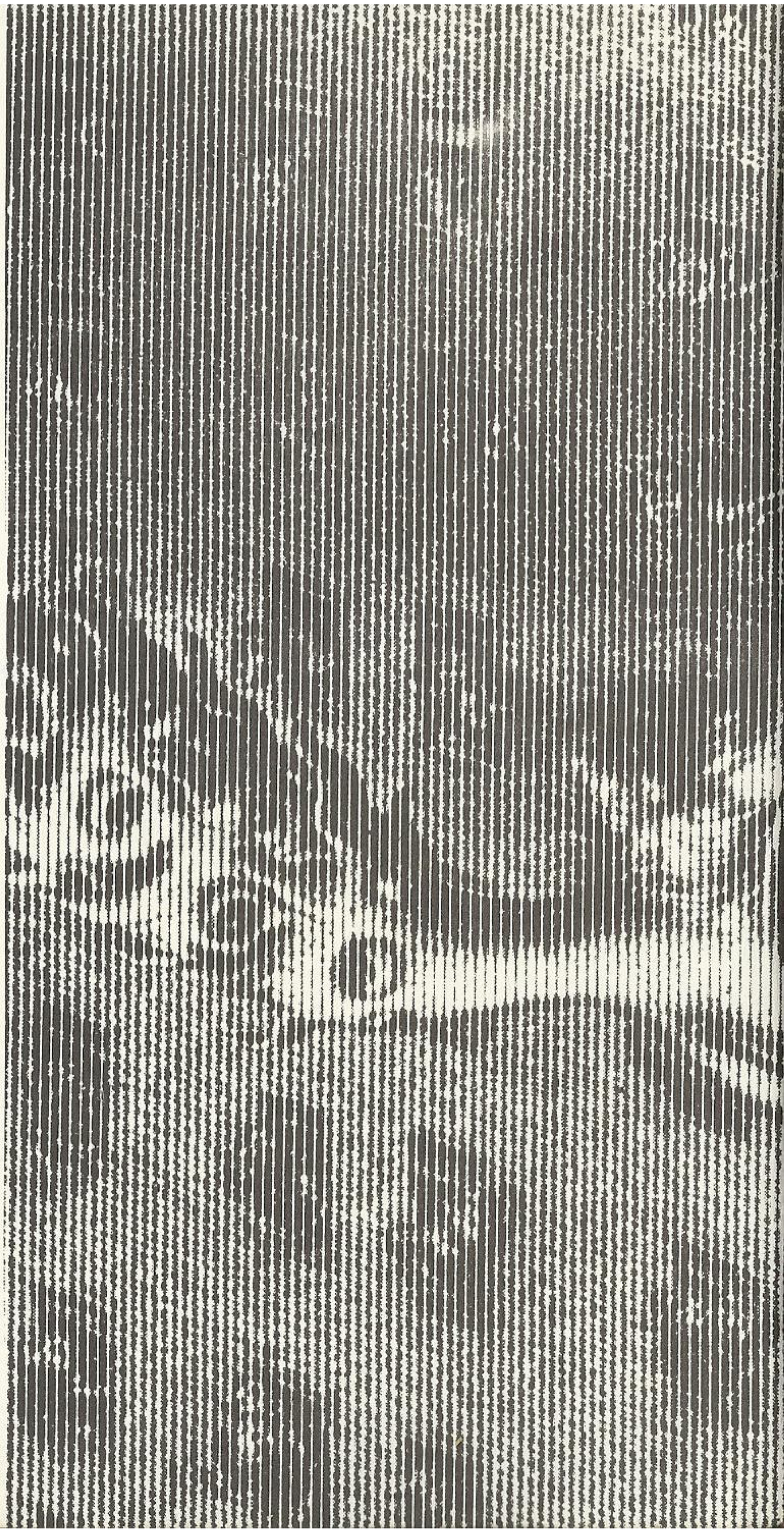
O Grotesco

Coleção Stylus
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização — Tradução: J. Guinsburg; Projeto Gráfico: Lúcio Gomes Machado; Diagramação das fotos: Walter Grieco; Revisão e Produção: Plinio Martins Filho.



679

O Grotesco

CONFIGURAÇÃO NA PINTURA E NA LITERATURA

Wolfgang Kayser

COMPRA
MEST. LIT. BRAS.
BIBLIOTECA

EDITORA PERSPECTIVA

Título do original em alemão
Das Groteske — Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung

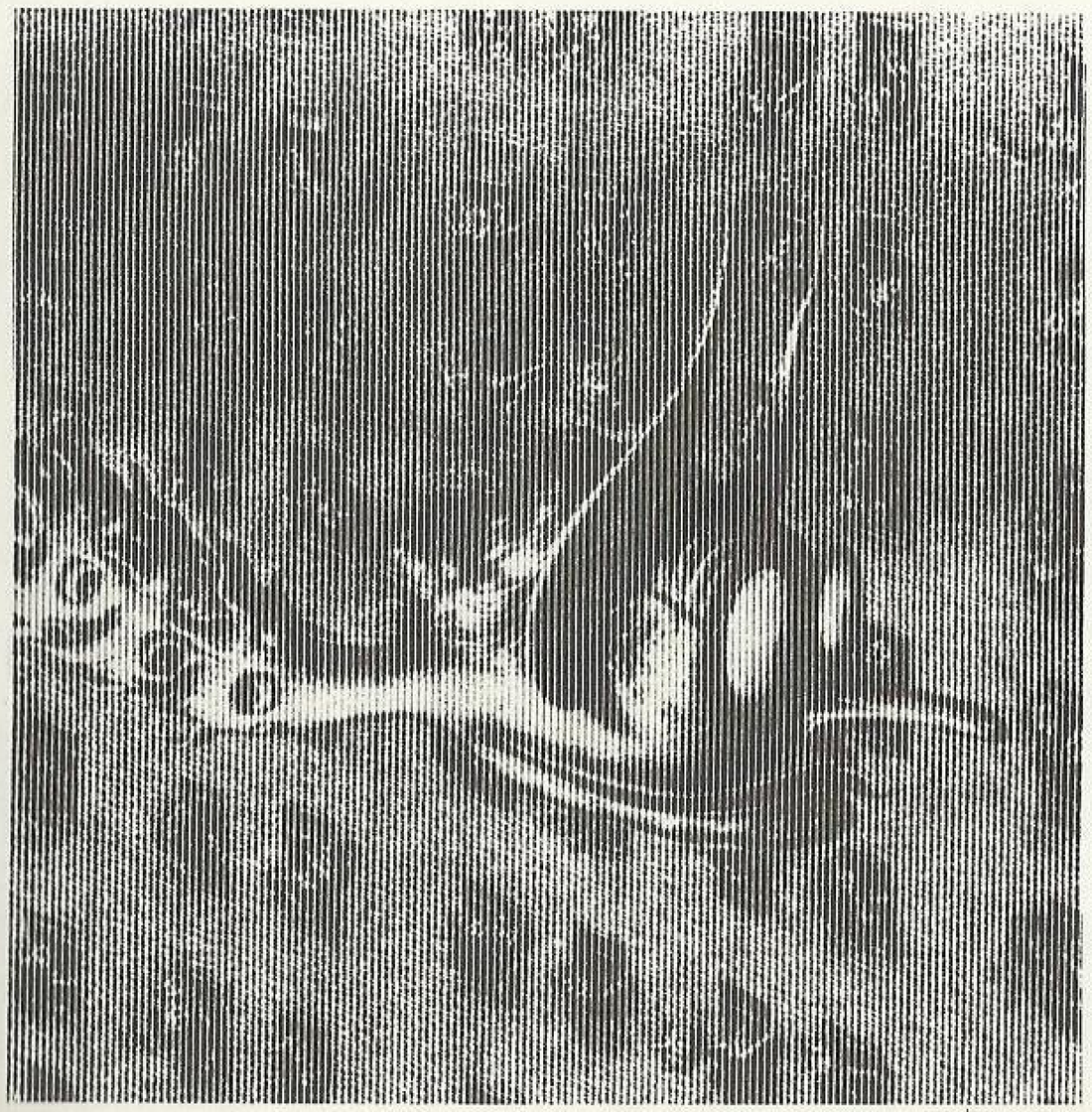
Copyright © by Gerhard Stalling Verlag 1957

COMPRA
MEST. LIT. BRAS.
BIBLIOTECA
N.º 002249/08

Stylus 6

Direitos em língua portuguesa reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401 — São Paulo — SP — Brasil
Telefones: 288-8388/288-6878
1986

SUMÁRIO



PREFÁCIO 7

OS TERMOS DA QUESTÃO 11

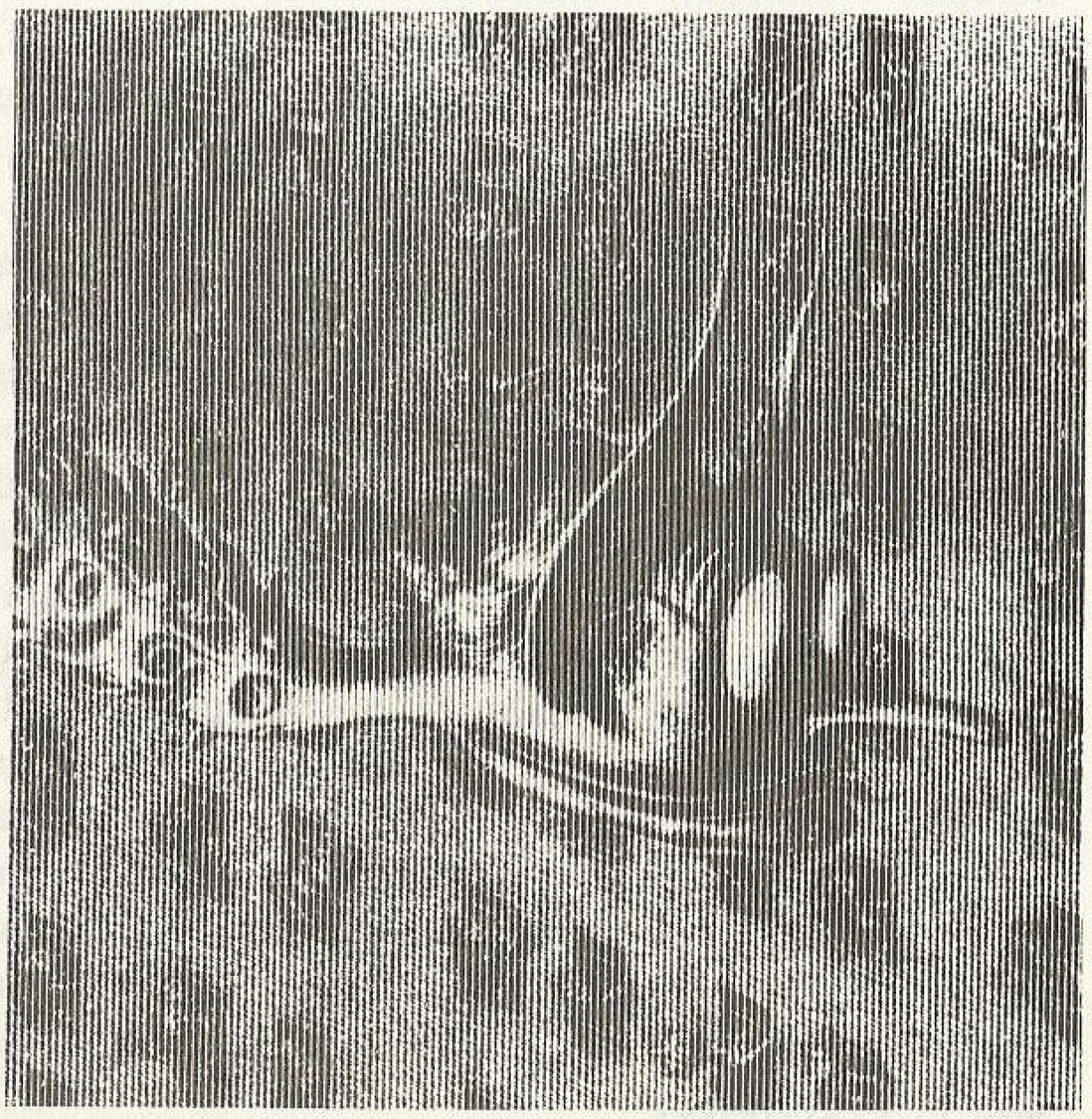
1. O GROTESCO, OBJETO E PALAVRA 17
   1. "... *Che oggi chiamano grottesche*" 17
   2. "*Ce discours est bien grotesque*" ... 24
2. AMPLIAÇÃO DO CONCEITO "GROTESCO" 29
   1. "O assim chamado Brueghel dos Infernos" 29
   2. O mundo "quimérico" da *commedia dell'arte* 42
   3. O "espírito grotesco" no drama *Sturm und Drang* 47
3. O GROTESCO NO ROMANTISMO .. 53
   1. A teoria 53
      1.1. Friedrich Schlegel 53
      1.2. "A idéia aniquiladora do humor" .. 57

1.3. *La Belle et la Bête* 59
2. A arte narrativa 61
2.1. O humorista satânico como narrador 61
2.2. O conto da noite 68
2.3. *Tales of the Grotesque and Arabesque* 73
3. O drama 77
3.1. Achim von Arnim 77
3.2. "Grotesco! grotesco!" — Woyzeck . 83
3.3. A comédia romântica 87

4. O GROTESCO NO SÉCULO XIX 91
1. A interpretação do grotesco nas estéticas do século XIX 91
2. O grotesco "realista" 94
3. O grotesco no "realismo" fora da Alemanha 106
5. O GROTESCO NA ÉPOCA MODERNA 113
1. O drama 113
2. Os cronistas do horror 119
3. Morgenstern e o grotesco da linguagem 127
4. Thomas Mann 132
5. Lírica "moderna" e relato onírico .. 135
6. O surrealismo na pintura 140
7. A arte gráfica 144

TENTATIVAS DE UMA DETERMINAÇÃO DA NATUREZA GROTESCA 155

PREFÁCIO



O presente livro — na medida em que tenha alcançado uma coerência que justifique a designação — foi se constituindo muito devagar. Há quinze anos, quando de minha primeira visita ao Museu do Prado, o assunto despertou minha curiosidade, sem que, no entanto, me fosse dado, àquela altura, prever quais os domínios por onde iriam encaminhar-se as investigações. O mesmo fenômeno inquietante e desconcertante tornava sempre a se me apresentar de novo nos quadros de Velásquez e Goya, assim como nos de Bosch e Brueghel, colecionados já no século XVI. Algumas obras literárias pareciam também contê-lo. Com aquela sensação mista que produz a alegria de ver-se confirmado, junto com a desilusão de que outro se haja antecipado, deparei mais tarde, na *Vorschule der Aesthetik* de Jean Paul, com uma observação que atribui aos espanhóis e ingleses um dom especial para o grotesco. (Claro que Jean Paul não se serve do termo na passagem citada.) A isto se juntaram rapidamente muitas

coisas da pintura e poesia alemã e estrangeira. Finalmente, o estudo sistemático da história do vocábulo, tanto quanto o exame cada vez mais acurado do grotesco, foram trazendo novos materiais.

Não foi possível, porém, chegar a um fim. O que vai ser aqui apresentado não irá constituir uma história do grotesco. Não será possível escrevê-la, assim como não se pode escrever uma história do trágico ou do cômico nas artes. Para tanto, seria necessário o conhecimento de todas as literaturas, das artes plásticas de todos os tempos e povos; de mais a mais, exigir-se-ia a familiaridade com um campo que aqui nem sequer foi tomado em consideração: a música. Renunciei a ela com certa pena, pois o desejo de examinar o grotesco na música me veio muitas vezes por sugestão do *Wozzeck* de Alban Berg, de algumas passagens marcantes em Richard Strauss ou das *Carmina Burana* de Orff. Aliás, que precioso material poderia proporcionar o filme: *Arsen und Spitzenhäubchen* ou os *Ladykillers* — são apenas dois exemplos de obras em que o grotesco se realiza com pureza de estilo.

O que se tenta aqui é oferecer uma definição mais precisa do grotesco em geral e, na verdade, sugerir um fio — frouxo, por certo — da história do termo. Com isto se tornou possível estabelecer uma limitação temática, bem como cronológica, ou seja, o lapso de tempo que vai do fim do século XV até a época atual. Mas, ainda assim, este lapso não é tomado como unidade, no sentido de que leve a desconsiderar a seqüência histórica. Interessa, igualmente, a cunhagem individual do grotesco em sua localização na história. Esta tentativa adquiriria, talvez, certo significado metódico, caso se confirmasse que a compreensão da estrutura atemporal do grotesco permite especificar com maior certeza e exatidão tal localização. De qualquer modo, o autor se esforçou por tornar frutíferos, para a consideração do histórico, os resultados obtidos com os modernos meios da investigação estrutural. As interpretações, organizadas qual fieiras em viveiro de plantas, começam a ficar entediantes; as pessoas têm saudades das florestas.

O fato de me haver ocupado longamente com o grotesco não decorreu de mero pendor para o assunto. Devo confessar que me é muito familiar o gesto de rejeição que possa sobrevir ao leitor, ao ler certos capítulos do livro ou, mesmo, ao folhear o suplemento de ilustrações. O que me impeliu sempre de novo ao trabalho foi a novidade do fenômeno, o atrativo metodológico de verificar em algo corrente a configuração individual, o caráter fecundo da visão conjunta da pintura e da literatura, a possibilidade de mexer em campos de estudo desconhecidos e, finalmente, o enriquecimento da visão de obras conhecidas, tais como dramas do *Sturm und Drang,* novelas e romances do Romantismo, contos de Keller e histórias ilustradas de Wilhelm Busch, bem como diversas obras muito discutidas do século XX.

Mas além destes estímulos, na verdade subjetivos, havia ainda algo mais para o pesquisador. Serenus Zeitblom, o narrador do *Dr. Fausto*, de Thomas Mann, pode muito bem desviar os olhos, com desaprovação, das paisagens "grotescas" de uma natureza ambígua e de uma arte desarmônica, albergando-se unicamente no nobre reino dos *humaniora,* onde ficamos "ao abrigo de semelhante feitiço". Mas o historiador não estaria à altura de sua tarefa se quisesse fechar a vista diante da abundância de obras do passado que se enquadram neste estranho domínio, e tal limitação também lhe é inteiramente vedada pela qualidade de homem contemporâneo. De fato, a arte atual evidencia uma afinidade com o grotesco, como jamais, talvez, teve qualquer outra época. Nem é preciso sequer tentar citar nomes: os romances e relatos estão cheios de grotesco; correntes na pintura o invocam expressamente em seus programas; e um dramaturgo do nível de um Dürrenmatt considera como única forma legítima da atualidade a comédia trágica e a tragicomédia, isto é, o grotesco:

A tragédia pressupõe a culpa, a miséria, a medida, a visão conjunta e a responsabilidade. Mas já não existem culpados nem responsáveis nas chouriçadas de nosso século, nessa liquidação da raça branca. Todos são inocentes e não quiseram que as coisas fossem assim. Tudo corre realmente sem que cada um haja feito a sua parte. Tudo é arrastado pela correnteza e fica pendurado em algum ancinho. Somos por demais culpados coletivamente, estamos coletivamente por demais deitados sobre os pecados de nossos pais e antepassados. Somos tão-somente netos. Eis o nosso azar, não a nossa culpa: a culpa só se dá como esforço pessoal, como ato religioso... a nós apenas advém a comédia. Nosso mundo levou simultaneamente ao grotesco e à bomba atômica, do mesmo modo como são igualmente grotescos os quadros apocalípticos de Hieronymus Bosch. Mas o grotesco é apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto. E tal como o nosso pensamento parece não poder mais prescindir do paradoxo, o mesmo ocorre com a arte e com o nosso mundo, que só existe porque existe a bomba, isto é, pelo medo que se tem dela (*Blätter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg* — "Folhas do Teatro Alemão em Hamburgo" — 1956/57, fasc. 5: *Der Besuch der alten Dame*, "A Visita da Velha Senhora").

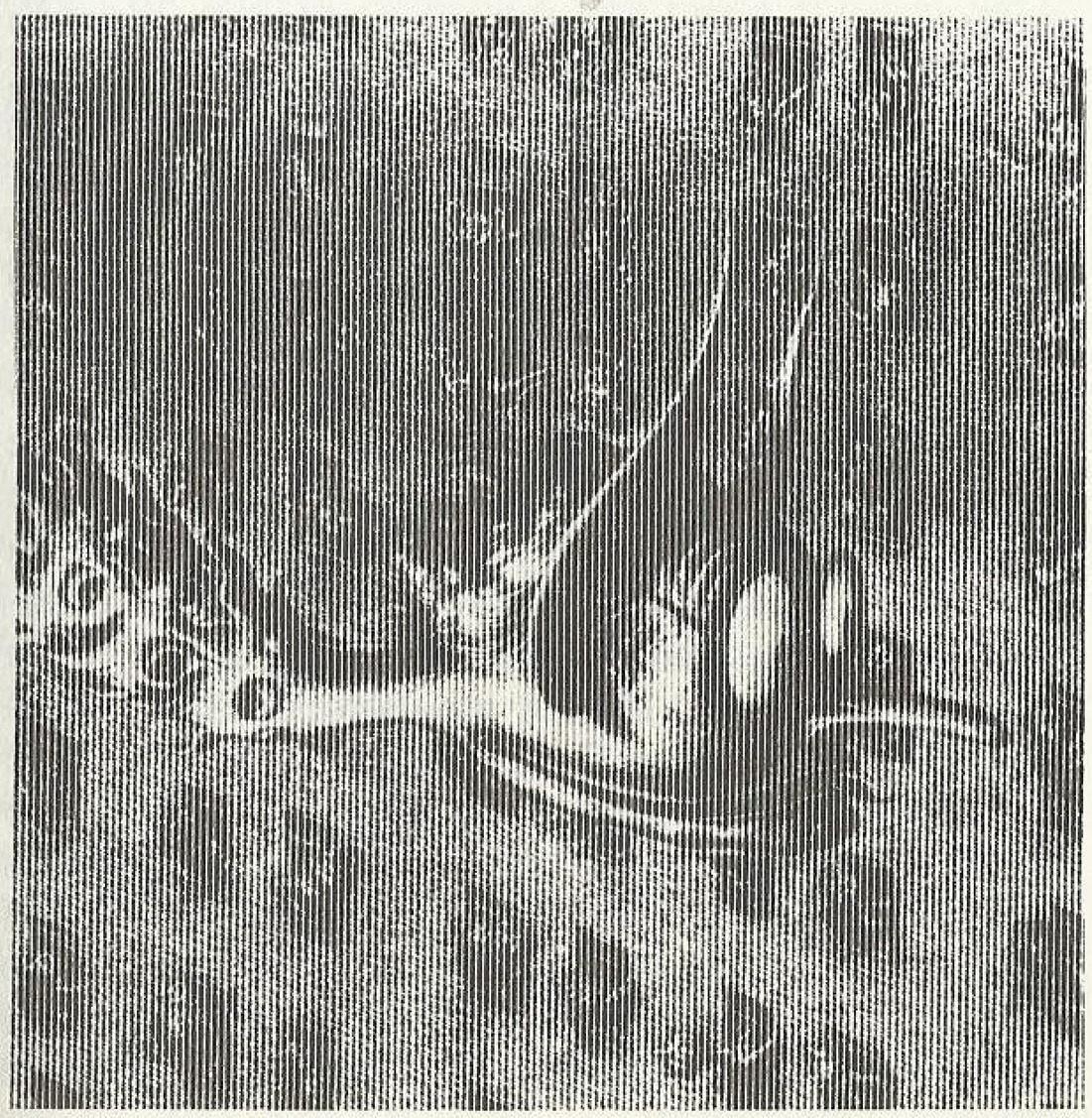
O estudo do grotesco em épocas anteriores e o domínio conceitual do fenômeno talvez ajudem a descobrir vias de acesso à arte moderna e a nos conquistar uma posição mais firme como homens contemporâneos.

Neste livro foram abordados apenas alguns aspectos do presente imediato. E isto sucede — como também nos demais capítulos — sem que haja a tentativa de interpretar e discutir o espírito das épocas. O autor se contenta com a elucidação do fenômeno em si e dos problemas inerentes a suas configurações. Não se lhe afiguraria como crítica a afirmação de que o texto não fala das coisas de que trata. Mas, ao observar semelhante procedimento científico, o livro aspira a prolongar-se como efeito no diálogo exegético, e, lançando bases seguras, gostaria, como realização de seu propósito científico, de estimular a reflexão capaz de levar à frente a investigação.

O autor confessa especial dívida de gratidão para com o Professor Tintelnot e seus alunos, que tomaram parte em dois seminários sobre o grotesco, dirigidos pelo próprio autor e pelo citado professor. Animava-os o prazer da pesquisa e ajudaram muito o autor, em especial, a penetrar em novos domínios. Cabe-lhe também agradecer ao Professor Rosemann e seus colaboradores, do Instituto de História da Arte de Göttingen, pelo múltiplo auxílio e aconselhamento. No tocante ao aspecto técnico das ilustrações, o autor pôde contar, até o último momento, com o amável apoio do Prof. Dr. Guldan. Outra palavra de agradecimento deve ser ao mesmo tempo dirigida a um grupo anônimo: aos ouvintes de uma conferência sobre o grotesco, que concentrou as idéias básicas do livro e que pronunciei em muitos lugares da Alemanha e do exterior. Repetidas vezes também passei pela experiência de receber, em conversações ulteriores, referências e estímulos úteis. Por fim, me seja permitido evocar com gratidão o ano de hospitaleira acolhida na Universidade de Harvard, que me proporcionou o tempo necessário para redigir grande parte do manuscrito.

Göttingen, junho de 1957.

OS TERMOS DA QUESTÃO



Em Seldwyla, relata-nos Gottfried Keller, num de seus contos, vive em casa de um mestre penteeiro um oficial do mister, cuja maneira de ser em nada se parece com a do pessoal do lugarejo, que é jovial, leviano e disposto a desfrutar todas as alegrias do ócio. O oficial não toma parte de nenhuma diversão, trabalhando desde cedo até tarde da noite; não se permite o menor gasto, mete as economias num pé de meia, que já atinge proporções respeitáveis. Pois tem o plano "inumano", ou melhor, o plano é que o tem — pois o autor se expressa neste ponto de um modo algo estranho —, de poupar o necessário para comprar o negócio e estabelecer-se como mestre em Seldwyla, onde ele, com sua anêmica justiça, é uma figura muito estranha. Ele próprio parece não precisar de nada. No inverno, é certo, deve compartilhar com outros oficiais a única cama de tamanho grande; mas, na primavera, os demais seguem viagem, e ele sente-se então, sem ninguém

a perturbá-lo, como um "peixe dentro d'água" no seu isolamento.

Um dia, porém, acontece algo raro: chega um segundo oficial, de caráter exatamente igual, um verdadeiro "duplo", como pretende o narrador. E pouco depois aparece um terceiro, que também é do mesmo feitio. Então se enceta entre os três uma silenciosa e renhida luta. Não brigam nem discutem, mas observam-se mutuamente com suspeita, procurando cada qual superar os outros em virtudes. A atmosfera à sua volta torna-se singularmente rígida e morta. O recém-chegado também fica estendido na cama, "teso e quieto como um palito de fósforo", e o narrador compara a colcha que os cobre a um pedaço de papel em cima de três arenques. Nosso peixe na água, porém, perdeu seu ânimo e sua vitalidade.

O último dos três é o mais moço e, por isso, ainda não conseguiu economizar tanto quanto os outros dois. Mas compensa a deficiência conjurando em seu favor "um novo poder mágico": Züs Bünzli, a filha, não sem fortuna e já um tanto envelhecida, de sua lavadeira. Züs é uma pessoa singular. O narrador necessita de uma página inteira para apresentar o tesouro polícromo de seus bens e, mais ainda, para descrever os seus não menos variegados objetos domésticos, entre os quais sobressai um templo chinês, colado por um pobre oficial de encadernação — pois Züs já teve vários pretendentes. E tão desordenados e transbordantes como suas posses e utensílios domésticos são seus "intermináveis" discursos, que pronuncia em toda oportunidade, e para os quais uma biblioteca, formada de livros de todos os domínios do saber, lhe proporciona matéria abundante. Porém, mal os outros oficiais reparam que seu companheiro faz a corte à senhorita Bünzli, entram imediatamente na competição. Nada entendem de mulheres, galanteios e cortejamentos; não sabem sequer como se começa tal coisa e, no fundo, isso lhes é indiferente. Mas, no quarto de Züs, se comportam como namorados loquazes e temperamentais, enquanto que, de noite, ficam deitados na cama, tão quietos "como três lápis", e sonham com o mesmo sonho.

Certa noite estala uma algazarra fantasmagórica. Em sonho, um deles empurra o outro, este o terceiro; ainda meio adormecidos, encetam uma violenta luta, em que o novelo todo de corpos cai da cama: acordados, acham que o diabo pretendeu buscá-los, e eles ficam ali, tremendo e gritando, até que o mestre aparece com uma vela e, envergonhados, são forçados a reconhecer que nada acontecera. Nada mesmo? Realmente, como se vê, apenas perderam a segurança, a orientação; são títeres nas mãos de algo estranho que se abateu sobre eles. Na manhã seguinte, o mestre lhes declara que tem de despedi-los. Graças à diligência com que trabalharam, os depósitos se acham de tal modo repletos, que os seldwylanos estão providos de pentes por anos a fio. Os três oficiais caem de joelhos e pedem-lhe em prantos que ele os deixe ficar. Estão até dispostos a renunciar a todo salário. O sorriso com que o mestre reage a esta desesperada súplica constitui um contraste cortante, e sua resposta é de uma crueldade furtiva: eles devem disputar uma corrida a partir de um ponto situado a meia hora da cidade e quem, por primeiro, bater à sua porta poderá permanecer e — assim deixa entrever — tornar-se talvez o seu sucessor. Os três se apressam a procurar Züs, que secretamente resolve arrogar-se a decisão do mestre e dar sua mão ao vencedor. Se na noite anterior parecia que o demônio havia irrompido no quarto deles, agora era como se o céu tomasse parte de seus destinos; pois as passagens da Bíblia, que cada um deles encontra, abrindo-a ao acaso, a mando de Züs, tratam todas do correr e do saltar. E assim acabam aceitando a proposta e, num belo dia, saem da cidade em companhia de Züs Bünzli, cujo aparato é descrito de tal forma que o narrador se estende de novo pelo espaço de uma página. Ocorrem conversas e situações das mais estranhas, e Züs Bünzli, a cortejada, logra uma vez mais, graças ao emprego inteligente de seu sorriso, de seus braços e pés, suscitar uma cena de derradeira harmonia. O narrador só pode

comparar tal habilidade com aqueles virtuoses "que, tocando ao mesmo tempo diversos instrumentos, sacodem sobre a cabeça um carrilhão de sinetas chinesas, sopram com a boca a flauta de Pã e tocam com as mãos uma guitarra, batem os címbalos com os joelhos, com o pé o triângulo e com o cotovelo o tambor, que lhes pende das costas", um quadro em cujo turbulento acúmulo toda e qualquer ordem parece conseguir desconjuntar-se.

A Züs Bünzli, no fundo, não importa quem há de vencer a corrida e conquistar sua mão; só não pode ser o mais moço, já que é o menos abastado. Assim, assesta então diante dele, e aqui se transforma o retrato de Züs, suas armas femininas de olhares, suspiros e seduções, logrando assim que ele, confiante em seus pés mais jovens, fique com ela na sombra da floresta, enquanto os outros já se lançaram desabaladamente na corrida. Mas a enganadora converte-se em enganada; durante esse jogo, perde o "compasso": "seu coração se agita tão angustiado e indefeso como um besouro deitado de costas, e Dietrich vence em todo sentido". Quando ela, após um curto lapso de tempo, começa a caminhar rumo a Seldwyla, estão noivos. Ao chegar à casa do mestre, Dietrich é o primeiro e o endividado mestre aceita inclusive prazeroso a proposta de vender imediatamente seu negócio aos noivos. Mas as coisas viram de novo. Dietrich não desfrutará por muito tempo da vitória; Züs Bünzli é quem vai ter o mando em casa.

Com isso, entramos em conhecidos esquemas literários e em um mundo cômico, em parte visto de maneira satírica, do qual rimos sem maiores preocupações. Mas, o que aconteceu com os outros dois penteeiros? Correram rumo à cidade, cada vez mais depressa e com desespero crescente, "como dois cavalos espantados..., com o coração cheio de angústia e tormento". Os seldwylanos não quiseram perder uma oportunidade assim de ter uma festa popular e orlam as ruas. Um rapaz senta-se "como um duende" sobre o alforje de um dos oficiais, que por isso se atrasa; depois atira seu bastão entre as pernas do adversário, de modo a fazê-lo cair. Ao erguer-se, este agarra o outro, que tenta ultrapassá-lo, pela aba do casaco; eles se pegam, batem um no outro aos uivos, enquanto as damas às janelas "atiram suas risadas argênteas ao tumulto que brame lá embaixo", e a cidade toda se enche de tresloucada alegria. Mas os dois competidores não ouvem nem vêem nada disso, "nada vêem em geral, e assim o descabelado cortejo vai-se arrastando por toda a cidadezinha para tornar a sair pelo portão oposto". Quando voltam a si, os dois se dão conta de que seu plano de vida está destruído e que se foi para sempre sua fama de homens honrados e sérios. Foram postos para fora de seu carro, e nunca mais conseguirão "retomar o rumo" de novo; um deles enforca-se na árvore de onde haviam iniciado a corrida e o outro degenera na rua, como "amigo de ninguém".

O que foi que aconteceu aqui? No começo, nos rimos dos arenques, dos lápis, dos meteoros; mas, aos poucos, à medida que a atmosfera se tornava cada vez mais tensa, o riso se converteu em sorriso angustiado e, finalmente, desapareceu de todo. Ficamos perplexos; sobretudo diante dos fracassos, não sabemos como devemos entendê-los. Aqui não há comicidade nem sátira, mas tampouco tragicidade — a maneira de ser destes homens e do desenrolar da estória exclui tais categorias de interpretação. Não temos aqui, porventura, diante de nós, o grotesco? Será que Keller não plasmou neste caso o seu raconto com a categoria do grotesco?

Mas tal constatação não seria ainda de muita ajuda para a nossa compreensão. Pois o "grotesco", por mais que ouçamos e empreguemos o termo e o fato é que o escutamos com freqüência crescente, pois parece arrastado à circulação daquelas palavras que se desgastam com rapidez e que devem expressar considerável montante de participação emocional, sem que pretenda fixar sua qualidade para além de um vago "raro", "inaudito", "incrível" —, pois o "grotesco" é com certeza uma categoria sólida do pensamento científico. Nos recursos correntes, ou seja, nos

dicionários literários, habitualmente está ausente já como verbete, e lá onde consta, melhor seria que faltasse. Pois bem, de nossa parte, empregamos a palavra não apenas em conexões literárias (e aí preferencialmente para caracterizar o estilo de Rabelais, ou de Fischart, ou ainda de Morgenstern); utilizamo-la também nas artes plásticas, na música (Ravel compôs *Grotesques*), para uma forma de dança, e até uma família de caracteres de imprensa leva o nome de "grotesca". Parece, pois, tratar-se de uma categoria estética. Ficamos, porém, mais uma vez desiludidos, quando consultamos obras de Estética. O conceito, por certo, se encontra lá, e suas definições são até, surpreendentemente, unânimes; quase todas acabam por repetir o que disseram já os primeiros intérpretes do grotesco no século XVIII. Foi então que Justus Möser falou do cômico grotesco, assim como Flögel, na sua primeira e ainda hoje preciosa *História do Cômico-grotesco* ("Geschichte des Grotesk-Komischen"), de 1788. Na verdade, o conceito de grotesco ficou arrastando-se através dos livros de Estética como subclasse do cômico, ou, mais precisamente, do cru, baixo, burlesco, ou então, do cômico do mau gosto. Na *Estética* póstuma de Nicolai Hartmann, aparecida em 1953, ainda lemos o seguinte: "...os dois gêneros do cômico amiúde assinalados: o cômico grosso, que facilmente degenera no grotesco, no burlesco ou no espetacular, e o cômico fino..." O que é posto aqui em nossa mão é um bilhete de entrada para uma barraca de feira anual, mas não para os universos artísticos de um Keller ou Ravel, ou da dança ou... da pintura espanholas.

Que os espanhóis "superaram todos os povos da Europa" no tocante ao grotesco, já o acentuara Flögel. Ele atribui o fato à "exuberante e acalorada força de imaginação" dos homens de Espanha, interpretação esta com que já os críticos franceses do século XVII procuraram definir a diferença entre a arte do seu país e da terra hispânica; só que Flögel viu no grotesco apenas o baixo, o grosso, o burlesco. Na realidade, numa visita ao Museu do Prado, pode-se vivenciar o grotesco, de forma talvez mais manifesta do que nas narrativas de Keller ou no *Tristram Shandy*, de Sterne (quando a gente não quer reportar-se imediatamente a E.T.A. Hoffmann ou aos *Tales of the Grotesque and the Arabesque* — "Contos do Grotesco e do Arabeesco" — de E.A. Poe) e de maneira mais impositiva, justamente pelo fato de ser uma pergunta sem resposta feita ao intelecto interpretante. Tal experiência começa desde logo nas primeiras salas, dedicadas a Velásquez, com seus quadros de aleijados, monstros e anões da corte, que, não obstante, tratavam o rei de "senhor primo". Ou entramos na sala onde está uma das obras-primas de Velásquez, intitulada *Las Meninas*: um grupo de graciosas senhorinhas do paço, com a infanta no meio, — um quadro de donaire e encanto juvenis, e pintado de tal forma que se acredita ouvir o roçagar da seda dos vestidos. A este encanto e graça acresce a dignidade e solenidade da majestade; pois num espelho, motivo tão caro a Velásquez, reflete-se o par real, que não está sentado dentro, mas fora do ambiente que a tela apresenta. Na mesma sala, porém, chocante e enorme, em primeiro plano, à direita, e em contraste agudo com a graça, surge o assustador: duas senhorinhas da corte, aleijadas e disformes, e o contraste torna-se tanto mais agudo, quanto não se trata do feio e inatural vistos como algo inteiramente distinto, mas como parte desta corte.

Chegamos às salas dedicadas a Goya. Ali vemos Saturno devorando seus filhos, ou os esboços para os tapetes murais; ou, ainda, folheamos os ciclos dos *Caprichos* ou dos *Desastres da Guerra* (Fig. 1). Eis que numa estampa do ciclo dos *Desastres da Guerra* — que se intitula *Contra o bem público* — aparece acocorado uma espécie de jurisconculto, escrevendo fria e indiferentemente num livro. Trata-se ainda de um ser humano? Os dedos terminam em garras, os pés em patas e, em vez de orelhas, lhe cresceram asas de morcego. Mas tampouco é um ser pertencente a um mundo onírico, puramente fantástico: no ângulo direito da gravura, grita e se contorce o desespero das vítimas da guerra — é o nosso mundo em que o monstro horripilante

1. FRANCISCO GOYA: *Contra o Bem-estar Comum.*

ocupa seu lugar dominante. Muita coisa nas estampas de Goya é apenas caricatura, sátira, tendência amarga — mas tais categorias não bastam para a interpretação. Nessas gravuras esconde-se, ao mesmo tempo, um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés, e se continuarmos nosso giro, deparar-nos-emos com as telas de Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel, o Velho, o primeiro morto em 1516 e o outro por volta de 1569. São pintores holandeses, cujas obras no entanto foram colecionadas pela corte espanhola já no século XVI. Ante suas visões do inferno e do abismo, somos tomados pela mesma sensação que ante os quadros e gravuras de Goya.

1. O GROTESCO, OBJETO E PALAVRA

1. "... Che oggi chiamano grottesche"

A volta pelo Museu do Prado não foi um desvio. Pois, levando-nos às artes plásticas, conduziu-nos ao domínio do qual devemos partir, se pretendemos agora chegar a uma determinação mais exata do conceito, por meio de uma breve, mas a cada fase satisfatória, visão da palavra "grotesco".[1]

A "grotesca", isto é, grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano. *La grottesca* e *grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século

1. Aqui se pode descurar do fato de que o fenômeno é mais antigo que o seu nome e que uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas.

XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga. Logo se constatou que não era autóctone romana, mas que chegara a Roma como nova moda, relativamente tarde, por volta da época de transição. Vasari, em sua descrição das descobertas efetuadas no assim chamado palácio de Tito, referiu-se à passagem de Vitrúvio no *De architectura,* em que este contemporâneo de Augusto caracterizara e condenara a moda bárbara:

> ...todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram.
>
> Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? [2]

A crítica de Vitrúvio que, baseando-se no critério da verdade natural, condena tanto os elementos, quanto as combinações do novo estilo de ornamentação, não logrou impedir sua difusão. Seus argumentos e palavras foram repetidos por críticos de arte do século XVI; mas não puderam eles sustar a marcha triunfal da nova moda, assim como tampouco o conseguiram seus predecessores, ao tempo de Augusto, e os descendentes destes, no século XVIII classicista. Os pintores italianos da Renascença e seus comitentes aceitaram o estímulo. Já no ano de 1502 somos informados de que o Cardeal Todeschini confiou a Pinturicchio o encargo de decorar as abóbadas da biblioteca junto à Catedral de Siena "com essas fantasias, cores e distribuição, *che oggi chiamano grottesche*". Dos mais conhecidos e de maior efeito vieram a ser os ornamentos grotescos com que Rafael, por volta de 1515, enfeitou os planos das pilastras das *loggie* papais[3] (Fig. 2). Pode-se aplicar a descrição de Vitrúvio, antes citada, quase literalmente aos grotescos de Rafael: gavinhas que se enroscam e se desenroscam, e de cuja folhagem brotam por toda parte animais (de modo que pareçam suspensas as diferenças entre plantas e animais); delicadas linhas verticais nas paredes laterais, que têm de suportar ora uma máscara, ora um candelabro, ora um templo (de tal maneira que o princípio da estática é levado ao absurdo). A novidade aqui não reside no fato de que — em contraposição à ornamêntica abstrata — se tenham pintado ornamentos contendo elementos do mundo (já que a pintura conhecia de há muito cominações ornamentais de flores, folhas e animais estilizados, em Ghiberti e discípulos); mas no fato de estarem anuladas neste mundo as ordens da natureza. Sem dúvida, em comparação com seus contemporâneos, a ornamentação grotesca de Rafael se afigura discreta, inofensiva e alegre; é como se fora um particular, fantástico mundo lúdico, e Goethe que, à base de sua própria contemplação, o descreve, ao fim de seu artigo "Von Arabesken" ("Dos Arabescos"), enaltece nele a alegria, a leveza e a pródiga riqueza de invenção.

Pode-se indagar com isto se Goethe não calou algo em última análise assustador, que também se encontra no mundo lúdico de Rafael. Esta componente aparece mui nitidamente em outros artistas italianos, como, por exemplo, nos grotescos do gravador em cobre, Agostino Veneziano (Fig. 3), ou seja, nos elementos já bem mais fan-

2. A passagem traduzida para o alemão por L. CURTIUS, *Die Wandmalerei Pompejis,* 1929, p. 131. Curtius indica (p. 138) a Ásia Menor como sendo a região de onde se originou a nova moda.

3. Reprodução tomada de T. HOFFMANN, *Raffael als Architekt,* 1911, t. IV: *Palácio do Vaticano,* lâmina XXXIX.

2. RAFAEL: *Grotesco* (detalhe de um pilar).

3. AGOSTINO VENEZIANO: *Grotesco.*

tásticos de sua ornamêntica (veja-se a transição dos corpos humanos para formas de animais e plantas), assim como na quebra brincalhona da simetria e na mais acentuada distorção das proporções. Esta clareza ainda dominante nos lineamentos de Agostino, cede o lugar em Lucca Signorelli (seus grotescos na Catedral de Orvieto datam já de 1499-1504[4]) a um acúmulo turbulento, no qual se entrelaçam objetos, gavinhas, corpos meio homens e meio animais (Fig. 4). O mundo desta ornamêntica já não é fechado, mas forma (também como imitação dos achados nas cavernas) o subsolo sinistro e lúgubre de um universo mais luminoso e rigorosamente ordenado. Os medalhões incrustados representam cenas da *Divina Comédia,* o "retrato" no centro é de Virgílio.

Na palavra *grottesco,* como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. O fato se manifesta na segunda designação que surgiu para o grotesco no século XVI: *sogni dei pittori.* Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamêntica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo. Sonhos de pintores... deve-se admitir de bom grado que a nova arte italiana já era do conhecimento de Dürer, quando ele assim se exprimiu: "Mas tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras".

No século XVI, partindo da Itália, o grotesco penetra nos países transalpinos e conquista todos os reinos vitais da ornamentação: desenho e gravura, pintura e decoração plástica. Encontramo-lo na arte da imprensa tanto quanto em superfícies pintadas, como parte da arquitetura, assim como em utensílios e jóias. Possui, enquanto arte de ornamentação especial, motivação e estrutura próprias, mas de nenhum modo está amarrado a determinada maneira de representação. Se aparece de início em configuração linear, logo se deixa levar a um novo modo de plasmação, que foi desenvolvido na França por artistas italianos, no século XVI, e que se denominou *Rollwerk* *, de conformidade com os seus meios elementares e característicos de representação[5]. Ele se introduz, inclusive, nos dois outros gêneros de arte ornamental, que dispõem de motivo e estrutura próprios e que iniciaram igualmente no século XVI sua marcha triunfal: o arabesco e o mourisco. Devemos considerar brevemente este fato, pois as três denominações são depois transferidas para obras literárias, sendo utilizadas por algum tempo quase como sinônimas.

O estudo da arte distingue as três espécies de ornamêntica, e com plena razão; pois, segundo a idéia de cada uma, elas têm autonomia. Sob o termo mourisco, entende-se uma ornamentação delicada, geralmente plana (portanto, que nunca é vista em perspectiva), sobre um fundo uniforme (na maioria das vezes, preto ou branco), em que se empregam como motivos, exclusivamente, folhas estilizadas e gavinhas. O arabesco, em con-

4. Cf. L. DUSSLER, *Signorelli,* 1927. Entre os trabalhos mais antigos sobre a ornamêntica grotesca, cf. RUSKIN, *Stones of Venice,* 1851-53, e diversas publicações de Schmarsov.

* Rolete, forma concoidal (N. do T.).

5. Contra a opinião tradicional, segundo a qual a forma coclear (espiralada, *Rollwerk*) teria sido desenvolvida durante os trabalhos de decoração de Fontainebleau (iniciados em 1530), tem-se voltado ultimamente ERIK FORSSMAN, *Säule und Ornament, Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts,* Estocolmo, 1956. O autor supõe que ela tenha se originado em diversas regiões, ao mesmo tempo (p. 113).

4. SIGNORELLI: *Grotesco* (afresco na Catedral de Orvieto).

trapartida, é visto em perspectiva, é tectônico (quer dizer, conhece o plano de cima e o de baixo), é mais cheio (de modo que o fundo pode estar inteiramente coberto), e utiliza como motivos um conjunto de ornamentos mais próximos da natureza, gavinhas, folhas e flores, ao qual o reino animal também pode contribuir. Quanto à sua origem, insistiu-se recentemente em que o arabesco não é de maneira alguma de proveniência árabe, como o nome parece insinuar, mas que já representa "uma herança decorativa da Antiguidade greco-romana"[6]. Dificilmente se poderá negar, porém, que a Renascença tenha recebido e elaborado, em sua ornamentação arabesca, estímulos do mundo islâmico.

Armados com essas definições da ciência da arte, a história artística observou todavia que, na prática do período que vai do século XVI até o século XVIII, aparecem contínuas mesclas e que na terminologia da época tais designações são muitas vezes aplicadas sem diferença visível. No conhecido livro mourisco de Flettner (1549), por exemplo, encontram-se ornamentos que deveriam ser considerados grotescos ou arabescos. Já em 1587 o pintor e escritor milanês Lomazzo verifica "que o grotesco se desenvolveu, não em contraposição, mas em harmonia com o arabesco"[7].

O próprio grotesco sofreu uma evolução quando, por volta de 1600, a clara ornamêntica coclear (*Rollwerk*) foi separada do exuberante estilo ornamental "cartilaginoso". (Uma dinamização já penetrara no chamado "grotesco de cabeleira", elaborado pelo francês Delaune, e cultivado na Alemanha, ainda no século XVII, por Kilian e os dois De Bry.) No exterior, o grotesco "cartilaginoso" logo tornou a desaparecer, mas na Alemanha deitou brotos singulares, não apenas no *Neuw Grottessken Buch* de Jamnitzer (1610), como ainda nos fins do século XVII. O historiador da literatura os conhece através das vinhetas em cobre de alguns escritos de Grimmelshausen. As duas figuras (5 e 6) reproduzem gravuras ornamentais de Simão Cammermeier e de Johann Heinrich Keller (ambos, c. 1680). A linha firme do traçado desapareceu de todo. Cabeças e membros de animais e seres fabulosos, desfigurados fantasticamente (amiúde estilizados ao modo de máscaras), interpenetram-se e podem fazer brotar em qualquer parte gavinhas, inchaços ou novos membros do corpo. No centro da Fig. 6 pode-se observar com clareza como duas cabeças, já em si aqui deformadas, se entrelaçam: a região nasal pertence simultaneamente a ambas. O "grotesco cartilaginoso" constitui um extremo que não mais permitia qualquer desenvolvimento ulterior. A história subseqüente da ornamêntica grotesca tornará, pois, a vincular-se ao grotesco de "cabeleira", vivo desde o século XVI. Ao motivo do acanto, que veio a ser dominante, associa-se, por volta de 1700, um novo grupo de motivos, primeiro na França e, logo depois, também na Alemanha. Nos oito cadernos que constituem os *Grotescos* do genial Paul Decker (1677-1713), prematuramente falecido, os motivos chineses são introduzidos no estilo grotesco.

Após este breve apanhado de nosso objeto[8],

6. L. PULVERMACHER em *Reallexikon zur dt. Kunstgeschichte,* ed. por Otto Schmitt, t. I, 1937 (*Arabeske*).

7. A citação aparece em *ibidem.*

8. Cf. P. JESSEN, *Der Ornamèntstich,* 1920; IDEM, *Meister des Ornamentstichs,* 4 tomos, 1922; R. BERLINER, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts,* 1925-26; EMMY ROSENBACHER, *Die Entwicklung des dt. Ornamentstichs von 1660-1735, tese,* Hamburg, 1930; FELICITAS ROTHE, *Das dt. Akanthusornament des 17. Jahrhunderts,* 1938; P. MEYER, *Das Ornament in der Kunstgeschichte,* Zurique, 1944.

Quando o historiador do grotesco folheia as estampas com ornamentos do século XVII, chamam sua atenção algumas gravuras em que se antecipa, até certo ponto, o significado ampliado da palavra no século XVIII. No século XVII existe como tipo de forma peculiar a floreira ornamental, a qual apresenta um primeiro plano detalhado que não poucas vezes desempenha o papel de parte principal. Aí goza de muita aceitação o motivo do dragão, de cujas fauces abertas nasce um arabesco, ou grotesco, floral. Pois bem, o artista francês François Lefebure escolhe, para uma estampa de 1635, algumas figuras bem reduzidas dentre as

5. SIMON CAMMERMEIR: *Grotesco Cartilaginoso.*

6. JOHAN HEINRICH KELLER: *Grotesco Cartilaginoso.*

voltar-nos-emos agora para a história da palavra "grotesco"[9].

