partir das citações dos romances analisados, que Dalcídio Jurandir se empenhou na construção de uma estrutura narrativa — fazendo uso, sobretudo, do monólogo interior — que expusesse, de maneira impactante, os conflitos íntimos dos personagens. Deste modo, percebe-se que o autor, além de revelar a falta de perspectivas existente em um universo entregue ao descaso econômico e social, descortina com maior ênfase o sofrimento dessas pessoas vítimas do esquecimento e de suas consequências, como perdas familiares para doenças banais, casas em ruínas, valores humanos em colapso e, principalmente, o desencanto pelo sentido da vida.

Todos esses aspectos estão fortemente presentes na obra do escritor e podem ser vistos através de todos os personagens. No entanto, em se tratando de um estudo sobre o grotesco nos dois romances em questão, destacamos apenas os seguintes: Eutanázio, Irene, Lucíola e Felícia. Nota-se que cada um desses personagens encara seu drama existencial de diferentes modos e de acordo com as análises realizadas, percebe-se a possibilidade de identificarmos diversas formas de manifestação do grotesco, ou seja, reforçamos o conceito por meio da análise.

O grotesco é uma manifestação artística que possui como essência estética, a deformidade. Essa deformidade pode ser identificada, sobretudo, nas variadas formas de expressão corporal. No entanto, embora a aparência disforme seja fundamental para a configuração do grotesco, é necessário atentarmos para o que está por detrás dela, ou seja, é preciso avaliar o que existe de obscuro nesta manifestação de deformidade para encontrarmos os motivos que a justificam. A partir desta premissa sobre o grotesco, realizamos os capítulos de análise deste trabalho.

Como foi possível perceber, essa relação entre aparência, deformidade e conflito interior se revela bastante explícita durante a análise dos personagens. Eutanázio é um homem “solteirão, feio e azedo” (JURANDIR, 1941, p. 105) e muitas vezes é comparado a animais que aludem a sua degradação, como o sapo e o verme tapuru. A sua crise existencial, a falta de sintonia que ele tem com o mundo e com as pessoas, além da sua tendência para a autodestruição, são elementos que, juntos, acabam se revelando em sua aparência, transformando-o em um ser disforme.

Em relação a personagem Irene, fizemos a análise sobre o riso, um dos elementos do realismo grotesco destacados por Bakhtin (2008). O riso de Irene possui caráter ambivalente, pois, por um lado, é carregado de comicidade, e por outro tem o objetivo de degradar, rebaixar e satirizar Eutanázio. Por detrás dessa ambivalência, percebemos que Irene esconde um vazio existencial e busca em sua risada, tão peculiar, uma “válvula de escape”, ou seja, uma maneira de negar e fugir de sua dura realidade.

A personagem Felícia, a prostituta que transmitiu a doença a Eutanázio, é vista como “uma mulher meio-bicho, causando nojo e piedade ao mesmo tempo”⁵⁸. Ao sucumbir à miséria, ela vende o corpo por migalhas, chegando a uma situação deplorável. A personagem Lucíola, movida pela obsessão da maternidade em relação a Alfredo, se torna “uma negra e silenciosa imagem de desolação”⁵⁹, ao se dar conta de que seu sentimento maternal não era correspondido pelo garoto.

Além das peculiaridades que cada um desses personagens apresentam, observa-se que eles compartilham o mesmo universo de decadência, o que nos dá margem ao estudo do grotesco. Em determinados momentos, algumas cenas nos ofereceram a oportunidade de apontar a presença do sublime, como na cena em que a pequena Mariínha indaga Eutanázio sobre a existência das estrelas. Em outros momentos, constatamos, ao mesmo tempo, o sublime e o grotesco, como no encontro de Irene grávida e serena, representando a vida, com

⁵⁸ Cf. p. 51.

⁵⁹ Cf. p. 68.

Eutanázio que se entregava à morte, grotescamente. Além disso, a fazenda Marinatambalo que era vista enquanto Reino da fantasia, se tornou o Reino das trevas, o que era notado na decadência física do local, assim como, na fisionomia deprimente de seus moradores.

É possível perceber nos capítulos dedicados à análise literária, que interpretamos o grotesco sob os diversos pontos de vista que se inspiraram nas concepções de realismo grotesco e grotesco modernista, existentes nos estudos de Bakhtin (2008) e Kayser (2003), respectivamente. Percebe-se, também, que a interpretação do grotesco nos personagens demonstra que as diferenças apontadas entre os estudos dos dois autores, no capítulo teórico, se diluem, ou seja, não se divergem.

