



# O Grotesco

Temas

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

# O GROTESCO

Workshop realizado em Março 2005

Textos de:

Dieter Meindel

Ofélia Paiva Monteiro

Maria João Simões

Maria do Rosário Mariano



COIMBRA – 2005

## LIGAÇÕES PERIGOSAS: REALISMO E GROTESCO

MARIA JOÃO SIMÕES

Universidade de Coimbra

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

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

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

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

O avanço teórico carreado pela teoria waltoniana do ficcional permite uma nova intelecção da ficção realista, como foi arguta e rapidamente intuído por Lilian Furst<sup>1</sup>. Na verdade, esta estudiosa do Realismo reequaciona a ficção realista a partir da noção fundamental de **prescrição**<sup>2</sup>, identificada por K. Walton. Assim, em primeiro lugar, a narrativa realista acciona sobretudo o primeiro dos dois princípios identificados por K. Walton como geradores da ficção – o Princípio de Realidade (o que não quer dizer que não use o outro: o Princípio do Acreditamento Mútuo); em segundo lugar, a narrativa realista prescreve que o leitor acredite no realismo desta ficção, pelo estabelecimento de ligações e de comparações entre o mundo ficcional e seu mundo real.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O facto de o grotesco se apresentar como um elemento que opera no foro categorial (no sentido aristotélico) da qualidade<sup>4</sup>, permite-lhe jogar com outros elementos do mesmo âmbito como o burlesco e o satírico.

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

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

---

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



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

Com efeito, nos romances queirosianos mais subordinados ao cânone realista, o satírico ganha amplos privilégios, o que não quer dizer que deixe de explorar outros elementos; quer apenas sugerir uma hierarquia de importância, ou seja, que os diversos aspectos convergem para o sentido predominante<sup>5</sup>. Assim sendo, compreende-se que os procedimentos mais utilizados nestas narrativas sejam o grotesco caricatural, a deformação grotesca, a comparação animalesca, os automatismos cómico-grotescos e o ridículo.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tada<sup>6</sup>, causando estranheza e repulsa. Também Juliana tem um ataque que é descrito com algum pormenor ao leitor<sup>7</sup>, aduzindo sempre o narrador o pormenor da escorrência de algum líquido repugnante, significativo do disfuncionamento do organismo e prenúncio da morte.

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>8</sup> A animalidade é ainda acentuada de forma mais crua e directa na expressão seguinte: “- Estão a pegar-se os cães! Estão a pegar-se os cães!” (Cf. Cap. XVIII).

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

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

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

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

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

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

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

---

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

fazer ver<sup>10</sup>, por sob as falsas aparências, ganhando o grotesco, deste modo, um poder simbólico inusitado.

A juntar ao simbolismo que propicia, este carácter projectivo do grotesco encerra um potencial de inovação que resulta da nova forma de ver gerada pela (con) fusão categorial das convenções em jogo<sup>11</sup>. Este potencial da inovação é frequentemente apontado como característica essencial do grotesco pelos seus estudiosos, como salienta Elisheva Rosen (1991: 143).

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

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

De facto, é através da ambivalência do grotesco, da hiperbolização da caricatura e da duplicidade da ironia<sup>12</sup> que se infiltra a subjectividade do narrador.

---

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

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

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

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

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

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

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

A intemporalidade deste jogo entretecido pelas qualidades estéticas referidas<sup>13</sup> conduz-nos a entender o grotesco não como um género, nem mesmo como um estilo – como, esporadicamente, propõe Dominique Iehl (1993: 11) –, mas sim como um predicado estético, como propõe G. Genette, ou uma categoria como propõe É. Souriau.

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

---

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

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

Merece ser chamada à liça a noção de “valor estético” quando aplicada ao grotesco: é normalmente concedido um sentido positivo a esta expressão, ao passo que o grotesco, enquanto predicado estético, carrega algumas conotações negativas. Este conceito de “valor estético”<sup>14</sup> releva da problemática da avaliação do fenómeno estético<sup>15</sup>.

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

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

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

---

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

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

## Obras Citadas

- BERTHELOT, Sandrine (2004) *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Génèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion.
- BLACKBURN, Simon (1997) *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Gradiva.
- BURKART, Milena (2001) *Création, récréation, récréation. Figures du grotesque*, Thèse de Doctorat de l'Université Marc Bloch, U.F.R. de Lettres.
- CARVALHO, Mário de (2003) *Fantasia para dois Coronéis e uma piscina*, Lisboa, Caminho.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1971) *Selected poetry and prose*, (ed. Elisabeth Schneider) San Francisco, Rinehart Press.
- DE CLERQ, Rafael (2002) "The Concept of an Aesthetic Property", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, N° 2, Spring, 2002, pp. 167-176.
- FURST, Lilian (1995) *All is true: The Claims and Strategies of Realistic Fiction*, Durham /London, Duke University Press.
- GENETTE, Gérard (1997) *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique*, Vol. II, Paris, Ed. Seuil.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1981) *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Almedina.
- HARPHAM, Geoffrey G. (1982) *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- IEHL, Dominique (1993) "Grotesque, ambivalence, indétermination", in *Les Cahiers du Cerli*, n° 3, Automne, 1993, pp. 11-18.
- IEHL, Dominique (1997) *Le Grotesque*, Paris, PUF.
- MEINDL, Dieter (1996) *American Fiction and The Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, University Missouri Press.
- QUEIRÓS, Eça de (1979) *Obras de Eça de Queirós*, I, II e III ; Vol. IV (1986), Porto, Lello & Irmão Editores.
- ROSEN, Elisheva (1991) *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- SOURIAU, Étienne (1990) *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF.



- SIMÕES, Maria João (2000) *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*, Coimbra, Dissertação de Doutoramento.
- WALTON, Kendall – “How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, nº 3, Summer, 1993, pp. 499-509.
- ZANGWILL, Nick (1991) “Metaphor and Realism in Aesthetics” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, Nº 1, Winter, 1991, pp. 57-61.