2. "Ce discours est bien grotesque"

Já no século XVI, os outros países aceitam, com o novo estilo ornamental, a denominação correspondente. Como substantivo, isto é, como designação fixa de algo objetivo, penetra em toda parte e mantém-se vivo. Paralelamente, aparece também o adjetivo, que antes substantivava o nome. A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã. Quando Fischart, na introdução à sua *Geschichtklitterung* — "Esboço de História" — (1575) fala de "vasos, receptáculos e caixas de moldes extravagantes, excêntricos, gruta-grotescos e fantásticos... como hoje em dia se encontram nas farmácias", elucida sua referência com uma enumeração, de página inteira, de monstruosidades (em Dante, Giotto, Ovídio, nos usos carnavalescos, nas representações do diabo, nas tentações de Santo Antão e outros "sonhos de pintores"), e dá livre curso a seu desgosto com tais deformações, "ridículas, afetadas, e muitas vezes assustadoras". O monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco num documento antigo da língua francesa. Montaigne refere-se a seus próprios *Essays,* ao dizer: *Que sont-ce icy aussi... que crotesques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, ny proportion que fortuite* *. A aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a transladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo-o em conceito estilístico.

Por menos que se queira reconhecer a força mental e idiomática necessária a um tal empreendimento, Montaigne obedeceu, ao mesmo tem-

gravuras de Callot. As duas figuras nos cantos esquerdo e direito, embaixo, que servem de limite, provêm das ilustrações feitas por Callot para a *commedia dell'arte* (v. este livro às pp. 43 e ss.; a ilustração se encontra em F. Rothe, lâmina 18 b). Numa estampa de J. Hagenbach e Daniel Buchenwald (a reprodução aparece em P. JESSEN, *Der Ornamentstich,* p. 111) as figuras grotescas são representadas por seres fabulosos, provenientes do caudal de formas de Hieronymus Bosch.

9. Antecipamos uma observação colhida na história ulterior do vocábulo. A designação "grotesco" entrou também na terminologia da dança. O mesmo ocorreu com as palavras "arabesco" e "mourisco". "Arabesco" significa tão-somente uma figura de dança (de solista), a saber, a postura em horizontal sobre a perna que serve de apoio, tal como é voga então sobretudo para a figura final. Ao passo que o "mourisco" se refere a todo um gênero de dança. Os bailarinos de mouriscos são conhecidos na Europa desde o século XV e foram muitas vezes representados por desenhistas e entalhadores contemporâneos (vejam-se os relevos do "teto de ouro" de Innsbruck, ou os entalhes de bailarinos de mouriscos, de Erasmus Grasses, na sala do Velho Paço Municipal de Munique). Trata-se, nesses casos, de uma dança estilizada extremamente excêntrica, desempenhada por diferentes executantes de papéis distintos (com as fantasias todas providas de campainhas) e que competem pelo prêmio na figura de uma "rainha". Nas descrições atuais deste gênero de dança volta a entrar o termo "grotesco", e é provável que a dança grotesca moderna remonte, em linha quase reta, aos bailarinos mouriscos. Todavia, se é possível transpor para a terminologia da dança os vocábulos "grotesco" e "arabesco", e se "mourisco" tem um duplo sentido, então se impõe, já a partir do elemento idiomático, a noção de que a dança constitui, de acordo com seu caráter, uma arte ornamental em movimento que preenche um dado espaço. Ou, dito de maneira mais cautelosa: é o caráter de um gênero de dança... Pois desde o começo existe, ao lado da dança ornamental do grupo, a dança descritiva (de um solista ou de um par). No baile social do século XX desapareceu, com a quadrilha, a última forma de dança ornamental de salão. Já não há mais uma ordem que se imponha aos diferentes pares e determine seus movimentos. A única relação existente entre os pares do moderno baile social consiste no fato de que se estorvam mutuamente. Já não há espaço suficiente, sendo que as pessoas procuram nos cantos, nos corredores e por entre as mesas, um lugar para dançar.

* "Que são aqui também... senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos membros, sem figura certa, não tendo ordem, nem proporção, e não ser fortuita" (N. do T.).

po, a um impulso que o próprio vocábulo propiciava. Com isto chegamos a um ponto, a partir do qual se torna compreensível muita coisa da história subseqüente desta palavra, ou melhor, das duas palavras (substantivo e adjetivo). Em alemão, o termo surgiu inequivocamente como estrangeirismo. Concebe-se, assim, que o encontremos aí sobretudo como designação fixa para aquela nova arte ornamental, na qualidade de *terminus technicus* (e isto geralmente no plural). *Grotesken für die Wand* ("Grotescos para a Parede"), assim intitula Kilian seu pequeno manual no ano de 1607, ao qual deu seguimento mais tarde com um *Neues Grodesko Büchlein* ("Novo Livrinho do Grotesco") e um *Grodisko-Buch* ("Livro do Grotesco") (1632). Com *Krodischkenwerk* ("Adornos Grotescos") é pintado o *Römer* ("Paço Municipal") no ano de 1612, como lemos numa notícia constante das atas de Frankfurt. As citações documentais poderiam empilhar-se. Traremos apenas mais duas, do século XVIII, porque nelas o novo gosto classicista impele a uma incisiva condenação do grotesco ornamental. Quando Gottsched[10] diz: "Imaginar algo sem a observação de um motivo suficiente, significa na realidade sonhar ou fantasiar... todavia pintores inexperientes, poetas e compositores utilizam-se muitas vezes desta força e dão à luz verdadeiros monstros, que se poderiam chamar de sonhos despertos. Os grotescos dos primeiros, e as fábulas sem rima, dos outros, podem servir de exemplo", suas palavras mostram como a antiga designação "sonhos de pintores", usada também por Fischart, permanecia viva — com a diferença de que o caráter onírico do grotesco não constituía nenhuma recomendação aos olhos de Gottsched. A outra citação, mencionada acima, provém de Winckelmann, de seu escrito *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*... "Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas...":

10. *Stücke aus den ersten Gründen der gesamten Weltweisheit. Dt. Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung,* t. 2, p. 217.

O bom gosto em nossos ornamentos de hoje, o qual, desde o tempo em que Vitrúvio expressou amargas queixas a respeito de sua corrupção, em tempos recentes se corrompeu ainda mais, tanto pelos grotescos postos em voga por Morto[11], quanto pelas pinturas, sem significado nenhum, de nossos aposentos — este bom gosto, digo, poderia ser depurado por um estudo profundo da alegoria e obter verdade e inteligência.

Também no francês se usava o substantivo, na maioria das vezes no plural, como termo estabelecido para a arte ornamental grotesca. A seu lado, porém, o adjetivo desdobra-se agora em várias direções. Para se compreender tal desdobramento, faz-se necessária uma reflexão sobre a palavra. Para os franceses do século XVI, o novo vocábulo *grotesque* não era um estrangeirismo, na mesma proporção em que o era para os alemães. Até o século XVII, escrevia-se *crotesque,* provavelmente por prevalecer o sentimento de que o termo se filiava a uma raiz documentada no francês antigo como *crot*[12] e a partir da qual se formara, já no século XV, o adjetivo *croté, crosté*. O sufixo *-esque* era corrente no francês do século XVI, e inteiramente significativo. Como o italiano *-esco* (cabe comparar-lhe, no alemão, o sufixo afim *-isch),* exprime procedência e, por isso, aparece muitas vezes em nomes de pessoas e regiões. Contudo, não indica apenas uma proveniência, por assim dizer, em um sentido orientado geograficamente, mas também a participação em ... uma pertinência... uma essencialidade espiritual. *-Esco,* ou seja, *-esque* (e também *-isch*) pode ligar-se — além do círculo dos nomes próprios — somente àquelas designações de coisas que são apreensíveis como entidades espirituais. Também no alemão as *Goetheschen Werke* ("Obras de Goethe") exprimem de maneira mais plena o espírito goethiano do que *Goethes Werke.* O adjetivo clas-

11. Winckelman vai na trilha de Vasari, ao responsabilizar o pintor Morto de Feltro pela difusão da nova arte ornamental.

12. Cf. W. v. WARTBURG, *Franz. Etym. Wörterbuch:* "Primeiro foi utilizado numa forma que, no som inicial, se adaptasse ao som autóctone".

sifica espiritualmente, atualiza de maneira muito marcante a função, inerente a seu caráter de adjetivo, de valorização, ou seja, de interpretação. Os adjetivos são os eternos perturbadores da ordem nas línguas. Com semelhantes esquecimentos de sua efetiva proveniência, o adjetivo é capaz de desprender-se inteiramente do vínculo material com seu objeto concreto: o cavaleiresco não morreu com a cavalaria, o pitoresco é algo que ainda não se coloca diante dos olhos como pintura e a grandeza dantesca pode ser atribuída a uma obra que não proceda de Dante. Do mesmo modo, jazia no *grottesque* a possibilidade de significar bem mais do que a pintura das cavernas dos antigos e sua renovação moderna. (Já como denominação de tal pintura, continha um certo distanciamento em face da gruta como coisa material.)

De fato, verifica-se que o adjetivo *grottesque* é empregado por escritores do século XVII com um nexo mais amplo, e os dicionários consignam costumeiramente o sentido "figurado", depois de haver explicado o substantivo como "designação de..." No dicionário da Academia (1694 e outros anos), aparece a seguinte entrada: *"Il signifie fig. Ridicule, bizarre, extravagant. Un habit grotesque, ce discours est bien grotesque, mine grotesque. — Grotesquement, adv. D'une manière ridicule et extravagante. Vestu grotesquement, dánser grotesquement. — Bizarre, fantasque, extravagant, capricieux"*[13]. Com maior freqüência, porém, do que nesta acentuação, em todo caso forte, do inusual, a palavra é tomada num sentido mais superficial. Aparece então no meio da série de sinônimos: *ridicule, comique* e — de preferência — *burlesque.* Eis uma citação do *Dictionnaire français,* de Richelet, Amsterdam, 1680: *Grotesque, adj. Plaisant, qui a quelque chose de plaisamment ridicule. Homme grotesque. Fille grotesque. Air grotesque. Visage grotesque. Action grotesque.* Aqui *grotesque* perdeu qualquer traço de temibilidade e provoca um sorriso despreocupado. O que os estudiosos de estética sabiam dizer do conceito, ainda no século XX, apenas repetia este uso idiomático francês do século XVII. (Se bem que — é mister acrescentar — Larousse, já em 1872, em seu *Grand Dictionnaire Universel,* tivesse assinalado, ao menos de maneira indireta, o seu achatamento e esterilização no Grande Século [depois de Rabelais, o grotesco se encontraria em Corneille, Scarron, Cyrano de Bergerac, entre outros], mas indicou diretamente o seu aprofundamento e a aquisição de um caráter sinistro no Romantismo [com Shakespeare, Jean Paul, Hoffmann, como centros de influência].) Pode-se perceber o processo de esterilização do conceito de grotesco, bem como a tendência para igualá-lo com o burlesco e o cômico, em exemplos tirados da pintura e poesia. Quando junto a Teniers também aparece Cervantes, isto significa uma leitura de *Don Quijote* com vistas ao que há de grosso nele. De fato, assim como o dicionário da Academia, além de *ridicule,* permite ainda reconhecer um sentido menos inofensivo e menos lhano, o mesmo acontece em alguns exemplos dados. A partir de Trevoux (1704) se encontra muitas vezes uma alusão a Ariosto; ao lado, porém, acha-se um nome, repetidamente citado nos dicionários e na literatura, desde que Monet o apresentou como modelo do grotesco, em seu *Dictionnaire* de 1620. Trata-se de Jacques Callot (1592-1635)[14]. É lícito deixar em aberto a questão de saber até onde Callot, cujo parentesco com Goya sentimos hoje de maneira intensa[15], foi então

13. Esta citação, bem como uma série das subseqüentes, se encontra em P. KNAAK, *Über den Gebrauch des Wortes "grotesque"*, tese, Greifswald, 1913. Cf. também G. MATORÉ, "En marge de Th. Gautier: 'grotesque'", *Festschr. für Mario Roques*, Paris, 1946, pp. 217-225.

14. Uma série de passagens comprobatórias aparece reunida em FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel,* nova edição, 1725, artigo "grotesque".

15. À semelhança de Goya, Callot tratou de forma cíclica os temas dos *Caprices* ("Caprichos") e das *Misères de la guerre* ("Misérias da Guerra"). Em duas telas, dedicadas à *Tentação de Santo Antão,* foi possível comprovar vinculações com as formas de Pieter Brueghel (v. adiante).

interpretado de um modo mais inocente; certos documentos indicam-no, como, por exemplo, os versos de Sanlecque (1652-1714), no *Poème sur le geste* ("Poema sobre o Gesto"):

> *Enfin on peut compter plus de mines burlesques*
> *Que n'en grava jamais Callot dans ses grotesques*.*

Pela referência a Callot, porém, abriu-se um novo domínio, cujo ilustrador veio a ser este pintor francês: a *commedia dell'arte*. A menção foi claramente expressa por Diderot, quando ele diz da *farce excellente**: Elle suppose une gaieté originale; les caractères en sont comme les grotesques de Callot, où les principaux de la figure humaine sont conservés*[16]***. Lessing traduziu o ensaio de Diderot e, portanto, esta passagem em que o grotesco é correlacionado com Callot e com a *commedia dell'arte*. Desta vinculação devia nascer uma nova determinação do grotesco, que se tornou significativa para a história do termo. Voltemo-nos, agora, para a língua alemã, pois no francês, tão-somente em Victor Hugo, encontraremos um sentido mais pleno da palavra *grotesque*, e aí ele se acha visivelmente sob influência germânica.

No alemão do século XVIII, o adjetivo *grotesk* não aparece com muita freqüência e, quando o empregam, é naquela acepção chã e vaga, que caracterizava o seu uso em francês. Ainda em 1771, lemos num dicionário alemão-francês, ou seja, no *Dictionnaire universel de la langue française*, de Schmidlin, a seguinte explicação: "Figuradamente, *grotesque* (ou *grotesk*) significa o mesmo que singular, desnatural, aventuroso, esquisito, engraçado, ridículo, caricatural, e coisas semelhantes". Como se vê, o vocábulo deve cobrir um vasto campo[17]; o seu cerne significativo próprio parece muito diluído. Mas foi justamente naquela época que surgiram os esforços para dar ao termo um sentido mais firme. A fim de estudá-lo, podemos, no caso, negligenciar um tanto a cronologia.

* "Enfim pode-se contar mais expressões burlescas / Do que aquelas que Callot jamais gravou em seus grotescos" (N. do T.).

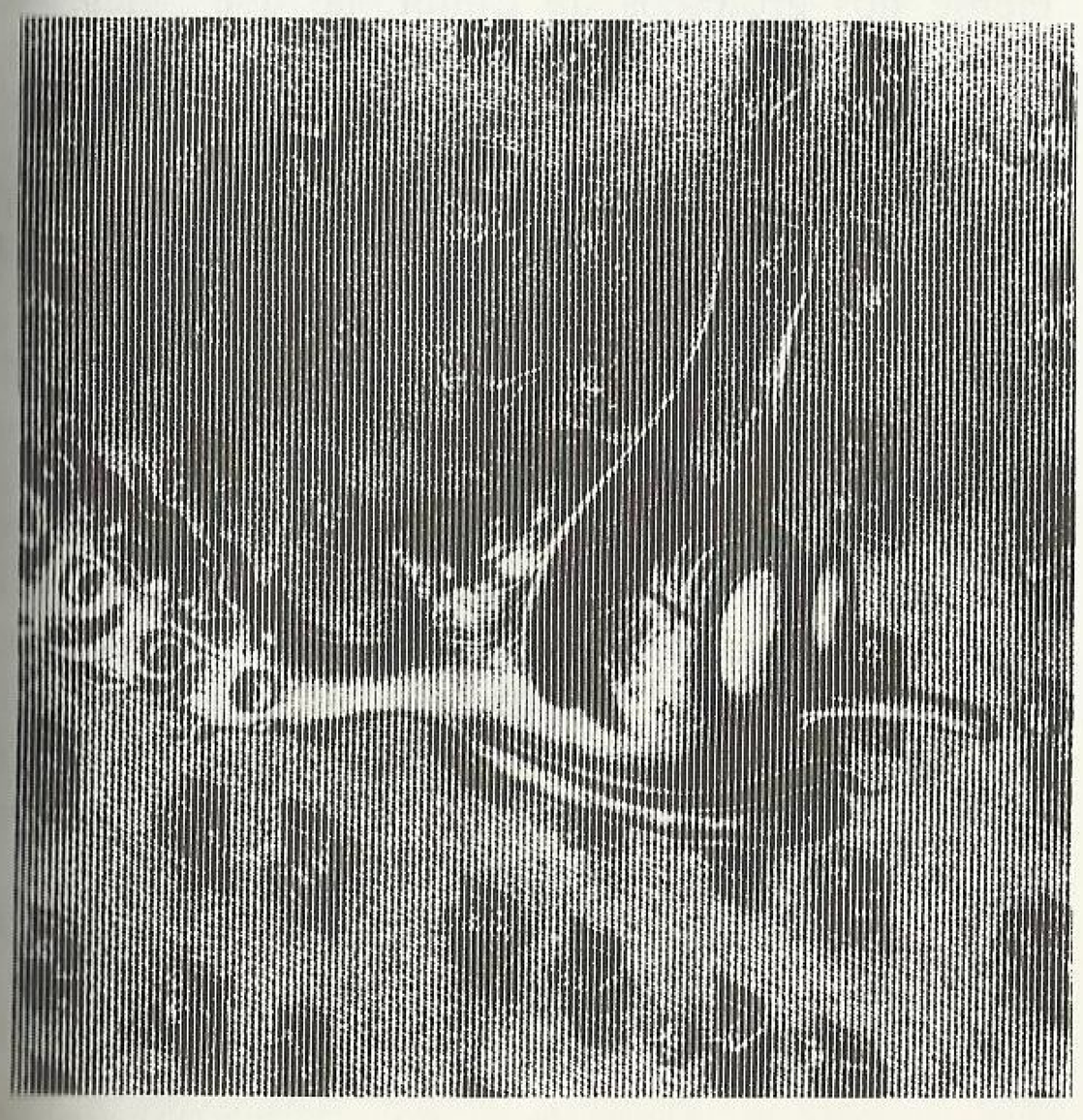
** "Farsa excelente" (N. do T.).

*** "Ela supõe uma alegria original: as personagens aí são como os grotescos do Callot, onde os princípios da figura são conservados" (N. do T.).

16. A citação acima falta na compilação de passagens comprobantes, que P. Knaak tirou de Diderot. Entre elas, salienta-se uma em que Diderot equipara os grotescos aos *êtres chimériques* ("seres quiméricos"). Se estivermos certos, anteriormente a palavra só foi relacionada uma única vez com *grotesques*, a saber, nos *Visionnaires* (1637) de DESMAREST DE SAINT-SORLIN, onde se diz: *Pourquoi s'assujetir aux grotesques chimères...?* ("Por que havemos de submeter-nos às quimeras grotescas...?").

17. O quanto o significado de grotesco mesmo se tornou vago, inclusive no campo das artes plásticas, é visível nas novas edições do *Livro de Pintores*, de VAN MANDERS. Na edição de 1604, de Harlem, o vocábulo foi empregado somente no sentido restrito. Na de 1764, o editor J. de Jongh acrescentou o seguinte (em tradução livre): *"Até parece que o termo* grotesco *adquiriu um uso geral, quando foi aplicado às obras de arte (pinturas, esculturas), nas quais aparecem objetos em lugares não habituais ou, ainda, naquelas que, por suas deformações curiosas, fazem o contemplador prorromper em estridentes gargalhadas"*. É óbvia a influência exercida pela evolução do vocábulo na França.

2. AMPLIAÇÃO DO CONCEITO "GROTESCO"



1. "O assim chamado Brueghel dos Infernos"

O firme alicerce para desenvolver a história da palavra — é bom lembrá-lo outra vez — continua sendo o fato de que, como substantivo, era um termo destinado a designar a arte ornamental grotesca. Uma certa ampliação consistiu na aplicação do nome a determinadas chinesices, que o século XVII considerava igualmente grotescas por causa da mistura dos domínios, da monstruosidade nos seus elementos e da alteração das ordens e proporções. "Os chineses até representam os edifícios e paisagens como que flutuando no ar ou brotando das árvores", assim consta do livro de Schmidlin; e, em 1761, disse Justus Möser, no seu *Arlequim,* mantendo-se destarte dentro de uma tradição: "Mesmo a modesta arte grotesca dos chineses torna atraente um quarto que dá para o jardim". (Lembremo-nos que entre as posses domésticas de Züs Bünzli figurava um templo chinês, cujas gavetas mais

secretas a proprietária não havia ainda explorado.)

Mais importante, no entanto, foi a tentativa de dar contornos definidos ao conceito de grotesco, enquanto categoria estética. Isto sucedeu em conexão com um problema que se tornou assaz inquietante para a reflexão artística do século XVIII, ou seja, o da caricatura. As séries de gravuras em cobre de Hogarth, o *Joseph Andrews*, de Fielding, o *Don Quijote*, redescoberto por ser lido de nova maneira, *As Viagens de Gulliver*, de Swift — eis apenas umas poucas obras que permitiram à época a experiência de que a caricatura poderia chegar a ser fonte de uma arte significativa, e altamente substanciosa, e que não era possível liquidá-la como brincadeira sem importância. Se é certo que a caricatura, com sua reprodução de uma realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua intensificação da desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora da arte, neste caso começava a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconhecera até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante[1]. A caricatura fazia exatamente o contrário. Era possível, por assim dizer, interpretá-la como majoração máxima de um princípio no qual uma nova estética devia encontrar o seu centro: o do característico.

Entre os teóricos da caricatura, no terceiro quartel do século XVIII[2], inclui-se Wieland. Em suas *Unterredungen mit dem Pfarrer von X* ("Conversas com o Pároco de X"), de 1775, procurou ele oferecer uma definição do caráter e tipologia do caricaturesco. Dividiu as caricaturas em três gêneros: 1. "as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra"; 2. "as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível"; 3. "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 (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos Infernos), e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas".

Segundo o seu emprego no idioma francês o termo "grotesco" serviria para designar os dois primeiros tipos, ainda firmemente enraizados na realidade. Diderot pretendia constatar expressamente nos grotescos de Callot, de que neles — para citar a tradução de Lessing[3] — "se podem reconhecer ainda os traços mais distintos da figura humana". Wieland, porém, vê como essência dos grotescos propriamente ditos o fato de já não terem mais, precisamente, uma relação firme com a realidade. Não são fruto da imitação, porém, de uma "imaginação selvagem" (*wilden Einbildungskraft*), são "produtos cerebrais" (*Hirngeburten*). Wieland define o grotesco (assim como Gottsched) a partir do mesmo ponto que os italianos da Renascença, os quais falavam dos *sogni dei pittori*. O grotesco é "sobrenatural" e "absurdo", isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo. Se Wieland só se detém rapidamente na análise propriamente dita do grotesco, oferece-nos, em compensação, uma análise de seu

1. Klopstock e Winckelmann abalaram este princípio a partir de ângulos diferentes.

2. O problema emerge em quase todos os escritos teóricos de arte. Em *Anmerkungen über das Theater* ("Anotações sobre o Teatro"), Lenz confessa que colocava "o pintor característico, inclusive o pintor de caricaturas, dez vezes mais alto do que o pintor idealizante". Gerstenberg incrementou esta problemática, ao referir-se ao contato dos extremos, "onde às vezes um minúsculo rodeio mental decide entre a beleza e a caricatura". Já em 1742, no prefácio ao seu *Joseph Andrews*, FIELDING procura justificar, pormenorizadamente, o emprego de um estilo caricaturesco.

3. *Obras completas*, ed. Petersen e von Olshausen, XI, 262.

efeito psíquico[4]. Trata-se de um exame, a nosso ver, excelente e concorda exatamente com o que observamos até agora, de maneira muito vaga ainda, sobre o efeito de Keller ou da arte ornamental grotesca. Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum.

Estamos cônscios de que com isto introduzimos na citação colhida em Wieland algo de que, textualmente, ela ainda carece. Cremos, porém, que assim damos com o seu sentido mais profundo. Pois, se interpretamos a surpresa como perplexa angústia diante do aniquilamento do mundo, o grotesco adquire uma relação subterrânea com a nossa realidade, e um teor de "verdade", muito embora, para Wieland precisamente, se houvesse desprendido de toda verdade, no sentido de similitude natural. Enquanto se via o grotesco em ornamentos e quadros apenas como coisa inteiramente alheia à natureza e, ao mesmo tempo, como oriundo da imaginação subjetiva, era possível recusá-lo sem maior preocupação; o princípio que considera a arte como imitação da natureza justifica tal atitude. Baseado nele, Winckelmann pronunciava seu veredicto, como o fizeram também, no século XVIII, Shaftesbury e Burke[5], e assim se ouve Wieland dizer amiúde: não devemos tirar do primeiro bom esboço da natureza "artificiosamente, burlescos ao estilo de Ostade ou caricaturas ao gosto de Callot". "Sem dúvida, produzir tais caricaturas e grotescos, como se vê todos os dias, não é grande mérito"[6]. Também na passagem acima citada, Wieland caracterizou o grotesco como algo afastado da realidade e apenas subjetivo. Mas não lhe virou as costas, porém observou e analisou suas sensações, que se haviam deixado atrair para lá onde o entendimento se julgara obrigado a condenar. Já é sintomático o fato de que nesses anos, por volta de 1775, tornasse com freqüência a falar no assunto, embora as coisas, no tocante à teoria, fossem claras. Sente-se, inclusive na citação aduzida, a preocupação com a possibilidade de existir no grotesco um conteúdo mais profundo. Até que ponto isso já ocorria em Wieland, é um problema que pode permanecer aberto. O fato é que naquela época o conceito do grotesco passou a abarcar um conteúdo de verdade, e as menções ao Brueghel dos Infernos — muito freqüentes então e mesmo mais tarde — encerram algo mais que o mero pasmo diante das fantasmagorias de um pintor exótico. Mas, quem foi esse Brueghel dos Infernos, que Wieland cita como representante do grotesco?

Hoje em dia, a história da arte designa como o "Brueghel dos Infernos" a Pieter Brueghel, o Jovem (*c.* 1564-1638). O século XVIII, porém, incluiu em sua obra, na medida em que se referia ao inferno, a produção de seu pai, Pieter Brueghel, o Velho, chamado atualmente de "Brueghel dos camponeses" (1525/30-1569). Finalmente, há um neto, Pieter Brueghel, cujos quadros sobre o inferno a pesquisa não consegue ainda hoje distinguir dos que foram pintados pelo pai e pelo avô. Se quisermos rastrear procedências, não devemos sequer nos deter no avô. Seus contemporâneos o chamavam de "segundo Bosch". Com efeito, ele começara reelaborando, em gravuras, certos esboços de Hieronymus Bosch (*c.* 1450-1516); havia

4. Com este procedimento, destinado a incluir na determinação de fenômenos estéticos o efeito psíquico como correlativo da observação da procedência psíquica, Wieland obedece a uma tendência da época. O conjunto da terminologia estética foi então transformado, ou melhor, renovado, neste aspecto. Cf., em particular, GERSTENBERG e HERDER.

5. SHAFTESBURY, *Characters* (1737), III, 6: " 'Tis the perfection of certain grotesque-painters to keep as far from nature as possible". E. BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Sublime and the Beautiful* (1756); "All the designs... of St. Anthony were rather a sort of odd, wild grotesques than anything capable of producing a serious passion".

6. *Geschichte des weisen Danischmend. Obras completas*, Göschen, 1854, IX, 15 e s.

O Paraíso

O Jardi as Volúpias

O Inferno.

7. HIERONYMUS BOSCH: *O Inferno Milenar.*

absorvido diferentes elementos do tesouro de formas e do modo de ver de seu predecessor[7].

Notam-se, à primeira vista, coincidências entre eles. Em ambos se encontram as carrancas infernais a esgueirar-se, rastejar e voejar, amiúde sem corpo, compostas de membros de animais e homens, e praticando seus suplícios com indiferença. Mas são apenas um elemento do conteúdo do respectivo quadro. Como exemplo de Bosch, escolhemos a obra que se acha no Escorial: *O Reino Milenário* [8] (Fig. 7). Trata-se de um tríptico de altar; a ala esquerda representa a criação da mulher no Paraíso, ou seja, na visão do pintor, o ingresso do mal no mundo (observe-se a meia-lua, símbolo da heresia, sobre a construção que se eleva do poço); a parte central mostra a vida humana nos "jardins das delícias", e a ala direita o inferno. Por entre o torvelinho no primeiro plano e a chamejante paisagem do poente, no alto, destacam-se imediatamente algumas particularidades: duas gigantescas orelhas que, solitárias, separadas apenas por uma faca, andam pelo mundo (as pequenas manchas nelas e ao seu redor são corpos humanos), ou a cabeça isolada, cujo chapéu termina em enorme gaita de fole, na qual rastejam de novo corpos humanos[9]. A um exame mais aproximado, o torvelinho do primeiro plano subdivide-se (Fig. 8). Assim, os grupos de "jogadores" e "músicos", por mais deformados e desproporcionados que estejam, são nitidamente reconhecíveis junto aos objetos dados. Entre os corpos se acocoram, se assentam ou se arrastam os espíritos infernais. Alguns lembram animais, como, por exemplo, o porco em traje de monja; outros se assemelham a seres fabulosos, criados segundo uma visão noturna. É estranha a calma com que se realizam todas essas torturas; as próprias vítimas, muitas vezes, parecem como que indiferentes: a ausência de afetividade age sobre nós de modo desconcertante e macabro. No quadro parece faltar toda e qualquer perspectiva emocional, seja a do horror diante do inferno, seja a da compaixão ou da insistente admoestação e ensinamento. O observador não recebe indicação nenhuma que lhe permita atribuir um sentido à cena ou posicionar-se em face dela.

Sentimo-nos igualmente perplexos diante das paisagens, onde se desenrola a desenfreada azáfama do jardim das delícias (Fig. 9). Agulhas de cristal crescem para o alto e brotam através de enormes folhas; delas saem e estendem-se arbustos inteiros ou, então, hastes ou bolas de vidro, que terminam em espigas ou agulhas. Ao seu redor, brota uma vida estranha: pássaros desconhecidos, peixes voadores, homens alados que equilibram bolas de vidro ou apanham os peixes — uma mistura aterradora de elementos mecânicos, vegetais, animais e humanos, que se nos apresenta como nosso mundo, o qual, ao mesmo tempo, por sua vez, perdeu as proporções.

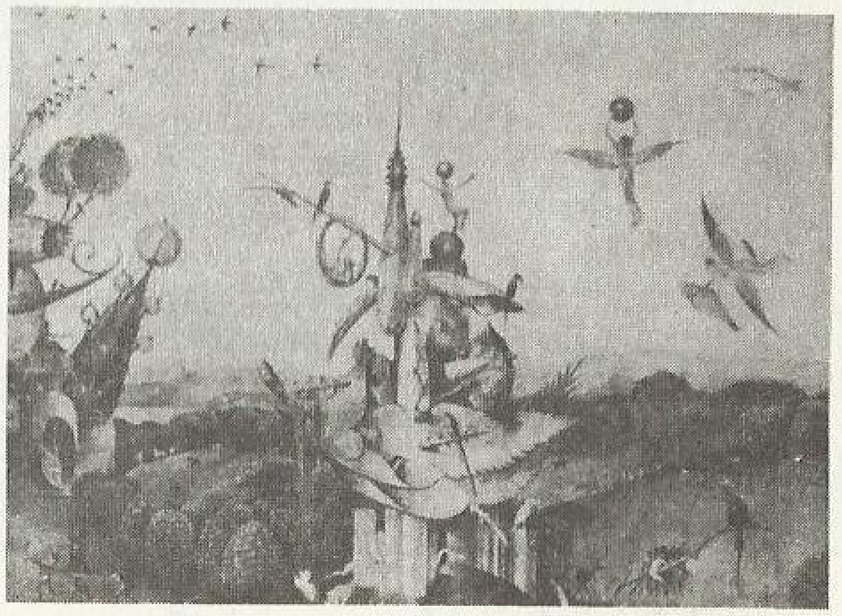
Diante de tais quadros, já os próprios contemporâneos do pintor sentiam-se perplexos e lhes davam as mais diversas interpretações. Para uns, Bosch era um "santo exemplar"; outros o consideravam um "herege sagaz". A investigação mais

7. MAX J. FRIEDLAENDER, *P. Brueghel,* 1921, p. 25, cita o contemporâneo deste, Guicciardini, que o chama "grande imitatore della scienza, e fantasia di Girolamo Bosch, onde n'ha anche acquistato il sopranome di secondo Girolamo Bosch". No *Schilder-Buch* de VAN MANDERS (Antuérpia, 1617) se diz (folha 133 b): "Exercitou-se muito na imitação de Jeroon van den Bosch e pintou também um grande número desses quadros espectrais e engraçados (*Drollerien),* pelo que muita gente o chamava de Pieter, o engraçado (*Drollige*)". Em seu *Teutsche Akademie* (1665), SANDRART apenas oferece uma tradução de Manders. Os dois não usam o termo "grotesco", nem para Bosch, nem para Brueghel. Com relação a *Drolerie,* cf. M. T. BERGENTHAL, *Elemente der Drolerie und ihre Beziehungen zur Literatur,* tese, Bonn, 1936.

8. W. FRAENGER, *Das 1000 jährige Reich,* 1948; L. VAN BALDASS, *H. Bosch,* 1943; D. BAX, *Ontcijvering van Jeroen Bosch,* Haia, 1949; CLÉMENT WERTHEIM AYMÈS, *H. Bosch. Eine Einführung in seine geheime Symbolik,* 1957.

9. Numa conferência sobre *Stil und Geist des Manierismus,* Dagobert Frey insistiu enfaticamente no parentesco entre maneirismo e surrealismo. Ver uma resenha da conferência em *Kunstchronik,* ano V, fasc. 9.

8. HIERONYMUS BOSCH: *O Império Milenar* (detalhe do "Inferno").



9. HIERONYMUS BOSCH: *O Império Milenar* (detalhe do "Jardim das Volúpias").

recente procurou um esclarecimento pelos mais diversos caminhos. Na verdade, não se trata, nem de longe, apenas de "frutos de uma imaginação desvairada", porém de formas situadas numa conexão histórica. A harpa, por exemplo, é entendida, bem no sentido da simbologia cristã, como signo do sofrimento, e tem uma vinculação inegável com as representações cristãs do fim da Idade Média, tal como se manifestam nos textos apocalípticos, apócrifos, tão fervorosamente lidos na época (por exemplo, o Apocalipse de São Pedro, do século II), ou na visão de São Túndalo [10], ou ainda no *Apocalipse* bíblico de São João, que é, ao lado do *Cântico dos Cânticos*, o livro da Escritura que mais poderosamente influenciou a linguagem metafórica da arte ocidental. Em algumas figuras (por exemplo, os seres couraçados à direita, na borda inferior da ala do inferno, Fig. 8) percebe-se, de forma imediata, a descrição dos animais emergentes do abismo (*Apocalipse*, 9:7):

> E os gafanhotos eram semelhantes a cavalos atrelados para a guerra; e tinham sobre a cabeça como que coroas semelhantes ao ouro, e seus rostos eram como rostos humanos; e tinham cabelos como de mulher, e seus dentes eram como de leão; e traziam couraças como de ferro, e o ruído de suas asas era como o ruído de muitos cavalos que partem para o combate. Tinham caudas semelhantes a escorpiões, e havia ferrões em suas caudas...

Outros intérpretes chamaram a atenção para os globos de vidro, os pistões, os ovos partidos e coisas que tais, que aparecem por toda parte em Bosch e Brueghel, e os relacionaram à linguagem metafórica dos alquimistas ou das seitas heréticas, interpretando os quadros de Bosch a partir daí. Finalmente, a psicanálise apoderou-se do assunto e tornou a descobrir em todo lugar as suas conhecidas manifestações simbólicas do inconsciente individual ou coletivo, refertos de complexos. Cada uma dessas interpretações pode apresentar material convincente. Parece-nos, no entanto, que elas erram quando trabalham baseadas na opinião de que havia um sistema por detrás dos quadros, ao qual se deveria referir a linguagem das formas, ou também, de que existiria uma chave própria para decifrar as pinturas e atribuir-lhes um sentido unívoco. Bosch recebeu estímulos dos mais diversos domínios [11], mas a seguir — Wieland pressente algo de certo — entregou-se à sua própria imaginação. Contemporâneo de uma época tumultuada, pintou as visões que o assaltavam e ele mesmo, quiçá, nem se dava conta do quanto esses quadros sobrepassavam os limites e função dos retábulos.

Pieter Brueghel, o Velho, já não pinta retábulos. No abandono de recinto eclesial, como ambiente próprio, manifesta-se uma das grandes transformações da pintura do século XVI. Mas Brueghel não pinta, tampouco, visões "livres" de mundos noturnos: seu traço peculiar é que, na sua obra, o noturno, o inferno e o abismal — cuja riqueza de forma aprendera junto a Bosch — irrompe em nosso mundo familiar e o põe fora dos eixos. Telas como o *Quadro dos Refrões* (Fig. 10), ou *Gret, a Louca* (Fig. 11) são compostos como um grande recorte da realidade, pelo qual se pode ir passando. H. Sedlmayr, num trabalho bastante antigo, caracterizou nos seguintes termos a mudança havida, de Bosch para Brueghel: "A visão distanciadora de Brueghel é o pandiabolismo secularizado de Bosch. É a inserção (*Ein-bildung*) das visões espectrais de Bosch no mundo de todos os dias. É fato reconhecido desde sempre que um aspecto da arte de Brueghel continua a viver em Bosch; pois Brueghel começou como desenhista de "Boschiadas". Não se sabe, entretanto, o que Brueghel tirou propriamente de

10. Impressa em forma de livro em 1484, no local de residência de Bosch, in's Hertogenbosch. A visão do inferno de Túndalo, que pertence às visões irlandesas, foi publicada na Alemanha em prosa latina, em meados do século XII, aproximadamente, e, em seguida, em duas versões alemãs versificadas. O livro impresso aparece novamente em prosa.

11. A passagem do Apocalipse, acima citada, visava a assinalar uma fonte de inspiração, mas não como modelo de alguma gravura de Bosch.

10. PETER BRUEGHEL, o Velho: *Os Provérbios Holandeses.*

11. BRUEGHEL: *Gret, a Louca.*

Bosch. É a experiência do mundo alheado. Em Bosch a vivência no alheamento vibra somente na periferia do diabólico, pertence ao "tormento" do infernal, como o quimérico, o espectral, o sádico, o obsceno, o maquinal, e outros que tais. Em Brueghel, porém, o diabólico se introduz no meio do campo visual, convertendo-se — repetimo-lo — numa espécie de "hipótese heurística" plástica, segundo a qual o mundo comum é visto com frio interesse" [12].

"Com frio interesse": Brueghel pinta o mundo estranhante de nosso dia-a-dia, não para ensinar, advertir ou provocar compaixão, mas precisamente como algo inapreensível, inexplicável, como o "ridículo — terrível — horroroso". Em *Mimesis*, E. Auerbach desvendou as duas perspectivas, que então permitiram, em geral, à realidade vulgar converter-se em objeto de enunciação artística: ou tomando-a comicamente ou referindo-a a localizações concretas da História Sagrada cristã (o estábulo, os pastores, a oficina, o poço etc.), na qualidade de protótipos, com o que pôde adquirir significação. Brueghel cria-lhe, por assim dizer, uma terceira perspectiva: a do horror ante seu caráter abismal, ou seja, a perspectiva do grotesco. Pesquisas mais recentes descobriram um dos recursos que inspiraram Brueghel em suas plasmações. O contemporâneo de Fischart pintava a componente lúgubre que jazia oculta na linguagem. No seu conhecido quadro, compôs uma série de provérbios, e o resultado foi a imagem de um mundo às avessas. Podemos ainda rir muito ao passar junto à tela. Mas no centro da pintura, e bem debaixo da igrejinha protetora (ou será que o quadro também pertence a ela?), acontece o inesperado (Fig. 12). "Confessar-se com o diabo", assim reza um adágio holandês. O camponês foi à cidade e está ajoelhado diante do confessor.

12. *Jahrbuch d. kunsthistor. Samml. in Wien, NF,* VIII, 1934, p. 148 e s. (*Die Macchia Bruegels*). Estas frases estão citadas, de forma afirmativa, em G. JEDLICKA, *P. Bruegel,* 2.ª ed., 1946. Para Brueghel, cf. também as monografias de C. BERNARD (Bruxelas, 1908), K. PFISTER (1921), M.J. FRIEDLAENDER (1921).

Mas não se trata de um sacerdote, nem de uma das figurações populares do demônio. É um ser monstruoso, de rosto informe, cabelos feito feixes de feno, com protuberâncias na cabeça, as quais não se sabe se são chifres de um cervo ou galhos e ramos. Pelas janelas entram e se arrastam os monstros de Hieronymus Bosch.

"Tem dinheiro como lixo" *, diz o ditado, a partir do qual Jedlicka pôde tornar compreensível a figura da bruxa, até aí inexplicada, que aparece no quadro *Gret, a Louca*: com uma grande concha ela tira de dentro de si mesma o ouro e o atira à cúpida multidão postada mais abaixo. Gret carrega sobre a nuca o "barco da perdição", com o globo terráqueo de vidro (os símbolos "alquimistas" de Bosch, bolas de vidro, ovos que estalam etc., também se apresentam em Brueghel), enquanto, no plano de fundo, se desdobra uma das apocalípticas paisagens boschianas do ocaso. A figura principal, entretanto, é Gret, a louca. O ser originariamente demoníaco convertera-se àquela altura em personagem de facécias e farsas. Em Brueghel, adquire de novo uma lugubridade diabólica. Jedlicka a considera "a figura de bruxa talvez mais significativa das artes plásticas do Ocidente"; ele assinala a combinação de elementos heterogêneos: ela está em fuga e no ataque, é amazona e solteirona, mulher desgastada e jovem donzela (símbolo do véu)[13]. Mas ele a mostra sobretudo como encarnação de um sem-número de locuções idiomáticas: *in Harnisch geraten* ("exasperar-se") — *etwas von der Hoelle wegho-*

* **"Geld wie dreck"** ("Dinheiro como merda"), diz a máxima alemã (N. do T.).

13. Da leitura de Jedlicka surge uma associação digna de nota. Com relação aos despojos desordenados que a louca Gret leva consigo, diz o autor (p. 93): "Neste conglomerado de objetos encontra expressão acentuada seu estado interior (e isto nos lembra a cesta de costura de Züs Bünzli com seu caráter que raia ao espectral)..." É uma confirmação surpreendente de nossa interpretação a respeito de Züs Bünzli, como uma criatura, no fundo demoníaca, que somente perto do fim se converte em "pessoa" pertencente ao mundo de Seldwyla.

len ("tirar algo do inferno") — *mit einem Degen in der Hand einen Raubzug bis vor die Hoelle führen* ("de espada em punho efetuar uma incursão de pilhagem até as portas do inferno") etc.

Gret investe contra o inferno, cujas fauces se abrem. Conhecemos o motivo da garganta do inferno através da *Visio S. Tundali* ("Visão de S. Túndalo") e do teatro religioso. A maneira de Brueghel figurá-lo diverge acentuadamente: pinta uma grande fisionomia, na qual se misturam todos os reinos. A fronte desata em uma construção de ameias, das orelhas brotam troncos de árvores, as sobrancelhas são arcos de vasos de barro, e assim por diante.

Parece-nos lógico que o século XVIII tenha considerado grotesco Brueghel, e não Bosch[14], e com base nele haja determinado o conceito. Em Brueghel, anula-se aquela última substância do mundo abismal na ordem cristã do ser. Ele não pinta o inferno cristão, cujos monstros enquanto admoestadores, tentadores ou punidores continuam sempre embasados na ordem divina, porém um mundo próprio, do noturno e do contra-senso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional. A perplexidade do observador é correlata àquele traço essencial que se alçou como determinante em todas as configurações do grotesco, ou seja, o fato de o próprio plasmador não haver dado nenhuma explicação, mas ter deixado que o absurdo permanecesse como absurdo. Num ponto, é certo, as análises nos obrigam a corrigir Wieland, se quisermos chegar a uma definição mais exata do grotesco. Os grotescos de Rafael pareciam criar um domínio particular do livre jogo de fantasia. Wieland entendeu os grotescos de Brueghel como um reino do fantasiar horroroso, mas também como um reino especial. Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo — e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

Para nós, a relação entre o grotesco e o caricatural difere um tanto da que Wieland estabeleceu, sem querer negar que a caricatura, e cumpre acrescentar-lhe, também a sátira estão perto do grotesco e até podem preparar-lhe o solo. As formas maiores, como, por exemplo, o ciclo gráfico, ou o drama, ou o romance, permitem comprovar a facilidade com que o grotesco pode aparecer em meio a uma representação cômica, caricaturesca e satírica. Mas, como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso[15].

14. Um dos primeiros documentos em que Brueghel é qualificado de pintor "grotesco" encontra-se em FLORENTE LE COMTE, em seu *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture...*, 3 t., Paris, 1699-1700. A passagem (II, 217) é tanto mais importante quanto coloca Brueghel ao lado de Callot, e precisamente como pintor de grotescos. Citamos de acordo com a tradução, tal como figura no livro de H.-W. VAN LÖHNEYSEN, *Die ältereniederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, 1956, p. 148, obra rica em dados relativos à interpretação histórica dos pintores neerlandeses: "Ele (Brueghel) distinguiu-se especialmente por seus grotescos e se pode dizer que legou a Callot todas essas concepções cômicas e prazerosas, das quais transbordava o gênio deste grande homem. Assim mesmo, cabe assinalar com bastante conveniência que, se Pieter Brueghel foi o Callot de sua época, Callot foi o Pieter Brueghel da sua". Não se pode negar, sem dúvida, que a palavra "grotesco" é aqui tomada no sentido de burlesco, bizarro, ridículo, e se refere às figuras e quadros de *genre* dos dois mestres. O século XVIII translada o termo "grotesco" dos quadros de *genre* aos quadros do inferno de Brueghel.

15. Por exemplo, o ciclo de Goya, *Desastres de la guerra*, é em muitos aspectos tendencioso. A nosso ver, só adquire verdadeira profundeza graças à perspectiva grotesca, que atua em medida completamente diversa. Por outro lado, nos parece que nos ciclos gráficos de Hogarth o tendencioso, via de regra, desempenha um papel tão decisivo que o grotesco só consegue desdobrar-

12. BRUEGHEL: *Os Provérbios Holandeses.*

13. HOGARTH: *O Beco do Aguardente.*

2. O mundo "quimérico" da commedia dell'arte

Harlekin oder die Verteidigung des Groteske-Komischen ("Arlequim ou a Defesa do Grotesco-Cômico"), assim se intitula um escrito que Justus Möser publicou em 1761. Contra as investidas do gosto classicista, empreende-se aqui a defesa não apenas *do* grotesco, mas de *o* grotesco, que destarte era concebido como categoria estética. A defesa foi posta na boca de Arlequim. Quem é Arlequim? Ele mesmo se apresenta, dizendo que não se deve confundi-lo com *Hans Wurst* (João Salsicha), este tipo grosseiro e rude que diverte a massa com piadas baixas ou obscenidades. Sua parentela é mais nobre, *Colombina, Pantalone, Il Dottore, Il Capitano* etc.: o pessoal da *commedia dell'arte.* O seu mundo é caracterizado como grotesco, e nele se apóia o locutor, isto é, Arlequim, para definir a natureza do grotesco. Em primeiro lugar, trata-se de um mundo específico. Arlequim só se sentiria em seu elemento, "se toda a criação do cenário fosse grotesca" [16]. Este mundo teria "suas próprias perfeições". Com esta frase significativa, a pequena província do grotesco era subtraída à jurisdição do princípio da arte como imitação da bela natureza. Aqui não valiam as normas do belo e do sublime. Além disso, Möser também se subtraía, expressamente, ao império do princípio didático. Em sua parte negativa, o breve escrito é sintomático com respeito às mudanças da concepção da arte neste período todo. Em sua parte positiva, porém, não chega muito longe e logo se enreda em contradições. Como já o título leva a presumir, o grotesco se funde com o cômico. E se Justus Möser baseia o ridículo da comicidade na necessidade que a alma tem de alegria e hilaridade [17] (por certo, em sentido profundo), de modo que supera, na verdade, uma estética edificante, permanece no entanto no âmbito daquele hábito mental que define a essência da arte a partir de sua função (desejada).

Na análise estrutural, interpreta tanto o ridículo na *commedia dell'arte* quanto o cômico em geral como exagero, como "grandeza sem força", e o compara expressamente à caricatura na pintura [18]. Invoca, inclusive, as sátiras de Hogarth, e não repara que, com isso, introduz outra vez a função instrutiva. Em algumas passagens, todavia, dá a perceber que capta com nítida sensibilidade o caráter próprio da *commedia dell'arte* e do grotesco a ela inerente: duas vezes a denomina de "mundo quimérico".

Cremos, de fato, que Justus Möser tinha plena razão de chamar de grotesco o mundo da *commedia dell'arte,* como Diderot já o fizera antes numa observação casual (*v. acima* p. 20). Por insatisfatória que seja sua definição, a indicação em si era correta e vale a pena acompanhá-lo por alguns passos. Não é fácil, por certo, formar uma noção exata da *commedia dell'arte,* uma vez que na Alemanha ela não criou nenhuma tradição mais firme (no teatro da *R. Vieux Colombiers,* em Paris, ainda hoje é cultivada) e, de outra parte, a história literária habitualmente não leva em conta sua influência, aliás nada desprezível, sobre a dramaturgia alemã [19]. A situação

se algumas poucas vezes. Na famosa estampa *A Viela do Gim (Gin Lane)* (Fig. 13), é possível ainda, interpretar as figuras humanas e, inclusive, o enforcado na janela, como penetrantes advertências e ensinamentos. Mas, quando ao fundo as casas começam a desabar, evidencia-se que aqui temos uma perspectiva sobre a obra, segundo a qual o mundo em geral aparece em desintegração.

16. Nisto se baseia, ao mesmo tempo, uma censura a Molière, o qual, em algumas peças de índole diferente, teria inserido arlequinadas.

17. Já a anacreôntica havia colocado no centro de sua autognose a serenidade da alma, isto é, a liberdade e a disposição básica de participação no mundo, e ela volta nas idéias estéticas de Wieland, bem como de Goethe, quando este, de vez em quando, se ocupa do efeito da arte. Cf. W. KAYSER, *Goethes Auffassung von der Bedeutung der Kunst, Ztschr. Goethe,* 1954.

18. "Aquilo que na pintura se chama caricatura e consiste no exagero das figuras é, a rigor, a forma como eu descrevo os costumes dos homens".