O estudo do grotesco na obra de Dalcídio Jurandir, além de agregar valor artístico aos romances analisados, contribui também para acentuar o caráter universal da obra do escritor. Além disso, os capítulos de análise revelam que, no âmbito da interpretação estética, o grotesco pode se manifestar de diferentes formas e, na medida do concebível, permitir um estudo coerente. Reiteramos que este trabalho se inspirou nos estudos sobre o grotesco de Bakhtin (2008) e Kayser (2003), ou seja, é possível notar que durante a análise dos personagens, aproveitamos as concepções dos dois autores, sem, portanto, nos determos em discutir as divergências existentes entre os seus estudos, pois, em princípio, podemos enxergá-los não enquanto propostas teóricas sobre o grotesco, mas como interpretações estéticas.

A discussão, de cunho teórico, acerca da origem da essência estética do grotesco — o que de certa forma é o fator que gera as divergências entre os estudos de Bakhtin (2008) e Kayser (2003) — requer, sem dúvida, uma pesquisa mais apurada. Apesar de algumas considerações terem sido feitas sobre esse assunto, no primeiro capítulo, ressaltamos que, nesse sentido, o objetivo deste trabalho foi apenas apontar essa divergência e propor soluções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Joel Rosa. **A experimentação do grotesco em Clarice Lispector**: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004.

ALMEIDA, Patrícia Sheyla Bagot de. **A influência do pessimismo schopenhaueriano na obra Chove nos Campos de Cachoeira de Dalcídio Jurandir**. 2007. 67 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Belém, 2007.

ARAÚJO. Muniz Sodré de. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Martin Claret, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Florense-Universitária, 1997.

_____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Paulo Russo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A cultura popular na Idade Média**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

BERMAN. Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COLETTI, Vagner. **As flores do mal e Eu**: um olhar pelo prisma do grotesco – análise comparativa de Les Fleurs du Mal, de Charles Baudelaire, e Eu, de Augusto dos Anjos 2008. 167 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, Araraquara, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/banco_de_teses>. Acesso em: 18 jan.2010.

DURKHEIM, Émilie. **Da divisão do trabalho social**; As regras do método sociológico; O suicídio; As formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor Mikháilovitch. **Os Irmãos Karamázovi**. São Paulo: Abril, 1971.

FARES, Josse; NUNES, Paulo. Palcos da linguagem: uma leitura psicanalítica de *Chove os Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. **Revista Asas da Palavra**. n 17. P. 57-65. Belém: EDUNAMA, 2004.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. **Freud e Machado de Assis**: uma intersecção entre psicanálise e literatura. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. Volume XVII. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FURTADO, Marlí Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

HESSE, Hermann. **O Lobo da Estepe**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.

_____. **Três Casas e um Rio**. 3. ed. Belém: Cejup, 1994.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

KANT, Emmanuel. **Observations sur le sentiment du beau et du sublime**. 2. ed. Paris: Librairie J. Brin, 1969.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Tradução J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 67, 2003.

LISPECTOR. Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MILTON. John. **O Paraíso Perdido**. Rio de Janeiro: Ouro, 1966.

MOISÉS. Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. Vitor Hugo e o Manifesto do drama. In: **Revista Espaço Acadêmico**, Universidade Estadual de Maringá, n. 46, março 2005. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/046/46coliveira.htm>>. Acesso em: 01 set. 2010.

PANTOJA, Edílson. **Morte, desamparo, niilismo e liberdade**: abalo e entusiasmo ante Chove nos Campos de Cachoeira de Dalcídio Jurandir. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2006.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. À memória do Presidente-Rei Sidónio Pais. Quinto Império. Cancioneiro. Anotações Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RABELAIS. François. **Pantagruel**: Rei dos Dipsodos. Trad. Aníbal Fernandes. 2. ed. Lisboa: Frenesi, 1997.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Tradução Talita M. Rodrigues. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÁ, Chico. Leituras cruzadas. Introdução de História do Riso e do Escárnio de George Minois, **Folha Online**, São Paulo, 26 jun. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u459.shtml>>. Acesso em: 03 fev. 2010.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante**: o grotesco na lira romântica brasileira – considerações sobre os aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães 2009. 432 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, Araraquara, São Paulo 2009. Disponível em: <[http://www.periodicos.capes.gov.br/banco de teses](http://www.periodicos.capes.gov.br/banco_de_teses)>. Acesso em: 22 jan. 2010.

SANTOS, Ruy. **Da Eutanásia nos incuráveis dolorosos.** Disponível em: <www.ufgrs.br/bioetica/eutantip.htm>. Acesso em: 27 de jan. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença:** ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Dulcília Lúcia de Oliveira. **O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues:** o histórico e o paródico. Um estudo comparativo da desagregação familiar. 2003. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/banco_de_teses>. Acesso em: 18 jan. 2010.

THOMAS, Neil. **Seja Fluente na cultura e no modo de vida na França.** São Paulo: Larousse, 2009.

TUPIASSU, Amarílis Alves. A resistência do feminino em Chove nos Campos de Cachoeira. In: SANTOS, Eunice Ferreira *et al.* **A mulher e a modernidade na Amazônia.** Belém: Cejup, 1997.