19. Bibliografia fundamental: E. PETRACCONE, *La c.d.a.: storia, tecnica, scenari,* Nápoles, 1927; M. APOLLONIO, *Storia della c.d.a.* Roma, 1930; H. KINDERMANN, *Die c.d.a. und d. dt. Volkstheater,* 1938;

se agrava também porque está na natureza desta arte jamais fixar por escrito os textos falados, que são inventados conforme o momento; somente o esquema da ação é algo solidamente preestabelecido. Mas a palavra significa aqui muito pouco, como Diderot já acentuara, em confronto com a representação e a mímica. Não é do texto, mas do estilo de representação, ou, mais estritamente, do estilo de movimentação que se apreende o caráter da *commedia dell'arte*. E isto já significa algo, pois somos informados de que os atores eram verdadeiros artistas, que, durante um salto, deviam mostrar-se capazes de segurar de tal maneira um copo de água na mão a ponto de não derramar uma só gota. Temos aí um indício do caminho que tomaria a acentuação ulterior das figuras, já então caricaturescamente torcidas — Pantalone é o velho caricato, sempre louco de amor e sempre enganado; o Dottore é um fanfarrão arrogante, e sempre desmascarado, e assim por diante; tudo, num estilo excêntrico de movimento que abarcou "toda a criação do palco". O elemento "quimérico", por seu lado, foi ainda intensificado pelo fato de os atores usarem máscaras que iam acima do nariz. O objetivo a que serviam transparece nos desenhos do genial ilustrador que a *commedia dell'arte* conseguiu encontrar: Jacques Callot[20]. As estamapas do ciclo dos *Balli di Sfessania* constituem reelaboração fiel dos esboços feitos por Callot durante os espetáculos, não representando, pois, as distorções, acréscimos do desenhista (Figs. 14 e 15). As máscaras, como é fácil compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça desponta mais atrás ainda, alongada, e na maioria das vezes os traços ornitóideos se complementam em excrescências com formas morcegais e agitados remígios de galo. Os desenhos de Callot também dão a perceber o estilo calcado no movimento: por exemplo, aqui a completa paralisação que, ali, no instante seguinte, pode transformar-se numa excentricidade do movimento que chega até a ponta dos dedos.

Ajuntamos às estampas das *Danças*, de Callot, o recorte tirado de um de seus álbuns de esboços (Fig. 16). Várias destas ilustrações estão povoadas de figuras similares. Não é preciso fazer longas descrições sobre a maneira como o humano e o animalesco surgem aqui fundidos no grotesco. Em semelhantes figurações torna-se evidente a diferença entre a caricatura, ou seja, a sátira, de um lado, e o grotesco "propriamente dito", de outro. Foram tais figurações que um certo escritor teve em mente quando escreveu:

> Por que não me canso de olhar para tuas singulares e fantásticas estampas, ó mestre audaz?... Seus desenhos são apenas reflexos de todas as visões maravilhosamente fantásticas, que a magia de sua sobreexcitada imaginação invoca... Somente num espírito profundo reside a ironia que moteja do homem com suas pobres ações e procedimentos, apresentando o conflito entre o humano e o animalesco e, assim, as figuras grotescas de Callot, compostas de animal e homem, revelam ao contemplador penetrante e profundo todas as alusões secretas, ocultas sob o véu do burlesco... Um poeta ou escritor a quem se apresentassem em seu domínio espiritual, romântico e interior, as figurações da vida comum e que, por conseguinte, as representasse no esplendor com que lá estão envoltas, qual adorno estranho e raro, tal poeta ou escritor não poderia desculpar-se com este mestre e dizer que pretendia trabalhar à maneira de Callot?

Tais palavras foram escritas quase duzentos anos depois de terem sido desenhadas as estampas de Callot. Aparecem na introdução das *Phantasiestücken in Callots Manier* ("Fantasias ao Estilo de Callot"), de E. T. A. Hoffmann, às quais Jean Paul acrescentou um prefácio especial. Em E. T. A. Hoffmann converteu-se em motivo de elogios aquilo que em Gottsched, e ainda em Wieland, se constituíra em motivo de crítica: o caráter onírico, a fantasia desenfreada que criou

La c.d.a., fascículo especial da *Rivista di studi teatrali*, n.°s 9/10, Milão, 1954. O. ROMMEL, *Harlekin, Hans Wurst u. Truffaldino*, 1950.

20. J. MÖSER, em seu *Arlequim*, também o menciona, se bem que ao lado de Teniers e Douw.

14. CALLOT: *Balli di Sfessania* (página de rosto).

15. CALLOT: *Um grupo de "Balli Sfessania".*

16. CALLOT: *Dos Esboços.*

um mundo novo e peculiar. Pois esta fantasia, própria do artista, que se inflamou com as chocarrices da realidade, penetrou através delas e comunicou ao ânimo afim o vislumbre do mundo propriamente dito, escondido por trás da aparência burlesca. Mas, com este pulo, de Callot até E. T. A. Hoffmann, desordenamos seriamente a cronologia, e cumpre remontar aos anos 60 e 70 do século XVIII, quando o conceito do grotesco adquiriu contornos mais firmes, graças às referências ao "Brueghel dos Infernos" e ao universo quimérico da *commedia dell'arte*.

3. O "espírito do grotesco" no drama do Sturm und Drang *

Nos escritos teóricos da década de 1770 deparamos ocasionalmente com a palavra "grotesco". Assim, por exemplo, Gerstenberg, em suas *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur* ("Cartas sobre as Curiosidades da Literatura"), enaltece Shakespeare nos seguintes termos:

> Ele tem tudo — o espírito imagístico da natureza em repouso e da natureza em movimento; o espírito lírico da ópera, o espírito da situação cômica e mesmo o espírito do grotesco — e o mais estranho é que ninguém pode dizer: isto ele tem mais e aquilo ele tem menos [21].

Aqui se separa nitidamente o "espírito do grotesco" do espírito do cômico. E se Gerstenberg, mais além, chama a personagem de Jacques em *As You Like It* ("Como lhes Apraz") de caráter grotesco, exprime-se nisto, também, a mesma consciência da distinção entre um e outro, sem que Gerstenberg julgue necessário esclarecer as diferenças. Finalmente, é também digno de nota a naturalidade com que o conceito é aplicado à literatura. Não vale a pena aduzir os documentos da época; eles permitem verificar que se costumava considerar o grotesco como categoria estética[22].

Por outro lado, uma história cabal do conceito não deveria ater-se exclusivamente à palavra "grotesco". Wieland e Möser aproximaram o grotesco da caricatura, da sátira e do cômico. Amiúde subentendem o grotesco, quando usam estes termos. Citemos Lenz, que afirmava apreciar dez vezes mais o pintor de caricaturas do que o pintor idealizante. Justamente em Lenz, no estilo retorcido de seus escritos teóricos, bem como nas constantes vacilações com respeito à denominação de suas peças teatrais, manifesta-se o esforço perseverante, embora intelectualmente gorado, de atribuir aos conceitos de comicidade e cômico um significado mais amplo que, a nosso ver, inclui também o grotesco:

> Chamo simplesmente de comédia, não uma representação que só provoca sorrisos, mas uma representação que é para todos... A comédia é uma pintura da sociedade humana e, quando esta se torna séria, o quadro não pode tornar-se sorridente... Por isso, nossos comediógrafos alemães devem escrever de maneira cômica e trágica simultaneamente [23].

Mas o que Lenz conseguiu tão mal como teórico, ele o conseguiu bem melhor como poeta. O grotesco, que intranqüilizava os pensadores da época, atraía, ao mesmo tempo, os artistas, como meta obscuramente pressentida. O teatro do *Sturm und Drang* e, em especial, a obra dramatúrgica de Lenz estão repletos de elementos grotescos, numa medida que talvez não se tenha, até agora,

* "Tempestade e Ímpeto", denominação do movimento pré-romântico alemão no século XVIII (N. do T.).

21. O grotesco, como categoria de Shakespeare, foi desenvolvido, por exemplo, por WILSON KNIGHT, *The Wheel of Fire,* Cambridge, 1931, com base no *Rei Lear*. Sobre o emprego do termo *grotesk* e suas acepções em Gerstenberg, v. KLAUS GERTH, *Studien zur Gerstenbergschen Poetik,* tese, Göttingen, 1956, pp. 96-99.

22. É significativo que Sulzer, ao referir-se ao grotesco como ornamento, passe, de imediato, a uma definição do conceito, insistindo em seu caráter onírico; *Allgem. Theorie des schönen Künste* I, 1771, p. 499: "Ele [o grotesco] nos assombra, como um sonho fantástico, pela vinculação extravagante de objetos, que não possuem entre si relação natural alguma". O pormenorizado artigo na segunda edição, de 1792, baseia-se em excelente conhecimento dos materiais históricos, como se verifica pela bibliografia.

23. Auto-recensão de *Neue Menoza, Frankfurter Gelehrten Anzeiger,* 1775, p. 459.

reconhecido suficientemente. Se se reparar no nexo histórico, verificar-se-á que sobretudo Shakespeare e o mundo quimérico da *commedia dell'arte* exerceram um influxo estimulante, com seu excêntrico estilo de movimento.

Lenz confessara que apreciava dez vezes mais o pintor de caricaturas do que o pintor idealizante, e Goethe lhe atribuía a mesma característica [24]: "Lenz costumava, bem mais, propor-se sempre coisas de natureza algo caricata e que por isso mesmo lhe serviam de constante diversão". A presença do caricatural se reconhece, por exemplo, nos nomes de *Der neue Menoza* ("O novo Menoza"): Senhor e Senhora von Biederling ("Virtuoso"), Conde Camaleão, Sr. von Zopf ("Sr. da Trança"), Sr. Zierau ("Amaneirado"), etc. As figuras são construídas com algumas poucas qualidades que nelas atuam com a força de uma mania. Isto pode ser ainda apenas cômico.

Assim, nos lembramos do Hon. Sr. de Western, no *Tom Jones*, de Fielding, quando o Sr. de Biederling desvia toda e qualquer conversa encetada para o seu viveiro de plantas e sua criação de bichos-da-seda. Mas o fato pode converter-se, outrossim, em sátira tendenciosa e crítica, por exemplo, da erudição livresca, na figura do bacharel Zierau. Lenz, incansável reformador do mundo, pôs na boca do protagonista, um príncipe oriental, este "selvagem melhor" (mas que logo revela ser o filho, pressupostamente desaparecido, de Von Biederling), uma crítica concebida com toda a seriedade, conquanto desmesuradamente acentuada, à Europa do século XVIII; do mesmo modo, o *Hofmeister* ("O Preceptor") e *Die Soldaten* ("Os Soldados") desembocam em programas e projetos de reforma, propostos de um modo inteiramente sério. Mas as categorias do puramente cômico e do exagero satírico não bastam para a interpretação. O princípe e Guilhermina permanecem, em face dos caracteres rígidos, como criaturas naturais e genuínas. Também eles se movimentam de maneira tal, ou melhor, obedecem a uma lei de movimento tal que parecem títeres em mãos de poderes estranhos. O princípe acaba de pedir a mão de Guilhermina. Em sua presença, os pais perguntam-lhe o que acha disso. Após longo silêncio, ela replica:

Guilhermina: — Quero ficar solteira.

Sr. v. Biederling (*avança bruscamente*): — Pelo sacramento, não (*bate com o pé*), isto nunca! Se neste mundo já não sirvo para nada, exceto para estorvar tua felicidade... mais vale pôr abaixo a velha árvore infrutífera! Não é verdade, príncipe? O que dizeis disto?

Príncipe: — É crueldade vossa, me fazerdes falar. Tamanha dor não pode ser mitigada por coisa alguma, salvo o silêncio (*com voz fraca*), silêncio, calar-se para sempre (*quer retirar-se*).

Guilhermina *(retendo-o bruscamente):* — Eu te amo.

Príncipe: — Tu me amas (*cai-lhe aos pés*).

Guilhermina *(cai em cima dele):* — Oh! sinto que não posso viver sem ele.

Sr. v. Biederling: — Olá! Dá um tapa na boca dele para que acorde!

É o mesmo estilo de movimento que também domina as personagens do *Hofmeister*. Läuffer reconhece a si próprio na criança que a velha Marta carrega:

Läuffer: — Começas a desfazer-te, horrendo enigma! (*Toma a criança nos braços e coloca-se diante do espelho*). — Como? Não são estas na verdade minhas feições? (*Cai desmaiado; a criança começa a gritar*).

Marta: — Estais caindo?... Tenho realmente de pedir ajuda. Acho que está passando mal.

O contraste acentua-se cada vez mais através das palavras dos circunstantes [25]. Nisto, porém, se manifesta a lei do movimento, sob cujo domínio se encontra, em Lenz, o acontecer. Mesmo lá

24. *Dichtung und Wahrheit,* início do livro XIV.

25. Em *O Preceptor* aparece outro exemplo característico. Um estudante quer assistir, no teatro, à *Minna,* de Lessing. É tão pobre que se viu obrigado a empenhar seu casaco e agora, em pleno verão, tem de vestir um abrigo de pêlo de lobo. Quando sai à rua, é atacado pelos cães que, enquanto ele perde de todo a orientação, o perseguem pelas ruas. A Senhorita Knicks [Reverência], que relata o episódio, quase morre de rir.

onde as personagens parecem atuar, uma força estranha atua dentro delas. Lenz faz intervir freqüentemente o acaso como poder criador de ação: o que lhe importa sempre são situações cheias de contrastes estridentes. O príncipe se casou com Guilhermina. No terceiro dia, ficam sabendo, pela boca de um terceiro, que nada sabe do casamento e quer simplesmente lhes causar alegria, que são irmãos. O príncipe ofereceu, após as núpcias, uma grande festa e recebeu a cidade toda. Então, no seu desespero, foge. Encontramo-lo novamente numa festa. Mas é uma festa para mendigos e inválidos, em Leipzig, uma festa de lêmures, uma dança da morte. A cena culmina no momento em que um coxo manquitola penosamente até o príncipe:

(*Erguendo o copo*): — Viva, viva, viva (*junto dele*) a preciosa bem-amada de vossa excelentíssima alteza! (*Bebe. O príncipe sai correndo*).

Todos: — A bem-amada do príncipe! (*atiram os copos pelas janelas*).

Trata-se aqui de configurações de um mundo que salta dos eixos, totalmente alienado. Ainda mais estridente é o final do quarto ato, quando o Conde Camaleão é assassinado por Dona Diana, a quem abandonara e que ele abraça, tomando-a por Guilhermina, com o que a festa por ele organizada vai dar no macabro. Pois, esta se revela antes como um ato cruel de vingança de Dona Diana, a figura mais excêntrica da peça: quando se abre violentamente a porta do quarto que devia servir de palco para uma aventura amorosa do conde, os raios de luz incidem sobre o moribundo, bem como sobre o cadáver de Gustavo, o criado enamorado da condessa, o qual se enforcou num canto [26].

O quinto ato contém uma espécie de epílogo. Apresenta-se uma nova personagem, completamente sadia, um homem do povo (Lenz o põe a falar num dialeto do alemão). Por alguns instantes também ele fica desconcertado. Pois este velho burgomestre, após o trabalho cotidiano, quer divertir-se com o "jogo de títeres", e o filho erudito procura convencê-lo de que o "jogo de títeres" não é uma arte verdadeira. Esta devia imitar a "bela natureza" e a ilusão que ela produz proviria da observação das regras*, especialmente das três unidades. O pai volta a aparecer na última cena. De fato, permitira que lhe estragassem a alegria com o "jogo de títeres", calculara o tempo com o relógio, mas agora estava curado.

O filho erudito recebe uma boa sova: "vou te ensinar a me prescrever normas de como devo me divertir..." "Vou te dar uma aula sobre a bela natureza; espera só!"

Com isso cria-se quase uma moldura à volta dos atos anteriores, uma peça ao redor de outra peça, e surge por um momento a suspeita de que o velho, entre os dois atos, talvez tenha visto uma representação do *Novo Menoza*, onde também são mal cultivadas as três unidades. Seja como for, tenta-se a todo custo estabelecer uma relação entre o drama e o teatro de marionetes. E, se pensarmos, quanto ao jogo de fantoches, não apenas no desleixo para com as três unidades, mas ainda em suas figuras rígidas, estilizadas e seu estilo de movimento, aspectos que o aproximam tanto do mundo quimérico da *commedia dell'arte*, veremos na indicação uma das ajudas mais essenciais que Lenz nos concedeu para a compreensão de sua arte dramática [27].

26. Dona Diana e Gustavo são figuras caracterizadas ao modo de marionetes, que aparecem no *Götz* de Goethe. Mais tarde, Lenz quis reelaborar inteiramente a sua peça e escreveu uma nova cena para o final do quarto ato. K. Weinhold, o editor de *Dramatischer Nachlass* ["Obra Dramática Póstuma"], 1884, p. 308, observa a este respeito: "O poeta trabalhou no âmbito do grotesco e do horroroso. O conde é ainda mais acentuado em sua monstruosidade, e a condessa, com sua natureza tigrina, atua em termos piores ainda do que na peça impressa".

* Aristotélicas (N. do T.).

27. O fato de serem as peças de marionetes desempenhadas por figuras esculpidas, movidas mecanicamente, enquanto que a *commedia dell'arte* e o drama do *Sturm und Drang*, por ela influenciado, eram representados por atores, traça justamente uma linha divisória para o

"Reuni os originais mais adoidados. O mais profundo sentimento trágico alterna-se continuamente com risos e gargalhadas", assim escreveu Klinger sobre as três protagonistas de seu drama *Sturm und Drang*. Os contemporâneos sentiram-se perplexos: "Permaneciam ali sentados, sem conseguir compreender nem captar nada...", assim descreve o próprio Klinger o efeito da primeira apresentação. Posteriormente, não custou muito aos historiadores da literatura mostrar, com esta comprovação, que a peça não continha nenhum elemento trágico autêntico e pouquíssima comicidade real. Mas não se pode tomar as palavras de Klinger tão ao pé da letra, cumpre entendê-las — assim como certas manifestações de Lenz — como perífrases de uma terceira qualidade, ao mesmo tempo ridícula e horrenda, que não é nem trágica nem cômica. Não era tão falsa a qualificação daquele crítico que falou em caricaturas, ao se referir às três personagens: Wild (selvagem), Blasius (desiludido) e La Feu (fogo). Mais uma vez são elas construídas a partir de poucas qualidades rígidas, que se exprimem igualmente nos nomes e que se estilizam no caráter excêntrico. Tampouco é possível desconhecer o impacto de sátira causado pela figura de Blasius, criatura desiludida, consumida e bocejando sem parar, ou de La Feu, que só vive de ilusões. Trata-se de uma sátira literária, para a qual também apontam os símbolos ambientais, quando, ao fim, uma das personagens quer retirar-se para uma caverna cheia de arbustos e a outra para uma cabana arcádica de pastores.

Mas também Wild, embora ostente inconfundíveis opiniões e sentimentos cuja origem radica no coração da geração moça, se nos apresenta tão caricatural, que não podemos levá-lo a sério. O repúdio do público contemporâneo, bem como, posteriormente, dos historiadores da literatura, nasceu justamente do fato de não se saber com segurança se as personagens e os acontecimentos devem ser tomados a sério ou considerados ridículos. A culpa foi atribuída à exígua força criadora do poeta. Mas Klinger gostava particularmente do citado drama e o tinha pelo melhor de todos. O erro foi do público que só conhece a alternativa: sério ou ridículo. Tampouco se trata de uma desconcertante justaposição, porém de um ser-um-no-outro (*Ineinandersein*), uma integração do grotesco. É certo que o temos aqui, diante de nós, numa variedade que — ao contrário de Lenz — se aproxima mais do ridículo da caricatura. Prova disso:

(*O mouro puxa Blasius pelo nariz. Segura a perna por trás, quando La Feu quer escrever*).

La Feu: — Teus olhos irradiam graça! He! he!

Blasius: — Hum! São todos uns malcriados!

Capitão: — Senhores, gostaria de conhecê-los. São do exército?

Blasius: — Não sou nada (*adormece*).

Capitão: — Isto é muito. E o senhor?

La Feu: — Sou tudo, tudo.

Capitão — Isto é pouco. Venha cá, Senhor Tudo! Vamos boxear um pouco, para que minhas articulações fiquem em ordem (*agarra-o*).

Com tal excentricidade de linguagem, bem como de estilo de movimento, o mundo parece sempre alheado de uma forma muito suspeita e por isso o riso a seu respeito não é livre nem despreocupado. Só quando introduzimos uma certa sensibilidade no grotesco, visto historicamente também com referência ao estilo da *commedia dell'arte*, se nos tornam compreensíveis, em sua

grotesco. O teatro de títeres é um mundo por si, daí não ser grotesco, a despeito da opinião de Möser. (Grotesco, talvez, para os dois extremos: para uma ilusão completamente ingênua, que consiga inserir-se inteiramente no jogo deste mundo, e para o conhecedor e titereiro mesmo, para quem os bonecos e seu mundo, por assim dizer, vistos de trás, voltaram a ter vida). De outro lado, é grotesco quando as personagens da *commedia dell'arte* e de toda arte dramática dela derivada se convertem em bonecos articulados, movidos de forma mecânica; quando no organicamente animado penetra o mecanicamente inanimado tornando com isso estranho o nosso mundo. Os bonecos do teatro de marionetes só chegariam a ser grotescos se adquirissem vida própria e, saindo do seu mundo, entrassem dentro do nosso. Trata-se de um motivo que mais tarde foi largamente aproveitado pelos românticos em suas plasmações do grotesco (Hoffmann, Jean Paul, Arnim). Cf. E. RAPP, *Die Marionette in der deutschen Dichtung vom Sturm und Drang bis zur Romantik*, tese, Munique, 1917.

incompreensibilidade, as figuras e acontecimentos deste drama. Eles permanecem necessariamente triviais a nossos olhos, enquanto continuamos a medi-los com os padrões do drama sério ou da comédia, ou de ambos ao mesmo tempo. Só assim pode-se entender a apreciação de Klinger, sem que seja preciso compartilhá-la.

Para aduzir um último exemplo da produção do *Sturm und Drang*, tão fecunda para o nosso problema, diremos que também Goethe participou de semelhante dramaturgia. No *Satyros*, escolhe como protagonista uma espécie de monstro, um espírito agreste (silvano), misto de homem e de carneiro. Embora a personagem tenha sua origem numa sátira contra um dos profetas milagreiros que vagavam pelo país (e na credulidade da multidão), a referência, no entanto, à figura foi se diluindo de tal forma, que só é possível erigir conjeturas sobre se Goethe aludia a Herder, Kaufmann ou Goué [28]. Em toda esta sátira e caricatura há, contudo, três passagens que nos deixam perplexos, como se a terra nos fugisse debaixo dos pés e ao riso se misturasse um leve tremor em face do estranhamento do mundo: quando o monstro, que se tornou bastante antipático, é tomado de autêntico sentimento da natureza e compõe uma canção autenticamente goethiana; quando, precisamente, a menina de alma mais delicada e plena se entrega ao hirsuto monstro e ele passa a interpretar para ela, com as mais ternas palavras, os segredos do coração de uma jovem enamorada; e, por fim, quando o sátiro, instantes antes de ser desmascarado, revela ao público atônito um mito da criação que ressoa audivelmente versos do *Fausto* de Goethe e que se nos comunica como expressão da fé goethiana.

28. Foi o que assinalou recentemente F.J. SCHNEIDER, *Goethes Satyros und der Urfaust,* 1949. Cf., para isto e para o que segue, as notas do tomo IV da edição de Goethe, de Hamburgo.

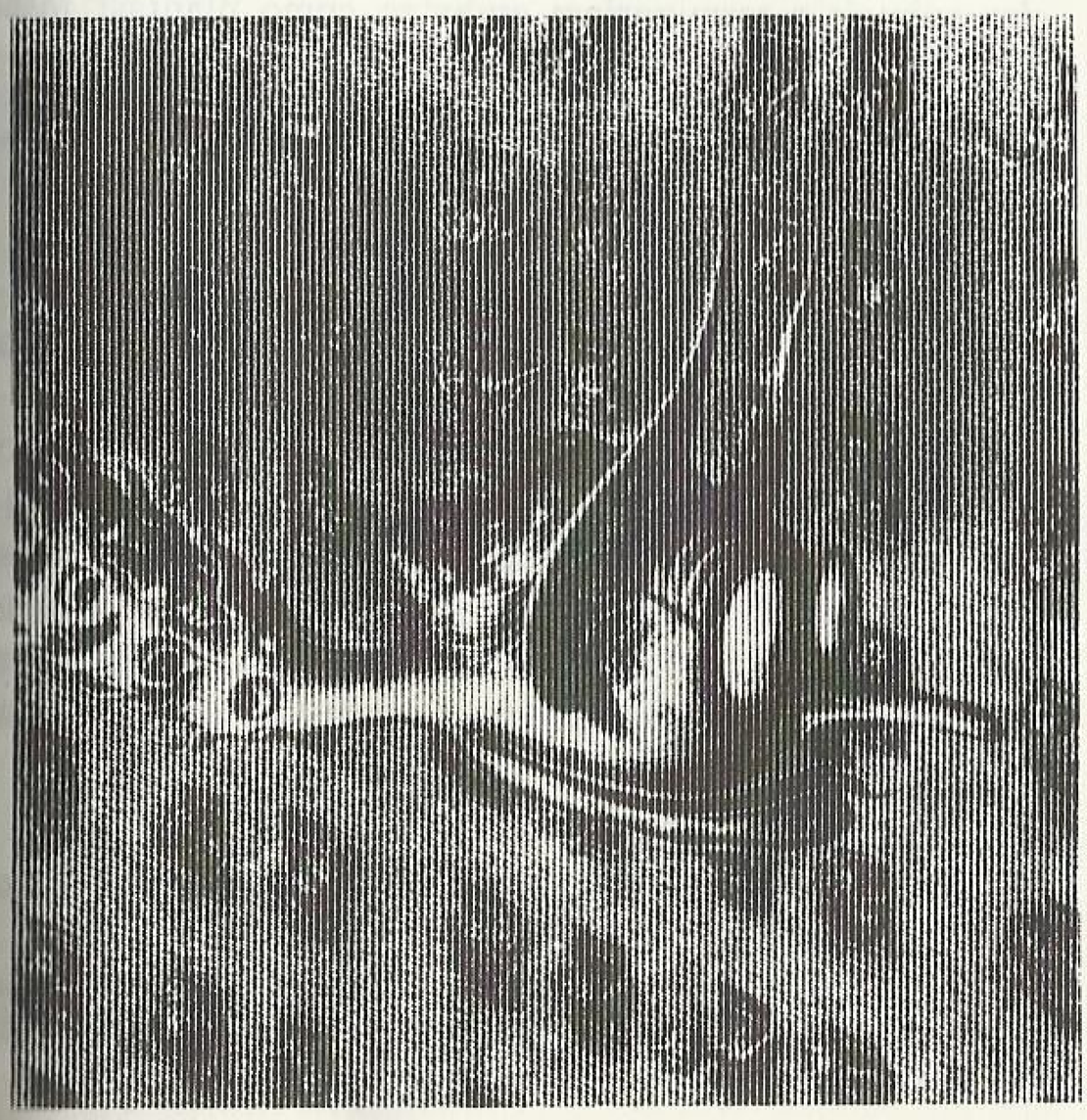
Anteriormente, em *Die Mitschuldigen* ("Os Cúmplices"), Goethe pusera à prova uma técnica mais ligeira, que se aproximava do estilo excêntrico de movimento utilizado pela *commedia dell' arte*[29]. Aqui, o leitor tem uma sensação ambígua, quando, ao encerramento, o nobre casal continua separado, enquanto Sofia, que ama de maneira tão sincera e é tão sinceramente amada, permanece amarrada a um homem inescrupuloso. Mas tal ambigüidade se faz perceptível somente na versão posterior desta obra de juventude. Pois Goethe suprimiu aí a cena que, em forma mais pura, refletia o estilo de movimentação da *commedia dell'arte* (comparem-se as rubricas cênicas: "Irrompe como um raio na alcova". "Na mais extremada caricatura do embaraço" etc.), e também cuidou de criar claras perspectivas emocionais e valorativas, para que o público pudesse saber a quem deveria conceder seus sentimentos e suas simpatias. Mas com isso a peça se converteu em produto híbrido.

Reflete-se nesta nova versão, na qual se desvanece o caráter oriundo da *commedia dell'arte,* algo do curso da literatura alemã, na época, e da poesia goethiana em especial. Goethe, o clássico, corre um véu ante o abismal e persegue com seu ódio o caricaturesco, onde quer que o encontre. Em sua linguagem, "caricaturesco" é, muitas vezes, sinônimo de "grotesco" [30]. Só no velho Goethe, especialmente em suas baladas, no *Divã Ocidental-Oriental* e na segunda parte do *Fausto*, tornaremos a encontrar matéria para o nosso tema. No entretempo, o conceito do grotesco já havia passado por outra fase de sua história.

29. Cf. as notas do tomo IV da edição de Goethe, de Hamburgo.

30. Acerca de Savonarola: "um monstro caricaturescamente fantástico que, feito uma girândola gótica, penetra no mundo luminoso do Renascimento". Do mesmo modo, se estabelece a associação com o quimérico. Em *Schriften zur Kunst* ("Escritos sobre a Arte") se diz: "Animais, quimeras, grotescos e outras tolices" (Ed. de Weimar, 49, 224).

3. O GROTESCO NO ROMANTISMO



1. A teoria

1.1. Friedrich Schlegel

No *Gespräch über die Poesie* ("Conversação sobre a Poesia", 1800) de Friedrich Schlegel, que é a mais importante exposição das idéias estéticas do romantismo inicial, o conceito de grotesco, através de longas discussões, vai avançando para o centro. Não se pode determinar com certeza até que ponto há, na ideologia e terminologia, colaboração de A.W. Schlegel na *Conversação*. Não obstante, se em *Brief über den Roman* ("Carta sobre o Romance"), que faz parte da *Conversação* e gira ao redor do grotesco, este conceito parece definir-se menos com base nas ampliações efetuadas no século XVIII do que nos primórdios, especialmente os grotescos de Rafael, então é possível mostrar que A.W. Schlegel pensa assim, já antes de 1800. Em uma resenha crítica do ano

de 1797[1] consta, por exemplo: "Com traços ligeiros, e muitas vezes grotescos, esboçou cenas divertidas, carinhosas e caprichosas, uma ao lado da outra". Em um dos Fragmentos do *Athenäum**, de 1798, encontra-se o seguinte: "... e para esta música de cores, encantadoramente grotesca, do mais elevado e terno capricho, que costuma soar tão prazerosamente em torno da superfície da grandeza"[2]. A sugestão é audível: o autor pensa na ornamentação grotesca. Pois bem, a proveniência desta relação pode ser comprovada.

No ano de 1789, Goethe publicara no *Deutscher Merkur* ("Mercúrio Alemão"), de Wieland, seu trabalho *Von Arabesken* ("Dos Arabescos"), onde reconheceu — discípulo nada obediente de Winckelmann embora com certa reserva — que os grotescos antigos eram uma forma de arte totalmente legítima e encantadora.

O fato de ter empregado no mesmo sentido os termos "grotesco" e "arabesco" correspondia perfeitamente ao uso do idioma de sua época, e isto não apenas na Alemanha. (A mesma equiparação encontra-se também no *Gespräch über die Poesie*.) A seguir ao final do artigo, Goethe enalteceu especialmente as inovações rafaelescas na ornamêntica antiga.

Pouco depois, apareceu outra defesa, que procura escudar a ornamentação grotesca contra os ataques de alguns adeptos do gosto classicista; ela provinha de Fiorillo, historiador da arte em Göttingen[3]. Este primeiro representante de seu ofício veio a ser pouco mais tarde professor de Wackenroder e Tieck, quando estudavam em Göttingen. Através de Fiorillo foram eles introduzidos no mundo da grande pintura renascentista. Wackenroder ficou-lhe grato por estes conhecimentos, que se converteram nos *Herzensausgiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* ("Desafogos do Coração de um Frade Amante da Arte"); na figura do monge estrangeiro, que aparece no fim da *Malerchronik* ("Crônica dos Pintores"), Wackenroder erigiu um monumento a seu mestre. (Fiorillo nascera na Itália e seus conhecimentos do idioma alemão eram incompletos.) Fiorillo também familiarizou seus discípulos com o mundo e o espírito dos grotescos. Ouvimos ainda o eco de seus ensinamentos no romance de Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* ("Andanças de Franz Sternbald"), quando o pintor Ludovico projeta um gênero totalmente novo de pintura, e não apenas de ornamêntica:

> Além de personagens extremamente estranhas, eu pintaria então, numa combinação emaranhada, quase ininteligível, figuras que se comporiam de todas as espécies animais e terminariam embaixo como plantas: insetos e larvas, aos quais imprimiria uma semelhança maravilhosa com os caracteres humanos, de modo que expressassem disposições de alma e paixões de forma graciosa e, não obstante, horrorosa[4].

As relações entre Fiorillo e seu outro discípulo, de Göttingen, A.W. Schlegel, foram ainda mais estreitas. Elas se mantiveram nos anos subseqüentes, quando Schlegel ajudou seu antigo mestre a redigir a *Geschichte der Malerei* ('História da Pintura")[5]. Se, como indicam as citações acima, o seu conceito de grotesco se orientara primeiro pela arte de Rafael, cumpre de fato ver nisso a repercussão de seus estudos de história da arte com Fiorillo.

1. "Schattenspiele", *Obras*, ed. Böcking, XI, p. 92.

* Primeira revista (1798/1800) em que se exprime o Romantismo alemão, editada pelos irmãos Schlegel (N. do T.).

2. Ed. Böcking, VIII, p. 31. MINOR (*Fr. Schlegels Jugendschriften, Fragmento* 379) quer atribuí-lo a Friedrich Schlegel. O modo de expressar-se (com petulância das mais delicadas) nos remete, porém, ao autor da citação anterior.

3. *Über die Grotesken*, Göttingen, 1791. Seu escrito foi uma resposta ao tratamento nada objetivo que A. RIEHM deu ao problema, em *Über die Grotesken, Monatsschr. d. Akademie der Künste*, 1788. Ver também STIEGLITZ, *Über den Gebrauch der Grotesken und Arabesken*, 1790. Para FIORILLO, cf. *Goethe-Handbuch*, 2.ª ed., por A. Zastrau, 1955 e ss.

4. *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Romantik*, t. 6, p. 226.

5. O contato entre Fiorillo e Goethe, por ocasião de uma estadia deste em Göttingen, se realizou através de A.W. Schlegel.

Em *Gespräch über die Poesie* ("Conversação sobre a Poesia"), o conceito do arabesco aparece primeiramente na exposição de Ludovico sobre a mitologia. Trata-se de uma das passagens centrais da *Conversação*, onde consoam numerosos motivos de pensamento, os quais são objeto, antes ou depois, de variações em separado. Ludovico chama a mitologia de "obra de arte da natureza". Ela lhe parece ter estrutura igual à da "grande chispa da poesia romântica", que determinou a construção das obras de um Cervantes e de um Shakespeare, obras que, segundo o mundo de idéias da *Conversação*, seriam o píncaro da poesia romântica. Ludovico descreve tal estrutura nos seguintes termos: "Esta confusão artificiosamente ordenada, esta excitante simetria de contradições, esta maravilhosa e eterna transformação de entusiasmo e ironia, que vibra mesmo nas mais ínfimas partes do todo, me parecem ser, já por si próprias, uma mitologia indireta". Por fim, dá um nome à estrutura assim definida: "A organização é a mesma e, por certo, o arabesco é a forma mais antiga e mais primitiva da fantasia humana".

O arabesco é, pois, uma forma, uma estrutura; numa passagem ulterior revela-se até que ponto há uma intuição na base desta abstração. Em *Brief über den Roman* ("Carta sobre o Romance"), Antonio alude aos "arabescos de Rafael", que procedem ainda da "grande", ou seja, "fantástica" época da pintura. Em toda a *Carta*, "arabesco" é usado inteiramente como sinônimo de "grotesco". Mas a valorização e classificação no sistema da Poética é no entanto outra. Do mesmo modo que Goethe e Fiorillo consideravam o arabesco, ou seja, o grotesco como uma forma de arte, na verdade legítima, mas ainda assim subordinada, também aqui o arabesco é relegado a um lugar inferior. *Jacques le fataliste* de Diderot é, certamente, uma obra de arte, mas "não é nenhuma criação poética elevada, porém um mero arabesco. Mas, justamente por isso, tem, a meu ver, exigências nada pequenas: pois considero o arabesco uma forma bem determinada e essencial de expressar-se poesia". Criação poética elevada: é Ariosto, Cervantes, Shakespeare, nos quais reina "a chispa divina e a fantasia". Em troca, a função do arabesco é a de preparar caminho para a compreensão destes grandes momentos ou a de uma nova época, isto porque o tempo presente só é capaz de produzir grandes obras de arte no campo da música, enquanto que o da criação poética jaz no abandono. Diderot, Sterne e Jean Paul são, pelo menos, poetas do arabesco, que conseguem excitar nossa fantasia. O arabesco é — e com isto muda o lugar que Goethe lhe consignara à margem da arte — a "forma natural" da poesia, a base de toda arte mais sublime. O tempo presente não pode criar poesia elevada, mas "tais grotescos e confissões (como as de Jean Paul e Sterne) são por ora os únicos produtos românticos de nossa época não romântica".

A interpretação, porém, tropeça em dificuldades. Também nós caracterizaríamos Sterne e Jean Paul como poetas do grotesco. Numerosos exemplos, e não só nas obras de Jean Paul até então publicadas, impõem-se como testemunhas: os contrastes agudos que nos tiram o chão debaixo dos pés, os jogos macabros com as figuras de cera e os mecanismos endemoninhados, o horror sempre de novo reconfigurado ante um mundo que se vai alheando e, como exemplo mais gritante, as visões abismais no "Discurso do Cristo morto proferido do alto do edifício cósmico, segundo o qual não existe Deus". Aceitamos, também convictos, a opinião de que Sterne é um poeta do grotesco. De fato, as categorias do cômico, da ironia e da sátira, de um capricho fantástico ou de um fantástico caprichoso, não parecem abranger satisfatoriamente a forma de plasmar e o teor de *Tristram Shandy*. No desordenado narrar que se desenrola à nossa frente, na aparente arbitrariedade do narrador, parece esconder-se o caráter sinistro de algo estranho de que o narrador é possuído, e que se acha em secreta aliança com as fatalidades reais e a alienação entre os homens. Mas será que Friedrich Schlegel leu isto assim? Será que viu no grotesco de Sterne e Jean Paul o mesmo que nós?

Por vagas que sejam as definições do conceito

do grotesco na *Conversação sobre a Poesia,* elas contêm, por certo, muitos dos elementos que nos pareceram essenciais: a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo. Mas falta uma coisa: o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação. A "confusão da fantasia" no grotesco é, para o locutor, uma "bela" confusão. Pois agora fantasia mergulha naquela torrente que a eleva e a conduz a seu domínio; agora sente a sua participação naquele fluido, em que tudo — a efetividade da realidade, bem como "as personagens, acontecimentos e situações" da obra de arte — se torna "apenas alusões" ao "superior, ao infinito..., hieróglifos do único amor eterno e da sagrada plenitude vital da natureza plasmadora". Na lugubridade do grotesco revela-se, para F. Schlegel, o mistério mais profundo do ser e, destarte, o conceito adquire outro conteúdo. O grotesco, ou seja, o arabesco, assim definido por Schlegel, entrou na história. Tieck, nos meses de sua convivência com Schlegel, foi possivelmente o mediador que levou o arabesco a Otto Runge, que obteve então o nome e a introvisão teórica daquilo que no íntimo dele já lutava por uma configuração. Em carta dirigida a Tieck, a 1.º de dezembro de 1802, escreveu Runge:

> Creio que agora compreendo um pouco melhor o que o senhor quer propriamente dizer com "paisagem". No curso de toda a História Antiga... todos os artistas sempre tenderam a ver e expressar nos homens a agitação e o movimento dos elementos inerentes às forças naturais... A paisagem corresponderia agora logicamente à proposição inversa, isto é, a de que os homens veriam a si mesmos e suas qualidades e paixões em todas as flores e plantas e fenômenos naturais. Torna-se muito nítido para mim, e estou cada vez mais seguro de que em todas as flores e árvores se escondem um certo espírito e conceito ou sensação humanos, e percebo claramente que isto deve ser ainda uma herança do paraíso... Por isso também penso que em toda a minha vida eu não gostaria de fazer uma composição de flores sem figuras... A coisa tenderia bem mais para o *arabesco* e o *hieróglifo;* somente deles deveria, pois, provir a paisagem... Então não haveria outra possibilidade, exceto a de que esta arte deveria ser entendida segundo a mais profunda mística religiosa.

Até agora procuramos determinar o conceito schlegeliano do grotesco, tal como aparece na *Conversação sobre a Poesia* ou, mais precisamente, na *Carta sobre o Romance.* Aí, a crença no poder redentor da fantasia iluminava a noturna escuridão do grotesco, convertendo-a no albor de um dia ensolarado. Uma outra concepção manifesta-se, todavia, nos *Fragmentos* de F. Schlegel, contidos no primeiro tomo do *Athenäum,* de 1798. A palavra "grotesco" ocorre oito vezes[6], sendo agora nitidamente distinguida do arabesco. As poesias de Tieck, como o *Sternbald* e os dramas fantásticos, de fadas (*Märchendramen*) são "arabescos poéticos" (Frag. n.º 418), escritos com abundante fantasia, graça e senso de ironia. Em outro trecho (n.º 125), o arabesco e o grotesco aparecem diretamente como pólos opostos da arte romântica:

> ...assim eu gostaria de ver combinados Jean Paul e Peter Leberecht (Tieck). Este possui justamente tudo o que falta àquele. Unidos, o talento grotesco de Jean Paul e a formação fantástica de Peter Leberecht produziriam um primoroso poeta romântico.

O que significa "grotesco" neste contexto? Grotesco — assim rezam os Fragmentos 75, 305, 389 — é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. Como na estética do século XVIII, os conceitos de caricatura, mas também os do trágico e do cômico, penetram agora nos enunciados: "A caricatura é uma vinculação passiva do ingênuo e do grotesco. O poeta pode empregá-la tanto trágica como comi-

6. Aparece duas vezes nas "Idéias", publicadas no terceiro tomo do *Athenäum,* e aí mais uma vez no sentido da *Conversação,* ou seja, colocado no mesmo campo conceitual de *Witz* e *Mythologie.* Ver ainda W. MEINHARDT, *Die Romantheorie der älteren Romantik unter besonderer Berücksichtigung Fr. Schlegels,* tese, Göttingen, 1955.

camente" (N.º 396)[7]. Se déssemos outra forma à equação, resultaria que o grotesco é a caricatura sem ingenuidade. Depreende-se do Fragmento 424 que F. Schlegel, com "trágico" e "cômico", queria transcrever um terceiro termo. Contra os aspectos "comuns" pelos quais se concebe a Revolução Francesa (como acontecimento político na França, como terremoto universal, como revolução por antonomásia), um novo aspecto é esboçado:

> Mas pode-se também considerá-la como centro e ápice do caráter nacional francês, onde se acham concentrados todos os paradoxos deste caráter; como o grotesco mais tremendo da época, em que seus mais profundos preconceitos e mais violentos pressentimentos estão misturados num caos horrível e entrelaçados o mais bizarramente possível numa imensa tragicomédia da humanidade.

Em vez de dar a perceber o fluido do amor eterno, o grotesco abre agora um caos espantoso que é, ao mesmo tempo, ridículo. Uma nova palavra coloca-se bem perto do grotesco: tragicomédia.

Esta equiparação lança uma certa luz sobre fatos tratados anteriormente. O que Schlegel parece aqui entender por tragicomédia é o que, no fundo, Lenz e Klinger entenderam no tocante às suas formas dramáticas. Suas definições permaneceram vagas e, de outro lado, a definição da tragicomédia, tal como procedia da Renascença, sofreu sob a insuficiência do material que devia servir à captação intuitiva. De mais a mais, o conceito aparentemente misto caiu em descrédito por culpa da estética clássica, nos termos, por exemplo, de Lessing (no parágrafo 55 da *Dramaturgia de Hamburgo*) e logo, depois, novamente, nos de Schiller e Goethe. Schlegel já não o concebia como mescla de partes autônomas, mas como algo próprio, fechado em si mesmo. Na criação dramática a partir do *Sturm und Drang* e no pensamento desde o Romantismo, a tragicomédia e o grotesco associam-se intimamente. A história do grotesco, no terreno dramatúrgico, apresenta-se, em larga medida, como a história da tragicomédia. Por trás da dramaturgia dos *Stürmer und Dränger* encontrava-se a obra de Shakespeare, e a sua tragicomédia talvez mais pura, *Troilo e Créssida,* serviria bem mais tarde ainda a Richard Dehmel na sua definição de tragicomédia. Ao mesmo tempo, por trás da referida dramaturgia estava a *commedia dell'arte,* influindo de maneira direta, e também indireta, através de Molière. O grau diverso em que tais elementos se uniram cunhou as diferentes formas e variedades do grotesco na dramaturgia moderna.

1.2. "A idéia aniquiladora do humor"

"Os grotescos de Jean Paul, únicos produtos românticos desta época não-romântica" — pode surpreender que o próprio Jean Paul em sua *Vorschule der Ästhetik* ("Introdução à Estética") não tenha mencionado esta interpretação e não haja empregado uma só vez sequer a palavra "grotesco". Mas a referência reside justamente na omissão. Pois o louvor ao elemento grotesco em Jean Paul fulgia a furta-cor de maneira tão ambígua[8], que ele não poderia sentir-se tentado a introduzir tal conceito entre os conceitos conducentes de sua estética, a qual representava, simultaneamente, uma interpretação e justificação de sua própria obra. Todavia, mesmo sem

7. O mesmo conceito de grotesco, sem que ele use a palavra, prevalece também em sua interpretação de *Die Braut von Korinth* ["A Noiva de Corinto"], de Goethe: "O comovente nisto (no poema) é dilacerante e, no entanto, sedutoramente atrativo. Poder-se-ia chamar algumas passagens quase de burlescas, e é precisamente nelas que o horroroso surge com uma grandeza terrivelmente esmagadora" (n.º 429).

8. "Nas grotescas figuras de porcelana de seu engenho metafórico, reunidas como tropas imperiais ao som de tambores imperiais" (n.º 421). "Concedo que há uma miscelânea multicolor de engenho enfermiço, mas tomo a sua defesa e atrevo-me a afirmar em geral que tais grotescos e confissões são os únicos produtos românticos de nossa época não-romântica" *(Gespräch über die Poesie).*

utilizar a palavra, o fenômeno foi divisado e circunscrito através de "programas" inteiros. Constituiu uma "componente" do "humor", tal como Jean Paul procurou defini-lo. Chamou-o de "idéia aniquiladora do humor". A realidade, ou seja, o mundo finito como totalidade, é aniquilado pelo humorismo. É o pássaro Mérope que voa para o céu, com a cauda apontada para cima, enquanto nós, de nossa parte, perdemos o chão. O riso do humor não se apresenta livre; nasce, ao contrário, "aquele sorriso em que há ainda... uma dor". Os "melhores" humoristas, devemo-los a um "povo melancólico" (os ingleses). O maior humorista, no entanto, seria... o diabo.

> Uma idéia importante: o diabo, este verdadeiro mundo pelo avesso... eu posso facilmente pensá-lo como o maior humorista e um *whimsical man* (sujeito caprichoso).

Logo, porém, Jean Paul se assusta ante a totalidade da destruição cósmica e se retrata, dizendo:

> o qual (diabo), como o *mourisco* de um mourisco, seria demasiado pouco estético; pois seu sorriso conteria demasiada dor; seria como a vestimenta colorida e floreada dos... guilhotinados.

Jean Paul se retrata, mas não sem oferecer antes uma prova de seu humor satânico. Terá percebido quão amiúde e com que facilidade escrevia, enquanto criador literário, nesta disposição? Não surpreende que haja mencionado no mesmo parágrafo a *História do Grotesco-cômico*, de Flögel, e o artigo sobre o Arlequim de Möser, e que em todas essas passagens tenha sempre voltado a escolher seus exemplos nas obras de Jean Paul, Sterne e Rabelais (este "avô" de Sterne) ou de Fischart. Ele chega, por fim, bem perto da locução própria do mundo alheado, ao dizer: "O ceticismo que... se constitui, quando o espírito corre o olhar sobre a tremenda massa de opiniões conflitantes que se move a seu redor; qual uma vertigem de alma que de repente transforma *nosso* rápido movimento no *estranho* do mundo todo existente". Tais observações fazem parte de uma série de exemplos pelos quais Jean Paul pretende demonstrar que "algo parecido com o atrevimento do humor aniquilante" também se encontra fora da poesia e até fora da arte. Pertencem a este domínio, eventualmente, as farsas da Idade Média e as missas asininas, que "invertem o mundano e o espiritual, as posições e os costumes" e nas quais se desfazem todas as ordens.

Não obstante, por mais aniquilador e satânico que pareça este humor, ele não é realmente, para Jean Paul, nem abismal e nem apenas destruidor. O pássaro Mérope ascende ao céu, e o diabo (omitimos esta palavra na citação acima) é a "sombra do mundo que, precisamente por este meio, delineia a figura do corpo luzente". O aniquilamento da realidade finita pode e deve realizar-se somente porque o humor, ao mesmo tempo, conduz para cima, à "idéia do infinito". As expressões idiomáticas de Jean Paul indicam estar aludindo a um absoluto para o qual o humor nos leva: o grotesco de Jean Paul, isto é, seu humor aniquilante, assemelha-se ao grotesco de Schlegel, ou seja, a seu arabesco na *Conversação sobre a Poesia*. Um conteúdo espiritual se afigura a Jean Paul tão necessário ao "risível" em geral, que ele não quis sequer considerar cômicos dois exemplos qualificados como tais por Flögel. Estes exemplos, interessantes no presente contexto, são: o "plástico Breughel dos Infernos" e o "Príncipe da Palagônia em Palermo"[9]. Mas o conteúdo próprio do humor não é de índole exclusivamente espiritual, como no cômico, mas também religiosa: o céu, no qual voa o pássaro Mérope, não é um *sky* (firmamento), mas o *Heaven* (reino dos céus).

Será que a definição do conceito, efetuada por Jean Paul, nos apartou do caminho percorrido até aí pelo grotesco? Em seus escritos teó-

9. § 26: Definições do ridículo. Para as construções do príncipe, descritas também por GOETHE em sua *Viagem pela Itália*, cf. K. LOHMEYER, *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1942.

ricos encontra-se material suficiente para responder afirmativamente à questão. Mas a passagem pela idéia aniquiladora do humor deixa transparecer, com suficiente clareza, a familiaridade de Jean Paul com o humor satânico, o qual só destrói, só aliena, sem nos dar as asas a fim de levantar vôo para o céu. Mas será a idéia do infinito, do céu, do mundo divino, do corpo luzente — Jean Paul emprega, e como um traço estilístico significativo, as figuras mais heterogêneas — será esta idéia, repetimos, uma certeza nos universos do poeta, tal como o foi, talvez, na cosmovisão do pensador? Parece-nos que uma insegurança última faz parte do conteúdo propriamente dito da obra de Jean Paul. Ao ardor todo com que representa as exaltações anímicas de suas personagens elevadas, mistura-se, não só a tristeza acerca da caducidade terrena dos grandes momentos, não apenas uma dor pelo fato de tudo ficar nas sensações subjetivas e as portas do céu jamais se abrirem efetivamente, mas, ao mesmo tempo, uma dúvida sobre se realmente se trata de portais e muralhas de um céu. O poeta do seráfico e do dionisíaco teve, afinal de contas, de escrever sempre de novo as visões do abismal, as aparições noturnas da destruição e do horror de que Deus não existe. São, provavelmente, as maiores plasmações do grotesco em língua alemã.

1.3. La Belle et la Bête

Após a *Conversação sobre a Poesia*, de Schlegel, e da *Introdução à Estética*, de Jean Paul, o grotesco foi objeto de consideração em uma terceira exposição dos próprios românticos acerca de seu modo de pensar a arte: no assim chamado escrito programático do romantismo francês, ou seja, no prefácio que Victor Hugo redigiu para o *Cromwell**, em 1827. E o grotesco não mereceu apenas a consideração deste autor, mas deslocou-se para o centro de todas as suas reflexões de amplo alcance. Victor Hugo converteu o grotesco em característica essencial e diferenciadora de toda arte pós-antiga (portanto, com inclusão da arte medieval): "*Voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie... Ce tyce, c'est le grotesque*"**. A questão da proveniência do conceito no pensamento de Victor Hugo remonta ao romantismo alemão; os mediadores foram algumas traduções e, sobretudo, o filósofo Cousin. Mas Hugo desenvolveu isto e deu à noção um acento e uma dimensão que jamais recebera antes[10].

Ao grotesco, como "princípio" novo, corresponde uma nova forma: "*Cette forme, c'est la comédie*" ("Esta forma é a comédia"). Nesta combinação de *grotesco* e *comédia* parece reaparecer, à primeira vista, a velha equiparação do grotesco ao *comique, ridicule, bouffon*. Hugo o reconhece, mas apenas como *um* dos aspectos. O outro aspecto do grotesco, porém, é constituído pelo disforme, pelo horroroso, com o qual amplia a acepção do vocábulo francês, dando-lhe a dimensão estabelecida por Möser, Wieland, Gerstenberg, Schlegel e outros: "*Le Grotesque... est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre le comique et le bouffon*"***. O Prefácio ao *Cromwell* não permite deduzir com segurança se Hugo entende sempre sob a palavra "grotesco" a simultaneidade dos dois aspectos. Alguns exemplos que apresenta são apenas cômicos ou burlescos. Mas, de outro lado, inconfundivelmente, para ele, o ponto decisivo está no monstruoso e no horripilante. Neste sentido, acumula exemplos sobre exemplos. Também a Antiguidade, assim admite, conheceu o monstruo-

* Ver trad. bras. de Célia Berrettini, **Do Grotesco e do Sublime**, São Paulo, Perspectiva, 1977, col. Elos n.º 5 (N. do T.).

** Eis um princípio estranho à Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia... Este tipo é o grotesco" (N. do T.).

*** "O grotesco... está em toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível de outro, o cômico e o bufão" (N. do T.).

10. Hugo emprega preponderantemente o substantivo. Seu uso do vocábulo e a aparição do grotesco em sua obra foram investigados na tese de P. KNAAK, *Über den Gebrauch des Wortes "grotesque"*, Greifswald, 1913. Em comparação com este trabalho, são insuficientes as observações sobre o emprego do vocábulo em V. Hugo efetuadas por G. MATORÉ, *En marge de Th. Gautier*. Publicação em homenagem a Mario Roques, Paris, 1946, pp. 222 e s.

so-horroroso e Hugo ilustra o fato com a hidra, as harpias, os cíclopes. Todavia, só o tolerou à margem da arte e procurou embelezá-lo: "*Les euménides grecques sont bien moins horribles... que les sorcières de Macbeth*" ("As eumênides gregas são muito menos horríveis... do que as bruxas de Macbeth").

Mas, para Victor Hugo, os aspectos do grotesco não se esgotam com o cômico-burlesco e o monstruoso-horroroso. Ele o aproxima do feio que, frente à *unicidade* do belo, teria mil variantes. É certo que com isto o conceito se dilui perigosamente e, quando Hugo estuda na poesia, nas artes plásticas e nos costumes[11] "o surgimento e a marcha do grotesco", a partir da Antiguidade, parece, às vezes, mal haver ainda uma delimitação. Mas, com os exemplos citados, coloca-se outra pergunta fundamental: é possível rotular de grotesco uma figura individual, vista isoladamente, como, digamos, um anão e pode-se fazer o mesmo com um objeto individual, visto também isoladamente, como, por exemplo, uma gárgula gótica? Será suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio? Se assim fosse, o grotesco achar-se-ia ao nível dos conceitos de forma externa, quer dizer, no mesmo plano que o verso branco, o alexandrino, o conto na primeira pessoa ou o drama em cinco atos. Às vezes Hugo parece tomá-lo neste sentido. Um nexo mais profundo é dado pelo leitor que, muitas vezes, não quer decidir previamente, preferindo fazer sua resposta depender da conexão em que a forma exterior individual tem seu lugar e função. Somente nesta conexão, como parte de uma estrutura e portadora de um conteúdo, tal forma individual adquire valor expressivo e se enquadra no "grotesco". Já na ornamentação grotesca, a figura individual e "absurda" era apenas um motivo dentro de um nexo concebido pronunciadamente como nexo de movimento.

Esta forma de pensar não é alheia de maneira alguma a Victor Hugo. Tão logo, após os exemplos, chega ao essencial, abandona o modo de conceber que só vê a forma externa e passa a enxergar as coisas em suas relações. Ele vai mesmo, imediatamente, além do grotesco como um todo e o concebe como função em uma totalidade maior. Torna-o pólo de uma tensão, em que o sublime (*le sublime*) é constituído em pólo oposto. Então o grotesco não se lhe apresenta como característica de toda a arte moderna, mas se desdobra como "meio de contraste": o objetivo propriamente dito da arte reside na união harmoniosa de ambos, em favor da beleza. Ocasionalmente, a poesia popular ingênua ("primitiva") revelaria "com instinto admirável este mistério da arte moderna: a Antiguidade não poderia ter criado *La Belle et la Bête*". Entre os artistas, porém, só um conseguiu a união do "sublime e do grotesco, do horroroso e do burlesco, da tragédia e da comédia" no "drama", como a forma mais elevada da arte[12]: Shakespeare, o poeta máximo dos tempos modernos.

É somente na qualidade de pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime — à diferença do belo — dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal. A linguagem de Hugo autoriza a conceder este sentido a seu conceito de grotesco, ainda que não o haja discutido. Nele, como em Friedrich Schlegel e Jean Paul, "infernal" e "satânico" podem associar-se ao "grotesco" como acepções secundárias: *"Tu as la vision du grand rire infernal"*[13]*.

11. Formam parte dos exemplos CALLOT, *le Michel-Ange burlesque,* e as figuras da *commedia dell'arte.*

12. Também em seu artigo sobre Shakespeare, V. Hugo chega a uma formulação que lembra imediatamente GERSTENBERG, *Shakespeare a la tragédie, la comédie, l'hymne, la farce, le vaste rire divin, la terreur et l'horreur, et pour dire en un mot: le drame.*

13. (*L'homme qui rit,* cit. em KNAAK, p. 43). Atingimos aqui um motivo tão carregado de expressividade e tão abrangente que chegou a converter-se no motivo central em numerosas configurações do grotesco e que,

* "Tu tens a visão do grande riso infernal" (N. do T.).

Como imagem da tensão entre o sublime e o grotesco, Victor Hugo utiliza de bom grado o contraste do puramente anímico (como sendo o sublime) e a *bête humaine* (para o grotesco). Também com isso ele desejaria aludir, no fundo, a uma ingerência ou irrupção de poderes desumanos. Mas a precisão de suas formulações se dilui de novo nos exemplos que aduz. Ao mesmo tempo, emerge um aspecto novo, que Hugo procura erroneamente incluir em sua fórmula. Quando César, no carro triunfal, sente medo de virar, ou quando Sócrates, na manhã da morte, interrompe o diálogo sobre a imortalidade da alma, pedindo que se imole um galo a Esculápio, então, segundo o símile de Hugo, o medo de que o carro venha a virar e a idéia do galo seriam grotescos em si. Evidentemente, não o são. A *bête humaine* é, no caso, a natureza terrena dos homens, inteiramente conhecida. Se existe algo de grotesco nos exemplos dados por Hugo, encontra-se apenas na contraposição, ou seja, na forma especial do contraste. Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo "belo" ou "dramático", pois grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança. Neste ponto se torna apreensível a sua proximidade com o cômico e a diferença entre ambos: o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés. Pode-se imaginar o medroso César em seu carro triunfal de uma forma cômica (ou até satírica) e outra grotesca. O contraste em si é um princípio estrutural muito vago, e pode trazer as coisas mais diversas.

Torna-se evidente que os exemplos de Victor Hugo nos levam outra vez em direção do humor satânico, ou seja, do Satã humorístico de Jean Paul, que percebe, com olhar frio, os contrastes insuportáveis e lhes dá expressão, inclusive, onde não cabe fazê-lo: nas vestes coloridas e floreadas dos. . . guilhotinados.

2. A arte narrativa

2.1. O humorista satânico como narrador

No mesmo ano em que Jean Paul se referiu, como teórico, à figura do humorista satânico, este foi conjurado outra vez e até convertido em narrador de um romance[14]. Este narrador das

inclusive, tem por si só pleno conteúdo significativo: o sorriso infernal. O riso abismal, excêntrico, horrorizante: o riso de Brunhilda (em *Os Niebelungen,* de HEBBEL), o de Telheim (em *Minna von Barnhelm,* de LESSING). Este riso se torna cada vez mais claramente grotesco, à medida em que não é percebido e, por conseguinte, interpretado como sintoma pessoal (por exemplo, do desespero), mas como a plasmar-se pela sensação de estar sendo acometido por um poder estranho, desumano. Tão logo alguém ri num momento em que não se deve rir, irrompe algo estranho; mas quando a pessoa que ri, o faz contra a sua própria vontade (ou de maneira completamente independente dele), então já não é possível interpretar o fato como sintoma pessoal, pois produz a sensação de uma irrupção direta de um poder estranho. Deste tipo é o exemplo que aparece em V. Hugo: (o pretendente ridicularizado apresenta um semblante mutilado que parece rir sem parar), e da mesma espécie costuma ser também o riso grotesco nas obras de E.T.A. Hoffmann. Damos, a seguir, um exemplo do *Elementargeist* ("Espírito Elementar"): "Com muita freqüência o rosto do major tinha algo de choroso, quando ele ria, embora isto acontecesse raras vezes; em compensação, quando o dominava a fúria da ira mais violenta, era como se risse; mas este riso possuía alguma coisa tão sinistra que causava horror até aos ordenanças mais velhos e de ânimo mais robusto". Nesta descrição, cada palavra acerta o alvo com respeito à configuração grotesca, ou seja, despersonalizando a pessoa, convertendo-a em portadora de algo estranho e desumano. Antes disso, há uma descrição do corpo da personagem, em que "nenhum membro" condiz com o outro e cada qual recebe do narrador um atributo "desumano".

14. Cf. W. KOHLSCHMIDT, *Nihilismus der Romantik,* Neue Schweizer Rundschau, N.F. 21, 1953/54, reproduzido em *Form und Innerlichkeit,* Berna, 1955. Para as "transformações de Satanás", e outros temas e

M LI BRAS.
BIBLIOTECA
N.º

geniais *Nachtwachen* ("Vigílias", 1804) de Bonaventura se faz de filho do diabo e, deste modo, explica para si mesmo o seu ponto de vista em favor da nulidade de tudo o que é terreno. Ele mesmo chama de "satírica" a perspectiva pela qual representa as coisas.

Na penúltima *Vigília,* o narrador volta a proferir uma das suas freqüentes arengas:

> Onde existe, em geral, um meio mais eficaz para desafiar qualquer escárnio do mundo, e o próprio destino, do que o riso? Diante desta máscara satírica, assusta-se o inimigo mais bem armado, e até a desgraça retrocede espantada, quando ouso rir-me dela! Com o diabo, esta terra toda, junto com sua companheira sensível, a lua, que outra coisa merece, se não que a gente ria dela?

E a seguir apresenta um mito de origem sobre a sátira: o demônio, para vingar-se do "mestre-de-obra", enviou como mensageiro a gargalhada; sob a máscara da alegria, foi recebida de bom grado pelos homens, "até que, por fim, tirou o disfarce e, como sátira, os encarou maliciosamente". Enviada do demônio é a sátira e seu riso é diabólico.

A perspectiva satírica significa aqui, portanto, algo diverso daquilo que nos é familiar através da literatura ou pintura. Na representação provocadora de riso e desfigurada reina um apelo, um chamado à transformação. Por trás da cópia negativa da sátira, sente-se a imagem positiva como uma possibilidade do homem. Aqui, porém, o processo de desilusão é completo e insanável. O mundo é um manicômio. Algo faz lembrar aqui a palavra de Goethe: "Vista das alturas da razão, toda a vida parece uma enfermidade maligna e o mundo, um manicômio". Isto soa bem mais cínico e mais prenhe de experiência do que a fala do jovem Werther, quando considera a vida uma feira, ou quando compara o mundo a uma caixa de curiosidades. Apesar de tudo, ainda existem as alturas da razão que o homem pode escalar como ser pensante. Por trás da sátira de Bonaventura, no entanto, encontra-se o Nada; atrás dela — a "penúltima" máscara — como se chama na oitava *Vigília,* esconde-se a "última, petrificada, que já não ri nem chora... o crânio sem topete nem trança, com que o tragicômico ao final vai se retirando". Mas a perspectiva satírica, por seu turno, arranca à vida todas as suas máscaras: "a vida não passa de uma veste de guizos que o nada vestiu, para com ela tilintar e, por fim, rasgá-la furiosamente". "Nada", é a última palavra do livro e está colocada enfaticamente no fim das três últimas frases. Esta sátira desilusionante é uma máscara "medonha". Na oitava *Vigília* ainda se lhe ajunta outra definição. É uma máscara "grotesca"; raramente foi o vocábulo fixado com tanta precisão quanto aqui.

Com a perspectiva grotesca dá-se a unidade ao romance e, ao mesmo tempo, determina-se a escolha do narrador. Do ponto de vista formal, as cenas se alinham, uma presa na outra; o relato concentrador e a descrição extensiva apenas podem desdobrar-se. E quase todas estas cenas são grotescas: o que parece pleno de sentido, se nos revela como algo destituído de sentido, e o que nos era familiar, fica estranhado. Trata-se de arrancar o leitor da segurança de sua cosmovisão e da salvaguarda no seio da tradição e da comunidade humana. Estilisticamente, sentimos muitas vezes a causticidade da exageração caricaturesca, à qual também somos impelidos para poder soltar uma risada de escárnio. Assim, num caso, o narrador-guarda-noturno apregoa, em vez do tempo, a eternidade, ou seja, o advento do Juízo Final. Então os grandes senhores da Terra, os juízes, os sacerdotes e os virtuosos tiram as máscaras, revelando precipitadamente a baixeza da *bête humaine.* Em outra ocasião, o narrador-guarda-noturno segue os passos de três vultos noturnos, que o ameaçam com a excomunhão, caso ele perturbe suas atividades. (Por trás das

motivos do Romantismo "obscuro", v. MARIO PRAZ, *The Romantic Agony,* New York, 1956 (1.ª ed. italiana, 1933); a respectiva bibliografia alemã só é mencionada ocasionalmente.

máscaras demoníacas escondem-se três sacerdotes, mas, para quem mira através desta máscara, os disfarces são "fiéis ao caráter". O motivo da máscara constitui para o narrador, no livro todo, o motivo mais importante para o distanciamento do mundo.)

O mundo é um manicômio. Mas o contrário também é certo: estre os loucos parece reinar a suprema razão. Já o *Sturm und Drang* havia convertido em *topos* esta idéia, tendo como modelo o exemplo do *Rei Lear*. (Compare-se a exclamação de Werther: "Deus do céu! Consignaste como destino dos homens que eles não sejam felizes antes que cheguem ao entendimento e depois de perdê-lo novamente!") Bonaventura dá-lhe novamente concreção plástica, criando uma das cenas mais fortes de seu livro. No manicômio, onde o mundo a prendera, o narrador encontra uma atriz, com a qual anteriormente se apresentara no palco, em *Hamlet*. Durante uma apresentação, Ofélia foi alcançada pela mão poderosa de Shakespeare, caindo vítima da loucura que ela devia apenas representar. Agora, no manicômio, prossegue desempenhando seus papéis: a maneira como aqui a realidade perde o chão de apoio, enquanto teatro do teatro, é uma das plasmações mais geniais deste motivo tão apreciado pelo romantismo, que é o do teatro no teatro. Mas Ofélia morre pouco depois do nascimento do filho:

> Então a cortina caiu e Ofélia se retirou... Ninguém aplaudia, era como se nenhum espectador se achasse ali presente. Ela já dormia profundamente, com a criança ao peito: ambas estavam muito pálidas e não se ouvia um só hausto da respiração, pois a morte já lhes impusera sua máscara branca... Em tempestuosa excitação, permaneci junto ao leito, e em mim se desatava uma lufada de fúria, como para uma gargalhada selvagem... Quando levantei o olhar vi os loucos postados em semicírculo à volta do leito, calados, mas gesticulando e movimentando-se estranhamente; alguns sorrindo, outros mergulhados em profunda cisma; outros ainda, sacudindo a cabeça ou fitando a alva criatura adormecida e seu filho; ... também o Criador do mundo estava ali, embaixo, mas Ele se limitou apenas a pôr significativamente o dedo sobre a boca.

A esta altura, também o narrador perde a fala. A *Vigília* termina com as palavras: "Fiquei quase com medo nesta companhia!"

O narrador nem sempre se mostra tão reservado. Comumente, desenvolve longos discursos e comentários a propósito das situações. Aí reside, talvez, uma das fraquezas artísticas do livro, se bem que, desde o início, o papel do comentador pertença ao narrador. Esta função já se revela no seu ofício de guarda-noturno, que o converte em observador postado em face dos acontecimentos e, devido a seu passado literário, em intérprete do observado. Duas vezes mais o seu papel de comentador é integrado no próprio livro. Seu discurso sobre a origem satânica da sátira é ouvido por um titereiro, o qual pede a nosso narrador que represente e recite, em seu teatrinho, o papel de fantoche correspondente ao *Hanswurst* ("João Salsicha"). Com isto, encontra o papel para o qual acredita ter nascido. Assim como o teatro com seus bonecos puxados por arames constitui um modelo da vida, do mesmo modo o papel do *Hanswurst* comentador é o modelo do comportamento narrativo na obra inteira. Ao mesmo tempo, esse procedimento permite retomar um motivo anterior, que agora lhe é referido diretamente. No livro já havia assomado uma vez a figura simbólica do *Hanswurst*. Era então o comentador e recitador do prólogo, na tragédia *O Homem* ("Der Mensch"), para a qual o poeta, único amigo do nosso narrador-guarda-noturno, não achara editor. Queria ser engraçado, como consta do prólogo de *Hanswurst*, engraçado até morrer de rir, "por mais que o poeta tenha disposto as coisas de forma séria e trágica".

Ora, tais comentários contínuos encerram um perigo. Pois, quando se explica o teor grotesco das cenas, se lhes confere em decorrência um sentido. A enunciação, reiterada sempre de novo, da carência de sentido confere ao abismal um chão firme[15]. Os comentários do narrador ou seus

15. Poder-se-ia prosseguir argumentando neste sentido e dizer que, quando o diabo mandou a sátira, a nulidade foi assim expressa mediante uma figura mitológica,

discursos pertencentes à respectiva cena são, antes de tudo, de índole muito peculiar. Não dizem diretamente que a falta de sentido seja o sentido do que é terreno. O sentido se acha, ao contrário, encoberto por exuberante linguagem metafórica, que vai se desdobrando de acordo com suas próprias associações. Como no caso de Züs Bünzli, dissolve-se toda ordem na condução do pensamento e se lhe justapõe e mescla o que há de mais heterogêneo[16]. Surge uma forma de falar que tem em si mesma algo de grotesco. Trata-se, porém, de um fenômeno de cujo exame podemos poupar-nos, até que tenhamos o ensejo de falar dos promotores de semelhante linguagem. Pois, do ponto de vista histórico, chegamos novamente a um nexo, que, através de Jean Paul e Sterne, aponta para Fischart e Rabelais.

Mas, simultaneamente, um coração muito humano se revela nestes comentários do guarda-noturno-narrador sobre o manicômio que é a vida[17] e, ao riso satírico, misturam-se dor, indignação e até amor. O narrador se dá conta deste humanitarismo e torna a interpretá-lo (com evidente alusão ao início do *Tristram Shandy*) como conseqüência de sua origem. Se seu pai é o diabo, segundo crê, sua mãe é uma santa recém-canonizada. Com esta dupla origem explica, outrossim, seu próprio caráter contraditório, que repetidamente o situa em contraposição ao mundo circundante: "Um par de vezes me expulsaram das igrejas, porque me ria lá dentro; e outras tantas, dos bordéis, porque lá pretendia rezar".

Nos comentários do narrador humanitário agrega-se uma perspectiva emocional à "horrorosa" perspectiva grotesca. Não, sem dúvida, como meio de dar sentido ao caso individual, mas como expressão, diversamente matizada, do medo humano, da desorientação e de um riso cuja ironia pode ser sufocada pelas lágrimas. Não ocorre, portanto, um enfraquecimento do grotesco, mas uma integração do leitor. Porque o narrador é, no fundo, o leitor transplantado no livro, o homem como tal. No "nada", três vezes repetido ao final, soa a pergunta proposta um pouco antes pelo narrador, quando, diante de seus olhos, os ossos de seu progenitor carnal se desfazem em pó —, pergunta esta que é uma pergunta da humanidade: "Já não te vejo mais, pai... onde estás?"

Quando, na última *Vigília,* o narrador chega a conhecer seus verdadeiros pais, isto não implica final nenhum. As *Vigílias* podem continuar ou o fim pode ser postergado. Pois a menção pormenorizada deste livro não se justifica apenas pelo fato de nos apresentar uma série de motivos típicos da época, ou uma abundância de traços peculiares do período, tais como aparecem no tratamento dos motivos grotescos sempre de novo reiterados, mas porque, ao mesmo tempo, se fez aqui a tentativa de preencher uma forma maior, como é o romance, a partir do grotesco. Lembramo-nos que os representantes do *Sturm und Drang* haviam escolhido em geral a sátira social como base de suporte e como estrutura fundamental alguns esquematismos de ações independentes. Nas *Vigílias* logrou-se algo de novo pelo

de modo que com isto fica reconhecido com o adversário também o "mestre-de-obra". Mas já os retábulos de Bosch evidenciam o fato de que, apesar da moldura cristã, a configuração do mundo pode ser grotesca.

16. A este modo de discorrer corresponde a forma de narrar em geral. O próprio narrador a denomina de "enredada e variegada" (*kraus und bunt*) e confessa, ao fim da sexta *Vigília:* "O que eu não daria para saber narrar com tanta concatenação e acerto quanto os demais honestos poetas e escritores protestantes de minha idade...". Porém, a desordem, os pulos de um lado para outro, as interrupções, as divagações e assim por diante, distribuem-se de modo altamente artístico e revelam que seu autor aprendeu diretamente de *Tristram Shandy,* de STERNE. Para a estrutura das *Nachtwachen* ("Vigílias"), cf. a tese de D. NIPPERDEY, Göttingen, 1954.

17. Ao lado de "hospício da vida", aparecem os termos "bufonear" (*Possentreiben*), "farsa carnavalesca" (*Fastnachtsspiel*), "tragicomédia" (*Tragikomödie*) e, mais freqüentemente, "teatro de marionetes" (*Marionettentheater*). A equiparação com a realidade chega a tal ponto que o principal interessado conta o acontecer "real" como se se tratasse de uma peça de títeres. Repetidamente o narrador recorre ao efeito de estranhamento, que consiste na representação dos homens como bonecos mecânicos, movidos por mão desconhecida (ver, por exemplo, o juiz na terceira *Vigília*).

fato de se ter mantido o enfoque grotesco como perspectiva uniforme. Mas a conseqüência também foi que por isso não se constituiu uma história coerente, com começo, meio e fim. Deu-se, antes, uma seriação de cenas grotescas autônomas, encerradas em si, ainda que artificialmente estremescladas. Enquanto romance, a forma da obra é das mais frouxas. Como no romance picaresco, vão-se enfileirando episódios isolados, cada um dos quais estende um pedaço de mundo, compondo-se num mosaico da vida. Quase que cada uma das dezesseis *Vigílias* é, para empregar uma expressão do narrador, uma "peça noturna" particular.

Apesar de tudo, não sabemos ainda com absoluta certeza quem se esconde por trás da máscara de Bonaventura. Enquanto faltarem os fatos comprobatórios e não estiver encerrada a prova dos indícios, enquanto pudermos classificar a obra unicamente segundo o seu espírito, aproximá-la-emos mais de Jean Paul do que de qualquer outro. Pois ele, sim, havia conjurado o humorista satânico, não só em sua *Introdução à Estética,* como permitira que, em sua obra de juventude, *Auswahl aus des Teufels Papieren* ("Seleta dos Papéis do Diabo"), o demônio dirigisse a pena do honesto Hansius. Este motivo emoldurante não produzira, por certo, uma perspectiva satânica, tendo servido antes de justificação para o estilo rugoso de seus exercícios literários juvenis. Mas em seguida apareceram no contexto de suas criações os humoristas abismais, como figuras em cuja proximidade tudo se tornava grotesco. Uma personagem assim encontra-se também no último grande romance de Jean Paul, que escolhemos como exemplo de sua plasmação do grotesco, ou seja, *Der Komet oder Nickolaus Markgraf* ("O Cometa ou Nicolau Markgraf"). Jean Paul se contrapôs à opinião segundo a qual esta obra, com o subtítulo de estória *cômica,* já seria o grande romance cômico que desejara ofertar à literatura alemã, embora no início do longo período de gestação ele mesmo houvesse acariciado e alimentado semelhantes esperanças. O fato de o romance não poder reivindicar tal categoria, não decorre de seu caráter fragmentário em si. Pois este já pertence, quase, ao tipo formal de romance de uma só personagem, excêntrica, e não poderia, por exemplo, prejudicar uma obra como *Almas Mortas,* de Gogol. O problema é, bem mais, que o autor depôs muito cedo a pena e os três pequenos tomos publicados não se ajustam inteiramente entre si na estrutura.

Jean Paul, ao contrário de Bonaventura, não concedeu ao narrador a perspectiva do humorista satânico; como em suas obras anteriores, ele a confere a uma personagem especial dentro do romance. Esta aparece tão-somente na terceira parte, torna-se então dominante e pronuncia aquele grande discurso, mediante o qual Jean Paul quis, ao menos, outorgar peso suficiente ao final prematuro do romance: é o último *discurso* com que Jean Paul se dirigiu a seus leitores.

Quem pronuncia este discurso é um "homem-de-couro" (*Ledermensch*), e já seu aspecto é bastante grotesco:

> De repente passou pelo trechinho claro da Via Láctea, cada vez mais envolta em densa neblina, um homem vestido inteiramente de roupa de couro, descarnado, pálido, comprido, cabelos como chifres na cabeça e uma longa barba negra, dando largos passos para trás, entrando e saindo da névoa. Desaparecia e reaparecia inúmeras vezes, até que parou bem perto de Nicolau, os olhos flamejantes e a face mortalmente pálida, e precisamente no momento em que um lacaio assalariado passou correndo e bradou: "Viva o príncipe", o homem disse devagar: "Não viva príncipe nenhum! Os homens não devem governar, mas tão-somente o Príncipe do Mundo". — "Estás aqui, também, judeu eterno?", respondeu o lacaio. — "Chamo-me Caim; não vês a serpente?", retrucou a personagem, colocando o dedo sobre a fronte, marcada com uma víbora vermelha, pronta para o bote. — "És o diabo em pessoa; em tua vida não comeste nunca bocado nenhum, nem jamais bebeste, trago algum", gritou o lacaio de dentro da branca escuridão.

Para os forasteiros, "horror" e "calafrio" emergem desta aparição, que os moradores da cidade chamam de eterno judeu, ou diabo, e que se denomina a si mesma de Caim, Príncipe do

Mundo, filho de Belzebu. Ou, se trata apenas de um notívago, possuído por um espírito maligno? Ele mesmo oferece esta interpretação, mas o "apenas" não se apresenta de modo algum como uma atenuação. Pois o "espírito maligno", o espírito da insânia, se torna ainda mais sinistro — Jean Paul penetra aqui mais fundo em seus abismos do que em qualquer ocasião anterior — e para nós, que experimentamos sua irrupção, o final de tudo só agora adquire seu pleno conteúdo grotesco. O discurso, a partir de uma perspectiva satânica, dirigido ao presumido Príncipe Nicolau Markgraf e à sua corte, não é em si mesmo um grotesco autêntico, mas possui quando muito algo de grotesco. Justamente nesta passagem se verifica que o grotesco propriamente dito reside apenas nos eventos representados e não no discurso que exprime pensamentos e opiniões. O que neste discurso atua como grotesco é — como nas falas do guarda-noturno nas *Vigílias* de Bonaventura — a maneira de falar, esta verbiagem tumultuada que mistura o próximo ao distante, para romper ao final toda concatenação lógica e toda construção firme da frase, que, por conseguinte, se torna como um acontecer que se processa por si mesmo e não é mais dominado pelo intelecto humano.

Mas Jean Paul emprega ainda mais coisas para alcançar um final realmente grotesco. Durante o discurso, expõe o elocutor a um tratamento magnético secreto, de modo que ele adormece. Em meio ao sono magnético, sobe pela chaminé e, de súbito, os circunstantes ouvem uma voz desconhecida, cuja graça e afetuosidade os perturba. Quem lhes fala parece alguém metamorfoseado: um noctâmbulo que ama profundamente o mundo e os homens e que explica o fato de estar possesso como castigo pelos pecados de pensamentos, cometidos no gabinete de estudo (trata-se de um poeta oculto? Ou será que Jean Paul, que já se introduzira a si próprio no romance sob a figura do candidato Richter, tornou a integrar-se nele outra vez?) — um homem que sente o "Deus infinito do amor" e se lhe dirige em súplica: "Pai dos homens, eu também sou teu filho... Pai, não me abandones..." Mas neste instante bate o sino e termina a magia da metamorfose:

> ... o infeliz despencou, acordado, do alto da chaminé. Estava com o rosto e as mãos enegrecidos; as mechas de cabelo se eriçavam furiosamente; na pele inchada da testa enroscava-se a cobra vermelha como a dar o bote, e ele exclamou alegremente: "Pai Belzebu, voltei a ti; por que me abandonaste?"

O romance termina com a frase: "Todos se afastaram para longe dele, não de medo, mas de horror". Onde reside a verdade: nas palavras do dormente ou nas do desperto? Há aqui afinal uma alternativa? Pode-se liquidar a questão, tomando por doença a loucura e o partimento deste homem que traz no coração a qualidade de filho de Deus e, na fronte, o signo da filiação diabólica? Não se trata antes de um espelho de nosso ser, de conseqüência inevitável tão logo alguém não procure desviar-se através do dia-a-dia e narcotizar-se, mas se disponha a agüentar de maneira absoluta as tensões da dupla filiação, as quais, no entanto, não suporta? A loucura, como nosso destino reservado? Como destino terrível e ao mesmo tempo ridículo, que se realiza quando o cotidiano se vinga e impele o ser humano através do pretume das chaminés?

Com tanta arte quanto construiu no romance a grotesca cena final à base dos discursos de seu *Caim*, Jean Paul preparou-lhe a já mencionada primeira aparição. Vale a pena determo-nos nisso por um instante, pois Jean Paul configura aqui, ainda que não o desenvolva inteiramente, um motivo grotesco com o qual haveremos de nos deparar com freqüência na história ulterior do grotesco: a dissolução de toda ordem dentro de um grupo social espacialmente vinculado e o estranhamento que sobrevém a toda uma cidade. Até agora só encontramos indícios de tal motivo (posto que a representação do fenômeno "cidade" em geral se desenvolve na arte narrativa somente a partir do século XVIII). Por exemplo, em Bonaventura, quando o guarda-noturno anun-

cia a chegada do Dia do Juízo Final e põe a cidade em polvorosa. (Não convém aludir nesta conexão aos Abderitas de Wieland, porque em sua cidade-república de Abdera a insanidade rege como princípio de ordem, de modo que para o observador só esse traço individual pode atingir o grotesco.) Jean Paul oferece a primeira representação extensa do motivo grotesco. Não recorre para tanto ao advento do Juízo Final, de uma guerra, de um incêndio, de um terremoto ou de uma epidemia, sob cuja irrupção autores pósteros introduzem com freqüência o estranhamento, mas recorre a outra força elementar: a neblina, uma neblina "horrível", a "mais espessa" de todo o século XVIII. Mas esta sua neblina apenas aumenta a confusão, que já é inerente à situação. O herói burguês, de nome Nicolau Markgraf, julga-se um príncipe. A súbita riqueza proporcionou-lhe a possibilidade de aliciar numerosa corte e com ela (e uma cidade-residência* dobrável e portátil) percorrer os países, em busca do pai desconhecido. Em dado momento, quer entrar numa cidade, residência de um príncipe genuíno. Como ainda não conhece o próprio nome, adota o "grotesco nome Incógnito"[18] de um certo Conde Hasenkopff. Seu amigo e marechal da corte conseguiu desta maneira arranjar-lhe o passaporte, alegando que a qualidade principesca de seu dono não passa de idéia fixa de um tresloucado. Também isso se espalha depressa na pequena cidade. Por cúmulo, acaba de nascer um herdeiro ao verdadeiro príncipe, justamente nessa hora em que o suposto príncipe faz sua entrada. Para aumentar a confusão, já em si insanável, cai sobre as ruas, apinhadas de gente, uma neblina das mais espessas que traga cada transeunte tão logo ele dá um passo à frente. Jean Paul acumula, com jorrante profusão, os pormenores de estranhos encontrões na rua e perturbadores mal-entendidos. Mas, ao mesmo tempo, como que refreia as possibilidades do grotesco e contenta-se com a comicidade, por certo muito turbulenta, das "alegrias e sofrimentos da neblina". Procura, inclusive, criar um momento de repouso com o relato antecipado de eventos posteriores, relativos ao mulherengo marechal da corte (ainda que seja notável aí também a confusão brincalhona da linguagem), até que, por fim, faz aparecer a figura grotesca do homem-de-couro, para que provoque arrepios e horror, e logo desapareça.

Ao lado do demente e da cidade perturbada, surge no *Cometa* um terceiro motivo que abriga um elemento grotesco e que foi moldado com tanta freqüência no romantismo: a figura de cera. No romance acima, trata-se do busto de cera da amada (vista fugazmente uma só vez), que foi roubado pelo herói e que ele carrega consigo em sua busca da figura original. Passemos por cima das cenas grotescas daí resultantes e contentemo-nos com uma palavra do narrador onde se manifesta o sentimento de muitos românticos, de que "já nas indiferentes imagens em cera a semelhança de vida nos olha a ponto de nos causar pavor"[19].

Quanto à forma do grotesco, o *Cometa* corrobora a afirmação de que, no romance, o grotesco se apresenta de preferência como episódio ou cena individual. Por si, o grotesco não é capaz de realizar o romance como forma maior. Já havíamos chegado a esta conclusão, com base nas *Vigílias* de Bonaventura, que se dissolvem em peças noturnas individuais. Mas é bem diferente o que sucede com a forma mais breve da narração. Aqui o grotesco pode realmente atingir ple-

* **Residenzstadt**, não pode ser, no caso, traduzida simplesmente por "capital" (N. do T.).

18. Encontramos a palavra somente nesta passagem do romance. Seu emprego adquire sem dúvida importância pelo fato de que o narrador, por assim dizer, a põe na boca do autor, introduzido no romance como uma das personagens: "O candidato Richter, em sua ingenuidade, não pensou... nada de mau, mas algo muito bonito a respeito do grotesco nome Incógnito". E é característico, tanto do conteúdo do conceito, como da tendência de Jean Paul para o grotesco, quando o narrador continua: "Atraentes e exóticas eram para a jovem precisamente as comidas caseiras".

19. *Obras completas.* Ed. histórico-crítica, t. XV, p. 298.

nitude de forma, como prova um outro romântico. A relação deste com seu genial predecessor já se institui no nome que ele atribuiu ao gênero: *Contos da Noite* ("Nachtgeschichten"). Assim intitulou E.T.A. Hoffmann uma de suas coletâneas de relatos[20].

2.2. O conto da noite

Os *Contos da Noite,* de Hoffmann, apareceram em 1817. Foram antecedidos pela *Phantasiestücke in Callots Manier* ("Fantasias à Maneira de Callot"), cujo título e prefácio, com sua confessada ligação com Callot, colocam a coletânea no contexto de nosso estudo. De fato, a obra de Hoffmann, mesmo anterior aos *Contos da Noite,* já contém grotescos em abundância. Repetidamente, desenha-se com isto uma referência a coisas antes tratadas e, não raro, até de modo expresso. Assim como o nome de Callot, reiteradas vezes é invocado o de "Brueghel dos Infernos" e, ocasionalmente, os dois aparecem lado a lado. Em *Abenteuer in der Syvesternacht* ("Aventura na Noite de São Silvestre"), o narrador previne contra a bela Júlia com as palavras: "Não bebas... olhe para ela com atenção! Não a viste já nos quadros de advertência de Breughel e de Callot...?" A advertência é bradada num sonho que encerra um grotesco perfeito: as árvores e plantas perdem suas proporções, o "garoto" se converte em esquilo, os outros homens se transformam em figuras de açúcar que, não obstante, começam a viver e arrastar-se — até que o sonhador, com um grito, desperta do sono. Ao passo que Hoffmann aproveita aqui motivos tirados de Callot e da ornamentação grotesca, em *Die Elixiere des Teufels* ("Elixires do Diabo") produz-se um sonho que parece uma visão do inferno, de Bosch ou Brueghel, transposta em palavras.

> Eu queria rezar, aí começou um rumor de murmúrios e sussurros de transtornar os sentidos. Homens, que eu vira com boa aparência surgiram desfigurados, transformados em horríveis caricaturas — cabeças que se arrastavam sobre pernas de gafanhotos, que lhes cresciam sobre as orelhas, rindo-se maliciosamente de mim... umas aves estranhas, corvos com faces humanas rumorejaram no ar. Reconheci o regente de orquestra de B., com sua irmã, que rodopiava na valsa selvagem, enquanto o irmão tocava sobre o peito convertido em violino. Belcampo precipitou-se sobre mim, com a cara feia de lagartixa, sentado em cima de um repugnante verme alado. Queria pentear minha barba com um pente de ferro, esbraseado... Satã ria-se às gargalhadas: "Agora você é todo meu!"...

Enquanto nesta passagem Aurélia se transforma em Satanás, na *Noite de São Silvestre* a personagem desenhada em grotesco, Dr. Dapertutto, é o diabo, e Júlia, sua criatura. Tão logo nós, leitores, vemos isto com clareza, as cenas grotescas, nas quais o mundo se alienava tanto, perdem um pouco de sua estranheza e o grotesco perde algo de sua essência. Já não nos sentimos perplexos, pois, quando o diabo em pessoa aparece em cena, estamos preparados para todo o tipo de artes demoníacas. Aquilo que, na primeira leitura, enquanto não tínhamos ainda a necessária captação, nos arrebatava com o impacto pleno do grotesco, atenua-se ou modifica-se na retrospecção ou na segunda leitura. Quando o forasteiro, na narrativa *Aus dem Leben eines bekannten Mannes* ("Da Vida de um Homem Conhecido"), conquista as simpatias dos

20. No nome há uma alusão a inspiradores comuns. Ao lado do conto noturno e da peça noturna, encontra-se repetidamente na época a expressão "quadro noturno" (*Nachtgemälde*). Quando se escrever um dia a história do "conto noturno", ela deverá abranger, além do romance de terror ou negro (*roman noir*), o gênero do chamado quadro noturno, pertencente à pintura, que começa com Caravaggio. No termo composto em alemão, "noturno" significou, em primeiro lugar, um contraste com "diurno" e, por conseguinte, implicou, para a pintura, no uso de fontes de luz artificial. Mas, simultaneamente, "noite" passou a significar o "sinistro", o "horripilante", o tempo de abertura para a irrupção de poderes noturnos. Na pintura, um representante característico deste tipo de quadros noturnos é Johan Heinrich Füssli, com seu *Nightmare* (primeira versão em 1781; versão tardia por volta de 1815/20) que, em forma de gravura, se tornou conhecida em toda a parte (Fig. 17). Cf. E. BEUTLER, *J.H. Füssli, Vorträge und Schriften des Freien Deutschen Hochstifts,* Frankfurt a.M., t. 2, 1939.

berlinenses, graças a sua cortesia, quando uma alma compassiva, que lhe estende a mão para atravessar a rua, o obriga a saltar com ela seis côvados de altura e doze passos através da sarjeta, quando de noite, em mortalha branca, bate às portas, quando se comporta de maneira altamente excêntrica, e, no entanto, dá para tudo explicações, que por sua vez não soam muito plausíveis, quando tudo isto acontece o mundo se aliena. Mas tão logo ouvimos, em seguida, que se tratava do diabo (Hoffmann narra aqui segundo uma crônica berlinense de 1551), sentimo-nos francamente desiludidos e pouco incitados a uma segunda leitura. Expressões como "os quadros premonitórios de Brueghel e de Callot" ou o prefácio das *Peças Fantásticas* deixam entrever que Hoffmann considera ou pretende que se considerem as telas destes pintores nos termos de um sentido especial, como um ensinamento decididamente cristão, apesar de toda a fascinação exercida através do grotesco. Confirmam-no alguns elementos reconhecíveis na própria maneira como este autor molda muitas de suas *Fantasias* e em alguns outros contos (em geral, da primeira fase), tais como o fato de que a clara interpretação e articulação do "reino secreto dos espíritos" minora o caráter do grotesco, por mais que Hoffmann goste de representar e consiga representar o sinistro estranhamento do mundo. Mesmo assim remanescem nestas estórias muitos elementos de grotesco genuíno; Hoffmann os têm demasiado em mente, para não inseri-los também em algumas passagens que se acham fora da esfera diabólica e que não são aclaradas por ela, quando olhamos retrospectivamente.

Na primeira parte da *Sylvesternacht* ("Noite de S. Silvestre") Victor Hugo poderia ter descoberto um excelente exemplo do choque entre o sublime e o grotesco (colisão que, pela intensificação grotesca, se torna por fim abismal). O excitado narrador volta a encontrar sua amada perdida; ela lhe parece mais angelical do que nunca. Ouve-se a música da "Sublime Sinfonia em Mi-Bemol Maior, de Mozart":

> Agora não te deixarei jamais, nem a teu amor... que acende uma vida mais sublime na arte e na poesia... mas não vieste também para ser minha para sempre?... Neste momento irrompeu cambaleando uma personagem torpe, com pés de aranha, olhos de rã, guinchando de maneira repugnante e rindo estupidamente: — Onde, com mil diabos, ficou minha mulher?

Em poucos traços, precisamente assentados, Hoffmann representou "uma figura grotesca, composta de animal e homem", cujos modelos nas estampas de Callot seria fácil apontar com o dedo. Ao mesmo tempo, o grotesco intensifica-se pelo fato de este monstro aparecer como esposo da angélica beldade, justamente no instante em que o narrador se julga unido a ela para todo o sempre. Não seria de estranhar se enlouquecesse; no entanto, apenas sai precipitadamente de casa, sem chapéu nem abrigo.

A arte ornamental grotesca de Bosch, Brueghel, Callot — todas as formas de manifestação do grotesco emergem em Hoffmann, a par dos outros gêneros afins, cuja existência também constatamos. Torna-se possível aduzir para cada relato, praticamente, algum exemplo do estilo de movimento excêntrico de figuras também excêntricas, tal como o deduzimos da *commedia dell'arte*:

> O estalajadeiro cobriu o espelho com um pano, aí irrompeu com torpe rapidez, pesadamente, apressado, diria eu, um homenzinho ressequido, com um manto de uma cor pardacenta das mais estranhas, cujas numerosas pregas e preguinhas flutuavam em torno de seu corpo de um modo tão singular que, à luz das candeias, via-se como que muitas figuras separando-se e juntando-se...

Este exemplo provém da *Noite de São Silvestre,* e na mesma narrativa Hoffmann inseriu ainda, para o cúmulo, a caricatura que vira grotesca. Há pouco passamos por um grotesco infernal; os diabólicos tentadores apresentaram-se ao narrador, que estava pronto para vender ao demônio a mulher e o filho e, assim, arruinar a alma na perdição eterna; no derradeiro instante salvou-o o bom espírito da esposa. Então ele se aproxima da cama dela e ouve uma oração de

despedida, que começa como caricatura da "dona-de-casa" filistéia e termina no grotesco:

> Se fores porém a Nüremberg acrescenta um garrido hussardo e um bolo de pimenta, como pai carinhoso. Adeus, meu querido Erasmo! — A mulher virou-se para o outro lado e adormeceu.

Aqui não só se pretende caricaturar a combinação de sentido prático e pobreza de sentimentos, mas se intenta igualmente tornar o mundo estranho e ridiculamente sinistro com um procedimento tão inumano, ao estilo titeresco.

Encontram-se, pois, em E.T.A. Hoffmann todas as formas de grotesco que se apresentaram nos trezentos anos revistos por nós. Hoffmann é mestre na elaboração de cenas grotescas, embora julguemos haver percebido que ele costumeiramente introduz uma atenuação do grotesco a partir do final. Os relatos abordados até agora chegavam a uma dação de sentido: os poderes hostis que irrompem no mundo e o alienam se interpretavam, no mais das vezes, como tentações diabólicas; as personagens não surgiam de um abismo sem fundo, mas do próprio inferno. Por mais vaga que possa ser esta mitologia infernal, o grotesco perde algo de seu caráter sinistro. Em *Der goldene Topf* ("O Púcaro de Ouro") temos uma situação parecida: algumas cenas isoladas são, em primeiro lugar, rematados grotescos (o nome de "Brueghel dos Infernos" aflora de novo); mas, como um todo, a narração não passa francamente de um conto de fadas iluminado alegoricamente. É-nos dada uma interpretação exata dos claros e escuros poderes que disputam a alma do artista. Com isto, porém, volta a propor-se o problema da relação entre a cena grotesca isolada e o nexo maior, em que está engastado. É possível, evidentemente, cair com muita facilidade no grotesco, mas se faz necessária uma ajuda alheia para tornar a sair dele. Pois o grotesco se precipita num abismo e, se a estória deve prosseguir, é preciso haver outro plano à disposição, a fim de que possa continuar atuando. Hoffmann gosta de representar cenas grotescas como vivências oníricas. O sonhador acorda com um grito; ao levantar-se da cama, pisa em outro plano. Lembremo-nos que Keller inseriu o grotesco dos fabricantes de pentes no mundo mais luminoso de Seldwyla, ou seja, num mundo enfocado de um ponto de vista irônico-satírico. A sátira também era o "todo maior" em que Goethe, no *Satyros*, e Lenz, do mesmo modo, em alguns de seus dramas, haviam embutido as cenas grotescas. Klinger utilizou como moldura do mundo grotesco de seus "originais" a estória do reconhecimento e reconciliação de duas famílias desavindas, conseguindo assim chegar a um final. Obviamente, neste caso, a conexão entre o "todo" e as cenas grotescas é mais frouxa do que uma sátira abrangente. Hoffmann gostava de captar o movimento vertical das cenas grotescas com o horizontal da estória de uma tentação (ou uma estória de tentação e redenção, como em *O Púcaro de Ouro*). Mas a atribuição de sentido ao narrado, tal como implicava o caráter da estória da tentação, retroagiu sobre o grotesco, prejudicando-o.

Pode o grotesco, por si mesmo, preencher uma forma literária? Ou, para expressá-lo com mais cautela, pode ele apresentar-se em conexão mais ampla, que lhe seja mais estreitamente afim do que a estória de admoestação, ou até a sátira? Esta pergunta não foi respondida somente por certas obras do século XX, por exemplo, pelos dramas de Schnitzler, Pirandello, Beckett e outros, e pelos relatos de Kafka. Já Bonaventura conquistara para o grotesco a forma solta do romance espacial (*Raumroman*) ou de lugar, em fieira; por mais que o Hoffmann das *Peças de Fantasias* ("Phantasiestücke") erigisse letreiros de advertência, o das *Nachtstücke* ("Peças Noturnas") logrou sair do conjunto todo sem efetuar uma atribuição de sentido.

Der Sandmann ("O João-pestana")* termi-

* Lit., o "areeiro", mas tem o sentido de "homem do sono" (N. do T.).

na com a queda de Natanael no abismo[21]. O poder hostil, que entra em sua vida, não é nenhum demônio, mas Coppola, o vendedor de barômetros. Este é idêntico, segundo parece, ao advogado Coppelius, que havia tratado o rapaz com tanta hostilidade. (Com autêntica arte hoffmannesca as dúvidas sobre a identidade nunca são inteiramente apaziguadas.) O próprio Coppelius, entretanto, que na descrição de Natanael se nos apresenta como um grotesco composto de homem e animal à maneira de Callot, confunde-se, para Natanael, com o João-pestana, o qual, como sua ama lhe contara, aparece às crianças

> que não querem ir para a cama, e joga um punhado de areia nos seus olhos, de modo que estes lhes saltam da cabeça cheios de sangue; em seguida, atira-os na sacola e os leva à meia-lua para fartar os filhotes, que estão acocorados lá no ninho e têm o bico recurvado como a coruja...

Trata-se de uma estória da carochinha, é certo. Mas, será que não encerra algo mais? Pois, no encontro fatídico com Natanael, que está à escuta e é descoberto, Coppelius, a quem os pais do rapaz chamam de "João-pestana", tem em mira os olhos do moço; quer atirar-lhe nos olhos "grãos de fogo" e, depois, arrancá-los. Através da narrativa inteira estende-se o *leitmotiv* dos olhos (muitas vezes vinculado ao da boca): os olhos de Clara, a noiva, são como um lago, "em que se espelha o azul imaculado de um céu sem nuvens"; num sonho, Natanael se vê com ela ante o altar, quando Coppelius toca nos olhos de Clara, que então saltam como chispas sangrentas para dentro do peito do sonhador. A boneca artificial Olímpia tem tudo: membros, andar, voz; apenas seu olhar não possui "brilho de vida". O vendedor de barômetros oferece a Natanael umas lentes muito fortes, como que para aumentar artificialmente a visão, e este compra por fim um telescópio que há de carregar sempre consigo: sintoma do olhar turvado e alienado de Natanael. Ou será que ele apenas enxerga mais fundo que as outras pessoas? Com o telescópio reconhecerá finalmente no arbusto — que, "parece realmente avançar em nossa direção", no dizer de Clara — Coppelius, que se aproxima, para em seguida lançar-se ao seu encontro, de cima da torre. Esta objetividade tão acentuada, cada vez, corresponde ao estilo grotesco e lembra o traço frio e agudo das gravuras de um Goya ou de um Callot. Já o próprio isolamento dos olhos atua de modo sinistro e estranhador. Obriga-nos, com isso, a reconhecer todo o conteúdo significativo que os olhos aqui recebem: os olhos como expressão da alma, os olhos como vinculação com o mundo, os olhos como "força vital propriamente dita".

Uma das cenas mais grotescas é o encontro com a boneca Olímpia. A boneca vivificada: aos outros, esta vida mecânica se afigura ridícula e sinistra ao mesmo tempo (a solução do enigma não ocorre através do narrador, mas sim do próprio acontecer). Natanael, porém, que se enamorou daquela figura ao olhar pelo telescópio, está obcecado; não vê tudo o que há de mecânico na boneca e experimenta, a seu lado, as mais sublimes exaltações de seu íntimo. Quando tem de reconhecer o engano, irrompe nele a loucura: demasiado forte é o poder de seu conturbado interior e demasiado frouxo o contato com a realidade. Mais uma vez parece curado, quando descerra os olhos, como que "despertado de um pesadelo horrível", e divisa Clara, que se inclina sobre ele. Mas, do alto da torre, em vista do arbusto que se aproxima, seu destino fica selado.

A loucura constitui a última gradação do alheamento do mundo. A estória toda é apenas o relato de como na vida de um homem, de rica interioridade, cheio de fantasia e veia artística (Natanael é poeta), esta vida interior se torna onipotente. Trata-se de um processo desencadea-

21. A última passagem não quer dizer que o absurdo esteja colocado entre parênteses, apenas Clara é eliminada deste mundo: ela, com sua "disposição alegre e buliçosa", encontra a "felicidade doméstica e tranqüila", de acordo com a sua natureza, o que é uma comprovação objetiva, em cuja matização sentimental não há apenas alegria e admiração.

do pelo encontro com um poder sinistro (mas também o efeito está preparado) e acelerado pela repetição dos encontros. Não obstante, este poder (Coppola, Coppelius) não intervém de modo algum. Atua qual um catalisador, tal como Züs Bünzli no mundo que se foi alheando à volta dos penteeiros. As narrativas também são comparáveis, na medida em que uma certa culpa comparece em ambas. Um pouquinho de justiça demais e no lugar errado (o narrador falou do plano "desumano" do aprendiz), e a provocação é contestada logo por um poder sinistro. Assim o pequeno Natanael também incorre em culpa, quando se esconde atrás da cortina para ver em segredo o João-pestana. Mas culpa e castigo não têm entre si uma relação, e no fundo estas categorias éticas são incapazes de compreender os acontecimentos. Pois a "culpa" já se achava, em cada caso, na natureza das personagens. Além do mais, na natureza de Natanael intensificou-se aquilo que já vivia na alma de seu pai. Seus experimentos alquímicos, que o impeliam aos braços de Coppelius e, finalmente, o levam à morte, surgem do impulso para obter acesso aos poderes secretos por trás da realidade. O caráter abismal do relato hoffmanniano reside justamente aí, no fato de o artista, a cujo ser é inerente uma interioridade mais rica, correr por isso mesmo maior risco de ser acessível e ficar exposto a outros poderes que lhe alienam o mundo. Em E.T.A. Hoffmann, é sempre o artista quem constitui o ponto de contato para a erupção das potências sinistras e é sempre ele quem perde a relação segura com o mundo, porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade.

Com a estória de semelhante estranhamento do mundo, Hoffmann encontrou o desenvolvimento horizontal que adiante lhe possibilitará, ou melhor, exigirá a representação de cenas grotescas. Já não precisa conjurar diabos ou máscaras demoníacas. Faz parte da mestria agora alcançada por Hoffmann o modo como ele próprio, por tudo quanto na aparência e na conduta de Coppelius ou Coppola parece sobrenatural e inverossímil, convida o leitor à dúvida ou o instiga a uma redução ao verossímil. Logo no início, faz Clara escrever uma carta, onde ela interpreta, como que do ponto de vista do senso comum, as vivências juvenis de Natanael e o encontro perturbador com o homem que manda no tempo, de tal maneira que o leitor confia nela. Parece-lhe que ela tem toda a razão ao advertir: os poderes tenebrosos só ganham domínio quando o imo da pessoa os acolhe e lhes outorga força como parte do próprio eu; em seguida, porém, este íntimo projetaria os "fantasmas" para o mundo exterior e sentir-se-ia sempre de novo solicitado pelas ilusões fatídicas, que foram por ele mesmo criadas ou aumentadas. Um ânimo "alegre" não admitiria nem sequer a aproximação de tais perigos. Hoffmann conquista assim a fé do leitor nos "poderes tenebrosos", fé que é compartilhada por Clara. Além do mais, consegue com isso que o leitor experimente as vivências de Natanael com uma espécie de terror adicional. Por mais que Natanael exagere o caráter sinistro de Coppola, o fato de o fazer já é um sintoma de estranhamento, o qual corresponde a que objetivo? Que Natanael tome uma boneca por um ser vivo, que se julgue amado por ela e lhe faça declarações de amor, são ações que poderiam, talvez, ser representadas em termos puramente cômicos[22]; na plasmação que Hoffmann lhe dá, no entanto, isto se torna grotesco autêntico, que nos causa um efeito ridículo e horroroso ao mesmo tempo. Por fim, Hoffmann logra algo mais: a permanente insegurança do leitor, quanto ao comportamento das coisas na realidade. Quem será realmente Coppelius, retornará ele na figura de Coppola, qual o significado do telescópio e assim

22. Hoffmann e W. Hauff trataram um motivo semelhante (o macaco disfarçado de homem) de maneira quase puramente cômica, ou satírica. No complexo de motivos está provavelmente o grotesco em si (autômato, manequim, animal disfarçado). Já não seria uma burla lícita, se um anfitrião sentasse um manequim de tamanho natural numa cadeira, de tal modo que as pessoas entrantes pudessem equivocar-se, ainda que fosse por instantes. Neste caso, tornar-se-ia demasiado sinistra a forma de destruir a confiança na exatidão de nossa orientação.

por diante? Ao leitor não é oferecida nenhuma explicação precisa[23]. O narrador, que toma a palavra após as cartas iniciais, parece falar primeiro de uma maneira que nos é familiar. Apresenta-se como amigo do pobre Natanael, cuja história parece descortinar até o final. Aos poucos, porém, renuncia a sua distante visão de conjunto. Chega muito perto dos acontecimentos; confunde-se, às vezes, com as personagens que se apresentam e fala a partir de sua perspectiva; ou ainda, converte-se em emocionada testemunha ocular, inteiramente fascinada pelo que acontece: é um exemplo da nova atitude narrativa cuja cunhagem representa uma das grandes realizações de Hoffmann, de largo efeito[24]. Quando porém este narrador, tão logo toma a palavra, confessa ser um daqueles homens cujo excitável íntimo os conduz a conflitos com o mundo circundante (pois é um "autor"), quando, ao mesmo tempo, ele apela ao leitor interiormente rico, tendemos a simpatizar com Natanael e seu destino como uma possibilidade de nossa própria existência.

2.3. Tales of the Groteste and Arabesque

E.A. Poe, ao lado de E.T.A. Hoffmann, desenvolveu um tipo de narração que recorreu igualmente ao grotesco e exerceu uma influência não menor sobre a arte narrativa do período subseqüente. Ele mesmo deu à primeira coletânea de vinte e cinco de seus relatos o título de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840, "Contos do Grotesco e do Arabesco"). Se antes se aceitava haver uma forte dependência de Poe para com Hoffmann, hoje em dia certos pesquisadores tendem a afrouxá-la ou a negá-la inteiramente. Mas todas essas afirmações permanecem vagas e dizem pouco, enquanto não se puder abordar as narrativas de ambos com métodos mais refinados de crítica estilística, temática e estrutural, superando deste modo formas grosseiras de conceber influências e dependências. Não resta a menor dúvida de que E. A. Poe conhecia seu predecessor alemão. No prefácio aos *Tales*, de 1840, atesta tal conhecimento, inclusive o de alguns autores alemães de contos de horror, todos de segunda categoria, e declara:

> Pode-se admitir, para o presente, que as usuais "fantasias" (uma alusão na verdade direta às *Fantasias* de Hoffmann) são teutônicas ou coisa semelhante. Então "teutônico" é a palavra de ordem de hoje. Amanhã serei talvez tudo menos alemão, como ontem fui algo inteiramente distinto[25].

23. Ainda assim, Hoffmann não resiste de todo à tentação de jogar, ao menos fugazmente, com a possibilidade de que Coppelius seja o diabo. Após a discussão, por causa de Olímpia, faz Spalanzini dizer, dirigindo-se a Natanael: "Teus olhos! — ele os roubou de ti — homem malvado e maldito". Dado o fato de ter sido dito expressamente que Coppelius, ao surpreender o rapaz, não lhe tira os olhos, só resta a interpretação de que o negócio com o telescópio deva ser entendido como troca de olhos — e a aura religiosa em torno das palavras "malvado e maldito" — como uma espécie de pacto com o diabo. Deparamos aqui com motivos populares: o diabo adquire de uma pessoa uma coisa para vivificar uma figura criada por ele mesmo e pô-la em contato com os homens. Mas Hoffmann não vai além dessa fugaz alusão.

24. Esta atitude não é mantida com suficiente rigor em *João-pestana.* Uma vez descoberto o mecanismo dentro de Olímpia, o narrador relata suas conseqüências no âmbito da "sociedade" enganada: de como apoderou-se das pessoas uma "abominável desconfiança" das figuras humanas; de como se exigem das criaturas amadas provas absurdas de estarem vivas e de como nos cafés se "boceja de modo incrível" a fim de eliminar qualquer suspeita. Assim como em *A Noite de São Silvestre* a sátira à dona-de-casa filistéia, do mesmo modo a sátira social desemboca aqui no grotesco. Mas, no terreno de uma estória de demência, perturba-nos a diferença de estilo e ânimo desta classe de grotescos, e, do mesmo modo, a fria distância e a superioridade do narrador, que parece feito, em geral, de uma natureza inteiramente distinta, têm o efeito de uma ruptura de estilo.

25. Por razões incompreensíveis, não se incluiu em nenhuma das edições de Poe o prefácio — tão importante — aos *Tales of the Grotesque*; pelo mesmo motivo parece conveniente transcrever o texto inglês: *Let us admit, for the moment, that the "phantasy-pieces" now given, are Germanic or what not. Thus Germanism is "the vein" for the time being. Tomorrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else.*

Mas ele tinha toda razão quando ajuntou: "Se a base de alguns contos meus é o horror, então afirmo que o horror provém da alma e não da Alemanha"[26]. A propósito, cumpre não esquecer que os dois autores não inventaram o conto noturno, mas que tiveram precursores, apresentando-se já os periódicos daquele tempo repletos de estórias de terror de toda espécie[27]. Entre os precursores figurava, em primeiro lugar, o romance de horror. Assim como Hoffmann se refere, no contexto de seu relato, ao *Geisterseher* ("Alucinado", lit. "Vedor de Espectros") de Schiller e ao *Genius* ("Gênio") de Grosse, também E. A. Poe se refere a Mrs. Redcliffe, e ambos, naturalmente, conheciam o tão bem-sucedido fundador dos *Tales of Terror* ("Contos de Terror"), Horace Walpole, e seu *Castle of Otranto* ("Castelo de Otranto").

Se E. A. Poe, no título de sua coletânea, emprega quase como sinônimos *grotesque* e *arabesque*, o fato remonta porventura a W. Scott, que eventualmente foi o seu intermediário, no que diz respeito à palavra e ao conceito de grotesco. Em seu artigo "The Novels of E.T.A. Hoffmann" ("As Novelas de E.T.A. Hoffmann"), na *Foreign Review* de 1827, Scott chamou o escritor alemão "o primeiro artista eminente que apresentou em suas composições o grotesco fantástico ou sobrenatural". Na mesma passagem, Scott ofereceu uma definição do grotesco, dizendo:

> De fato, em suas composições, o grotesco se assemelha em parte ao arabesco na pintura, que se constitui quando se empregam os mais raros e disformes monstros, como centauros, aves fabulosas, esfinges, quimeras, o pássaro Rok e todas as demais criaturas de uma fantasia romântica; o contemplador fica como que ofuscado pela ilimitada fertilidade da fantasia, e tudo isto é ainda mais acentuado pelo exuberante contraste em todas as multivariedades de forma e colorido, enquanto efetivamente nada há que seja acessível ao entendimento ou que permita uma interpretação.

Mais adiante Scott lamentou que Hoffmann confundisse o sobrenatural com o "absurdo" e se deixasse arrastar, "por gosto e temperamento", demasiadamente para o grotesco e o fantástico.

A definição scottiana do grotesco é digna de nota. É tomada como categoria poética, e vê-se ao mesmo tempo como ele o define a partir do arabesco na pintura. Tal procedimento não era ainda corrente na língua inglesa. É certo que — além da arte ornamental grotesca — podia-se, de há muito, qualificar como grotesca uma figura; isto significava então, segundo o uso corrente no idioma francês do século XVII, o deformado, o caricaturesco contido nas figuras. Também era possível denominar assim as paisagens, e a palavra referia-se ao que havia nelas de desordenado, sinistro e sombrio[28]. Quando o famoso crítico Hazlitt declarou no ano de 1820 "*our literature... is Gothic and grotesque*[29]" ("Nossa literatura é gótica e grotesca"), o seu modo de empregar o termo constituía uma extensão do uso até então vigente na língua. Ao fazê-lo, desvinculou a palavra *grotesco* de uma determinada condição objetiva (ornamêntica, figura, paisagem), convertendo-a numa categoria geral. Como a justaposição ao *gótico* deixa supor, o vocábulo contém o sentido de "sinistro", "sombrio"; ele serve como termo bastante vago para consignar a coloração sentimental de uma obra ou, ainda, o efeito visa-

26. *If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany but of the soul.*

27. E os relatos incluídos no *Gespensterbuch* ("Livro dos Espectros"), editado a partir de 1814, por A. Apel e F. Laun (Fr. A. Schulze), têm nível, em muitos casos. Entre seus editores subseqüentes (sob o título de *Wunderbuch* ["Livro das Maravilhas"]) figurou Fouqué. Os relatos de Poe, publicados primeiro em revistas americanas, apareciam aí ao lado de outros contos de terror, tendo tido em Hawthorne e Washington Irving precursores renomados.

28. Isto aparece também em alemão, cf. o início do *Waldbruder* ("Irmão do Bosque") de LENZ: "Umas montanhas grotescamente acumuladas umas sobre as outras...".

29. O *New English Dictionary*, Oxford, 1901, consigna sob o verbete *grotesque* as menções mais antigas, mas omite as citações de Scott (e Poe) e, com isso, a acepção modificada do vocábulo.

do no leitor. Mas Scott o aplicou não somente como palavra impressiva, mas também como designação de uma dada e precisa estrutura da realidade poética (ou pictórica). Enquanto efeito de sentimentos, já não lhe correspondia o clima do sombrio, mas antes a desorientação, a sensação de abismo, diante de um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranhado.

No título de E. A. Poe chama atenção o fato de a palavra "grotesco", em contraste com o uso corrente, já não ser tomada de maneira depreciativa, como Scott ainda a utilizava. É também digno de nota que o "arabesco" seja introduzido, na qualidade de categoria, no campo da literatura[30] (como Friedrich Schlegel o fizera na Alemanha, por volta de 1800). Por outro lado, o termo no título parece ser empregado mais no plano impressivo que lhe atribuiu Hazlitt, do que no âmbito estrutural de Scott. E. A. Poe começa o prefácio com a frase: "Os epítetos grotesco e arabesco devem designar, com suficiente exatidão, o teor predominante dos contos aqui publicados"[31]. E este teor, ele o ilustrou com as expressões *gloom* e *germanism*.

Mas E. A. Poe utilizou a palavra "grotesco" em mais um sentido, agora próximo ao de Scott. Em 1841, efetuou-se em Filadélfia, onde Poe então residia, uma reimpressão (a primeira em solo americano) do artigo sobre E.T.A. Hoffmann, inserido no segundo tomo dos *Essays* ("Ensaios") de Scott. Cumpre supor que Poe, ao mais tardar, o conheceu nesta ocasião (o que lhe facultou também um novo acesso ao mencionado poeta germânico, pois Scott fornecia pormenorizada descrição e tradução de páginas inteiras de dois relatos, *O Morgado* e o *João-pestana*. Reminiscências de ambos aparecem nas narrativas que Poe compôs naquele tempo). No relato, publicado em 1842, e intitulado *The Masque of Read Death* ("A Máscara da Morte Rubra"), inseriu uma descrição interpretativa do grotesco. Ela ultrapassa a de Scott e constitui, talvez, a mais completa e mais certeira definição jamais dada por um escritor à palavra "grotesco". O príncipe italiano Prospero acaba de retirar-se para uma abadia, junto com seus hóspedes, por medo da devastadora peste que grassava. Aí manda que as sete salas, construídas segundo seu gosto excêntrico, sejam enfeitadas para uma grande festa e dá também suas instruções sobre os mascaramentos.

> Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor, provocação picante e coisas fantásticas; muito disso pudemos ver desde então em *Hernani*. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só loucos podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos que nas sete salas corriam para cá e para lá. E estes sonhos se retorciam de um lado para o outro e se coloriam segundo a cor das salas, como se a música selvagem da orquestra fosse o eco de seus passos [32].

A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico (Poe costumava falar dos seus "sonhos em vigília"), tudo aqui entrava no conceito do grotesco. Este mundo acha-se preparado para a

30. A.H. QUINN (em *E.A. Poe*, New York, 1942) julga poder comprovar que em Poe "arabesco" se refere a uma "poderosa imaginação", enquanto "grotesco" corresponde muitas vezes a um "traço burlesco ou satírico". A meu ver, o modo de Poe empregar os termos não confirma esta observação.

31. *The epithets "Grotesque" and "Arabesque" will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published.*

32. *Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm — much of what has been since seen in "Hernani". There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There were much of the beautiful, much of the wantom, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these — the dreams — writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps.*

irrupção do noturno, que sob a figura da morte, mascarada de rubro, há de trazer a ruína.

Em outro relato, *The Murders in the Rue Morgue* ("Os Assassinos na Rua Morgue"), o estado em que fica o quarto, após o duplo assassinato, é caracterizado, em resumo, como "um grotesco horripilante que se estendia para além de todo o humano". Conclui-se, pois, que A. E. Poe emprega a palavra "grotesco" em dois planos: para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos, e para designar o "teor" de estórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro. Aparece toda uma série de motivos que surgem também em E.T.A. Hoffmann (e na literatura de terror): do sósia (que no *Gato Preto* de Poe abrange, inclusive, um animal sinistro); da condição artística que se ultima numa obra e destarte traz a morte; da atualidade inexplicável do remoto e do passado, que impele as almas sensíveis à ruína, etc. Porém, dificilmente se confundirá o autor dos contos noturnos com o dos *Tales of the Grotesque*. É característico de E. A. Poe a inclinação para o repugnante, o horrível e o crime. *The Black Cat* ("O Gato Preto") (escrito em 1841 ou 1842, e impresso em 1843) evoca, em algumas passagens, o *João-pestana*. Poe devia conhecê-lo, ao menos pelo relato de Scott. Assim como no conto de Hoffmann o mundo foi-se alheando para o narrador devido à misteriosa aparição do *João-pestana* (Coppelius), a mesma coisa sucede ao narrador no raconto de Poe em relação ao gato enigmático. Ambos cometem uma culpa para com a aparição, e em ambos vai aumentando, até a catástrofe, o estranhamento produzido pelo misterioso retorno do princípio adverso. Mas, em vez da loucura que leva ao salto no abismo, encontramos aqui o horrível assassinato da própria esposa; e a descrição pormenorizada do crime da ocultação e do descobrimento do cadáver torna-se tão impositiva que no âmbito desta horribilidade o grotesco corre o risco de perder-se. Do mesmo modo prepondera o horripilante do crime na atmosfera grotesca da *Rue Morgue*, e aqui tudo aquilo que, por seu caráter desumano, parece a princípio inexplicável, logra pleno e triunfal esclarecimento, graças à sagacidade de Dupin. Aí reside uma outra diferença em relação a E.T.A. Hoffmann. Este contrapunha ao elemento sinistro a sã razão humana que, no entanto, malogra. E. A. Poe segue-lhe o rasto, numa série de relatos, com um espírito de combinação excessivamente desperto. Com isso, o que é sinistro se converteu em enigmático, algo que pode ser decifrado por um indivíduo perspicaz. Em *The Purloined Letter* ("A Carta Roubada"), o criminoso ministro mostra-se superior a todas as investigações policiais, pois é ao mesmo tempo matemático e poeta, enquanto que a polícia só sabe combinar as coisas como a experiência lhe ensinou. Dupin, porém, é congenial ao ministro e capaz, portanto, de vencê-lo em astúcia. Em ambos, a combinação superior, a *combinação poética*, é levada a uma figura. O *poetar combinatório* foi configurado por Poe no elocutor da *Philosophy of Composition* ("Filosofia da Composição"), que relata a pretensa história da origem de seu poema *The Raven* ("O Corvo"). Poe tornou-se o criador do conto policial com sua enigmatização (solúvel) do crime e o deslindamento deste por um detetive genial; tais relatos já não pertencem aos *Tales of the Grotesque*. No entanto, algumas figuras receberam daí seu dom de efetuar uma superlúcida combinação, sendo que a forma de narrar, em geral, se caracteriza por sua estrita orientação para o final. Isto implica, porém, ao mesmo tempo, uma terceira diferença com E.T.A. Hoffmann; pois o impulso dirigido para o final impede, quase sempre, que surjam em Poe cenas fechadas em si mesmas e estruturadas com toda a arte, nas quais E.T.A. Hoffmann é mestre.

"O que o senhor conclui daí?", pergunta Dupin, que acaba de chamar de *grotesquerie* o estado em que ficou o quarto do assassinato. No *Gato Preto*, o narrador, graças a seu sentido de combinação imediatamente desperto, logra deci-

frar o caráter sinistro do fato, do qual, na única parte do muro da casa incendiada que ficou de pé, aparece a impressão de um gato, sendo que o bichano morrera desde há muito. E a passagem supracitada da *Máscara da Morte Rubra* não é propriamente uma cena, mas sim uma breve e resumida descrição. Já na frase subseqüente o curso do acontecer segue adiante e tende implicavelmente para o fim. Tanto na extensão, quanto na forma de narrar e na estrutura, diferenciam-se visivelmente os *Tales* de um Poe e os contos noturnos de um Hoffmann. Que o autor mais jovem acolheu estímulos do mais velho, disto não se pode duvidar. Mas o que fez deles é algo inteiramente próprio e novo, que deveria ser objeto de uma história de influências, específica[33].

3. O drama

3.1. Achim von Arnim

Não seria difícil sacar da arte narrativa da época ainda outros exemplos de plasmação grotesca. Uma vista mais aprofundada ofereceria também o especial interesse de permitir provar e diferenciar os conhecimentos até agora obtidos neste exemplo. Muitas vezes mesmo tem-se a sensação de estar bem próximo do grotesco, sem que se possa aplicar o vocábulo em sua plena acepção. Em alguns contos de Tieck, por exemplo, no *Der blonde Eckbert* ("O Loiro Eckbert"), a categoria da individualidade se despedaça, as personagens se confundem umas com as outras e, em geral, o mundo vai se tornando algo bastante alheado para Eckbert. No entanto, o termo "grotesco" não parece muito adequado. No fundo, como o narrador o manifesta, não interessa a configuração do abismal em si. Tieck dirige-se, antes, para os valores anímico-ambientais do inquietante, entre os quais pode ressoar, por vezes, uma vibração de algo que é sedutor-lírico-lânguido. Um tom de conto de fadas está a ponto de desenvolver-se, e Friedrich Schlegel percebeu um fato inteiramente certo, quando, ao talento grotesco de Jean Paul, opôs o fantástico em Tieck. Este não aliena o mundo, porém enfeitiça o leitor; também o sinistro é, para ele, apenas um meio para dissolver o ânimo na torrente da poesia. Marianne Thalmann nos preveniu, há pouco, contra a tendência de separar por demais o Tieck "romântico" do Tieck "realista" ulterior. Talvez se exprima algo das opiniões mais entranhadas de Tieck quando, no romance tardio *Die Gemälde* ("Os Quadros"), ele leva um dos interlocutores a dizer sobre o grotesco (pois dele trata a passagem):

> O que é louco, néscio e insípido é uma infinitude... e o é justamente por não deixar-se prender dentro de nenhum limite, posto que pela limitação tudo se torna razoável — o belo, o nobre, o livre, a arte e o entusiasmo. Mas, como se lhe mistura algo supraterreno, indizível, julgam os néscios que é o incondicionado, pecando assim com o seu misticismo pretensioso contra a natureza e a fantasia. O senhor está vendo aqui, no pilar, este louco Bruegel dos infernos? Por já não ter olhos para a verdade e o sentido, por ter-se separado inteiramente da natureza e por lhe terem valido como entusiasmo e compreensão o disparate e o contra-senso, por isso ele se tornou para mim o mais querido de todo esse exército de pintores de caretas, já que, sem mais, bateu a porta e deixou fora o entendimento. Veja a sala enorme de Júlio Romano, em Mântua... sua ousada mistura do humano, do belo, do animalesco e do atrevido; aprofunde-se nestes estudos, então há de compreender o que um verdadeiro poeta sabe e pode fazer desses estranhos e incompreendidos estados do nosso ânimo.

Nos contos de Arnim também se vislumbra, amiúde, uma certa vizinhança do grotesco, mas nada além de vizinhança. Em *Isabella von Ägypten* ("Isabel do Egito") encontram-se numa diligência uma cigana, uma bruxa, um mandrião, um *golem* e uma raiz de mandrágora, disfarçada em marechal-de-campo. Heine quis, precisamente com

33. Ver, por exemplo, H.H. KÜHNELT, *Die Bedeutung E.A. Poes für die engl. Literatur,* Innsbruck, 1949; PIERRE CAMBIAIRE, *The Influence of E.A. Poe in France,* New York, 1927; LÉON LEMONNIER, *E. Poe et les Conteurs Français,* Paris, 1947.

este exemplo, mostrar aos franceses o que vem a ser uma autêntica criação ficcional de horror: "Por mais que saquearem a morgue, os cemitérios, a *Cour de miracle* e todos os pátios pestíferos do Medievo não reunirão um grupo tão bom quanto o que viajou numa só diligência de Bracke a Bruxelas. Vocês, franceses, deviam compreender, afinal, que o horrorífico não é o seu forte, e que a França não é solo apropriado para fantasmas desta espécie". Mas novamente se ouve, na forma de narrar tranqüila e quase familiar de Arnim, que o mundo também neste caso não se torna abismal. Arnim utiliza com particular pendor tais figuras tomadas da crendice popular e, em geral, já desfiguradas na literatura; enfeita-as e inventa algum traço fantástico para acrescentar-lhes, mas sempre constituem para ele "signos" de algo espiritual sob a superfície, referências a uma "comunidade eterna", vislumbres de um "mundo mais elevado", que o poeta considera dever especial conservar vivos. Também em *Die Kronenwächter* ("Os Guardas da Coroa") algumas coisas lembram o grotesco. H. A. Korff sente como que a lembrança dos quadros de um Brueghel e na interpretação usa repetidas vezes a palavra "grotesco"[34]: para Arnim, o passado seria uma "mina daquilo que sua fantasia buscava acima de tudo, a saber, curiosidades, raridades, mormente raridades de natureza grotesca, barroca, cômica". Mas o contexto deixa claro que "grotesco" tem aqui um sentido algo diferente e é empregado quase como sinônimo de "curioso"[35]; e nos quadros, aos quais Korff alude, não devemos pensar antes no Brueghel dos camponeses, mas sim no dos infernos.

Da obra de Arnim salienta-se um conto que é, acrescentamos nós, uma das maiores narrações grotescas em língua alemã: *Die Majoratsherren* ("Os Morgados"). Já a forma de narrar é incomum: a circunspecção e a tranqüila segurança com que é relatado o começo, desaparece, tão logo chegamos às quatro noites e dias da estória propriamente dita e ao seu protagonista. O narrador converte-se em mero relator, que mal sabe um pouco mais que as personagens, e que representa os fatos sobretudo a partir da perspectiva do protagonista que os vivencia, ou dá a palavra a ele e às outras figuras, para que se expressem diretamente. É certo que numa passagem, salientada pela impressão espacejada, encontra-se uma declaração do narrador, de grande alcance:

> e surgiu em toda a parte do edifício deste mundo algo mais elevado que só na fantasia se torna conhecido aos sentidos: nesta fantasia que se ergue como mediadora entre os dois mundos...

Mas este anúncio vale somente para aquele instante do curso dos acontecimentos, quando o morgado presencia a agonia da sofredora Ester e lhe é permitido ver como o anjo da morte desaparece no céu com a alma alada da moribunda; mas o anúncio não contém a essência de todo o acontecer. Pois o morgado não vislumbra com a força de sua fantasia um mundo mais sublime por trás desta realidade, mas a ele, a quem foi dado o dom do "segundo par de olhos", desvenda-se naquele momento o caráter secreto dos homens, das coisas e das situações (e na verdade como imposição, como obsessão, de modo que, convertido em ser inteiramente passivo, já não é mais capaz de qualquer ação). Isto não é, de mo-

34. Na p. 365 (*Geist der Goethezeit*, t. IV) a palavra "grotesco" aparece sete vezes.

35. No idioma alemão dos séculos XIX e XX, *grotesk* se encontra, freqüentemente, ao lado de *kurios;* em especial, um amontoado de curiosidades pode ser chamado de "grotesco". D. Pregel mostra-me que no *Stechlin* de FONTANE ela surge com referência a um museu repleto de curiosidades históricas (*Obras completas*, primeira série, t. X, pp. 367 e s.). É fácil saber o motivo: a acumulação desordenada de coisas em si curiosas confere ao todo o caráter de um mundo estranho. O estranho, no entanto, fica circunscrito enquanto predomina o curioso que é captado justamente como contraposição; em semelhante conexão, a palavra "grotesco" não é compreendida em toda a sua profundidade. A equiparação com *kurios* ocorre também no título do Almanaque, editado por Falk, Gotha, 1806-1807, onde se lê: *Grotesken, Satyren und Naivitäten.*

do algum, algo luminoso e superior, porém, o mais das vezes, algo noturno e mau, e, em outras ocasiões, francamente diabólico. O que se apresenta aos olhos como o carro do médico que está partindo, com um cocheiro magro na boléia, acompanhado da revoada de pardais e dos latidos de cães na rua, tudo isso se lhe afigura do seguinte modo:

> Sentada à boléia está a morte, a fome e a dor se acham entre os cavalos, espíritos pernetas e manetas voam ao redor do coche e exigem do atroz indivíduo, que as observa com apetites canibais, a devolução de braços e pernas. Seus acusadores correm, gritando, atrás dela: são as almas que arrebatou do mundo antes do tempo...

No quarto da velha dama de honor, a sensação que ele tem "é muito estranha":

> A rã coaxante sobre a pequena escada parecia-lhe animada por um espírito fatal; também as flores nos vasos não tinham aspecto realmente inocente; no meio deste *potpourri* julgava ver uma dúzia de diplomatas consumados à escuta do que vinha de cima. Mais do que tudo, porém, incomodava-o o cachorrinho preto, embora este parecesse temê-lo; tomava-o por uma encarnação do diabo...

Estes são quadros goyescos, e não se poderia nomear alma mais afim ao pintor espanhol do que seu contemporâneo Arnim, lá onde este é efetivamente grotesco. São quadros, é certo, não do mundo das guerras pós-revolucionárias, mas do mundo de ponta a ponta podre, caduco, corrupto e criminoso, anterior à irrupção do caos revolucionário.

O morgado ouve em cada uma das três noites o disparo que vem da imaginação da suposta moça judia — Ester — (é o tiro com que o amado da jovem se suicidou outrora e que volta sempre de novo a ser realidade para os dois visionários — a ordem cronológica é revogada). Em seguida, o morgado também vê encarnadas as "figuras etéreas" com que Ester, "em sua loucura de sociabilidade", povoa seu aposento, permitindo-lhes que se movimentem e falem. Na noite seguinte, ele próprio se junta a elas como sósia; enquanto fica olhando, sente "como se ele, qual uma luva ao ser tirada, fosse virado pelo avesso". As experiências acumulam-se, noite após noite, e a seguinte apresenta a cena, talvez, mais grotesca da narrativa. Ester, em sua loucura de sociabilidade, promove um baile de máscaras:

> Ela vestiu às pressas um curto vestido de baile e atirou por cima um manto de máscara cor de fogo, pegou também uma máscara e, assim ataviada, esperou que os outros mascarados chegassem ao baile. Foi como na noite anterior, apenas bem mais desenfreado. Trajes grotescos, demônios, limpadores de chaminé, cavaleiros e grandes galos roncavam e gritavam em todas as línguas...

Sentimo-nos tentados a buscar o modelo desta tertúlia em Bosch ou Brueghel, evocando, ao mesmo tempo, o baile de máscaras da estória (aliás, posterior) de E. A. Poe, *The Masque of the Red Death* ("A Máscara da Morte Rubra"). Os dois escritores empregam nesta passagem a palavra "grotesco": coincidência digna de nota e que, seguramente, não se deve a uma dependência mútua. No autor alemão, o estranhamento do mundo é, talvez, mais completo: pois, o que em Poe era ainda realidade, é aqui um mundo onírico, criado pela loucura que aparece como verdadeira realidade, materializada, a alguém dotado de "visão". É impossível descobrir aqui um sentido religioso. Este permanece inteiramente vago também naquelas passagens da narração em que se alude a ele em linguagem metafórica (o angelical à volta de Ester, o demoníaco-diabólico que rodeia a velha dama da corte e Vaschti, a madrasta criminosa de Ester, na qual o morgado percebe sempre a mistura do mundo dos pássaros — corvo, águia, abutre), mesmo porque as imagens só ocorrem a partir da perspectiva do morgado. Neste relato da ruína dos filhos trocados do morgado, o mítico-religioso (Adão, Eva, Lilis* [*sic*!], o anjo da morte, etc.). Amalgama-se com

* Deve ser Lilit, o demônio feminino da luxúria, no lendário judaico (N. do T.).

o demoníaco fantástico e espectral e, nisto, traz ainda um simbolismo histórico. Pois, nas partes liminares, o narrador demonstra uma propensão especial para tomar como exemplar o estado corrupto do mundo sobre o qual irá agora irromper a Revolução Francesa, a transparência da curiosa sugestão imediata de uma secreta criminalidade e depravação (pelo que o "vedor" reconhece a si mesmo como ilegítimo e, com isso, tira o próprio chão de sob os pés). Nem assim é possível qualquer sentido firme, por exemplo, segundo o esquema de culpa e castigo. Quem está aqui narrando não quer elogiar nem justificar a Revolução, nem sequer pretende torná-la compreensível. As modificações que esta suscita não representam para ele uma ordem mais sadia, coisa que para o narrador do relato não existe em assuntos terrenos. Vaschti, a velha criminosa, sobrevive a todos e a tudo. Por fim, transformará a velha casa do morgadio, "graças ao novo governo", numa fábrica de sal amoníaco. As declarações aparentemente objetivas do final encerram amarga ironia e cinismo sombrio: "Deste modo a mansão do morgado teve uma destinação muito útil, ainda que desagradável para os vizinhos, e o crédito ocupou o lugar do direito feudal". Isto soa quase como um riso satânico diante da lufa-lufa terrena sem sentido.

Os Morgados, grande "estória noturna" de Arnim, ocupa um lugar à parte no âmbito de sua arte narrativa, já que raras vezes abandona a visão de conjunto e a segurança do narrador (crente). E o predomínio dessas atitudes impede o desenrolar do grotesco. Coisa diversa se dá com o drama. Falta aí o mediador narrante, cuja voz tranqüila prende o curioso em seu lugar e tira ao grotesco todo o seu caráter ameaçador. Quanto mais luminosamente irrompe no decurso dramático ulterior o fundo dourado sobre o qual estão pintados os diversos mundos, tanto mais obscuros e incuráveis pode Arnim plasmá-los de início e, com isso, o fantástico nele desemboca, sempre de novo, em cenas puramente grotescas. Isto vale sobretudo para a primeira parte do drama duplo *Halle und Jerusalem* ("Halle e Jerusalém") ou, mais precisamente, até o instante em que é entendida a mensagem proveniente da esfera mais elevada e o mundo se transforma em claridade.

Já o começo cria disposições neste sentido: por exemplo, quando a figura mítica de Ahasverus atravessa um mundo de burgueses e estudantes, visto de forma realista, ou melhor, por um prisma ligeiramente caricatural. A caricatura torna-se cada vez mais violenta e desemboca depressa numa cena grotesca. Músicos são contratados para saudar solenemente Wagner, o qual, depois da disputa, deverá receber o barrete de doutor. Como adversário apresenta-se o jovem impetuoso e licencioso Cardenio, que acabara de ferir gravemente em duelo o opositor previsto. Neste momento, sai do portão do edifício um cortejo de estudantes:

(*O cadáver de Wagner aparece tristemente transportado por seus alunos; o músico à frente toca no seu trombone uma grave melodia; mas a procissão se detém porque alguns tentam ainda reavivar o cadáver. Schmidt e Becker destacam-se do grupo*).

Schmidt: — Oh! que dia mais duro! Mal posso acreditar no que vi com meus próprios olhos.

Suppius: — Oh! Ó irmão, diga-me, por que foi que Wagner se deixou levar?

Schmidt: — Não acredites, se te disserem que o diabo lhe torceu o pescoço; o povo dirá logo que não é verdade, e eu digo em alto e bom som que ele morreu de sua própria grandeza, de suas deduções de enormes conseqüências, parou na menor de um silogismo que devia concluir tudo... o sangue dele, Cardenio, cai sobre tua cabeça.

Aí então Cardenio pronuncia um apaixonado discurso a respeito daquele a quem vencera (ao terminar, põe-se a andar de um lado para o outro, "com as mãos torcidas"), e logo é revezado por uma "cunhada", que conta um caso extremo sobre a castidade do defunto (e junta ao chapéu de estudante, posto sobre o ataúde por Cardenio, uma coroa de murta). Depois, os outros músicos saem correndo da taberna e, como ainda não sa-

bem nada, tocam uma marcha alegre, enquanto seu companheiro continua tocando a melodia "Agora Vamos Sepultar o Corpo". Aí o mundo salta fora dos gonzos. Como grotesco termina também o grupo cênico em torno do prestamista judeu Natan (ato II, cenas 5-9), que morre por ter Cardenio conseguido dele o empréstimo de mil táleres em troca de uma assinatura sem valor. Desde o começo, Natan, sua mulher Edelchen e seus filhos são apresentados com a deformação caricaturesca do teatro de marionetes. Ao fim, a representação cai no grotesco.

Natan: — Vou morrer logo.

Edelchen: — Gostaria que tivesses morrido alguns dias antes!

Natan: — Estou realmente morto. (*Morre*).

Edelchen: — Ó meu Deus, ele se finge de morto! (*Exclama com todos os filhos e toda a criadagem.)* Ó maroto, acorda! Quero meu dote. (*Bate em Natan, os filhos também caem sobre ele.*)

Filho: — Papai está ficando também muito rígido.

Edelchen: — Maganão, esbanjador, bobalhão! A que vem toda essa brincadeira? — Ele está realmente morto. — Marido de meu coração, meu cervo, doce Natan, acorda! — Não quero outro marido; foi o quinto e já morreu, ele também se foi tão depressa. Em sinal de luto rasgarei este pano.

Filhos: — Não rasgues, mãe.

Edelchen: — Não quero outro marido. Rasgo sim.

Filho: — Não rasgues, não.

Edelchen: — Rasgo, sim.

Filhos: — Não.

Edelchen: — Sim, vou rasgar... Não, não vou rasgar.

Este final de cena contém algo mais que um burlesco delimitado; pois, pela aparição de Cardenio, e até de Ahasverus, que imediatamente antes do texto citado pronuncia um grande discurso para os judeus e sobre os judeus, o pedaço de mundo à volta de Natan é aberto e incluído no mundo do drama. Este é concebido em geral como insanável, caótico, de modo que o grotesco pode explodir por toda a parte. Mesmo depois que as personagens principais captaram a mensagem mais elevada e receberam sua orientação, o mundo contrário é mantido em sua deformação. Arnim chega inclusive a intensificar a deformação para o fantástico, ao amparo das forças avivadas da cura. Figuras como *Dienemann* ("Servente"), *Kümmeltürke* ("Turco de Cominho", estudante forasteiro), *Waisenhäuser* ("Rapaz de Orfanato"), que já conhecemos desde a primeira parte, falam e se movimentam agora de acordo com o estilo excêntrico do teatro de marionetes e quando, no deserto, encontram a "Quimera", uma moça "de três casas de altura", com uma cegonha por acompanhante — sendo que duas dessas personagens morrem pisadas pela Quimera e pela cegonha, mas logo em seguida voltam a viver — quando tudo isto acontece, constitui-se um grotesco comparável às criações mais extremas do surrealismo. Com Arnim, e logo depois com E. A. Poe, a poesia alcança em suas configurações aquele extremo estranhamento do mundo que já havia adquirido visualidade nas pinturas dos Bosch, Brueghel, Füssli e Goya.

Por mais estranha que se afigure a expressão dramática de Arnim em seu tempo, suas vinculações histórico-literárias são evidentes. Seu caráter peculiar reside justamente no desvio da base comum. *Halle e Jerusalém* pertence ao tipo formal de peça mítico-cultural que, sob a influência de Calderón, L. Tieck (em *Genoveva*), Zacharias Werner (em *A Cruz no Mar Báltico* e *Wanda*), Brentano (em *A Fundação de Praga*) e outros procuraram cunhar, e à qual, mais tarde, ainda se agregam a segunda parte do *Fausto*, de Goethe, e o *Merlin*, de Immermann. O erro de Arnim, ao tomar como portadores do acontecer mítico, não figuras lendárias, mas personagens particulares, como Cardenio e Lisandro, Olímpia e Celinda, lhe possibilitou a criação de seus grotescos fantásticos. Julgava que em semelhante mundo poderia introduzir um Wagner, um Natan, um Dienemann etc., que atuavam como títeres e, fi-

17. FÜSSLI: *O Pesadelo* (versão tardia).

nalmente, a "Quimera" da moça com a cegonha[36]. Todavia, por mais que se compreenda o processo, não é possível suprimir as dúvidas sobre seu êxito. Qualquer que tenha sido o objeto de seu empreendimento, o fato é que ele não se conjuga num todo homogêneo. Já é suspeitosa a mudança de estilo entre a primeira parte (mais realista) e a segunda (mais fantástica), sobretudo porque esta é composta crescentemente a partir de uma atitude épica. Dentro da história da dramaturgia alemã, o drama de Arnim é como um cepo errático. O autor não conseguiu unir o elemento mítico-fantástico ao estilo do teatro de marionetes. Por trás do mítico encontra-se como justificação a figura de Calderón; por trás da deformação da realidade pelo teatro de títeres encontrava-se Lenz.

Por menos esclarecimentos que as observações de Arnim ofereçam sobre o drama, quando as interrogamos acerca do tipo formal que lhe surge na idéia (mas esta pergunta resulta falsa no caso de um Arnim), ainda assim ele fala com clareza de alguns tipos de dramaturgia que aprecia e quer manter vivos. A este rol pertence o antigo drama alemão, desde o teatro barroco de um Gryphius até a farsa carnavalesca e o teatro de bonecos (ele mesmo qualificou de teatro de bonecos a sua peça *Die Appelmänner*). Faz parte ainda do grupo a dramaturgia do *Sturm und Drang*, em particular a de Lenz. Já em 1805 recomendava a Brentano "uma pequena comédia de Lenz, da década de 70: *Der neue Menoza*" ("O Novo Menoza"). Brentano compartilhou de seu entusiasmo por este texto, que é, talvez, a obra mais rica de Lenz em elementos grotescos. Cabe recordar também *Der Hofmeister* ("O Preceptor"); um intérprete tão entendido quanto G. Körner, ao fazer a leitura de *Halle e Jerusalém*, lembrou-se repetidas vezes dessa peça de Lenz[37]. Mas o que nem Lenz nem Arnim conseguiram — conquistar para o drama sério o estilo excêntrico do teatro de títeres, ou, em outros termos, criar um tipo formal válido de tragicomédia, para a qual a cena grotesca seja uma expressão estilística válida — um autor mais jovem o conseguiu. Não partiu da peça mítica de Arnim, mas das "comédias" dos *Stürmer und Dränger* (Lenz), cujo caráter e destino procurou conjurar numa narração dedicada a ele.

3.2. "Grotesco! grotesco!" — Woyzeck

"Em tudo exijo... vida, possibilidade de existência, aí está certo; não precisamos então perguntar se é bonito ou feio. A sensação de que tudo quanto é criado tem vida, deve estar acima destes dois aspectos e ser o único critério em coisa de arte". Frases como esta, em que Lenz, dentro do relato büchneriano, manifesta seu enfoque básico, foram, com toda razão, encaradas como opiniões do próprio Büchner. É possível apor-lhes algumas confissões, de vibração parecida, inseridas em suas cartas. Mas, a nosso ver, carecem de fundamento as conclusões ulteriores,

36. É possível que para o próprio Arnim seus protagonistas tivessem um significado mais profundo, por serem formações recentes de personagens criadas por Gryphius, autor altamente reputado por ele, de modo que — na visão de Arnim — procediam do antigo fundo poético do espírito popular. Para nós, no entanto, este fato não as eleva em absoluto à altura de figuras legendárias, como Genoveva, Wanda, Libussa etc. De mais a mais, a peça mítico-cultural, tão logo se dedica à plasmação do obscuro contramundo, oferece também um terreno propício ao grotesco. Certo é que, em Zacarias Werner, o *pathos* costuma obstar a configuração do grotesco; mas, para nossas finalidades, é possível evocar a cena de conjuração que gira em redor do deus Tschart, no quarto ato da *Fundação de Praga*, de BRENTANO (o retrato de deus feito nas notas, por Brentano, causa a impressão de um grotesco), ou dos três poderosos, ou ainda da cena dos lêmures na segunda parte do *Fausto*.

37. F. Schönemann (*L.A. v. Arnims geintige Entwicklung*, 1912) opina que a esperança despertada pela afirmação de Körner (pp. 70, 94) é pouco satisfeita. Mas Schönemann só busca paralelismos. Mesmo assim, surgem diversas relações entre *Halle und Jerusalem* e os dramas de Lenz. Mas pouco significam em comparação com o manifesto parentesco de estilo, para o qual Schönemann não tem nem olho, nem instrumentação metódica.

segundo as quais semelhante adesão evidente a um realismo rigoroso ofereceria firme alicerce para a interpretação das obras de Büchner. Tão errôneas quanto a interpretação corrente do fato de que Büchner foi redescoberto pelos naturalistas e celebrado como seu predecessor. O fato incontestável não confirma o realismo estrito da criação büchneriana, mas suscita dúvidas a respeito do realismo estrito dos naturalistas. Quando se lêem, em seu contexto, frases como a acima citada, percebe-se logo que Büchner-Lenz não concebem, de modo algum, a obra de arte como uma composição de cenas da realidade, precisamente observadas e fielmente reproduzidas. Na conversa em questão, Lenz exige expressamente uma penetração no objeto e uma compreensão do homem. Para tanto, é necessário, como outra condição prévia, uma atitude determinada e homogênea: "É preciso amar a humanidade para penetrar na essência particular de cada um; ninguém deve parecer demasiado humilde, ninguém demasiado feio, só assim é possível compreendê-la". Por outro lado, promana da obra de arte algo que evidentemente não emana desta maneira da realidade em si própria: "Prefiro o poeta e plasmador que me oferece a natureza da forma mais real, de modo que, face à sua plasmação, eu sinto algo". A tarefa que deste modo se consigna à obra de arte, a saber, dar algo a sentir numa medida especial e uniforme, relaciona-se amiúde com o seu caráter de "conformação" (*gebilde*). A estética de Büchner reconhece, pois, a "artefatura" da arte, pelo menos até onde aceita na arte a configuração, e com ela, a uniformidade, a orientação, seleção e limitação. A frase, tomada de uma carta de 1.1.1836, revela, outrossim, reservas muito claras acerca de uma possível reprodução exata da natureza: "Desenho minhas figuras tal como as considero adequadas à natureza e à história".

O aspecto, sob o qual se efetua a configuração unificadora da obra de arte, deve ser um dos aspectos sob os quais se apresente a própria natureza, eis o cerne da estética de Büchner. A configuração segundo um aspecto trazido de fora, como se propõe a fazer o "idealismo" (por exemplo, Rafael, no dizer de Lenz; por exemplo, Schiller, como Büchner declara em suas cartas), "constitui o mais vergonhoso desprezo pela natureza humana". Nesta passagem de seu relato, Büchner tem ao ouvido as frases autênticas de Lenz: "Aprecio um pintor característico, mesmo o caricaturista, dez vezes mais do que o idealista". Mas aqui se concede ao artista o direito de aumentar e exagerar a "realidade" a partir da sua face "real". Lenz tirara rigoroso proveito disso. Büchner, que com suas idéias sobre a obra de arte sensibilizadora se apropriara do mesmo direito, não o utilizou menos vigorosamente em suas criações. Cumpre estar com a mirada fixa na linguagem da dramaturgia epigonal contemporânea, para se afirmar que a linguagem das criaturas simples em *Woyzeck* é realista, genuína e natural, que possui a "autenticidade da expressão natural indeformada", ou coisas semelhantes, com que se pretendeu enaltecê-lo. Sua linguagem é artificial, como toda linguagem poética o é.

> Tudo o que é terreno é vão, até o ouro se corrompe, e minha alma imortal cheira muito a cachaça...
>
> Caramba! Vamos começar uma criação de tambores-mor...
>
> Oxalá nossos narizes fossem duas garrafas, e pudéssemos esvaziá-las mutuamente na garganta.

As associações que possam repontar destas locuções, extraídas ao acaso da fala de personagens secundárias, apontariam para a linguagem de Shakespeare, o poeta que foi objeto de admiração ilimitada de Büchner, mas não para tambores-mor e operários com quem a gente cruza na vida real.

Qual o aspecto sob o qual se apresenta o mundo em *Woyzeck* e que permite um procedimento tão artificioso? Citemos de novo algumas passagens das cartas de Büchner:

> "Sinto-me como aniquilado pelo terrível fatalismo da história. Encontro na natureza humana uma horrível igualdade, nas relações humanas uma força ineludível,

outorgada a todos e a ninguém. O indivíduo é somente espuma sobre a onda, a grandeza um mero acaso, o império do gênio uma peça de marionetes, uma lida ridícula contra a lei férrea, que se reconhece por fim como superior, que é impossível dominar." — "O que é isso que dentro de nós mente, assassina e rouba?" — "Ai de nós, pobres músicos berrantes! Os gemidos em nosso suplício existirão apenas para que atravessem as fendas de nuvens e, ressoando mais e mais longe, morram como um sopro melodioso nos ouvidos celestiais?"

Em frases deste tipo se manifesta o tremor diante do "fatalismo", isto é, diante da falta de liberdade do homem, da sensação de ser determinado e impelido, o tremor diante dos poderes obscuros, sinistros e incognoscíveis, que atuam por nosso intermédio e assim zombam de toda razão humana. Büchner registra em suas cartas um *topos*, que ele também coloca na boca de suas personagens: o mundo como teatro de títeres[38]. Inclusive, nestas frases, algumas expressões idiomáticas evidenciam a existência de uma conexão mais ampla na história do espírito. Com isto, não negamos que em Büchner a palavra "teatro de marionetes" soe bem mais amarga, aflitiva e atormentada. Pois já não é Deus quem escreveu os papéis dos seres humanos e movimenta os bonecos, mas um *id* (*es*) inapreensível e sem sentido. Até então semelhante desespero só era objeto da criação literária (por exemplo, na figura do narrador das *Vigílias* de Bonaventura), mas agora expressa-se como desespero de um homem vivo e muito jovem. Ao temor diante do onipotente *id*, acrescenta-se o sentimento de nulidade de tudo o que é terreno, do total absurdo, não só do agir humano, como também, e antes de tudo, do sofrimento. Este sentimento vai crescendo até desembocar na pergunta torturante, que também se propõe em *Danton*: "Somos umas crianças trituradas nos braços abrasantes do Moloch deste mundo, e nas quais se fazem cócegas com raios de luz, para que os deuses se divirtam com nossas risadas?" Nosso riso, como expressão de um tormento que deleita os deuses. O humorista satânico que foi Jean Paul inclinaria a cabeça em sinal de aprovação. Büchner, ele próprio, menciona alguém mais que teria plasmado tão abismal desilusão e desorientação. Na mesma carta à noiva em que pergunta se os nossos gemidos soariam aos ouvidos celestiais como um hausto harmonioso, logo confessa: "Tenho medo de minha voz e de minha imagem no espelho. Poderia eu servir de modelo aos Senhores Callot-Hoffmann, não é, minha querida?"

Callot-Hoffmann — novamente nos encontramos em uma conexão muito familiar. E mais uma vez, é certo, não deveríamos contentar-nos com a simples menção de nomes; a história da interpretação de Callot se processa num campo muito largo, e Büchner, de modo muito nítido ao ouvido, supera ainda a enigmática extravagância das *Fantasias* hoffmannianas, e talvez ultrapasse mesmo o clima abismal dos *Contos Noturnos*. Mas não queremos negar tampouco que se trata sempre de manifestações epistolares, dirigidas a determinada pessoa; como tais, ainda são exageradas, estilizadas, incidindo na artificialidade de toda linguagem epistolar. Não se trata de duvidar do caráter autêntico dos sentimentos do poeta; mas, ao lado deste, existe o outro Büchner, o que estuda e ensina sem outras considerações as ciências naturais; e existe outrossim o Büchner que, mais imperturbável do que seu Lenz, conhece "a beleza infinita que sai de uma forma e entra em outra, eternamente folheada, transformada" ou aquele que conhece "a harmonia inefável" "que nas formas mais elevadas se estenderá de dentro de si, soará, perceberá com mais órgãos, sendo, por isso mesmo, tanto mais profundamente afetada..."

Aquele outro aspecto, relativo ao mundo, que poderíamos definir, com as formulações büchnerianas, como o do teatro de marionetes ou de Callot-Hoffmann, se converte no aspecto em que

38. Para a história do *topos*, cf. E. RAPP, *Die Marionette in der deutschen Dichtung von Sturm und Drang bis zur Romantik*, 1924; R. MAJUT, *Lebensbühne und Marionette*, 1931; J. OBENAUER, *Die Problematik des ästhetischen Menschen*, 1933; E.R. CURTIUS, *Lateinische Literatur und europäisches Mittelalter*, 2. ed., 1954.

o mundo de Woyzeck é criado, unificado e conscientemente exagerado.

Os homens tangidos por um *id* estranho, quais fantoches, é o que se depreende mais facilmente das figuras do capitão e do médico. Na sua plasmação colaborou, sem dúvida, algo de satírico; são os representantes caricatos da sociedade dominante. Mas, neles, o elemento caricaturesco não consiste no exagero dos traços típicos da condição. O capitão, por exemplo, apresenta-se como sonhador e melancólico, pensa "no bem" de Woyzeck, "porque é um homem bom", e fala em geral muito sobre pessoas boas[39]. E tal é a rigor o núcleo do homem ou, se poderia dizer, no caso, da coisa. O capitão está obsedado por este lado formal enquanto tal. Sua conduta não se coaduna com ele, não adquiriu sequer uma idéia do que seja um homem bom; conceitos como convicção, desenvolvimento ou personalidade não se lhe aplicam, porquanto, como personagem, não passa de boneco de madeira. Nunca está consigo mesmo, porque não tem substância. A idéia fixa que comanda a fala e a conduta do médico é a fé empedernida no experimento. Até nas personagens secundárias atuam as respectivas idéias fixas; o tambor-mor é, na aparência e linguagem, o touro reprodutor de tambores-mor, enquanto no operário fala somente uma alma que sabe a aguardente. Sentimos também que Woyzeck concebe e executa o plano do assassinato como que tomado por uma idéia fixa, vinda de fora. É o fio que o põe em movimento e dirige seus membros. O Lenz de Büchner também é dominado por idéias fixas: o narrador caracteriza assim, por exemplo, a compulsão maníaca com que Lenz tenta ressuscitar o filho morto. O próprio Büchner aplicou a si mesmo esta fórmula quando se referiu ao seu projeto de lecionar filosofia. Percebe-se de novo como neste caso um princípio estrutural do teatro de bonecos, que em si pode ter um efeito absoluto e puramente cômico, recebe um significado mais profundo e um conteúdo conceitual cósmico, que juntam o sorriso ao tremor diante de um mundo onde os homens não são mais eles mesmos.

Ante a homogeneidade estilizada, que tanto plasma todas as personagens de *Woyzeck*, Büchner ultrapassa de longe seus precursores Klinger e Lenz. É inexato pretender que "As personagens do mundo burguês são desenhadas em outro estilo que as do povo"[40]. As figuras do capitão e do médico causam uma impressão tão sinistra e perturbadora, quanto é ridícula, ao mesmo tempo, a impressão causada por Woyzeck. Não é que no primeiro caso reine o ridículo tendencioso e, no segundo, a "máxima seriedade"; a verdade é que reina sempre a estranheza, agora inteiramente abismal, do tragicômico[41]. E que todas as personagens, em especial as três há pouco mencionadas, se movem segundo o estilo excêntrico de movimentação da *commedia dell'arte*[42], é algo que as falas, bem como as indicações cênicas, denunciam — o capitão na sua fleuma assombrosa, o médico no seu zelo "de pernas curtas" e Woyzeck na sua pressa de acossado. Transcrevemos o final da cena "Strasse" (Rua), que, na linguagem e movimento, traz um dos sintomas mais puros do estilo da obra inteira, e em cujo término o capi-

39. Alban Berg intensifica este traço em sua ópera *Wozzeck,* que permitiria em geral estudar "o grotesco na música".

40. K. VIËTOR, *Georg Büchner,* 1949, p. 192.

41. Woyzeck e Marie destacam-se entre as demais personagens apenas por terem alma. Experimentam a impotência de tudo o que é humano, e sofrem por causa de si mesmos e do mundo. A plasmação da criatura sofredora, em Woyzeck e em Marie, pertence à expressão formal do drama, e o fundo significativo que lhe corresponde, amplia o fundo significativo do tragicômico, cuja comprovação a partir da expressão formal nos interessa antes de mais nada.

42. As relações entre *Woyzeck* e a *commedia dell' arte* foram discutidas no trabalho de W. KUPSCH, *Woyzeck,* 1920. Refutada esta tese por HANS WINKLER, *G. Büchners Woyzeck,* 1925, e por R. MAJUT, *Lebensbühne und Marionette,* 1931, e *Studien um G. Büchner,* a pesquisa, praticamente, não mais a considera.

tão pronuncia a palavra que resume e indica tudo o que foi objeto de nossas considerações:

Woyzeck: — Vou andando. Muita coisa é possível. O homem! Muita coisa é possível. — Temos bom tempo, senhor capitão. Veja que céu tão bonito, firme, cinzento: até podia dar gana de fincar aí um pedaço de pau e pendurar-se nele, só por causa dos travessões entre "sim" e novamente "sim"... e "não". Senhor capitão, "sim" e "não"? Será que o "não" é culpado do "sim" ou o "sim" do "não"? Quero pensar nisso. (*Vai-se a passos largos, primeiro devagar, depois cada vez mais depressa.*)

Médico (*corre ao seu encalço*): — Fenomenal! Woyzeck, vai ter aumento!

Capitão: — Essa gente me dá tontura! Que rapidez! O maroto alto dá passos como se fosse a sombra duma pata de aranha; e o petiço — isto vai a trote lento. O alto é o raio, o pequeno o trovão. Ah, ah, ah... grotesco! grotesco!"

Cada palavra com que o capitão aqui descreve interpretativamente o acontecer, "acerta", pois a cada palavra alheia mais o humano, levando-o para o animal, para o neutro ("isto vai a trote", *das zuckelt*), para o atmosférico-extra-humano.

Büchner empregou a palavra "grotesco", em outra versão, numa passagem anterior. Na cena "Praça Pública, Quiosques", depois que o pregoeiro efetua o elogio de seu burro astrológico, de seu cavalo romântico e de seu macaco militar, cuja animalidade racional seria superior à estupidez bestial do homem, tendo confundido totalmente em seu discurso os diferentes domínios, em seguida Büchner faz um espectador resumir com clareza a questão: "Sou amigo do grotesco". (Sua observação adicional, "Sou ateu", é sobrepujada pelo segundo espectador, com o seguinte conceito grotesco: "Sou um ateu cristão-dogmático. Tenho que ver esse burro".)

A fala do pregoeiro constitui uma forma de discurso peculiar que aparece no *Woyzeck* em grande abundância (numerosas canções, a paródia de um sermão feito pelo operário, a parábola bíblica da adúltera, a fábula do idiota, o conto da vovozinha). Pertence, também, à unidade de estilo de *Woyzeck* o modo como tais formas independentes concordam umas com as outras e estão integradas no todo. Esse "todo" compreende o aspecto do desconsolador isolamento e desamparo de tudo o que é humano, tal como se manifesta no conto da vovozinha, bem como o aspecto do grotesco com que o pregoeiro representa seu pedaço de mundo. Ambos se ensamblam, e o sentido de estilo em Büchner nunca se revelou, talvez, com mais pureza do que na maneira como ele sabe sintonizar com o alheamento absoluto do mundo o relato da avó da criança solitária:

...e quando finalmente chegou à lua, esta era apenas um pedaço de lenha podre... e quando chegou ao sol, este era apenas um girassol murcho. E quando chegou às estrelas, estas eram pequenas moscas douradas; estavam presas, assim como faz o picanço que as finca nos espinhos do abrunheiro. Quando quis retornar à terra, esta era um pote entornado. Estava muito só; e então sentou e chorou, e ficou ali sentado, muito só.

3.3. A comédia romântica

Se Büchner, com o *Woyzeck,* terminou — sem dúvida em uma escala mais abrangente — o que Lenz encetara, com *Leôncio e Lena* levou a um píncaro a comédia romântica. A história deste gênero de forma é mais modesta. Começa com *Ponce de León*, de Brentano, e na verdade, com Schiller. Pois procedem de sua pena as formulações no concurso para a melhor comédia, promovido por Goethe em 1800, e que motivou a comédia de Brentano.

Queixam-se com razão — assim rezava o texto — que a pura comédia, a peça jocosa foi por nós, alemães, substituída demasiadamente pela comédia sentimental, e constitui de fato um erro predominante em nosso palco cômico que o interesse seja colhido ainda em demasia no sentimento e nas emoções morais.

Esta observação visava às peças de Iffland e Kotzebue, com seu intenso emprego de efeitos emocionais. A comédia pura, porém, não deve comover-nos nem engajar nossa emotividade,

sendo antes sua "bela missão" "suscitar e alimentar dentro de nós a liberdade de ânimo". Assim o exprimira Schiller no seu escrito *Über naive und sentimentalische Dichtung* ("Da Poesia Ingênua e Poesia Sentimental"), e ele, que nunca haveria de escrever uma comédia, ao dar seqüência à idéia de que na comédia nada sucede por força do assunto e tudo por obra do poeta, chegou à seguinte estranha conclusão: "Se, portanto, a tragédia parte de um ponto mais importante, cumpre confessar, de outro lado, que a comédia se encaminha para uma meta mais importante e, se a alcançasse, tornaria supérflua e impossível a existência da tragédia". E Schiller voltou a formular esta missão, ao escrever:

> Seu objetivo é idêntico ao mais elevado objetivo pelo qual o homem deve lutar, isto é, estar livre de paixões, olhar sempre clara, sempre tranqüilamente ao redor e dentro de si, encontrar em toda a parte mais acaso do que destino, e rir mais do absurdo do que irar-se ou chorar por causa da malícia.

Se, deste modo, a exigência de liberdade de ânimo foi colocada pelo filósofo da estética, Schiller deu ainda um aceno sugestivo na qualidade de teórico da poética. Distinguiu dois tipos formais de comédia: "Na peça de intriga, os caracteres* são inventados somente para os acontecimentos, enquanto que na peça de caracteres os acontecimentos são inventados para os caracteres". A procurada comédia pura não devia pertencer a nenhum dos dois tipos. O convite ao concurso encerrava as idéias desenvolvidas com uma esperança cuja formulação conciliadora soava bem goethiano: "O gênio saberá combinar de maneira feliz as vantagens de ambos os gêneros".

Será que existiam apenas aqueles dois tipos formais e, como terceira possibilidade, a sua fusão? Ao resenhar o *Egmont* de Goethe, Schiller estabeleceu no começo de suas considerações uma lapidar poética do drama sério. Existiam esses três tipos formais: o drama de ação, o drama de caracteres, o drama de paixão. Aos dois primeiros correspondiam precisamente os dois tipos de comédia. Não haveria uma forma correspondente ao terceiro gênero, para a paixão como substância do mundo dramático? Por certo, não no sentido de que a paixão se convertesse na substância, pois a finalidade da comédia era justamente a liberdade de ânimo. Mas, se fosse no sentido de que nem a ação, nem o caráter constituíssem a substância ("tema", segundo Schiller), porém o todo de um mundo? De modo que os acontecimentos e caracteres servissem para edificar um universo peculiar e poético, fechado em si mesmo, que não subjugasse o ânimo com nenhum pormenor, enquanto a vivacidade alada no todo produzisse aquela suprema liberdade, alegria e soltura?

De qualquer modo, o que Brentano empreendeu achava-se exatamente nesta linha e com isso ele indicou o caminho à comédia romântica. Sem dúvida, fê-lo também, graças à maneira especial com que plasmou o universo oscilante e revolto de *Ponce de León*, com uma atmosfera que repercute em todas as tonalidades do amor. Ao ser apresentado ao concurso, a peça trazia a divisa "Deixem que lhes apraza". Trata-se de uma nítida alusão àquele drama que o encantou como encantaria a seus sucessores: *Como lhes Apraz*, de Shakespeare. Esta peça, em cuja vaporosa atmosfera de conto de fadas, todas as confusões se resolvem, os amantes se encontram, os maus se convertem, os expulsos recuperam seus cargos, onde rebrilha a piada, e através de cuja felicidade ensolarada o tom obscuro da melancolia se insinua. Jacques é o melancólico. Gerstenberg, em seu tempo, o qualificava de personagem "grotesca". Aos outros parece um louco, não só porque se afasta deles, e não parece participar de suas penas e alegrias, mas também porque a seu olhar tudo se põe de cabeça para baixo e se deforma. Mas, ao mesmo tempo, enxerga através das coisas. Sua melancolia, assim confessa, não é particular, não é a do erudito ou do músico, do cortesão ou do apaixo-

* Manteve-se em português o termo, para não perder com sua tradução restritiva de "personagem" o sentido de conjunto de peculiaridades de uma personagem (N. do T.).

nado, mas "é preparada à base de vários ingredientes, destilada de variados objetos"; é a melancolia daquele que mais viu do mundo, que tudo experimentou e que sabe que:

O mundo inteiro é um palco,
E todas as mulheres e homens são meros atores...

Shakespeare escolheu este Jacques, para desenvolver, a partir do girar do *theatrum mundi,* um de seus discursos de valor próprio. E quando, ao final do drama, tudo está em ordem e todos voltam para casa, somente Jacques fica para trás em sua gruta solitária.

Brentano não chegou a escrever uma peça da mesma plenitude e unidade. Em sua obra, a melancolia desapareceu (alguns traços obscuros de Ponce suscitam antes a impressão de uma confusão juvenil); tudo é mais leve e, por certo, mais movimentado. As confusões se acumulam, bem como os disfarces: mal se apresenta uma personagem em vestimenta própria. Logo no começo nos vemos em meio do torvelinho de um baile de máscaras, e quando aparecem figuras como Pantaleão e Arlequim, o fato nos indica que o centro de gravidade é o da *commedia dell'arte* (ou, pelo menos, Gozzi), cujo estilo se sobrepôs aqui ao de Shakespeare, atenuando e simplificando sua envergadura. Surge, naturalmente, apenas um estilo de movimento, alado, sem ser propriamente excêntrico. Eis um exemplo do terceiro ato:

Cena 15

Porporino atravessa devagar, calado, o cenário, e dá a entender, com pantomima, que notou a chegada dos dois cavaleiros.

Cena 16

Ponce, sem manto nem chapéu, cruza rapidamente o palco, da direita para a esquerda; entra Aquilar, caminha com passo cansado, está carregado de coisas; sobre o grande chapéu de peregrino, traz o de Ponce; tem duas bengalas, dois mantos e o alaúde. Detém-se e grita, chamando Ponce nos bastidores.

Aquilar: — O apaixonado corre como um louco, ei! Ponce, pára, não dou mais um passo à frente.

Ponce (*nos bastidores*): — Estaremos logo lá, isso puxa feito ímã.

Aquilar: — Logo lá? Não sinto mais nada senão meu cansaço e teu comodismo.

Isto lembra o final da cena de *Woyzeck* que o capitão chamou de "grotesco". Mas no presente caso o termo não se apresenta. A pressa tão compreensível do apaixonado, em contraste com a cansada lentidão de seu amigo, é um estilo de movimento tão significativo nesta cena quanto em toda a peça, mas nada tem da sinistra excentricidade das personagens de *Woyzeck*. O mesmo ocorre no âmbito idiomático; Brentano simplificou a abundância de tons, peculiar à comédia shakespeariana, e escolheu como nota dominante, não a obscura linguagem metafórica de um Jacques, mas a torsão vocabular do bobo Touchstone ("Pedra-de-toque"). Tudo isto, porém, com uma riqueza e malícia que deu ao jogo de palavras, proscrito pela estética do século XVIII, a validade de meio de expressão poética[43]. E a tal ponto que se tornou a marca estilística da comédia romântica.

Em *Leôncio e Lena,* de Büchner, o jogo de palavras se converteu no modo de falar de determinada personagem (por mais que Leôncio seja capaz de responder-lhe no mesmo tom), a saber,

43. Os primeiros princípios para uma reabilitação do jogo de palavras aparecem na carta XVI dos *Briefe über die Merkwurdigkeiten der Literatur,* de GERSTENBERG (com referência a Shakespeare). Em contrapartida, para a atitude do classicismo, é característico o ajustamento ao estilo baixo, tal como faz, por exemplo, K. P. MORITZ em suas *Vorlesungen über den Stil,* 1793. Para o jogo de palavras, no romantismo antes de Brentano, ou seja, em especial nos irmãos Schlegel, cf. G. ROETHE, *Brentanos Ponce de Leon, eine Säkularstudie,* Abhandl. d. Gesellschaft d. Wissensch. zu Göttingen, 1904, pp. 14 e ss. O próprio Brentano escreve, ao dedicar sua comédia ao Duque de Aremberg: "Lembro-me também de sua afirmação de que os alemães carecem de ductibilidade de linguagem e do jogo de palavras; eu era então contra a sua opinião e continuo sendo..."

Valério. Assim como teme na vida todas as amarras, assim também se desatam todas as vinculações em seu falar. Um comentarista, louco, de todos os acontecimentos — Arlequim — que em *Ponce de León* não fora senão uma máscara, aqui se tornou toda uma figura[44]. Mas precisamente por ser uma personagem peculiar e constituir com sua loucura o contrapolo de situações inteiramente distintas, vão surgindo de vez em quando contrastes carregados de uma tensão quase insuportável e por certo já não mais puramente cômica. O caráter destrutivo do contraste entre *sublime* e *grotesque*, do qual Victor Hugo se ocupara, aparece, por exemplo, na cena em que Leôncio, com desenfreio dionisíaco, quer lançar-se ao rio e é abraçado por Valério, que se ergue de um salto:

Leôncio: — Me deixa.

Valério: — Te deixarei quando te deixares acalmar e prometeres deixar a água.

Assim como Büchner libertou as vozes dos interlocutores da estreiteza imposta por Brentano, do mesmo modo conseguiu também encerrar em sua curta peça uma plenitude de tensão, cujo alcance por pouco atinge a de *Como lhes Apraz*. O próprio Leôncio recebeu alguns traços do melancólico Jacques; mas sua melancolia se tornou mais profunda devido ao *Weltschmerz* ("sofrimento do mundo") e à náusea produzida pelo *ennui* ("tédio"). Tornam a surgir, como, por exemplo, na primeira cena entre Leôncio e o mordomo da corte, tensões que têm algo de sinistro e por trás de cuja comicidade superficial já relampejam ameaçadoramente. Em sua aparência, linguagem, movimentação e conduta, as figuras do mundo cortesão são apresentadas inteiramente no estilo caricaturesco da *commedia dell'arte*. É certo que se movem em grande parte sobre o terreno da sátira, de uma crítica social e política por vezes muito aguçada. Mas, ainda assim, como no caso do médico e do capitão, em *Woyzeck*, sob os seus pés o chão se abre: a caricatura satírica transforma-se em caricatura grotesca. A este mundo se ajusta muito bem Valério, quando, ao final, introduz os dois amantes, com um discurso enrolado. Apresenta então os amantes como autômatos mecanizados, o que corresponde perfeitamente ao repertório de motivos grotescos[45].

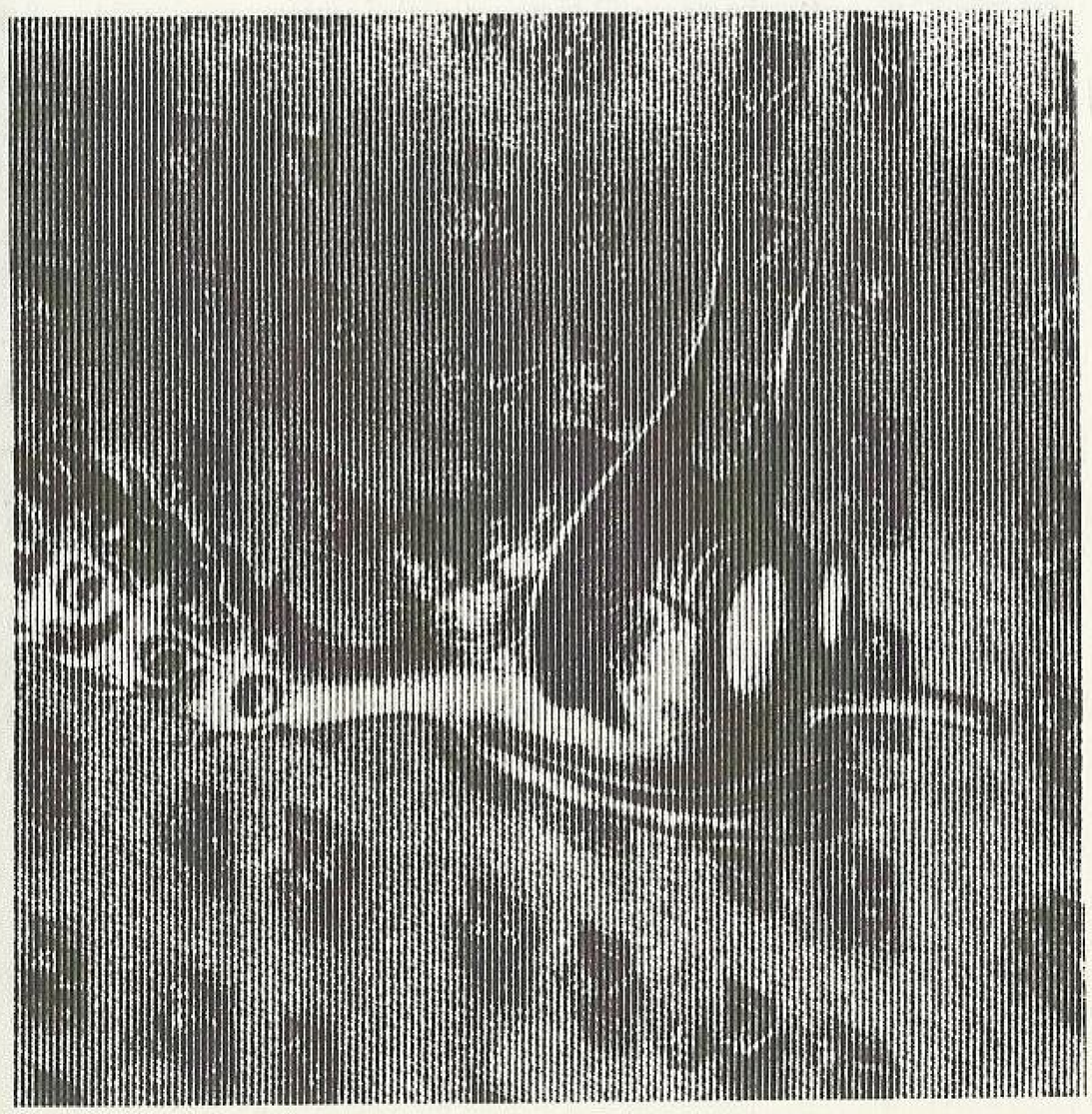
Valério: — Mas na verdade eu gostaria de anunciar, diante de tão alta e respeitável sociedade, que acabam de chegar os dois autômatos mundialmente famosos, e que eu sou, talvez, o terceiro e o mais estranho, se eu verdadeiramente soubesse quem sou, fato que não deveria causar espanto, já que eu próprio não sei do que estou falando, e nem sequer sei que não o sei, de modo que é muito provável que apenas me deixam assim falar e, na realidade, não são senão cilindros e foles que dizem tudo isso. (*Em tom estridente*): Vejam isto aqui...

Mas o centro propriamente dito da pequena peça é o encontro das duas personagens, Leôncio e Lena, em meio de um mundo visto como grotesco. Ou melhor dito, por enquanto as figuras nem se encontram. Ao contrário — e aqui Büchner alcança realmente uma grandeza shakespeariana e revela uma forma poética que não mais se manifesta na dramaturgia de todo o século XIX — é só a linguagem que soa a princípio uníssona entre eles, para a seguir fundir-se sobre eles em fusão beatificante, como um sonho quase mortífero da noite, da qual lhes vem a vida.

44. Sobre as relações com a *commedia dell'arte*, cf. KUPSCH, *Woyzeck*, 1920; RENKER, *G. Büchner und das Lustspiel der Romantik*, 1924; R. MAJUT, *Lebensbühne und Marionette*, 1931; idem, *Studien um Büchner*, 1932 (ver ali também o que se diz sobre as relações diretas e indiretas com Gozzi, mediadas por Tieck).

45. Esta cena e as vinculações existentes com Brentano e E.T.A. Hoffmann são comentadas extensamente em R. MAJUT, *Lebensbühne und Marionette*, 1931, pp. 124 e ss.

4. O GROTESCO NO SÉCULO XIX



1. A interpretação do grotesco nas estéticas do século XIX

Numa história do grotesco pode-se percorrer rápido o século XIX pós-romântico. Perguntaremos, em primeiro lugar, pelas definições do conceito que tenham obtido um lugar fixo nas estéticas. Se nisso Hegel é tratado de maneira algo mais pormenorizada, o fato não significa que estejamos atribuindo à sua estética um caráter especialmente sintomático e uma influência peculiar sobre o que segue; ele se nos apresenta, antes, como o último pensador que, na sua interpretação do grotesco, conseguiu sondar as profundezas metafísicas do fenômeno, impenetráveis já para o olhar dos pósteros.

Hegel emprega o termo "grotesco" e "arabesco", mas os distingue com rigor. Por "arabesco"[1], entende uma arte ornamental na qual, por assim

1. *Vorlesungen über Aesthetik,* t. II, ed. do Jubileu, ed. por H. Glockner, t. XIII, pp. 301 e s.

dizer, o grotesco se acha fundido com o arabesco. Para ele, os arabescos são "figuras disformes de plantas, e formas de animais e homens que brotam das plantas e com elas se entrelaçam, ou também imagens de animais transformando-se em plantas". Somos imediatamente levados a nos lembrar de Goethe, quando ele denomina de "arabescos" os grotescos de Rafael e elogia o seu "encanto, sutileza, multiplicidade e graça". Hegel vê, inclusive, nos arabescos mais do que meros "jogos de fantasia": "Se é que devem guardar um significado simbólico, pode valer como tal a transição entre os diversos reinos da natureza". Mas o verdadeiro motivo de sua valorização positiva jaz mais fundo. Hegel menciona as conhecidas objeções de Vitrúvio, Vasari e Winckelmann, contra a arte ornamental grotesca, ou seja, que é "antinatural". Pois bem, ao defender esta antinaturalidade, desvia de modo significativo a argumentação... Os classicistas haviam sublinhado a impossibilidade natural de tais misturas. Hegel, por sua vez, defende a estilização dos elementos formais individuais e, a bem dizer, só fala de plantas:

> Esta espécie de antinaturalidade não apenas constitui um direito da arte em geral, mas ainda um dever da arquitetura, pois unicamente por seu intermédio se adaptam ao estilo verdadeiramente arquitetônico e são com ele harmonizadas as formas inadequadas para a arquitetura. No uso arquitetônico, suas folhas, já por si regulares, se dispõem em formas arredondadas ou retilíneas ainda mais determinadas, de modo que se deve considerar essencialmente como transformação adequada para o propriamente arquitetônico tudo aquilo que se possa considerar como deformação, antinaturalidade e rigidez das formas de plantas.

Para Hegel, toda arquitetura tem dupla origem, na medida em que ela parte, por um lado, "das formas naturais" (da árvore para a coluna, por exemplo), e, por outro, das formas com vistas a fins (*zweckmässigkeitsformen*), apreendidas pela razão, como o "retilíneo", o "retangular" e o "nivelamento dos planos"; e daí parecer-lhe uma síntese inteiramente digna de reconhecimento o antinatural, o que equivale, para ele, ao arabesco geometricamente estilizado. No entanto, a estilização ornamental só se lhe afigura lícita por se tratar de formas de plantas, "pois as plantas são indivíduos carentes ainda de sensação".

Com isto tocamos no motivo, pelo qual em Hegel a palavra "grotesco" é sempre aplicada em sentido depreciativo. Ele a emprega reiteradas vezes nos parágrafos acerca da "simbólica fantástica", acima de tudo na arte da Índia, quer dizer, naquela grandiosa segunda parte da *Estética*, onde — de modo mais abrangente do que Schlegel em *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* ("Preleções sobre a Arte Dramática e a Literatura") — ele se propõe a descobrir a sistemática da história da arte. A arte da "simbólica fantástica" já pode valer como arte, na medida em que se percebe nela a separação entre o sensível-individual e o geral-espiritual, e o intento de uni-los numa simbólica. Mas esta simbólica ocorre de maneira totalmente arbitrária, inadequada e fantástica. Pois bem, Hegel qualifica tais figuras como "grotescos". Apresenta, antes de tudo, três características: grotesco é a mistura injustificada dos diversos domínios ("a arte indiana fica na mistura grotesca do natural e do humano, de maneira que nenhum dos dois lados recebe o que lhe cabe por direito, e ambos se deformam reciprocamente", I, p. 456; cf. também II, 4: "o desordenado e o grotesco na mistura de elementos antagônicos"). Grotesca é ainda a "desmedida" (*Masslosigkeit*), a "deformação" (*Verzerrung*): "As figuras individuais na arte indiana são deformadas barbaramente no colossal e no grotesco, para que possam assim alcançar universalidade enquanto figuras sensíveis" (I, p. 452). Mas grotesca é também, finalmente, a antinatural "multiplicação de um e mesmo traço característico — múltiplas cabeças, multidão de braços, etc." (*ibid*). Sempre, porém, pertence ao grotesco o aceno, por sobre si mesmo, a um reino de poderes superiores. Hegel se recusa por enquanto a validar esta remessa, na arte grotesca hindu, como propriamente simbólica, porque aquilo que é concretamente objetivado e aquilo que é visado no fundo "não se acham em nenhuma relação

essencial nem apresentam afinidade mais íntima", e o domínio dos poderes superiores representa, neste degrau da história, nada mais que um caos impenetrável de forças desordenadamente atuantes umas sobre as outras. Hegel o mostra em pormenor nas teogonias indianas, às quais contrapõe a de Hesíodo; esta é "muito mais transparente e definida, de modo que a gente sempre sabe onde se acha e reconhece claramente o significado..."[2].

No conceito hegeliano do grotesco chama atenção o fato de que, embora contenha a referência ao supra-sensível e ao extra-humano — a qual a partir de 1760 penetrou tão poderosamente no conteúdo significativo do vocábulo — haja perdido todo o seu teor de ridículo. Além disso, é digno de nota que no pensamento pan-histórico de Hegel o fenômeno do grotesco se vincule a determinada situação histórica, apresentando-se como expressão de uma mentalidade pré-clássica e pré-filosófica[3].

Em ambos os aspectos, F. T. Vischer o contradiz, ainda que sem polêmica manifesta. Formalmente, concebe o grotesco como mistura de domínios separados nas figuras (*Ästhetik*, "Estética", § 742: "A grotesca engolição das figuras"; "Mecanismos, plantas, animais são transformados em homens e vice-versa"; § 214: "A figura animal se mistura à humana, a vida ao inorgânico...", cf. também § 440). Mas esta mescla dá-se a partir da disposição atemporal do humor. Esta é a verdadeira força motriz, e o risível, ou seja, o cômico, se constitui em traço essencial do fenômeno grotesco. Vischer chega mesmo à seguinte definição: "O grotesco é o cômico na forma do maravilhoso" (§ 440); em outras passagens diz que o grotesco é o "cômico mítico". Tais expressões são extraordinariamente características. Para ele, o grotesco já não se origina de uma crença nos demônios, nem de uma postura mítica do espírito. O mítico, o maravilhoso são apenas o meio em que se espraia o humor e que dissolve o "nexo natural" com a "mais livre arbitrariedade" de uma fantasia brincalhona, livre de objetivos[4]. É certo que Vischer vislumbra neste humor fantástico algo de estranho, incômodo e abismal. Repetidas vezes fala de uma "loucura" que confunde os domínios e "dissolve os contornos fixos em frenética voragem" (§§ 244, 440). Mas sempre agrega ao substantivo "loucura" o atributo "alegre", com o que lhe tira o caráter de ameaça e inumanidade.

Encontramo-nos agora num ponto de inflexão decisivo na história ideológica do conceito "grotesco", quando se tenta torná-lo inócuo no sentido cômico-fantástico, que deveria conduzi-lo à equiparação com o "baixo-cômico" ou "cômico-burlesco". É o ponto a partir do qual é possível entender por que a palavra se perdeu como termo científico e aparece apenas em uso vago e impreciso: as definições dos estudiosos da Estética apreenderam muito pouco do efetivo conteúdo do grotesco, tal

2. Ao "fantástico" pré-clássico, corresponde outro pós-clássico, que se origina ao fim da forma da arte romântica, com a completa dissolução da harmonia e adequação, que já haviam perdido o equilíbrio devido ao princípio artístico do romantismo em que há o primado da subjetividade interior. Para Hegel, as Cruzadas são a "aventura global" da Idade Média cristã, e ele a descreve por meio de categorias que praticamente levam a esperar o emprego do termo "grotesco" (o qual, no entanto, não é usado neste contexto); ele fala, por exemplo, de "uma aventura que era em si mesma fantástica e partida", e de "uma realização em que o oposto se enlaça de forma inconciliável", e ainda de "uma putrefação do espírito"...

3. Daí se explica também que Hegel corte da raiz etimológica da palavra o conceito de "grotesco" e, seguindo o uso idiomático, lá por 1800, confira o nome de arabesco à arte ornamental. O idioma não imitou tal modalidade. A denominação de "grotesco" para designar esta espécie de arte ornamental — termo a que nunca renunciou a história da arte — torna a impor-se a partir dos meados do século XIX. De 1851 a 1853, aparecem *Stones of Venice* ("Pedras de Veneza") de RUSKIN, com sua detalhada descrição e interpretação da ornamêntica grotesca. Na Alemanha, houve há pouco tempo um intento parecido, devido aos esforços de Schmarsov.

4. É certo que Vischer reconhece também a estreita vinculação entre o grotesco e a caricatura. Mas, no caso da caricatura grotesca, diante do livre desenvolvimento fantástico do humorismo, lhe parecia quase insignificante a relação com uma realidade qualquer. A intenção satírica volatiliza-se ante a revelação do cômico.

como ele se manifestava nas obras de arte, e os homens de ciência a atuar nos campos das artes tendem sempre a amoldar sua linguagem conceptual à estética filosófica, mesmo que o façam envergonhadamente.

A sensibilidade artística de F. T. Vischer ainda lhe permitiu sentir o caráter macabro, alheado e desumano do grotesco. Mas preferiu não vê-lo e procurou suprimi-lo com suas interpretações e exposições. O exemplo, com que pretendeu demonstrar a natureza do grotesco (escolheu uma cena de arlequinada veneziana, já mencionada por Flögel), carece de qualquer traço "mítico" e, inclusive, fantástico. Os estetas da segunda metade do século XIX seguiram de bom grado Vischer e o rumo por ele palmilhado. O teor metafísico do grotesco, situado ainda por Hegel no centro do conceito, nem sequer foi reinterpretado, mas permaneceu simplesmente despercebido. Mas tampouco o conceito ainda abarcante que Vischer elaborou com respeito ao humor foi tomado como base das definições, e sim o efeito psíquico e experimentável do riso. Não vale a pena estudar em pormenor como, nas estéticas de Eberhard, Krause, Köstlin, Carrière, Lemcke, Überhorst e outros, o grotesco veio a ser transformado numa subclasse do cômico ou até do baixo-cômico. Às vezes, a deformação foi interpretada como exagero intencional, tendo em vista um fim determinado. Assim, por exemplo, mesmo E. von Hartmann o equiparou à caricatura fantástica. Schneegans, que na introdução de sua *Geschichte der grotesken Satire* ("História da Sátira Grotesca", 1894), discute as opiniões de todos os predecessores[5], chegou à seguinte definição: o grotesco "é uma espécie peculiar de caricatura", a saber, "a caricatura acentuada até o impossível" (p. 39), e atreveu-se a escrever (p. 307): "O quadro tem de ser sempre compreensível; nele, a sátira não deve ser apenas clara e transparente, mas deve saltar à vista". A estética não conseguiu, até hoje, em suas definições do grotesco, reencontrar as alturas das definições conceituais entre 1770 e 1830; ela lhe dá o seu lugar nas planuras do grosseiramente cômico.

2. O grotesco "realista"

O caráter inócuo do grotesco, tal como se observa nas definições das estéticas, parece ajustar-se ao quadro geral que a história do espírito esboça acerca das décadas pós-românticas do século XIX. Assim, é de esperar que nas artes o grotesco propriamente dito mal seja encontrável e que o descubramos, quando muito, em forma atenuada ou em sobreposição com outros conteúdos. Esta expectativa se confirma, na medida em que permanecemos no campo da criação alemã e nos fixamos na literatura e pintura predominantes, ou seja, determinadas pela burguesia. Entretanto, mesmo aí, ao olhar mais próximo e familiarizado com a história do grotesco, revelam-se coisas que, sob o encanto, ao mais das vezes, do mencionado ponto de vista, não são notadas ou são despachadas como dependência juvenil de modelos românticos. É o caso, com certeza, das passagens em que Stifter, dos primeiros escritos, tendo Jean Paul e E. T. A. Hoffmann diante de si, chega perto do grotesco. Sem dúvida, *Die Narrenburg* ("O Castelo dos Loucos"), que surgiu depois de *Der Hochwald* ("A Floresta"), já não pertence à época da juventude de Stifter e, não obstante todas as relações que se estabeleçam com *Die Klausenburg*, de Tieck, e *O Morgado*, de Hoffmann, não se pode falar de mera dependência, mas antes de possibilidades do próprio Stifter, as quais nos permitem reconhecer e compreender melhor o caráter deliberadamente estilizado, que se evidencia no procedimento narrativo em outras obras do autor.

5. Cf. também BEATE KRUDEWIG, *Das Groteske in der Aesthetik seit Kant*, tese, Bonn, 1934. O trabalho mal supera a compilação do material. No caráter pouco satisfatório das definições oferecidas pelos esteticistas insiste R. PETSCH em "Das Groteske", in *Deutsche Literaturwissenschaft*, 1940. Mas sua própria definição permanece demasiado vaga quando diz: "O grotesco... (é) ... o emprego simbólico do exagerado, rumo a valores mais profundos e, sobretudo, a um mundo composto de tensões mais extensas e profundidades maiores do que as que pode oferecer a vida cotidiana".

No entanto, permanece válida a afirmação de que todo o material que se pode compilar no *Castelo dos Loucos* (o motivo dos loucos com sua agravante: o *spleen* hereditário, a mistura inorgânica de estilos heterogêneos no exíguo espaço do castelo, a figura do castelão solitário, tão estranhamente sinistra em sua aparência e conduta), todo ele é pouco original e, no fundo, só cria uma atmosfera suscetível de grotesco, sem chegar a cenas verdadeiramente grotescas. Não menos evidente é a conexão com o romantismo em *Maler Nolten* ("O Pintor Nolten"), de Mörike, embora aqui a configuração do grotesco seja mais nítida do que em Stifter (à volta do conselheiro da corte e do ator Larkens que acaba se suicidando)[6].

Escolhemos como ilustração mais convincente *Die Leute von Seldwyla* ("A Gente de Seldwyla") de Keller. Também nestes relatos não há um grotesco moderno; Keller restringe à figura humana grotesca as ricas possibilidades reveladas pelo romantismo. Mas, ao fazê-lo, realiza transformações notáveis e inteiramente impregnadas de estilo.

Se passarmos mais uma vez em revista as figuras grotescas de E. T. A. Hoffmann, verificaremos que são divisíveis em três tipos. Há, primeiro, a figura externamente grotesca (na imagem de sua aparência e nos movimentos). Lembramos o marido da beldade angelical nas *Aventuras de uma Noite de São Silvestre,* que aparece justamente no instante em que o narrador declara à idolatrada seu amor eterno:

> Neste instante entrou cambaleando uma personagem torpe, com pernas de aranha e os olhos saltados de uma rã; exclamou com uns guinchos sumamente repugnantes e riso idiota: "Com mil diabos! Onde ficou minha mulher?"

6. Em contrapartida, o grotesco aparece de forma inócua na obra de Storm. Ver também a sua carta dirigida a Erich Schmidt (*Obras,* ed. por A. Köster, t. 8, p. 273). "O moral ou esteticamente feio — contanto que não se eleve a certa grandeza horrorosa — só é utilizável na arte, especialmente na poesia, quando o artista mostra-o no espelho do humorismo, permitindo-lhe, por assim dizer, renascer com a intervenção do humor; assim se origina o que chamamos de "grotesco".

Dissemos que os modelos destas figuras grotescas, com sua mescla de elementos humanos e animalescos, podem ser assinalados em Callot; em E. T. A. Hoffmann aparecem geralmente em vivo contraste com uma beleza angelical.

O segundo tipo é constituído pelos artistas excêntricos. Na maior parte, também apresentam aparência bizarra, jogo facial exótico e selvagem, e movimentos excêntricos. Todos eles contemplaram a beleza sobreterrena e permanecem abertos a seu poder amiúde sinistro, tanto quanto às forças obscuras; todos estão ameaçados pela loucura (por exemplo, Kreisler, regente da orquestra, o Cavaleiro Gluck e outros). Herman Meyer indicou com acerto que o Schoppe de Jean Paul, este buscador de um deus, como o chamam, é precursor das figuras hoffmannianas. (De resto, Schoppe num de seus primeiros discursos afirma ser grande apreciador da *commedia dell'arte*.)

Em terceiro lugar, temos as figuras "demoníacas", de aspecto e conduta grotescos[7]. Enquanto se trata de uma manifestação do diabo em pessoa (como no caso do forasteiro no conto *A Vida de um Homem Conhecido*), o teor grotesco turva-se. Mas no Coppelius, personagem de *João-pestana,* Hoffmann evitara dar-lhe tal sentido, e em sua obra há várias figuras desta espécie. Mesmo lá onde elas próprias não intervêm e não põem em jogo as faculdades sobrenaturais, sua mera presença importa em ruína. Comumente, entendem dos segredos da mecânica e, na verdade, de uma mecânica "capaz de estabelecer ligação com as maravilhas mais enigmáticas da natureza e depois suscitar efeitos que deverão ficar... inexplicáveis", como Hoffmann faz uma personagem dizer. (Também este aspecto foi antecipado por Jean Paul, com seus autômatos, figuras de cera e mecanismos estranhos.)

7. Este tipo é excelentemente captado em HERMAN MEYER, *Der Typus des Sonderlings in der deutschen Literatur,* Amsterdam, 1943. Nossas referências a Keller e Raabe se baseiam também nesta exposição abrangente. Para o período todo, v. também LEE B. JENNINGS, *The Grotesque Element in Post-romantic German Prose: 1832-1882,* tese, Univ. de Illinois, 1955.

Ora, todos os três tipos acham-se reunidos em *Die Leute von Seldwyla*, de Keller. Aí está aquele homenzinho com o estranho nome de Litumlei, que John Kabys vê de repente diante de si, quando na solitária mansão patrícia tenta saber de onde vêm uns gritos de criança. (O encontro se realiza num recinto guarnecido de ornamentação grotesca.)

> Abriu a outra porta e viu uma longa sala, repleta, de alto a baixo, de quadros de antepassados. O chão estava recoberto de azulejos hexagonais de diversas colorações, o teto baixo era feito de estuque de gesso, com figuras de homens e animais, coroas de frutas e brasões, de tamanho natural e que pareciam flutuar quase livremente pelo ar. Diante do espelho da chaminé, de dez pés de altura, encontrava-se um velhinho miúdo e encanecido, que não pesava mais que um cabritinho, envolto num manto de veludo de cor escarlate e com o rosto ensaboado. Esperneava impaciente e exclamava com voz chorosa: "Já não posso barbear-me! Não consigo mais fazer a barba! Minha navalha não corta e ninguém me ajuda! Ai de mim, ai de mim!"

Mas esta personagem, introduzida de maneira tão surpreendente, quanto mais de perto a conhecemos, mais vai perdendo a sua estranheza e mais vai incorrendo em conhecidos esquematismos literários (o marido enganado, o cornudo triunfante). E ainda que se converta, para o herói da estória, em forma de seu destino, a quem conduz primeiro às alturas da felicidade, para em seguida derrubá-lo, o fato nada tem de demoníaco-sinistro, parecendo antes ser o justo castigo para a curiosidade de John Kabys. Além do mais, não se trata de uma precipitação no abismo, mas de uma queda algo dolorosa no bom caminho, em que "conheceu tarde a ventura inerente ao trabalho simples e paciente".

Não é difícil ver que o violinista negro de *Romeu und Julieta auf dem Dorfe* ("Romeu e Julieta na Aldeia") é um sucessor dos artistas excêntricos de E.T.A. Hoffmann. Mais uma vez preparou Keller com muito cuidado sua aparição; em agudo contraste com o "ditoso e sereno" par de amantes que, não tendo sequer consciência de seu amor, num tranqüilo dia de verão, "subiam pela ensolarada curva da colina e baixavam por trás dela", qual "uma constelação", surge "de repente" a "estrela escura", a cujo "estranho fascínio" ambos sucumbem, de modo que "involuntariamente seguiram o sinistro companheiro". Nele se fundem o humano, o animal e o mecânico, mesmo quando a descrição emprega comparações e explicações pouco claras ("parecia").

> Com efeito, possuía um nariz assustador que se alteava do rosto magro e negro como um grande quadro, ou melhor, como um belo garrote, ou um pedaço de pau, que tivesse sido atirado neste rosto, e debaixo do qual se movia e se contraía estranhamente o buraquinho redondo de uma boca, por cujo intermédio ele resfolegava, silvava e resmungava incessantemente. Com isto formava um contraste inteiramente sinistro o pequeno chapéu de feltro, com uma forma nem redonda nem pontiaguda, e um aspecto tão peculiar que, mesmo permanecendo imóvel, parecia mudar continuamente de aparência. E dos olhos do sujeito, não se via quase nada exceto o branco, já que as pupilas erravam sem parar em rondas rapidíssimas e, como duas lebres, saltavam de um lado para o outro, em ziguezague.

Acontece, porém, que Keller não constrói a personagem a partir da problemática individual da condição do artista; atém-se muito mais à problemática dos desamparados e desarraigados. Como no caso de Litumlei, movimenta a personagem em nexos claros e quase contínuos, pois converte o escorraçado em caudilho dos ciganos, quer dizer, os desarraigados, em cujo círculo proscrito o par torna a cair. Mas as relações — e agora em contraste com *Der Schmied seines Glücks* ("O Artífice de sua Felicidade") — só atuam como superfícies sobre profundezas mais obscuras. Isto é o que, no todo, proporciona ao relato à volta de Vrenchen e Sali o seu conteúdo maior: de fato, há motivações do acontecer que ficam transparentes. Mas, já por serem mais primorosas, elas se obscurecem reciprocamente; graças à configuração de Keller, porém, tornam-se sensíveis, ao mesmo tempo, como determinantes da ação, forças elementares, que já não são mais captáveis por calculações casuais: a paixão do amor, o poder dissolvente da música, a magia da injustiça que, como força sinistra, flutua sobre o

campo, cenário da injustiça. O violinista negro não é o portador, interiormente fendido, de uma "artisticidade" que permanece aberta às forças claras e obscuras, mas é a corporificação de poderes elementares que, agora, por seu intermédio, despertam no par e o impelem à destruição. Ele é — mesmo no disfarce "realista" de sua vestimenta de músico deserdado — um demônio, o demônio do engodante, embriagante e devorador elemento abismal que se encontra debaixo de qualquer ordem humana. A irrupção das potências sinistras se manifesta em sua aparência exótica e caricaturesca, sobre a qual Vrenchen ainda consegue rir.

O violinista negro une os traços de músico excêntrico aos da personagem "demoníaca" de Hoffmann. Também Züs Bünzli é, segundo sua verdadeira essência, um demônio, estando de há muito respondida a nossa pergunta inicial, a saber, se Keller teria aqui plasmado ao modo grotesco. Ela é introduzida no conto como "poder mágico" e, no final de seu enredado discurso sobre os animais, algo de seu caráter demoníaco relampeja com um fulgor direto:

> Ora bem, já que os gatos e pombas gostam de mim, segue-se daí que sou inteligente e ingênua, astuta e inocente ao mesmo tempo...

Sem dúvida, o narrador a disfarçou de maneira bem mais inofensiva que ao violinista negro, apresentando-a como filha de uma lavadeira de Seldwyla, do mesmo modo que a origem de suas grotescas coisas domésticas (com as chinesices grotescas) é aclarada peça por peça e, com isso, revestida de um caráter que as torna familiar. A própria Züs, pela mão de seu Dietrich, também ingressa por fim em conhecidos esquematismos literários (a enganadora enganada, a mulher mandona): então, o grotesco se reconverte em sátira e em ironia. De outro lado, porém, este relato supera a todos os demais pela maneira como o mundo se alheia nos três penteeiros e ao redor deles. Não se sabe o que se deve admirar mais, se a consciência artística ou a segurança noctâmbula com que o narrador, conjurado por Keller, aplica a suas comparações plásticas, alheadoras; mais uma vez é a comparação o seu meio de representação predileto (como é o caso de um fósforo, um pedaço de papel sobre três arenques, três lápis, bólidos, cavalos espantados, etc.). Além disso, introduz a índole demoníaca do elemento mecânico, já por reunir três penteeiros inteiramente idênticos, e este aspecto ainda cintila na comparação com que explica o poder de Züs: "Assim há virtuoses que tocam muitos instrumentos ao mesmo tempo...".

Em sua configuração do grotesco, Keller humaniza o demoníaco e objetiva o "coisal" (*das Dingliche*); desenvolve uma forma estilística do grotesco, própria. Pode-se falar, em seu caso, de realismo, mas não se pode então desconhecer que as forças obscuras, sinistras e inapreensíveis fazem parte da realidade de seu mundo, e que ao narrador, por mais fundo que penetre seu olhar claro, e por mais que goste de sorrir, sereno, e despertar o riso, não é alheio o horror frente ao abismal.

Alheios, porém, ao narrador são os mundos criados por Raabe. Falta-lhes este sinistro *id* (*es*) que pode irromper e alienar; os mundos de Raabe terminam — talvez não pela cosmovisão do autor, mas por sua arte narrativa — no aspecto pessoal, ou seja, no bom ou mau coração de suas personagens. Com isso, porém, o grotesco se transforma no bizarro, burlesco, e o indivíduo esquisito, original, embora ainda grotesco externamente, nada mais tem de demoníaco, porém apenas uma interioridade rica, vulnerável, à qual procura proteger com essa máscara. Pois, a rigor, encontramos em toda obra de Raabe (como em toda a centúria pós-romântica), os tipos criados por Jean Paul e E.T.A. Hoffmann: a Jean Paul o próprio narrador nos remete sempre de novo. Estes tipos aparecem já na *Chronik der Sperlingsgasse* ("Crônica da Rua dos Pardais"): o Doutor Wimmer, com a sua "louca máscara barroca", ou ainda Strobel, o excêntrico artista e caricaturista. Wachholder, que narra as coisas,

precisa de uma página inteira para descrever-nos o seu quarto, cuja vista lhe dá uma impressão "mais louca" que uma "fantasia congelada" de Justinus Kerner. Mas estas palavras estranhantes não devem iludir-nos a ponto de esquecermos que nos achamos dentro de um aposento, em desordem na verdade, mas, ainda assim, cheio de alma e quase aconchegante. Uma comparação com as coisas de casa de Züs Bünzli revela que, nesse ambiente, toda a qualidade interior de seu ocupante impregna cada objeto, de maneira que nada permanece alheio e isolado, mas tudo contribui para criar uma atmosfera densa, cálida, quente e muito pessoal. O narrador emprega o conceito do "heterogêneo" num sentido muito atenuado.

> ... uma mesa de três pés, que outrora, sem dúvida, pertencera aos quadrúpedes, havia sido puxada para junto desta cama; um canecão de cerveja vazio, uma carteira de cigarros meio esvaziada, pires coloridos, papéis rabiscados e outros objetos heterogêneos (!) a recobriam, em atraente mistura. A "tenda" exibia três cadeiras de formas diversas... Num ângulo do quarto, apoiava-se na parede a bengala nodosa do caricaturista nômade e, em cima, pendia seu chapéu de feltro, de abas largas. Em outro canto estava dependurado um enorme saco de viagem e em toda a extensão da parede havia desenhos, loucos, um ao lado do outro, presos com alfinetes. Era tudo um verdadeiro pandemônio de humor e ridículos disparates.

Ao final, o narrador torna a exagerar; o quarto exprime um sentido muito claro, revelando no fundo o mesmo "ânimo alemão" (*deutsches Gemüt*) que o narrador atribuirá mais tarde ao "barroco" Dr. Wimmer. Os tipos originais, ridículos e dignos de estima voltam sempre a apresentar-se assim, na obra de Raabe, ainda que depois se atenue o peso maçante da valorização positiva. Eles possuem uma interioridade muito rica e este íntimo nos é dado a conhecer com bastante precisão; com isso vão se desvanecendo os traços grotescos pertencentes ao primeiro tipo de E.T.A. Hoffmann, a cuja transformação Raabe se limita quase exclusivamente. Raras vezes experimenta o segundo tipo. O músico louco, Wallinger, borrão pingado à margem de *Die Kinder von Finkenrode* ("Os Filhos de Finkenrode"), é uma figura, como já se disse com razão, que vem "inteiramente da herança romântica". Mas se comparado, por exemplo, a Johann Kreisler, o elemento pessoal volta a aparecer de maneira bem nítida como limite extremo do mundo de Raabe, além do qual nunca sai. Não existem poderes luminosos e tenebrosos que se apossem do artista mais finamente organizado. A loucura é uma doença da pessoa, ante a qual o mundo pode rir-se despreocupado; não é um destino humano que revele, com todo o horror, o caráter de nossa natureza.

Mas acontece que a literatura alemã do século XIX, na configuração do grotesco, não se apegou apenas aos tipos humanos criados pelo romantismo. Descerrou ao grotesco um campo novo, que o próprio movimento romântico mal chegara a palmilhar. F. T. Vischer cunhou sua fórmula: "insídia do objeto" (*Tücke des Objekts*)[8]. Não se exige primeiro o artista e buscador de Deus, especialmente dotado, a fim de estabelecer um ponto de contato para a irrupção das forças obscuras. Em Keller, pessoas bem comuns e corriqueiras são levadas como vítimas ao sacrifício. Há também aí, por certo, uma espécie de "provocação", que conjura o destino e possibilita, deste modo, uma interpretação moral, no fundo, como é natural, insuficiente: nos "Penteeiros" uma "migalha de justiça" em demasia e, acima de tudo, em falso lugar; em *Romeu e Julieta*, a culpa dos pais; no "Ferreiro", a busca da felicidade por parte de John Kabys. Aqui se revela agora que todos nós, sempre e sem qualquer provocação, vivemos no círculo mágico de poderes insidiosos. 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

8. Herman Meyer assinala com razão que em Jean Paul e E.T.A. Hoffmann há tentativas de representar a malícia dos objetos, *l.c.*, p. 172. Compare-se, outrossim, com o que foi dito por Schopenhauer: "Tudo quanto tocamos resiste por ter vontade própria".

nós a cada instante e, em especial, quando nos afetam da maneira mais sensível. (Wilhelm Busch complementa: e em particular lá onde nos afetam mais sensivelmente.) Em várias passagens do romance *Auch einer* ("Também um Homem"), Vischer deixa que o protagonista da obra, A. E., esboce a sua filosofia, onde a "física existente até agora", com seus termos "desespiritualizados", como "lei da gravidade", "estática", etc. é substituída por uma "metafísica", isto é, uma "teoria do reino dos espíritos", uma teoria da "tendenciosidade geral", da "animosidade do objeto". Além disso, desenvolve toda uma cosmogonia, na qual a natureza se apresenta como "produto de um proto-ser de sexo feminino". Pois só assim se pode entender o fato de que, na natureza, a par do belo, do gracioso, do ameno e do protegido, reine também o mal-disposto, o repugnante, o cruel e o destruidor; que o cão de raça haja recebido como dote a raiva e que, ao lado das "figuras artísticas" dos animais bonitos, existam também "o porco-espinho, o tatu, o sapo, a tênia, os piolhos, as pulgas e os percevejos". "Sistema de assassinato mútuo" seria uma denominação demasiado suave para designar o princípio dominante na economia da natureza. "Dever-se-ia considerar que os animais não matam simplesmente suas vítimas, mas, inclusive, as torturam durante horas e dias inteiros por mera voluptuosidade." No homem, tudo isso se intensifica, "pois a inteligência lhe serve a fim de inventar rebuscados tormentos para os animais e para seus semelhantes". Mas através do homem também "se desfaz a conta".

Este mesmo homem, guiado por uma segunda divindade, mais elevada, masculina, um espírito da luz..., inventou sucessivamente coisas para as quais a proto-mulher e os espíritos não estavam preparados, a saber, o Direito, o Estado, a Ciência, o Amor incon-cupiscente e as Artes... Mas os espíritos, esse produto vergonhoso da lama, enfureceram-se e resolveram tirar medonha vingança. Infiltraram-se nos objetos. O restante você já sabe; sabe como desde então o homem é supliciado... Só há a acrescentar que se fala de modo impreciso quando se culpa o objeto possesso em vez do demônio possuidor.

Nesta demonologia encontra-se uma perspectiva frente ao mundo, que em alguns casos lembra a perspectiva dos humoristas satânicos, Jean Paul ou Victor Hugo: tão logo o olhar enfocasse as cenas, seria possível configurar nelas situações grotescas duradouras. Deve-se, porém, observar que esta imagem do mundo não é elaborada a sério. Espera-se de nós que nos riamos deste sistema, de um lado enquanto paródia (a referência a Hegel é bastante clara) e, de outro, enquanto filosofia extravagante de um esquisitão possuído de "fúria racional". A perspectiva que emoldura o romance é a "normal" do narrador, que, no caso, sabe estar em aliança com o leitor. Se, no início, lutam ainda o desgosto com o marcante pedantismo do pensar e a simpatia para com os homens, a participação empática prepondera, à medida que conhecemos mais exatamente a rica interioridade de alma de A.E., processo em que, ao mesmo tempo, a bizarria vai se diluindo. Por conseguinte, este tipo esquisito possui muita coisa em comum com os esquisitões de Raabe.

Não obstante, há em sua demonologia algo intranqüilizante. A despeito do engaste torcido e do conteúdo parodístico, sentimos haver ali algo sério e inteiramente justificado. Por fim, os fatos proporcionam ao acontecido uma constante comprovação, não apenas nos exemplos, relatados por A. E., como também naquilo que se apresenta aos olhos do narrador. Mas, ainda neste caso, o resultado é uma espécie de inocuidade. Pois os objetos, comportando-se sempre e somente de maneira insidiosa, isto é, procurando prejudicar o homem, onde quer que lhes seja possível, vão perdendo o seu aspecto sinistro e, com ele, o propriamente demoníaco. O homem sabe o que se deve esperar deles e pode ajustar-se a seus procedimentos embaraçadores. De mais a mais, vemo-nos com eles em domínios bem baixos do cotidiano: "lápis, pena, tinteiro, papel, cigarro, copo, lâmpada", é a primeira série de exemplos de objetos insidiosos, nomeados pelo protagonista de Vischer. Portanto, os acontecimentos são, em sua maioria, de tão pouca monta que podemos

rir quase despreocupados. Em *Também um Homem*, o grotesco é praticamente sufocado pelo cômico e, com isso, o romance de Vischer se justapõe imediatamente à sua teoria.

Às vezes, por certo, revelam-se na obra mais coisas do que as abarcadas pela demonologia do protagonista. Bem no começo, A.E. conta uma burla que lhe foi "pregada" pela "malvadez" de um botão.

> Contra todos os meus princípios, deixei-me induzir a participar de um banquete nupcial; aí aconteceu que uma grande bandeja de prata, recoberta de numerosas iguarias, foi colocada à minha frente. Não notei que ela havia sido empurrada um pouco para fora do canto da mesa, diante de meu peito; então uma dama, minha vizinha de mesa, deixou cair no chão o garfo; quero levantá-lo, mas um botão de meu paletó se enfiara com astúcia diabólica debaixo da borda da bandeja, e quando me ergo de supetão, alço-a bruscamente com todos os tarecos que ela continha, salsas, conservas de toda espécie; parte de um líquido vermelho escuro escorre, despeja-se, flui e dispara sobre a mesa; quero ainda salvar a situação, derrubo uma garrafa de vinho que derrama seu conteúdo sobre o vestido branco da noiva, sentada à minha esquerda, enquanto à direita piso violentamente os dedos do pé de minha vizinha; um outro que quer acudir, vira uma travessa de verduras; um terceiro, o seu copo..., oh! foi um rebuliço, uma tempestade inteira, em suma, um caso verdadeiramente trágico: o mundo quebradiço de tudo o que é finito parecia querer desfazer-se em cacos; sou tomado pela sensação do sublime; pego por agora um champanha, vou até a janela, abro-a e levanto a garrafa, o noivo quer me impedir, fico irritado, o sangue me sobe e mesmo sem isto a noiva já estava meio desmaiada; em suma... não quero contar mais nada, pois o assunto se tornou cômico...

Dá para sentir, no fim, certa modificação nos motivos do riso, é quando a acentuada desproporção entre a interpretação e o acontecido como tal (expressos nas palavras "trágico"; "o mundo quebradiço reduzido a cacos"; "sublime"; "cômico") dirige a atenção para a própria personagem, ou seja, para o narrador. Mas também no início a estória é mais que uma "farsa" devido à infâmia de um botão. No jogo interveio um princípio absolutamente não apreendido pela demonologia: a acumulação turbulenta, o caráter demoníaco de um mecanismo que, uma vez desencadeado, passa a desdobrar-se de forma tumultuosa, pondo fora dos eixos a ordem de todo um setor. Vischer, como teórico do grotesco, distinguiu com clareza este princípio e o nomeou. No seu artigo sobre Töpfer (em *Jahrbuch der Gegenwart*, 1846) fala do "jogo louco do acaso... que começa tão logo o sujeito principal, a partir da primeira exposição, entra no enredamento de seu destino, isto é, no emaranhado. A roda sibilante de um mundo enlouquecido agarra-o pelo mindinho, pela ponta do paletó, e o arrasta implacavelmente em seu ímpeto". No mesmo ensaio, Vischer chama este princípio de "turbilhão... que começa num movimento muito leve e vai se alargando incessantemente, atraindo meio mundo para a voragem de seu funil". Poder-se-ia imaginar a citada cena do romance com ilustrações puramente grotescas, no sentido de o desenhista exagerar as próprias ocorrências objetivas e não como procede o narrador de Vischer com a interpretação humana. Pois bem, cenas assim foram desenhadas. E com isso chegamos a Wilhelm Busch.

Não seria difícil depreender das manifestações de Busch uma concepção do mundo análoga à defendida pelo herói do romance vischeriano, só que agora com um caráter mesmo obrigatório. Se A.E., de Vischer, queria substituir a física tradicional por uma "metafísica", encontramos a mesma idéia em W. Busch, o qual, em dezembro de 1895, escreveu a Lenbach[9]:

> Na ciência, para a qual às vezes olho de fato um pouco de soslaio, creio farejar que a base morta, sobre a qual até agora se operou, pouco a pouco se está

9. Citado na dissertação de Göttingen, de CHRISTEL LUMPE, *Das Groteske im Werk W. Buschs* (1953, p. 8), à qual devo também algumas sugestões para o que segue. Ver ainda H. CREMER, *Die Bildergeschichten W. Buschs*, tese, Munique, 1937; M. UNTERMANN, *Das Groteske bei Wedekind, Th. Mann, H. Mann, Morgenstern und W. Busch*, tese, Königsberg, 1929.

vivificando. Uma viveza, até no mínimo pormenor, se ajustaria muito bem à espécie de inteligência a que estou acostumado.

Cumpre interpretar esta "viveza, até o mínimo pormenor" como malícia do objeto, apenas com a diferença de que na forma de pensar de Busch ela é de índole ainda mais enérgica e cruel. Para ele, a "bestialidade enérgica" não se cinge ao domínio interior da vida cotidiana:

> Quem alguma vez já viu faiscar o olho da bestialidade enérgica sentir-se-á presa do medonho pressentimento de que um único e singular patife seria capaz de deter a salvação no Urano, de que um só diabo poderia ser mais forte que todo um paraíso repleto de santos (carta de 13-12-1880).

Mas quando a pergunta se refere ao grotesco, as manifestações e confissões de Busch podem ser de auxílio ao intérprete, na medida em que chamam a atenção para conteúdos subjacentes à superfície. Respostas válidas, no entanto, só a própria configuração pode dar. Hoje em dia já não constitui propriamente uma descoberta dizer que a interpretação tradicional da obra de W. Busch, como mestre do humor da casa de família, fica apenas na superfície. De outro lado, não seria menos unilateral fazê-lo passar por mestre do autêntico grotesco.

Uma vista de olhos sobre a obra de W. Busch confirma a existência de semelhante "humorização" do grotesco, tal como aparece em Vischer. Repetidamente, facilita ele ao contemplador a possibilidade de esquivar-se do que há de alheante no grotesco, na proporção em que se apega a outras categorias, mais familiares, de configuração; raras vezes falta em W. Busch a comicidade e a sátira. O grotesco mesmo é reduzido à inocuidade. Em contraste com a concepção expressa na passagem da carta antes citada, Busch representa preponderantemente apenas setores limitados do mundo: o aldeão e o pequeno-burguês. Com a distância, o contemplador adquire segurança e liberdade. A altura de queda nos acontecimentos é, por certo, maior em Busch do que nos sucessos apresentados em *Também um Homem* de Vischer; em seus mundos, a morte converte-se em ocorrência freqüente. Mas o fato mal tem para nós algo de angustioso. Ele não só se consuma de maneira sumamente estranha, mas se realiza num mundo tão singular desde o começo que o efeito de estranhamento, tão característico do grotesco, não se produz. Divertimo-nos com a travessa fantasia do artista plasmador, seguimo-la com notável liberdade e aceitamos com um sorriso de satisfação o fato de Busch, cheio de ironia, desenganar nossa suposição (que mal chega a ser consciente) de que a arbitrariedade de seu mundo brota, basicamente, de um desígnio didático. Em muitos relatos de Busch encontra-se subjacente, como forma interior, a narração exemplar parodiada. Assim como no transcurso da narrativa a altura da queda é maior que no caso de Vischer (e, no entanto, também é amenizada), do mesmo modo se torna igualmente mais maliciosa a insídia do objeto. Além disso, ela contém outrossim mais mundo do que as estórias individuais de Vischer. Os relatos de Busch compõem recortes do mundo fechados em si, onde reinam como lei a agressividade das coisas. Mas ao mesmo tempo, neste caso, ela se faz mais inócua. Esta lei do mundo é confiada a nós, contempladores, e nós desfrutamos nossa superioridade sobre as figuras desprevenidas. Sentimos estar em aliança secreta com o igualmente iniciado narrador ou desenhista, e compreendemos seu aceno quando, num ângulo do quadro, emerge um objeto pontiagudo: ele há de verrumar indefectivelmente no nariz ou em outra parte sensível do corpo. Ou quando o narrador começa, dizendo de maneira aparentemente muito objetiva:

> Bem, Conrado, arre! Te desejamos muita sorte!
> Não longe daqui há uma ponte...

então esperamos a queda na água e nos alegramos quando o fato se realiza, com um júbilo aumentado pela recordação de alegres impressões da infância.

O desarmamento do grotesco, e isso já na configuração, é igualmente observável em outra esfera de motivos, que é também mais extensa em Busch do que em Vischer ou Keller, para não falar de Raabe: a dos animais. É verdade que Vischer enalteceu o Huckebein de Busch, que "é um monstro infernal, uma besta como que surgida de um pesadelo... Busch exagerou a natureza... com genial poder onírico". Mas dá a impressão de que, neste caso, alguém que conhece muito bem o grotesco, e é capaz de defini-lo com segurança, sobrecarregou a sua interpretação. "Monstro infernal", "pesadelo" são glosas que endemoninham a malícia de Hans Huckebein. No fim das contas, todavia, ele provém de um ninho de corvos e não do inferno.

Mais pronunciadamente do que na insídia do objeto e na malícia do animal, o grotesco se torna sensível sob o domínio daquele princípio que Vischer caracteriza como o "redemoinho", para cujo "funil tragante" meio mundo é arrastado. Um pequeno impulso basta para desencadear essa crescente turbulência, que vai terminar no caos completo. Quando Busch quer submeter o mundo ao domínio deste princípio, escolhe de preferência um motivo que já era conhecido pelos românticos (Arnim, Poe) e também por Vischer: a festa. Esta traz consigo uma certa disposição específica. Pois ao seu feitio pertencem o incomum, a magia da transformação e, para a pessoa participante, a abertura para algo operante. Esta soltura interior produz nos demônios, sempre à espreita, um estímulo, um convite direto para que irrompam em cena. A festa "grotesca", que finda em total estranhamento e dissolução no caos, é um motivo que retorna continuamente na história do grotesco e se justapõe ao da cidade que se vai alienando e dissolvendo. É fácil distinguir nele as diferenças de estilo. No caso de Busch, produz-se também, como característica de seu modo de plasmar, a tendência ao humor e à inocuidade: estando a considerável distância da quermesse, esta festa camponesa, o espectador pode defender quase sem descrédito a sua segurança e liberdade e deleitar-se com a comicidade sempre presente. Entretanto, este sorriso é somente — como afirmava Busch de todo sorriso — "uma expressão relativa de comodismo" (em *Von mir über mich*, "De mim sobre mim"), e sente-se a crítica à disposição habitual de seus leitores, quando Busch diz, na mesma passagem. "Um ser assim, feito só de contornos... pode... agüentar muito, antes que isto nos doa. A gente vê a coisa e fica pairando, entrementes, em meio de cômoda dignidade pessoal, por sobre os sofrimentos do mundo, inclusive, por sobre o artista, que é tão ingênuo".

Mas em Busch ocorre também um legítimo estranhamento do mundo acima do qual já não se pode ascender e ao qual não é possível mais esconder. Pode-se caracterizar o princípio dominante neste caso como a fusão do incompatível, muito embora se realize numa extensão que não permite ainda depreender nada sobre o grotesco. Reencontramo-lo repetidamente no contexto deste trabalho, tanto nos grotescos de Callot, como no humorista satânico de Jean Paul, que se deleitava com a excitação estética das "flores" sobre a túnica dos guilhotinados. Os dois exemplos representam, ao mesmo tempo, os dois tipos existentes no âmbito deste princípio: a união do incompatível pode aparecer na própria manifestação concreta, ou pode também resultar da reação de uma personagem (ou do narrador) a uma situação consumada. Estamos nos aproximando do grotesco, na medida em que, a rigor, tal união não pode efetuar-se quando ela excede o que é possível e compreensível ao homem e, numa palavra, se torna desumana. Ocasionalmente, Busch emprega as duas formas deste princípio. Um dos melhores exemplos é *Der Eispeter* ("Pedro-de-gelo"), embora a rude transposição para a gravura em madeira não tenha conservado muita coisa dos esboços a lápis.

No inverno, sobremaneira rigoroso, de 1812 (neste começo sobressai imediatamente a comprovação dos fatos), Pedro vai patinar no gelo, a despeito de todas as advertências. Calçando os

patins, põe-se a correr. Mas então rasga as calças, que ficam presas a uma pedra por congelamento. Cai num poço d'água, consegue sair dele com grande esforço e continua patinando, todo molhado. Mas a água, sobre o seu corpo, se transforma em caramelos de gelo, até que, por fim, o rapaz fica imobilizado, em vida, qual um "porco-espinho congelado". Após algumas horas, é encontrado pelo pai e pelo tio, os quais, entre lamentos, o levam para casa e o põem junto ao fogão. Para grande alegria dos pais, vão aparecendo, por baixo do gelo a derreter-se, as feições de seu filho Pedro. Mas o derretimento parece não acabar nunca, até que a figura inteira, reconhecível por seus traços, forma uma poça no chão. Os pais a guardam num pote.

Ja, ja! In diesen Topf aus Stein,
Da machte man den Peter ein,

Der, nachdem er anfangs hart,
Später weich wie Butter ward.

[Sim, sim!, neste pote de pedra,
Pedro foi posto em conserva,

Ele que no começo estava duro
Logo ficou mole feito manteiga].

(Nota-se nos versos canhestros que *Pedro-de-gelo* pertence à época precoce de Busch.) A ilustração correspondente aos últimos versos mostra uma adega vazia (Fig. 18). Pela primeira vez faltam criaturas humanas. Em seu lugar, o olhar incide sobre três potes. O da esquerda e o da direita trazem os rótulos de "queijo" e "pepinos", respectivamente; no do centro, vivamente iluminado e firmemente amarrado, lê-se "Pedro"; embaixo da inscrição, três cruzes. A perspectiva de súbito alterou-se: os três potes parecem desmedidamente grandes, isto é, são vistos de bem perto. Pode-se rir do congelamento e do derretimento, considerando-os uma forma típica de W. Busch exagerar a realidade, a fim de prestar serviço a uma ridicularização didática, embora esta não se ajuste direito à preocupação e tristeza dos pais, insistentemente desenhada. Mas a tensão das emoções, desde logo antagônicas, dilacera-se diante do quadro final. Para os sentimentos, os restos de um homem têm algo de sagrado. Se no presente caso os despojos de um filho ternamente amado pelos pais são depositados por estes mesmos pais como conserva, na adega, ao lado de pepinos e queijo, onde irão permanecer (até quando?, pois as conservas um dia serão retiradas e terão de mostrar sua serventia), então há nestes aspectos algo de abismal, por mais que em nossos lábios se franza um sorriso. As palavras do relatante lhes juntam outro absurdo. Na verdade, do ponto de vista formal, ele satisfaz a nossa expectativa de um resumo que confira significação às coisas, mas ao mesmo tempo interpreta o curso dos acontecimentos com total ausência de envolvimento, como uma transformação mecânica no estado de agregação.

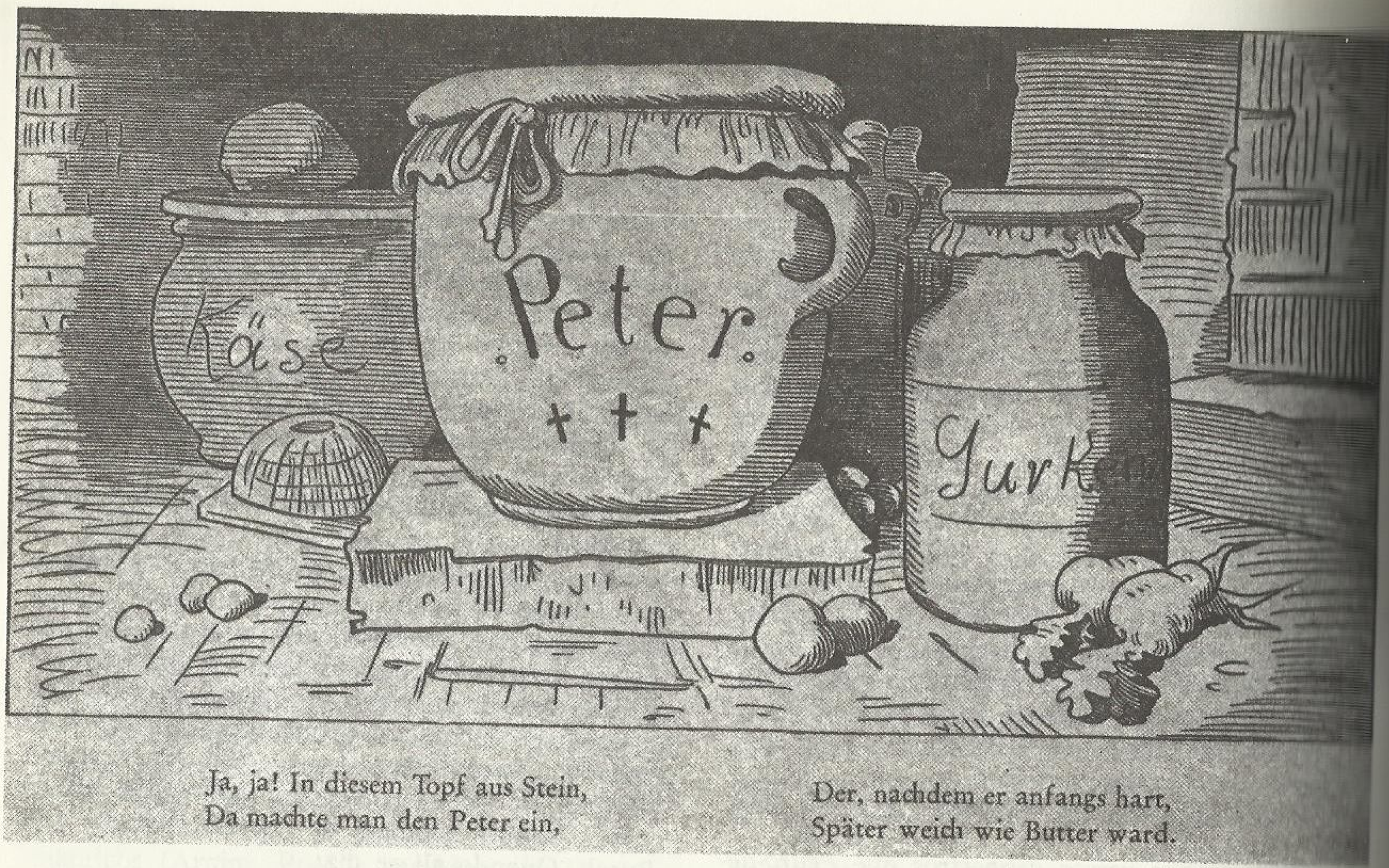
Busch empregou com freqüência este recurso, que é o de abrir uma discrepância entre o acontecer, tal como esboçado pelo desenho, e as palavras comprobatórias dos fatos. É um meio que pode produzir um efeito puramente cômico, existindo efetivamente como tipo próprio o chiste do *understatement**. Desta espécie são, por exemplo, as parelhas rimadas de *Das naturgeschichtliche Alphabet* ("O Alfabeto de História Natural") de Busch. Quando ali se diz:

Johanniswürmchen freut uns sehr,
Der Jaguar weit weniger —

[O vagalume muito nos agrada,
E o jaguar muito menos...]

resulta que a afirmação geral, de todo inócua em seu caráter negativo, tal como aparece no segundo verso, se concretiza então surpreendentemente e adquire atualidade positiva, à vista da fera predadora do desenho, que se prepara para o bote sobre o negro desprevenido. Neste caso, a discrepância atua de maneira absolutamente cômica, sobretudo porque percebemos o caráter "preparado" da ameaça e não a tomamos a sério. Também o elemento exótico provê uma distância

* Exposição incompleta, atenuação da verdade (N. do T.).



Ja, ja! In diesem Topf aus Stein,
Da machte man den Peter ein,

Der, nachdem er anfangs hart,
Später weich wie Butter ward.

18. WILHELM BUSCH: *Pedro-de-gelo.*

asseguradora. Mas, tão logo o contraste entre a interpretação verbal e a interpretação requerida pelas próprias coisas excede a medida do homem e torna-se desumano, estabelece-se o estranhamento; nós perdemos a terra firme sob os pés.

Mas quando surge este momento? Quando é que sentimos uma certa desumanidade? Formalmente, é difícil, neste caso, distinguir entre o cômico e o grotesco. Ambos empregam com a discrepância o mesmo meio. A diferença reside no conteúdo (o qual, naturalmente, também se torna visível na enformação). Apreendemos este fundo com mais rapidez, em seus efeitos. No autêntico grotesco acontece que, em algum lugar, nós tomamos parte, pois em certo momento os sucessos possuem uma validade específica. No caso do cômico, ao contrário, guardamos, com a distância, a segurança de estarmos descometidos. Uma análise de *Pedro-de-gelo* permite indicar exatamente o ponto de passagem: é o da dor dos pais, a despeito de toda a caricatura da representação. Com esta participação é abolida a distância anterior, outorgante de liberdade. A distância se reduz ainda mais no quadro final, com o conhecido porão de provisões (compare-se também a documentação dos fatos, no início do relato). A perspectiva próxima nos traz as coisas ainda para mais perto. Apesar de todas as relações que, na "associação do inassociável", se estabelecem entre a comicidade e o grotesco, e tornam compreensível por que o grotesco é concebido tão freqüentemente como subespécie do cômico, também neste caso é possível distinguir com muita precisão os dois fenômenos.

Seguimos como que gradualmente o grotesco na obra de Wilhelm Busch. Vamos pisar o último degrau. O grotesco mais completo dentre os escritos de Busch é *Eduards Traum* ("O Sonho de Eduardo", 1891). Aqui ele só plasmou com a palavra, e dever-se-ia quase dizer que as *Vigílias* de Bonaventura, aparecidas no início do século, encontram aqui ao final uma contrapartida pelo menos comparável.

Enquanto o seu corpo dorme — "Eduardo, não ronques tanto!", corre como *leitmotiv* através de toda a narração — o próprio Eduardo sob a forma de ponto corre o mundo. Agora se trata realmente do mundo em sua plenitude: aldeia e cidade, economia e ciência, arte e política. Percorremos até os domínios da álgebra e da geometria, voamos para outros astros e entramos numa utopia, para chegarmos a uma paisagem alegórica. Uma larga estrada real leva a um túnel; uma trilha estreita e cansativa sobe as montanhas, até atingir as portas da "cidade do templo". Mas são poucos os peregrinos a que se abre o pórtico. Eduardo não obtém acesso; não tem "coração", como lhe diz um dos peregrinos. Perseguido por um diabo, atira-se sobre seu corpo e acorda.

É possível tentar, a partir do final, uma interpretação do conjunto. O mundo não é aqui considerado um hospício, como nas *Vigílias* de Bonaventura, nem um teatro de títeres, cujos arames se acham em mãos desconhecidas. É um mundo sem coração, sem bondade, sem amor. É, portanto, como se deste modo se tivesse tirado aos homens o peso e a plasticidade; em sucessão que se precipita, eles vão passando rapidamente como espectros. E nesse universo, em que falta a interioridade, já não há vinculações mais profundas entre os homens, nem laços nem comunhões. Os homens se empurram, se golpeiam, se enganam e se aniquilam mutuamente; por vezes os quadros instantâneos juntam-se em breves seqüências, convertendo-se o defraudador no defraudado do momento. Mas a perspectiva ética não é de modo algum tão vigorosa que tudo encontre a sua interpretação e, no todo, os comentários do sonhador que observa os fatos evitam qualquer moral significativa. Pelo contrário, onde quer que interprete, torce mais uma vez as coisas, e desta maneira chegamos às proximidades do grotesco:

> No primeiro andar, à luz da lâmpada, está sentado um simpático casal de velhos. Faz quase cinqüenta anos que se uniram por amor.
>
> Ela espirra. — Foi uma gata que rosnou?, perguntou ele. — Foi um asno que perguntou?, replicou ela.

Assim tem de ser! Não faz mal que algum dia se tenha estado apaixonado, contanto que depois a gente se torne jovial...

Num caso como este, cabe também falar de sátira irônica e a imagem pode ainda ser interpretada como contra-imagem ironicamente afirmada. Assim, nas cenas da vida literária e da política transparece igualmente a base satírica, sobre a qual estão desenhadas. Tais interpretações, porém, chegam logo ao término. A estória toda não pretende ser uma exortação em favor da bondade de coração, mas proporcionar um retrato do mundo, tal como ele é, inalterável. A bondade d'alma, como possibilidade de conduta humana, é levada no fim, por via irônica, ao absurdo, quando mulher e filho cercam o homem que está acordando: "Quem poderia estar mais feliz do que eu? Eu havia recuperado o meu coração, Elisa o seu e Emílio o dele..." Nota-se a ironia no modo de falar e chega-se a perceber suficientemente as relações "carinhosas" entre os esposos. Mas, nas últimas palavras, o narrador se exprime de maneira ainda mais clara: "... e brincadeira à parte, meus amigos, só quem tem coração, pode sentir e dizer as coisas tão bem, e isto de todo coração, que não vale nada. O resto se verá".

No entanto, não é só a falta de coração que despoja o mundo de sua força de gravitação e produz o estranhamento das imagens que se alinham umas junto às outras, para ir esfumando-se uma dentro das outras. São imagens oníricas; as ordens, que dominam nossa realidade, se anulam; coisas e animais participam da sinistra atividade com que se importuna, atormenta e destrói mutuamente tudo quanto tenha vida. Formam-se quadros surrealistas que nos causam horror, porque se trata precisamente de nosso mundo, embora totalmente estranhado. Como exemplo, transcrevemos aqui uma cena completa:

Eu avançava lentamente e flutuava agora ao encontro de uma cidade importante, cujas torres altas e chaminés a fumegar para o céu, ontem eu já havia observado de longe.

Justamente então veio voando por cima da ponte o trem expresso da tarde.

No primeiro vagão estava sentado um esperto homem de negócios, que, depois de ter resolvido seus assuntos, pretendia viajar incógnito pelo estrangeiro.

No segundo vagão havia um corado parzinho de noivos; no terceiro, mais um.

No quarto, três comerciantes de vinho contavam um ao outro suas conhecidas anedotas; no quinto, mais três; no sexto, outros três.

Todos os demais vagões estavam inteiramente repletos de sócios de uma associação artística de batedores de carteira, que desejavam participar do festival internacional de música. No aterro da ferrovia havia várias pessoas: um velho sem esperança, uma mulher sem chapéu, um jogador sem dinheiro, dois namorados sem perspectivas e duas meninas com maus boletins.

Depois que o trem passou, veio o guarda-vala e recolheu as cabeças. Ele já tinha em sua casinhola um balaio cheio delas.

Busch antecipou, no *Sonho de Eduardo*, algo que mais tarde se apresentou como uma novidade surrealista. Mas, a mesmo título, poder-se-ia ver em Busch o retorno de Bosch e Brueghel (ao que se ajustaria perfeitamente a moldura cristã, já incapaz de servir de suporte). Nem por isso se deve exagerar o valor literário de *O Sonho de Eduardo*. Tudo o que no raconto parece produzir bom resultado se origina não tanto da capacidade poética do autor, quanto da força espontânea de sua perspectiva.

3. O grotesco no "realismo" fora da Alemanha

O exame do grotesco na literatura alemã do século XIX precisaria ser inteirado por um estudo da literatura (e pintura) estrangeira. Limitar-nos-emos aqui, sobretudo por faltarem trabalhos preliminares, a registrar algumas observações.

Em sua *Introdução à Estética*, Jean Paul assinalara, ao lado dos espanhóis, os ingleses como sendo um povo europeu com propensão inata para o grotesco. Se passarmos em revista a literatura inglesa do século XIX, esta indicação seria confirmada, por mais que o espírito vitoriano de mo-

do algum favorecesse tais inclinações. Dissemos, os espanhóis e os ingleses — e dificilmente terá sido algo casual que o "poeta laureado do absurdo" (*Laureate of Nonsense*), Edward Lear, confesse na estrofe final de seu *Self-Portrait* ("Autoretrato") ter certa familiaridade com o castelhano: "Lê, mas não sabe falar o castelhano".

No caso de Lear[10], entramos num mundo próprio, fantasticamente deformado. O leitor alemão amiúde se lembra de Busch e, de fato, as coincidências já começam pelas datas de suas vidas. Lear nasce em 1812, vinte anos antes de Busch, e morre em 1888, novamente vinte anos antes que o artista alemão. Ambos queriam na verdade ser paisagistas, e ambos conquistam renome como autores de histórias em imagens (com os versos correspondentes, compostos por eles próprios): ambos são donos de uma sensível fantasia verbal e de uma criadora força idiomática que os situam entre autores como Rabelais, Fischart, Morgenstern, James Joyce. Do mesmo modo que Busch utiliza formas familiares provindas da didática das ciências naturais como trampolim para o seu mundo fantástico, Lear inventa, em sua "botânica insensata" e nos seus "alfabetos", as plantas mais estranhas, em que se misturam o vegetal e o humano, o animal e o inorgânico; a *Piggiawiggia Pyramidalis* dá a impressão, de longe, de um lírio convale, mas de seu caule brotam, em vez de flores, porquinhos. Em *Nonsense Pictures and Rhymes* ("Quadros e Rimas Absurdas"), o mundo se afigura inteiramente surrealista[11]; temos aí os *Limericks* inventados por Lear, cujos versos começam todos com a linha "atestadora": "There was an old person..." ("Havia uma vez uma pessoa idosa..."), enquanto as rimas combinam as coisas menos esperadas. O mundo mal se apresenta menos fantástico, embora mais cerrado e multiacamado em Lewis Carroll, autor de *Alice's Adventures in Wonderland* ("As Aventuras de Alice no País das Maravilhas"), *Through the Looking Glass* ("Através do Espelho"), *Phantasmagoria* ("Fantasmagoria") e outros. Este universo de contos de maravilhas é incomparavelmente mais estranho que o dos *Contos de Fadas* para as casas de família, dos Irmãos Grimm, e, ao ser narrado não o é com a mesma credulidade afetuosa e ingênua que caracteriza os dois autores alemães; o que se antecipa aqui, ao contrário, é a arte fabular de Chagall, onde até a suavidade se mescla ao horror. De fato, os surrealistas citavam mui enfaticamente Lewis Carroll entre seus antepassados.

O estranhamento de formas familiares (as formas idiomáticas são meios de estranhamento em Carroll tanto quanto em Lear, como se pode ver nas suas nominações) produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco. Se Lear e Carroll saltam imediatamente para seus reinos fantásticos, Dickens parece, à primeira vista, nos conduzir inteiramente ao nosso cotidiano familiar. No começo de sua produção literária encontram-se alguns bosquejos londrinos, e Londres permanece o palco predileto de seus romances e relatos. Mas, o que se apresenta aos nossos olhos, é uma Londres muito especial e uma Inglaterra muito especial. O mundo de Dickens não termina lá onde acaba na obra de W. Raabe, seu sucessor alemão mais reflexivo e mais sentimental quanto ao caráter dos homens. Em geral, as personagens de Dickens são mais superficiais que as de Raabe; são mais mecânicas e, por isso mesmo, tanto mais dinâmicas; estão sempre em marcha, sempre em atividade. A energia, mediante a qual agem, não é uma propriedade individual de caráter, mas atua como força motriz de um poder suprapessoal, que os aciona. O narrador reserva um olhar especial ao que impulsiona e impulsiona até o exagero estas forças, de resto inteiramente inquebrantadas e

10. *The Complete Nonsense of Edward Lear*, coll. by Holbrook Jackson, New York, 1951.

11. Cf. o prefácio de H. JACKSON, p. XXIII: "Pode ser que este mundo fantástico corresponda a uma ânsia de que todos compartilhamos até certo ponto, provavelmente mais do que estamos dispostos a admitir e que ele parece compartilhar, por antecipação, com os surrealistas de nosso tempo".

elementares, que movem seu mundo. De mais a mais, elas não operam apenas no homem. Em Raabe, por exemplo, não poderia acontecer que, num ambiente cotidiano, precisamente desenhado na soleira da porta de um velho avarento, absolutamente sóbrio e desprovido de toda fantasia, aparecesse o rosto iluminado e pálido de seu falecido sócio. Além disso, para estranhar o mundo, Dickens não precisa recorrer sempre ao sobrenatural, como fez no caso de *A Christmas Carol* ("Conto de Natal") e em seu primeiro romance *Os Documentos de Pickwick* (mas aí somente nos relatos intercalados, que dão com isto, ao livro, uma base de profundidade conexa). Não discutiremos o problema de como se produz em Dickens o grotesco, qual sua índole e como é plasmado, por mais atraente que seja o tema em si e na comparação com o grotesco "realista" na Alemanha.

Há, como nos confirma este rápido relance sobre a literatura inglesa, o grotesco também no "realismo"[12], por mais que se restrinja o seu âmbito de jogo pela renúncia progressiva ao sobrenatural e por mais que a humorização tenha tornado o seu caráter inócuo. Se incluirmos em nosso estudo a literatura russa, pode, à primeira vista, parecer surpreendente a exatidão com que a transformação do grotesco "romântico" em "realista" corresponde às mudanças ocorridas no interior da literatura alemã. Mas nossa surpresa diminui, por certo, quando pensamos na sensível dependência da literatura russa em relação ao romantismo alemão, ainda nos anos de 1830. A modificação emergente é mais facilmente legível em Gogol, que é considerado o "pai do realismo russo".

Stender-Petersen foi o primeiro a apontar as estreitas relações entre o romantismo alemão e os relatos que assinalam o início da criação gogoliana. Por exemplo, uma narrativa como *A Noite de São João*, que figura na primeira coletânea de contos, intitulada *Noites na Granja Junto ao Dikanka*, transpõe para o meio russo o *Liebeszauber* ("Encantos de Amor") de Tieck. Este relato, com sua lírica arte ambiental, mal pertence à narração em nosso contexto. Em compensação, deparamos em *Vingança Terrível* com uma personagem grotesca que nos é familiar, ou seja, o feiticeiro demoníaco cuja proximidade acarreta a ruína. Ele é dotado também de forças sobrenaturais e se assemelha, até nas vestes estranhas, ao Dr. Trabacchio do conto de Hoffmann, intitulado *Ignaz Denner*, à cuja imagem Gogol criou outrossim outras personagens e todo o transcurso da ação. As vinculações com o contista alemão — um dos autores mais lidos, aí pelos anos trinta do século XIX, na Rússia, onde sua obra se havia espalhado em numerosas traduções — apenas afrouxam nos relatos escritos por Gogol sob o impacto das experiências de São Petersburgo. Agora, influi nele a maneira como Hoffmann insere o fantástico no mundo de uma grande cidade, desenhada com exatidão. Mas, a despeito de todos os contatos existentes — Gogol já não imita nenhum conto isolado de Hoffmann, contentando-se com um ou outro motivo — as diferenças se sobressaem claramente no *Diário de um Louco*. Gogol descreve a loucura, não de um artista, mas de um simples escriturário, e a concebe não como o destino de uma criatura em busca da beleza, mas como sintoma social, ou seja, o meio opressor e cruel impele o pobre homem à loucura, a qual não é mais doença e sim ruína completa. No entanto, não é possível, de modo algum, atribuir todas as representações alucinadas a impressões recebidas ou a repressões do indivíduo; muitas vezes sente-se que o autor se diverte, por conta própria, com o elemento fantástico e sinistro da loucura. Traços grotescos aparecem com toda a clareza, mas continuam sendo intercalações (quando o louco compreende as conversas de cachorros e segue as pegadas de uma correspondência canina, Gogol retorna outra vez a estímulos hoffmannescos), não sendo sustentados nem exigidos pela forma interna.

12. Ver também L. B. CAMPBELL, *The Grotesque in the Poetry of Robert Browning*, tese, Texas Univ., 1907.

Também em *O Capote* a crítica social intensifica a temperatura do narrar. O fantástico atua aqui como mero anexo. Só depois da morte do pobre escriba, a quem roubam o capote novo e que é tão injustiçado, a estória toma, como observa o próprio narrador, um rumo inesperado em direção ao sobrenatural: o espírito do escriturário morto tira os capotes aos vivos. O intuito moralizante é demais óbvio para que o grotesco possa desenvolver-se. Ele se apresenta, porém, mais puro em *O Nariz*. Uma bela manhã, um barbeiro encontra em seu pãozinho um pálido nariz. Será que ele, embriagado, o cortou a um cliente? Procura livrar-se da peça no caminho, mas vê-se obrigado a levar consigo outra vez o pacotezinho extraviado. Por fim, atira-o ao rio. Nesse mesmo dia, pela manhã, o assessor colegiado Kovaliov, ao acordar, nota que lhe falta o nariz. O fato o envolve em situações penosas. Na rua, descobre de repente o seu apêndice nasal plantado na máscara de um conselheiro de Estado. Interpela-o, mas este rejeita as reclamações em tom de burla e perde-se na multidão. Todas as tentativas de recuperar o objeto desaparecido malogram: um anúncio nos jornais não é aceito e a polícia nega-lhe ajuda. Entrementes, a cidade se inteirou do acontecido, e começa a excitar-se. Após alguns dias, um agente de polícia devolve o nariz ao assessor colegiado. Agora, porém, fracassam todos os esforços para prendê-lo de novo no devido lugar. Ainda assim, certo dia, 7 de abril, o assessor colegiado verifica que o nariz está outra vez firmemente implantado no seu rosto. Ao final, algumas coisas parecem incompreensíveis ao narrador. E o mais incompreensível de tudo é saber como pode um narrador recorrer a semelhante assunto que, na verdade, não tem nenhum sentido. Não obstante, "estórias assim acontecem — muito raramente, é certo — mas acontecem".

Eis um grotesco genuíno; o seu motivo central, o de uma parte do corpo a percorrer sozinha o mundo, nós o conhecemos de Bosch e Morgenstern. Ademais, tampouco falta o elemento angustiante; por exemplo, quando o barbeiro não consegue livrar-se do objeto fatal, ou quando o assessor se vê excluído do resto do mundo. Apesar disso, como se evidencia pela forma de compor e pelo transcurso do relato, que não conduz a nenhum abismo, mas sim precisamente a seu ponto de partida, o grotesco se apresenta aqui inócuo e com tintas de humor[23].

Após a publicação de seus contos, Gogol voltou-se para o drama e o romance. Cabe perguntar se a mudança na escolha da forma literária deve ser considerada como sintomas de uma transformação interior e, inclusive, como ruptura. Se se

13. Nossa interpretação se afasta da de Stender-Petersen (em "Gogol und die deutsche Romantik", *Euphorion* XXIV, 1922), quando declara que o referido conto constitui a paródia de um motivo romântico (ou seja, o homem sem sombra, o homem sem reflexo no espelho). Mas esta identidade de motivos não existe: a Gogol interessam, entre outras coisas, a existência arbitrária do nariz e a confusão reinante em toda a cidade. Stender-Petersen aproveita sua interpretação para apresentar outra mais abrangente, segundo a qual Gogol, com sua paródia, ter-se-ia libertado da "falta de liberdade e independência espiritual e literária", da "desorientação" de sua juventude, pois "era impossível que houvesse um vínculo de compreensão íntima entre Tieck e Hoffmann, de um lado, e Gogol, de outro". O Gogol de idade madura, que se tornava então o pai do realismo russo, não seria "nada fantástico" e, "em certo sentido muito pouco alemão, mas por isso mesmo muito russo". Eis aqui outro exemplo de como a parcialidade nacionalista ofusca a visão da história da literatura comparada. Pois o realismo já se encontra nos *Contos de São Petersburgo* e — como o próprio Stender-Petersen comprova pouco antes — trata-se, na verdade, de um realiso aprendido em Hoffmann. E se o realismo posterior não fosse de todo desprovido do elemento fantástico? Então as imagens dos caracteres nacionais mostrar-se-iam inadequadas e a categoria do "realismo" se romperia. Na atualidade este problema acentuou-se cada vez mais, desde 1922. A pesquisa contemporânea considera, aliás, o romance de Gogol como a expressão russa do romance de aventuras. Do ponto de vista histórico, o romance de Nareschnij: *O Gil Blas russo ou as Aventuras do Príncipe Tschistjakov*, 1814, forma a ponte que conduz às *Almas Mortas* ou as *Aventuras de Tschitschikov*. Cf. E. MÜLLER-KAMP, "Wirkungen und Gegenwirkungen des westlichen Geistes in der russ. Literatur des 19. Jahrhundersts", *Beiträge zur geistigen Überlieferung*, 1947, pp. 350 e s.

procura nas obras que ora se constituem o começo do realismo, não se deve desconhecer o fato de que uma forma de representação realista e uma atitude de crítica social já são inerentes aos *Contos de São Petersburgo*. E qual é a índole desse novo realismo? Será que lhe falta realmente todo e qualquer elemento "fantástico"? É lícito, em geral, aplicar aqui um conceito de "realismo" que denota em si um mundo cientificamente explicável e, como termo histórico-literário, supõe a tendência à reprodução fiel? Dentro de nosso contexto, devemos restringir-nos à pergunta acerca do grotesco, mas as respostas também têm significação para estes problemas maiores.

As Almas Mortas — o caráter inquietador do título reside na pergunta se este se refere, na realidade, apenas aos servos da gleba, mortos, que o herói do romance Tschitschikov tenta comprar, ou se vale igualmente, ou em grau maior ainda, para os supostos vivos com os quais procura tratar? A unidade de perspectiva tem forte relevo: o mundo, que se nos apresenta, está corrompido, podre e degenerado. As festas da sociedade têm algo de uma macabra dança da morte, cheia de contorsões ridículas, e quando visitamos, com os heróis do relato, suas solitárias quintas, elas se convertem muitas vezes, na pintura feita pelo narrador, em uma entrada no obscuro domínio dos espectros. Transcrevemos aqui a descrição da sala de estar dessas herdades.

> Logo Tschitschikov entrou num vestíbulo largo e escuro, do qual lhe vinha de encontro um frio ar de porão. Do vestíbulo passou a um cômodo igualmente escuro. Só através da fresta, por debaixo de uma porta, filtrava-se um pouquinho de luz. Ele abriu essa porta; ali, por fim, havia novamente luz; sobressaltou-se ante a desordem que vislumbrara. Poder-se-ia pensar que estavam lavando todos os assoalhos da casa e por isso o mobiliário fora depositado momentaneamente nesse recinto. Sobre uma mesa erguia-se uma cadeira, à qual faltava de há muito o encosto, e a seu lado havia um relógio, em cujo pêndulo adormecido uma aranha fixara sua teia. Uma cristaleira, cheia de pratarias, vasos de cristal e fina porcelana chinesa, se encontrava a um canto da parede. Junto dela, uma secretária incrustada de madrepérola; mas em muitos lugares a madrepérola se desprendera e, em seu lugar, arreganhavam-se ironicamente ao observador umas cavidades achatadas e brilhantes, cheias de uma pasta amarelada. Sobre esta escrivaninha rolavam de um lado para o outro uma infinidade de bugigangas das mais estranhas: um montículo de papéis cobertos de anotações, sobre os quais repousava uma pesa-papéis de mármore, que o tempo esverdeara e cujo cabo era um ovo pequenino; um *in-folio* antigo de pergaminho, de corte rubro; um limão ressequido mais ou menos do tamanho de uma avelã; um pedaço do encosto de uma cadeira; cuidadosamente tampado com uma carta, um copo de vinho, em cujo líquido de aspecto duvidoso boiavam três moscas mortas; em seguida havia um farrapo tirado sabe Deus de onde, duas penas recobertas de grossa camada de tintas, tão secas que pareciam tísicas, um palito completamente amarelado...
>
> Do teto, no meio do aposento, pendia uma aranha num invólucro de linho, que, de tão empoeirada, lembrava quase o casulo do bicho-de-seda. Num canto se acumulava um montão de trastes miúdos, que não eram considerados dignos da honra de jazerem sobre a mesa. Não era fácil saber qual o conteúdo desse montão, pois a poeira, que o cobria, tinha tal espessura, que quem se propusesse a meter as mãos aí dentro, teria adquirido a preço bem barato umas luvas cinzentas... Ninguém adivinharia que neste aposento morasse um homem de carne e osso... [14].

O homem que, no entanto, mora aqui, tem uma aparência tão estranha que Tschitschikov, durante muito tempo, não sabe se se trata de um criado ou do dono, se é homem ou mulher. Quase se pode prevê-lo: assim como as coisas na descrição tomam vida (o pêndulo parado ou adormecido, a cristaleira encostada, as cavidades sorrindo ironicamente etc.), do mesmo modo se misturam com o humano o elemento animal e o mecânico (cabelos como escovas de arame de aço, olhos como ratinhos). Também aqui somos lembrados das figuras grotescas de Hoffmann, e pensamos, diante do aposento, não tanto no interior afetuoso de Raabe, quanto no de Züs Bünzli, com seus utensílios caseiros amontoados e heterogêneos (cumpre dizer que o relato de Keller é posterior). Do mesmo gênero são o aspecto e a morada da velha fazendeira, alheia ao mundo; quando ela,

14. *Obras completas*, Aufbau-Verlag, Berlim, 1952, t. IV, pp. 182 e ss.

mais tarde, vem para a cidade, seu coche é qualificado e descrito pertinazmente como uma "abóbora com quatro rodas". Não se trata mais, por certo, de entes diabólicos, cuja proximidade traz perdição; e já não se encontra aqui o sobrenatural, como nos *Contos de São Petersburgo*. As figuras pertencem ao coro de fantasmas que povoam este livro; diante delas se condensa, por assim dizer, o processo de estranhamento, que tampouco se detém lá onde o satírico-caricaturesco determina mais fortemente a descrição. A visão satírica torna-se com facilidade tão superaguda que penetra no abismal e, com isto, aproxima-se do grotesco. "Estes sonhos excitantes, entretecidos com a mais convincente vida do cotidiano, possuem um atrativo diabólico", escreveu W. Busch, depois de ter lido um romance parecido[15].

Até agora só falamos do mundo de *As Almas Mortas* e nada dissemos do herói[16]. Também nele há uma capacidade para o grotesco, ainda que ela permaneça latente e só aflore no final, quando o narrador interpreta seu herói e narra sua evolução. Tschitschikov não é uma alma morta, mas tampouco uma alma nobre, pois as "almas nobres" são degradadas pelos escritores, que os convertem em "cavalos de circo", e "já é mais do que tempo também de se arrear por fim os trapaceiros". Tschitschikov, porém, tampouco é uma alma de trapaceiro comum, nem um mero "gênio dos negócios". Tudo isto abrange muito pouco de sua realidade. Pois é "impelido por uma paixão que ele próprio não escolheu, que já lhe era congênita no exato instante em que vira pela primeira vez a luz do mundo... Uma vontade superior implanta tais paixões no coração, e quando elas dominam alguém, ele ouvirá eternamente, no longe, a voz sedutora... O destino escolheu tais homens para uma grande carreira..." Percebe-se que aqui, ao fim do livro, é intercalada uma nova camada estrutural. Tschitschikov como um ser possuído de um poder superior e eleito pelo destino para grandes façanhas — nada disto é possível achar no romance. Sabemo-lo somente agora pelo relato tardio de sua pré-história. No romance propriamente dito, conhecemo-lo tão-somente como comprador de almas mortas, sem que sejamos informados uma só vez se consegue, ou não, obter os grandes lucros ambicionados. Tschitschikov serve, no essencial, para possibilitar aventurosamente a representação de determinado setor do mundo, em que está compreendido uma província e sua capital. A tentativa é de converter o romance de lugar em romance de figura. (No manuscrito para o segundo tomo, que Gogol atirou ao fogo, introduzia-se um novo deslocamento: o velhaço enriquecido purifica-se, tornando-se um *rentier* cheio de moral.) No entanto, a concepção de Gogol foi concretizada, anterior e posteriormente, por outros romances que com isto constroem um tipo fixo. Uma paixão supra-individual, que se mantém sempre igual e aponta imperturbavelmente para a mesma direção, tange Dom Quixote, assim como Pai Shandy e Tio Toby; tange, outrossim, Mr. Pickwick e Her Kortüm*, para mencionar apenas alguns exemplos. Todos eles ultrapassaram o marco de seus romances, tornando-se figuras míticas (Tschitschikov estava a caminho disso). A dinâmica imperturbável de uma só paixão pode parecer idéia fixa, assim como a representação de tal incongruência entre homem e mundo terá sempre algo de cômico. Mas, quanto mais sentimos no homem o super-humano, tanto mais estranho ele se nos faz e tanto mais nos aproximamos do grotesco. Por outro lado, o caminho para este se encurta, quando na perspectiva do narrador também o mundo adquire traços estranhos. Em geral, os ilustradores costumam acentuar tal traço, de maneira que seria uma tarefa lucrativa estudar e comparar as ilustrações dos romances que acabamos de mencionar. (*As Almas Mortas* foram ilus-

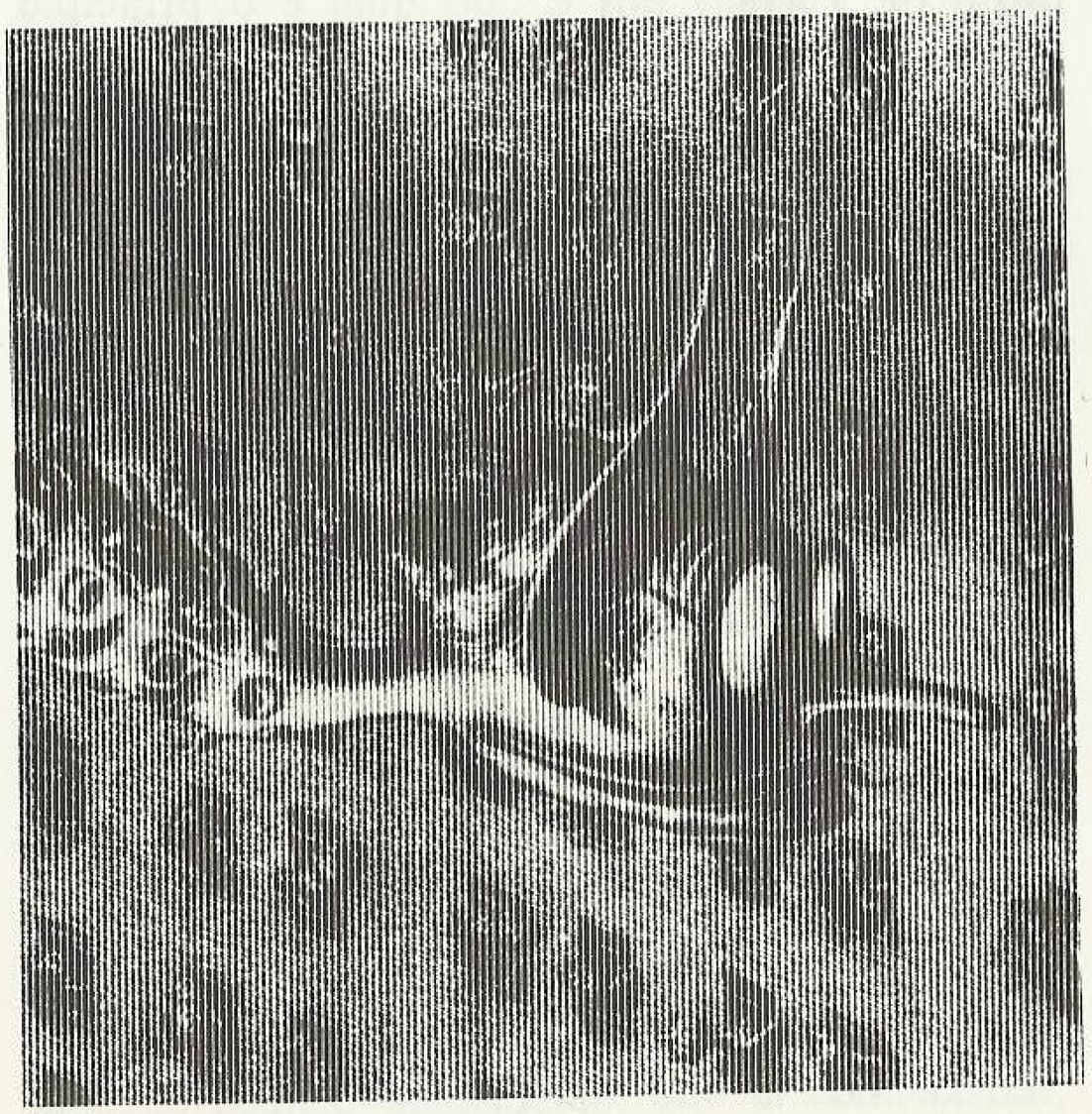
15. Carta de 17 de outubro de 1884.

16. Não nos detemos na forma de narrar que tem a sua importância para a compreensão estilística do grotesco; por outro lado, é muito ilustrativa a confissão do narrador: "...assim o quer o poder obscuro que me comanda".

* Protagonista do romance cômico **Herr Kortüm**, de Kurt Klugel (N. do T.).

tradas por Chagall.) No caso de *Dom Quixote*, salienta-se o fato de que as ilustrações são, na maioria, mais grotescas que a própria novela. Aí a realidade é um mundo ordenado e conhecido, onde nós, os leitores, devemos sentir-nos em casa. No ilustrá-las, dissolve-se a harmonia do mundo único, pequenos recortes se apresentam como domínio fechado, colocando-se sob o princípio estilístico da incongruência que é determinada pelo herói. Sancho, composto pelo poeta, flutua sobre um rego; delineado pelo desenhista, sobre um abismo.

5. O GROTESCO NA ÉPOCA MODERNA



1. O drama

No realismo do século XIX, o grotesco quase só aparecia como uma continuação atenuada de formas de plasmação do romantismo. Não se encontrava, ao menos na literatura alemã, com muita freqüência. O quadro altera-se, tão logo entramos na época moderna. Se foi possível dizer-se do grotesco (ornamental) do século XVI, ser ele "o solo nutritivo de todas as tendências anticlássicas na arte decorativa do maneirismo"[1], do mesmo modo pode-se afirmar que, no século XX, o grotesco é o solo nutritivo de largos domínios da pintura e da literatura. O material jorra com tal abundância, que devemos contentar-nos com o estudo de algumas figuras individuais mais expressivas. Procuramo-las em lugares muito diversos e muito distantes entre si.

1. ERIK FORSSMAN, *Säule und Ornament,* Estocolmo, 1956, p. 97.

Na Alemanha, a idade "moderna" tem um começo muito caracterizado. Nos três anos, 1891, 1892, 1893, apareceram as obras nas quais já se pode ler todas as tendências dominantes no século XX. (O seu predomínio propriamente dito principia nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial.) A diversidade é tão grande, que ainda hoje se fala de movimentos distintos e a multiplicidade é decomposta numa sucessão. Mas na época tudo se manifestava como simultâneo. Há o drama naturalista (Hauptmann: *Einsame Menschen*, "Homens Solitários"; *Die Weber*, "Os Tecelões"; Holz-Schlaf: *Die Familie Selicke*, "A Família Selicke"); na arte narrativa, Holz-Schlaf (*Neue Gleise*, "Novas Vias") e G. Hauptmann (*Der Apostel*, "O Apóstolo) palmilham novos caminhos; Stefan George funda as *Blätter für die Kunst*, "Folhas para a Arte"; Hofmannsthal publica as primeiras poesias e os dramas líricos (*Tor und Hod*, "O Tolo e a Morte"); com Dehmel e Dauthendey (*Ultraviolet*, "Ultravioleta") se anuncia o expressionismo. Tudo isto fica fora do nosso tema; pois a partir de tais atitudes o olhar não pode incidir no grotesco. Mas em 1891 também aparece *Eduards Traum*, "O Sonho de Eduardo", de W. Busch, no qual percebemos traços surrealistas, e se publica o novo drama de Wedekind. E com isto caímos no grotesco[2].

Ele nos dá a impressão de algo conhecido. Os professores, que em *Frühlings Erwachen* ("Despertar da Primavera") realizam a sua conferência, são da espécie do Capitão e do Doutor, no *Woyzeck* de Büchner. Também em Wedekind trata-se, antes de mais nada, de sátira; ela é até mais mordaz, cínica e sensivelmente mais subjetiva na sua exaltação. Mas também aqui a deformação caricaturesca desprende-se do solo satírico, desenvolvendo forças próprias e transformando entes humanos em marionetes rígidas e movidas mecanicamente. Esta transformação arbitrária, e não mais propelida pelo impulso de sátira, determina o exterior das figuras tal como os seus movimentos, os seus pensamentos bem como a sua linguagem: "(. . .) Uma epidemia de suicídios (. . .) que até hoje escarneceu de todos os meios de prender o ginasiano às suas condições de existência, constituídas pela sua formação, destinada a torná-lo homem culto". Estamos de novo no âmbito da *commedia dell'arte* quimérica e Wedekind, que no último ato de *Despertar da Primavera* ainda se utilizara do sobrenatural, para produzir grotesco (Moritz Stiefel morto, "com a cabeça debaixo do braço, anda por cima dos sepulcros", conversando com o seu amigo vivo e o "cavaleiro embuçado"), logo se cinge aos recursos que a *commedia dell'arte* põe à sua disposição. É verdade que não mais desenvolve suas peças com Arlequins, Colombinas e Pantaleões etc. apenas em roupagens novas. Cria papéis novos, uma pequena série de papéis novos, que agora aparecem em todos os seus textos teatrais, amiúde sob os mesmos nomes próprios. No prólogo do *Erdgeist* ("Espírito da Terra") nos é dito qual é o princípio que inspirou a sua estilização.

Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
Das — meine Damen! — sehn Sie nur beit mir.

[O verdadeiro animal, feroz e belo animal,
Este — minhas senhoras! — só comigo o vêdes].

E a seguir o domador de animais — papel de que o poeta se revestiu — enumera as suas personagens: o tigre, o urso, o macaco, o camelo, os "vermes de todas as zonas" e principalmente a serpente:

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,
Zu locken, zu verführen, zu vergiften —
Zu morden, ohne dass einer spürt.

[Ela foi criada para instigar o mal,
Para atrair, seduzir, envenenar...
Para assassinar, sem que a gente sinta].

2. Cf. M. UNTERMANN, *Das Groteske bei Wedekind, Th. Mann, H. Mann, Morgenstern und W. Busch*, tese, Königsberg, 1929; E. SCHWEIZER, *Das Groteske und das Drama Wedekinds*, tese, Tübingen, 1932.

Com isto também está determinada a perspectiva (e ela é explicada no prólogo): é o olhar através do inatural e dos disfarces para a verdadeira natureza do homem, a sua "arquiforma". Pode parecer que a revelação do animalesco na criatura humana deva aumentar o efeito do estranhamento e, com ele, o seu caráter sinistro. Mas o que se apresenta é uma minoração destes elementos. Pois os animais do prólogo do *Espírito da Terra* não são monstros infernais, refertos do demoníaco, porém alegorias cujo conteúdo significativo está estabelecido por milênios de ensinamento moral cristão. Ora, acontece também, sem dúvida, que o espectador diante do jogo cênico esqueça tais relações. Mas então vem o autor, que não permanece de modo nenhum o homem "frio", como ele se apresentava no prólogo, e deixa as suas personagens raciocinarem e moralizarem. Assim, já o falecido Moritz Stiefel, com a cabeça debaixo do braço, teve de ouvir como o cavalheiro embuçado doutrinava o público: "O fantasma não está errado. Não se deve esquecer a própria dignidade. — Por moral entendo o produto real de duas grandezas imaginárias. As grandezas imaginárias são *dever* e *querer*. O produto se chama moral e não é dado negar a sua realidade". Assim ocorre sempre e precisamente lá onde o olhar do poeta penetra até a "natureza verdadeira": ele não só faz ver, como torna cônscio do que há para ver. Dirige-se continuamente ao público; pois, no fundo, quer incitar, exortar, despertar. O jogo das distorções grotescas não tem valor em si, mas é literatura edificante pervertida. Por certo o *horror naturae* é passível de transformar-se de meio em fim. Wedekind pode abandonar-se a ele, de modo que por seu instinto teatral elementar surgem por vezes autênticos grotescos. Mas sempre está presente a ameaça da eloqüência e racionalização, por pervertidas que soem as opiniões e mentalidades. Daí terem mais unidade as peças nas quais falta o *pathos* de sua mundividência, onde Wedekind se contenta com o efeito de surpresa do heterogêneo. Esta variedade do cômico deformante, que já conhecemos, cunhou, por exemplo, a "farsa" de Fritz Schwigerling (*Der Liebestrank*, "O Filtro de Amor"). Porém neste terreno, G. B. Shaw, mais espirituoso, vedou o caminho do palco às peças de Wedekind.

Lenz, Büchner, Wedekind — em todos os três casos, uma arte dramática, que deriva da metáfora da marionete o princípio plasmador dos homens, em seu mundo cênico, nos conduz para junto do grotesco. A nossa atenção é alertada, porque suspeitamos estar diante de um enfoque similar, quando lemos os versos:

Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
Und schien es noch so gross und tief zu sein!
. . . . .
Es fliessen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns.
Wir spielen immer, wer es weiss, ist klug.

O que não é teatro no que fazemos na terra,
Por maior e mais profundo que nos pareça!
. . . . . .
Confluem um no outro o sonho e a vigília, confluem a verdade e a mentira. Certeza não há em parte alguma.
Não sabemos nada dos outros, nada de nós mesmos.
Nós representamos sempre, e quem sabe disto é inteligente.

São as palavras finais de Paracelso, na peça homônima de um ato, de A. Schnitzler, são as palavras, portanto, que dão sentido à obra. Mas, a despeito de todas as ressonâncias do *theatrum mundi* nesta representação, as diferenças não ficam inaudíveis. "Nós representamos sempre", nós mesmos o fazemos, mas nós não somos representados. Falta o desconhecido, o qual enquanto poder maneja os fios, falta o misterioso, que por arbítrio próprio irrompe e domina, faltam até mesmo os fios, que tornam excêntricos os nossos movimentos e o elemento humano estranho já na aparência. Se aqui deve haver o grotesco, cumpre obtê-lo por outra via, afora a da caricatura e da sátira. Mas poderá ele apresentar-se em geral lá onde não é possível perceber como ameaça nenhum elemento de fundo e nenhum elemento abismal, onde a incerteza não abriga nada de sinistro e angustiante, mas dá lugar ao ceticismo

tranqüilo da sagacidade (tal como numa novela de Schnitzler é chamado de "sábio" o marido que aceita calmamente a infidelidade da esposa)?

A peça em um ato *Paracelso* apareceu em 1899 junto com outra, *Der grüner Kakadu* ("A Cacatua Verde"), à qual Schnitzler deu o subtítulo de "Grotesco". A realidade e a aparência confluem e Schnitzler utiliza de modo espirituoso, precisamente refinado, o motivo com o qual já o drama elisabetano e depois os românticos haviam tentado desconcertar o sentimento de realidade do espectador: o teatro dentro do teatro[3]. A realidade do palco desde o início tem algo de irreal: o dono de uma adega parisiense entretém os seus fregueses fidalgos, apresentando-lhes com os seus atores uma tasca de criminosos e tratando-os, sob a máscara da encenação, tal como na realidade não lhe é permitido. Entre os atores — é a noite da tomada da Bastilha — infiltra-se porém um verdadeiro criminoso, enquanto que, de outro lado, uma marquesa sente-se perfeitamente à vontade no mundo do teatro; a realidade de sua condição converte-se em aparência e o mundo da aparência torna-se a sua realidade. O ator principal entra em cena e põe-se a representar a narração de alguém que acaba de cometer um assassínio, matando um nobre rival que foi preferido. Então, até o taberneiro e os amigos são iludidos; pois todos estão cientes de que na realidade este fidalgo é aquele rival favorecido. O ator, o único que não sabia do fato, passa agora a sabê-lo, a partir de observações feitas por acaso; por isso, quando o aristocrata entra, ele o apunhala efetivamente. A revolução que explode afugenta os nobres, destruindo todo o mundo aparente.

Este mal tem algo em comum com a nossa noção de grotesco. Com o dia da tomada da Bastilha e o âmbito de uma bodega de criminosos, Schnitzler escolheu um setor do mundo no qual aparência e realidade se confundem de tal modo que surgem equívocos duradouros. Mas são justamente apenas ilusões. Como espectadores, fruímos o engano, ainda que seja o nosso próprio, porque, no fim das contas, diante da realidade ele se revela como engano. Na medida em que aquele setor e o seu conteúdo são mais do que mero arranjo inteligente do autor, convertem-se em símbolo de uma situação social em determinado momento histórico. A sua realidade torna-se tanto mais rica em seu teor, e com isto tanto mais sólida, quanto mais vezes nos enganamos em nosso ajuizamento da aparência. Mas em princípio não é posta em dúvida a confiabilidade que merece a nossa orientação no mundo. Ela se confirma precisamente nas personagens. Quando desce o pano, poderíamos determinar com poucas palavras o caráter de cada uma delas.

Embora nada trouxesse ao nosso tema, foi preciso tratar da *Cacatua Verde* de Schnitzler, não só porque o autor lhe atribuiu o subtítulo de "grotesco", cabendo por isto examinar o seu sentido, mas também porque alguns anos mais tarde surgiu de fato uma efetiva dramaturgia grotesca, a partir da mesma problemática do ser e da aparência[4]. Os contemporâneos reuniram sob o nome de *teatro del grottesco* um grupo de dramaturgos italianos, cujas criações se desenvolveram entre 1916 e 1925, e o mesmo faz hoje a história da literatura. Luigi Chiarelli abriu a série com o drama *La Maschera e il Volto* ("A Máscara e a Face"), que foi representado em Roma, no ano de 1916, e trazia no subtítulo a designação de "Grotesco". Além dele, pertencem ao grupo Antonelli, Cavacchioli, Fausto Maria Martini, Nicodemi, Rosso di San Secondo e outros, sendo o mais significativo Luigi Pirandello. O espírito co-

3. JOACHIM VOIGT, *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama,* tese, Göttingen, 1954. Cf. também DAGOBERT FREY, "Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung Über das Realitätsproblem des Schauspiels", em *Kunstwissenschaftliche Grundfragen,* Viena, 1946.

4. À pergunta sobre os inspiradores do *teatro del grottesco*, apontou-se para o irlandês SYNGE (*The Playboy of the Western World*) ou o russo ANDREIEV (*Máscaras Negras*); as relações com A. Schnitzler são incomparavelmente mais próximas.

mum do teatro grotesco foi determinado do seguinte modo[5]: "... a absoluta convicção de que tudo é vão, tudo vazio, sendo os homens marionetes na mão do destino; suas dores, suas alegrias e suas ações são apenas sonhos de sombras num mundo sinistro e de trevas, dominado pelo destino cego". São pensamentos e rumos conhecidos[6], que já se manifestam nos títulos dos dramas: *Máscaras e Face* e *Quimeras* (Chiarelli), *O Homem que se Encontrou a si Mesmo, A Loja dos Sonhos* (Antonelli), *Marionetes, que Paixões!* (Rosso di San Secondo). No entanto, em tudo isto não chega à expressão com nitidez suficiente o fenômeno que condiciona, no teatro grotesco dos italianos, a insegurança total da existência e causa o estranhamento: o caráter cindido do homem. "Que é que, em nós, mente, assassina, rouba?", já pergunta o Danton de Büchner e Woyzeck poderia perguntá-lo, se possuísse a capacidade de colocar-se à distância de si mesmo. No teatro grotesco, a cisão tornou-se o princípio geral da configuração humana, sendo anulada, por princípio, a noção da unidade da personalidade. Pensou-se em influências de Nietzsche e de Freud. Mas nas personagens dos dramas não deparamos apenas, como pessoas particulares, com o eu vital e o inconsciente eu-instinto; as cisões são de uma multiplicidade maior.

No primeiro drama "grotesco", *La Maschera e il Volto*, de Chiarelli, trata-se da oposição entre a imagem social que a aparência de um homem projeta (a sua máscara) e o eu "verdadeiro" (a sua face). Um marido, que defendeu a tese de que o homem deve matar a esposa adúltera, chega à situação em que precisaria efetivar as suas palavras com sua própria mulher. Experimenta então em si mesmo a partição: o seu foro íntimo que a ama, quer poupá-la; mas a convenção social que ele vive e da qual se declarou partidário, a "máscara" que sempre usou, forçam-no ao assassínio. Tenta conjugar ambas as coisas fingindo matá-la. É acusado, mas graças à habilidade do advogado, um bom amigo, é absolvido. Devido à despreocupação da mulher, que retornou ao lar, descobre-se o fato verdadeiro. Os esposos reconciliados têm de fugir para escapar à prisão que os ameaça inevitavelmente por causa da fraude.

Pode-se imaginar o tema sendo tratado de maneira séria ou jovial. Chiarelli mistura as duas coisas (todo o teatro "grotesco" se empenha na tragicomédia). No primeiro ato, julga-se perceber no aguçamento caricatural das personagens o zelo de um crítico da sociedade. Mas as situações e os acontecimentos mesmos vão se deformando. Chiarelli aplica a palavra "grotesco" ao momento em que, para o marido, voltando à casa após a absolvição, o mundo parece desconjuntar-se: as homenagens ao suposto uxoricida se excedem umas às outras, a casa é um mar de flores, cestos cheios de cartas são trazidos para dentro, os amigos o aclamam, as suas mulheres se lhe oferecem de forma mal dissimulada, o juiz e os jurados vêm à frente de um cortejo festivo. Mas não é aí que reside o grotesco, porém na mistura do incompatível. "Ao lado do grotesco mais louco surgem na vida os dramas mais horríveis; no riso contrafeito das máscaras mais obscenas choram por vezes os sofrimentos mais dolorosos." Assim se acumulam os absurdos. O advogado, que conseguiu a absolvição, porque lançou toda a culpa sobre a adúltera imoral, revela-se como o verdadeiro adúltero. A mulher volta por amor ao marido no dia e justamente no momento em que todos se aprontam para acompanhar o enterro dela (no lago foi achado um corpo e reconhecido como o seu). Os esposos se encontram como pessoas que se amam e agora o mundo ameaça separá-los: os amigos querem entregar ao tribunal e à cadeia, por causa da fraude, o inocente que haviam festejado como assassino. "A farsa e a tragédia" mesclam-se no drama absurdo das "máscaras". E é

5. ADRIANO TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, 3.ª ed., Roma, 1928, pp. 119 e s.

6. Cumpre aceitar que L. Pirandello, que se doutorou em Bonn com um trabalho filológico, e foi por algum tempo historiador literário, conhecia o romantismo alemão; mas com isto se diz pouco sobre a sua obra e absolutamente nada sobre o "teatro grotesco".

justamente nisto que Chiarelli ultrapassa toda a crítica da sociedade: o mundo só funciona como o jogo absurdo de tais papéis. Percebe-se um sorriso cínico, que sabe: farsa e tragédia, máscara e face não se deixam separar; com a máscara seria arrancada também a face. Mandeville inquietara o seu século XVII crente no progresso, quando demonstrou, com a sua fábula das abelhas, que, para o funcionamento do mundo, se faziam necessários a injustiça, o vício e o crime. Mas então ainda havia bem e mal, bons e maus. Agora as cisões passam através do eu; o estranho, a máscara, se torna parte da pessoa. Quem todavia consegue realizar a separação, quem, como os dois amantes, logra tirar as máscaras e deixa de "duplicar-se", não possui mais lugar no mundo. A fuga dos amantes se converte em fuga do mundo, "para longe da sociedade, dos amigos, da lei, de tudo", como se diz no fim do drama.

A alienação do eu pelas cisões inconciliáveis é o problema central de Pirandello. O herói em *Henrique IV* é prisioneiro da sua máscara, na qual só lhe resta no fim, como única possibilidade, tornar a refugiar-se. No prólogo de *Seis Personagens em Busca de um Autor*, Pirandello desenvolve toda uma filosofia, construída sobre a oposição entre a vida como movimento carente de configuração, de um lado, e de outro, a vida como forma, isto é, como fixação através de posição social, situações, ações e, com isto, da própria historicidade. Debalde, e com desespero crescente, o pai tenta destruir, no drama, a imagem que a enteada formou dele, com base em um momento de fraqueza e aviltamento. A problemática do movimento e da forma, do ser e da aparência, se alarga na peça porque Pirandello — ultrapassando de longe a Schnitzler — sobrepõe e faz com que se interpenetrem múltiplas camadas de ilusão: os espectadores no teatro presenciam no palco o desenrolar de um ensaio teatral, ensaia-se uma peça na peça, aparecem seis pessoas que, como criações de um poeta, exigem realidade e, a bem dizer, uma realidade superior àquela da primeira e segunda peças em cena, no fundo até superior à dos espectadores. Elas procuram representar o seu drama atemporal, que o autor ainda não escreveu[7]; os atores desempenham as cenas para elas. Neste espelho congela-se o fluxo da vida em formas específicas, isto é, formas próprias da arte (com isto entra uma nova problemática: a da enformação artística). Finalmente os espectadores ainda têm de representar na peça "espectadores de teatro". Deste modo fica superado tudo o que Tieck e Schnitzler conseguiram extrair do motivo do teatro no teatro. Não só superado do ponto de vista dramático, mas também aprofundado de tal maneira em termos de conteúdo, que poderia subtrair ao espectador a segurança de sua orientação no mundo.

Se tal coisa, no entanto, não ocorre e as possibilidades do grotesco não são devidamente aproveitadas, a causa está na constante retirada que se efetua para o plano da reflexão sobre problemas. Sempre de novo, as personagens discutem a sua problemática e a do ser e da aparência, ou o autor obriga os seus espectadores a fazê-lo em lugar daquelas figuras que — como, por exemplo, o diretor teatral — não conseguem compreender o caráter provisório de sua situação. É verdade que Pirandello também não fornece, ao fim, nenhuma interpretação do sentido da peça; mas, dado o fato de quase em cada cena (não marcada externamente) dirigir-se ao pensamento e facilitar-lhe as categorias correspondentes ao problema, ele impede que o mundo, ao estranhar-se, se torne grotesco. Sem dúvida, há nos seus dramas algumas passagens do gênero, sobretudo — e isto é característico — nas pantomimas. Aí a linguagem das indicações de encenação já se fazem elucidativas. É o que aconteceu, por exemplo, quando no fim o diretor teatral se sente "liberto de um íncubo", mas no momento seguinte volta a ser inteiramente envolvido por ele, quando,

7. A dissolução da "ação dramática" tradicional corresponde, no âmbito do acontecer, à dissolução do conceito de personalidade, pois também o "drama atemporal" das seis personagens se passa apenas em situações isoladas.

com a mudança da iluminação, as sombras de seis personagens deslizam "grandes e cortantes" pelo palco. Ou quando, em outra pantomima, pouco antes do encerramento, o filho não consegue mover-se: "como que atado por um poder secreto". Aí sentimos que as categorias das falas das figuras não bastam para a compreensão do mundo (no qual estamos inclusos como espectadores); sentimos que ainda há outros poderes nas profundezas, os quais intervêm de maneira incalculável e tornam o mundo ainda mais estranho. O grotesco mais forte reside, a bem dizer, no surpreendente aparecimento de Madame Pace, que entra quando se fala dela. Ela não pertence nem ao rol das seis personagens, nem ao elenco dos atores. Qual a camada da realidade em que vive é algo que permanece obscuro. Também o seu nome singular não se enquadra em lugar nenhum; uma interpretação alegórica deparar-se-ia logo com dificuldades. Como somos informados, "ela nasceu da própria cena e é plasmada por esta". A sua aparição é em si mesma grotesca:

> A porta no fundo se abre; Madame Pace se aproxima alguns passos. Uma megera de imensa corpulência, com uma peruca pomposa de lã vermelha e uma rosa esplendorosa no peito, à moda espanhola; um leque de plumas numa das mãos e a outra erguida, com um cigarro aceso entre dois dedos. Quando aparece, os atores e o diretor de teatro de repente se precipitam através do palco e escada abaixo e se incitam mutuamente à fuga pelo corredor...

O susto se descarrega em gargalhadas exageradas, quando Madame Pace começa a falar num espanhol italianizado.

Se, além de dois ou três dramas de Pirandello, quase nada do *teatro del grottesco* se tornou conhecido fora da Itália, isto se deve — ao lado da falta de grandes dramaturgos — à pequena extensão de uma problemática sempre repetida. A dissolução da unidade pessoal era em si, ou seja, tal como levava a cabo o teatro grotesco, um princípio demasiado inofensivo e em si mesmo fraco demais para o estranhamento do mundo. Outros poetas, e acima de tudo pintores, alcançaram nos mesmos anos incomparavelmente mais[8].

2. Os contistas do horror

Entre os anos de 1910 e 1925, na Alemanha, poder-se-ia opor aos dramaturgos italianos do grotesco um grupo de escritores como "narradores do grotesco". A designação emerge neste tempo e entre eles mesmos. K.H. Strobl iniciou o prefácio à coletânea *Das unheimliche Buch* ("O Livro Macabro", 1913) constatando que o humor e o pavor são filhos gêmeos da mãe fantasia. Ambos não se contentam com os "fatos", ambos desconfiam de uma explicação racionalista do mundo, ambos manipulam "a vida soberanamente", transformando-a, sublinhando-a, estilizando-a. Ambos exigem a mais sensível das almas, a inteligência mais penetrante e a mão mais vigorosa. Strobl se oporá à concepção de que o poeta do horror cria as suas obras acossado por medo mortal ou perseguido por alucinações.

> Precisamente porque a primeira vivência assalta o poeta do pavor com tais calafrios de horror, porque de repente acredita ver aclarados em certos lanços mistérios tremendos, só para se perder em trevas ainda mais profundas, porque tem de haver-se com o abismo e as sombras, precisamente por isto deve ele ser tanto mais forte em si mesmo, deve possuir dentro de si uma força tão imensa de ordenar e plasmar como nenhum outro poeta.

8. Nos primeiros anos do pós-guerra Pirandello ainda foi representado numerosas vezes. Mas Silvio d'Amico vai muito longe quando constata uma forte dependência da atual cena dramática européia e americana em relação a Pirandello ("Fortuna di P.", *Rivista di Studi Teatrali,* Milão, 1952). L. MacClintock até deu a um livro o título de *The Age of Pirandello* (Londres, 1952). Ver a literatura mais recente sobre Pirandello: MARIO WANDRUSZKA, *Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft. u. Geistesgeschichte,* 1954; ULRICH LEO, *Romanische Forschungen,* 1952.

Strobl cita as palavras de Baudelaire: "Os encantos do horror só embriagam os fortes..."; nomeia mestres antigos como "Hieronymus Bosch, Breughel". E a seguir, com a unificação das duas forças da fantasia, Strobl alcança a meta a que aspirara desde o princípio:

> Quem negará que precisamente nesses mestres o prazer de precipitar-se no horror e lutar com o diabo surge de um máximo de saúde, coragem e traquinice? E que neles ao horror se associa o seu irmão — o humor? O humor que por vezes atua isolado, às vezes porém unido ao horror, produzindo então algo muito especial e saboroso — o grotesco?

Strobl continua:

> Apenas parteiras e lavadeiras literárias... (segue uma série de drásticas denominações) afirmarão que o humor e o horror são incompatíveis. Precisamente os clássicos do horror são exemplos do contrário. E. T. A. Hoffmann... E. A. Poe...

Há muita coisa de interessante nestas sentenças programáticas: a ênfase na idéia de que, para a plasmação artística do horror, são necessárias consciência fria e mão vigorosa (transparece aqui a *Philosophy of Composition* de Poe); de que o humor constitui parte essencial do grotesco, de que o humor e o horror brotam de um máximo de saúde ou, como Strobl ainda formula, com assonâncias nietzschianas, da "vontade máscula e soberana de poder sobre a vida". E por fim chama a atenção a força com que confessa o desejo de renovar o que em tempos anteriores era criado por pintores como Bosch e Brueghel e poetas como Hoffmann e Poe. São os anos em que Bosch e Brueghel são descobertos e se formam novos anéis da fama póstuma ao redor de Hoffmann e Poe. A constituição do grupo foi promovida por uma casa editorial, que se dedicava à tarefa de publicar os velhos mestres do horror e do grotesco e divulgar os seus discípulos contemporâneos: a Editora Georg Müller. Encontrou ela o seu organizador em H. H. Ewers. Este começara em 1905 com um estudo sobre E. A. Poe e depois se tornara conhecido com as coletâneas *Das Grauen* ("O Horror"), *Die Besessenen* ("Os Possessos"). A seguir, publicada por G. Müller, veio uma série de romances, *Der Zauberlehrling* ("O Aprendiz de Feiticeiro"), *Alraune* ("Mandrágora"), *Der Vampir* ("O Vampiro"), e sempre novos relatos, entre os quais *Der gekreuzigte Tannhäuser und andere Grotesken*, 1917 ("Tannhäuser Crucificado e outros Grotescos"). Ademais, a mesma casa reeditou então os clássicos do gênero, Hoffmann e Poe, e traduziu os escritores franceses que a ele se dedicaram: as obras de Villiers de l'Isle-Adam, a cujo primeiro volume deu o título de *Grausame Geschichten* ("Contos Cruéis"); as *Geschichten in der Nacht* ("Histórias na Noite"), de Frédéric Boutet, com o subtítulo: *Seltsamkeiten und Grotesken* ("Curiosidades e Grotescos"). Na *Galerie der Phantasten* ("Galeria dos Fantastas"*) de G. Müller apareceram então os contemporâneos; entre eles, Panizza, Strobl, O.H. Schmitz, e o romance de A. Kubin, *Die andere Seite* ("O Outro Lado"). Como artista gráfico, Kubin ilustrou uma série de obras da editora, como o mencionado *Unheimliche Buch* ("Livro Macabro"), cujo êxito (seis edições em um ano) superou mesmo o do seu predecessor, o *Gespensterbuch* ("Livro dos Espectros") de G. Meyrink[9].

Mas por freqüente que seja o emprego da palavra "grotesco" em prefácios, títulos e nos próprios textos[10], ela perderia o seu significado, se

* O termo alemão não tem tradução em português. A adaptação visa a acepção ligada com o "fantástico", de modo a evitar-se o que sugeriria a palavra "fantasiador" (N. do T.).

9. Além de Georg Müller, O. Langen editou os escritores do horror (entre outros Meyrink); mais tarde as duas editoras se fundiram. Cabe nomear ainda O. Rowohlt e Kurt Wolff. Depois da Segunda Guerra Mundial, a Editora Kurt Desch continuou a tradição; cf. a seleção *Phantastischen Erzählungen* ("Contos Fantásticos"), ed. por T.C. Kobbe, as novas edições de Poe, Villiers de l'Isle-Adam, a tradução das *Diaboliques* de BARBEY D'AUREVILLY (ilustrada por A. Kubin) etc. A Editora Desch também adquiriu os direitos editoriais das obras de H.H. Ewers.

10. Nos textos encontra-se, muitas vezes, "grotesco" num sentido banal, com o significado de "extraordinário", "bizarro"; cf., por ex., no *Livro Sinistro* a citação

devesse servir de caracterização para toda essa literatura. Em sua diversidade, requer expressões mais amplas e em conseqüência mais vagas. A designação de "literatura de horror" parece tanto mais justificada quanto acentua o paralelo, de pleno conhecimento dos escritores, com aquela literatura européia de fins do século XVIII, que formara o solo para os grotescos "autênticos" de um Jean Paul, de um Bonaventura, de um Hoffmann e de um Poe. A concordância confirma-se à vista dos motivos, temas e técnica. Assim, por exemplo, todo o novelo de motivos sobre o qual se dispõe a estrutura do drama do destino encontra-se reunido na narrativa de Meyrink, *Meister Leonhard* ("Mestre Leonhard"), (da sua coletânea *Fledermäuse*, "Morcegos"): a maldição de uma linhagem, o incesto, a volta ao lar, *omina*, (presságios) e *fatum* (fado). Também a literatura de horror quer transmitir medo ao leitor, coisa que ele por si mesmo procura; deseja mostrar-lhe abismos, à cuja beira ele próprio se posta de bom grado. Temos o mesmo que antes: a problemática do artista, os lados noturnos da alma, a magia sinistra entre o amor e a morte, o caráter satânico do crime. Mas também se tornam mais nítidas algumas diferenças. No romance de horror inglês, assim como no drama alemão do destino, o abissal é registrado e aparece então uma ordem tanto mais poderosa quanto capaz de abarcar tais aspectos sinistros. O romance de horror, inglês, confirma a ordem moral do mundo; as figuras estão ordenadas segundo o bem e o mal, incorporando-se também o sobrenatural em tais categorias. Por mais destruidora que seja a maldição no drama alemão do destino, ele é encimado pela graça e pela redenção, e Zacharias Werner e Müllner podem falar com razão de um conteúdo cristão em seus dramas.

A literatura de horror no segundo decênio do século XX não quer mais incorporar o noturno. Na medida em que não cumpre simplesmente a função de meter medo — e boa parte desta literatura se contenta com isto — tende a abalar as categorias vigentes na imagem burguesa do mundo. É mais forte do que a literatura de terror por volta de 1800 e relaciona-se, de forma inequivocamente opositiva, com a situação sociológica do seu tempo. Neste sentido, é sintomático o título da coletânea dos relatos iniciais de Meyrink, *Des deutschen Spiessers Wunderhorn* ("A Trompa Milagrosa do Burguês Alemão"). Com o seu caráter abissal despido de toda abóbada espiritual, parece aproximar-se do grotesco. Em H. H. Ewers não falta o *pathos* de uma metafísica, que procura inserir o caso singular sensacional na amplitude de uma certa mundivisão. O homem: um "cego" numa "noite de terror"; a vida: o "sonho de um ente absurdo" (num diálogo fingido com O. Wilde). Conhecemos as voltas da questão; aos antepassados do século XIX juntam-se os contemporâneos Carducci e Przybyszewski, como anunciadores de uma credibilidade em Satanás (Meyrink no seu *Mestre Leonhard* faz da Ordem dos Templários a seita contemporânea dos crentes em Satanás).

Tais opiniões não trazem auxílio à interpretação, pois nas obras de Ewers outras categorias aparecem como determinantes. Antes de mais nada, salienta-se aí a pobreza da escolha: trata-se, sempre de novo, de subverter as concepções dominantes sobre a vida amorosa; a atenção do narrador se dirige constantemente para o invertido, o pervertido. Ewers procura dar-lhe validez e conteúdo, recorrendo a fenômenos biológicos, nos quais a perversão aparece como poder dominante da natureza. Várias vezes põe-se a relatar o processo pelo qual a aranha fêmea, após a fecundação, enreda na teia o parceiro masculino e chupa-lhe o sangue (uma vez também somos informados de uma cobra, que já começa a engolir o parceiro durante o processo). O relato *Die Spinne* ("A Aranha"), do volume *Os Possessos*,

do relato de O.H. SCHMITZ, *Die Geliebte des Teufels* ("A Amante do Diabo"): "...os membros do pequeno grupo faminto de atores, cujos costumes grotescos, muitas vezes bastante desanxabidos, sempre me atraíam ainda mais do que o comportamento formalizado daquela *gentry* anêmica..."

1908, converte este motivo numa estória que se passa misteriosamente entre o reino dos homens e dos animais.

A narrativa começa assim:

> Quando o estudante de medicina Richard Bracquemont resolveu mudar-se para o quarto número sete do pequeno hotel Stevens, rue Alfred Stevens 6, já se haviam enforcado neste cômodo, na travessa da janela, três pessoas em três sextas-feiras sucessivas.

Os suicídios são tanto mais enigmáticos quanto todas as conjeturas acerca de suas motivações não chegam a nada. O estudante quer resolver o enigma. Vivemos os acontecimentos seguindo as anotações do seu diário. Cada vez mais vai sucumbindo à impressão que lhe causa uma figura de mulher, que mora do outro lado da ruela estreita. A sua descrição mistura traços humanos e animais; quando, ao fiar, os seus dedos recobertos de longas luvas pretas se movem — ela mesma usa um vestido preto apertado, com pintas lilás — eles parecem ao observador como que "patas de insetos mexendo-se". No tecido, o estudante julga perceber "padrões maravilhosos, animais fabulosos e caretas estranhas". Quando, em seguida, narra como sendo observação própria a estória da aranha, o leitor já sabe qual o curso do relato, deixando-se porém prender pelos registros da paralisação paulatina da vontade. O diário leva até o momento em que o estudante se levanta da mesa de escrever para se enforcar na travessa da janela. Somos ainda informados pelo narrador que uma aranha, que havia saído da boca aberta dos predecessores do estudante, ficara presa, esmagada entre seus lábios, "uma enorme aranha preta, com curiosas pintas lilás". De resto, a moradia defronte estava desabitada fazia meses.

Há aqui traços grotescos, mas eles não têm conteúdo, estando a serviço deste caso individual sensacional. De metafísica percebe-se aí tão pouco quanto de biologia; para além do acontecimento, cujo cálculo se pode verificar, não há mais nada. O critério do *re-readable**, recomendado pela crítica literária inglesa, mostra o seu valor nas estórias de Ewers e dos seus contemporâneos: não é possível lê-los duas vezes, o grotesco se revela vazio. Ele é familiar a Ewers, que torna a empregá-lo repetidamente. No seu romance *O Aprendiz de Feiticeiro*, faz com que toda uma aldeia montesa se envolva no "sabá das bruxas e na dança de todas as ilusões". (Em Ewers, trata-se sempre de perversões eróticas.) Mas o grotesco não se desdobra na sua essência. Ao lado do atrativo do erótico e do criminoso, vem um terceiro elemento, como indica a representação: a auto-observação de alguém, que vai se tornando estranho a si próprio e forçosamente vai deslizando para a ruína. Reconhecer-se-á nesse ponto a conexão com certa problemática contemporânea. E cabe notar o vínculo com aquela obra que serviu de modelo a tantos narradores e que nenhum deles conseguiu igualar, o famoso relato de Stevenson acerca de uma cisão da alma: *Mr. Hyde e Mr. Jeckyll* (1880).

Na época, só em dois ficcionistas do terror se encontra uma genuína plasmação do grotesco. Um é Gustav Meyrink. Alguns de seus contos e o romance *Der Golem* ("O Golem") são *re-readable*. Percebe-se, quando se vem de uma leitura de Ewers, a diferença simplesmente de qualidade, apesar de toda a aspereza do tom, e sente-se com alívio que aqui não se procura estimular o leitor e suscitar sua tensão por meios diretos e indiretos. Meyrink gira, segundo parece desde o início, como o *teatro del grottesco*, ao redor do problema do eu e do seu desdobramento. "Quem agora é eu"?, é dito no começo do *Golem*, quando o eu-narrador sente que o seu corpo mergulha no sono e seus sentidos se desvanecem; já meio adormecido percebe vozes estranhas. Mas no encerramento do romance, com um lúdico gesto, subtrai-se o caráter problemático ao narrador de primeiro plano, transformado num eu estranho: um chapéu trocado foi o que motivou a troca das pessoas; um breve sonho repetiu décadas inteiras de uma vida alheia. Mas, já que existe a outra personagem, o lapidário de pedras precio-

* Passível de releitura (N. do T.).

sas, Athanasius Pernath, existe a sua vida e o seu enigma. Meyrink evita representar oniricamente a vida repetida no sonho e narrada por quem a vive. Uma descrição exatíssima faz surgir diante de nós o bairro judeu da velha Praga, estreito, escuro, rico em esconderijos, com suas existências singulares: o velho titereiro, o trapeiro espreitador, que nas abóbadas de seus porões rende culto a uma boneca de cera, o seu filho, que se consome em ódio ao pai, Míriam, a crente em milagres, e Rosina, a ninfômana, um mundo em que a cobiça e a bondade, o ódio e o amor, o crime e a inocência convivem intimamente um com o outro. Não só o eu, mas também o mundo se tornou obscuro e enigmático. A ele mesmo (e não ao caráter onírico da narração) pertencem os alçapões e passagens subterrâneas, bem como as "frestas" nas profundezas. O homem e o ambiente são da mesma espécie.

Para o narrador se abrem "frestas" em seu próprio, e para ele inacessível, passado (esteve louco durante anos). Mas também como criatura de hoje vive momentos de alienação. Introduz-se nele algo de estranho, torna-se um Golem, um homem artificial, "que um rabino versado em Cabala, aqui no gueto, um dia moldou a partir do elemento e o chamou para uma existência despida de pensamento, automática, enfiando-lhe atrás dos dentes uma certa palavra numeral mágica". Será a própria alma que se apresenta no duplo do *Golem*? Os velhos motivos do duplo, do autômato, da boneca de cera aparecem em novas roupagens e novas conexões. Outras figuras também vivem o estranhamento do eu:

> Comigo aconteceu de tal modo que aparentemente, sem causa externa, no meu vigésimo primeiro ano, acordei um dia como que transmutado. Tudo o que até então eu gostava, se me afigurava de súbito indiferente: a vida me parecia tola como uma estória de índios e perdeu em realidade; os sonhos se tornaram certeza — certeza apodítica, provada, compreenda bem: certeza *provada, real,* e a vida um dia se tornou sonho.

Assim, pelo primeiro plano sempre de novo descrito com exatidão, se abrem frinchas numa escuridão situada no fundo. "Poderá haver coisa mais gloriosa do que perder o chão debaixo dos pés! O mundo existe para ser aniquilado por nós", diz uma das figuras principais, "depois, só depois, começa a vida". Meyrink não mostra esta "vida"; a palavra (é Míriam quem a profere) parece demasiado cheia de sentido para aquilo que se pode entrever pelas "frestas" e se infiltra através delas. Pela biografia de Meyrink sabemos que se dedicou ao estudo de doutrinas ocultas cristãs, judias e orientais; desde 1927 aderia ao budismo mahaiana. Mas em *O Golem* e nos contos não são explicadas nem esclarecidas as trevas que ficam atrás do mundo em primeiro plano[11]. O grotesco se desdobra em toda a sua essência.

11. No relato *Die Pflanzen des Doktor Cinderella* ["As Plantas do Dr. Cinderella"] extraído de *A Trompa Maravilhosa do Burguês Alemão*) empregam-se expressões como "mão diabólica" e "demônio". Mas não se trata de interpretações; o próprio eu-narrador torna a circunscrevê-las através de expressões como "era como se" e "talvez". Neste relato ressalta a maneira pela qual o grotesco ornamental adquire uma vida sinistra. O narrador vagueia por entre alamedas subterrâneas de plantas:

> "O muro estava revestido até o teto de uma rede de trepadeiras de veias vermelhas cor de sangue das quais brotavam, como bagos, centenas de olhos esbugalhados... No meio, cintilavam horrivelmente inúmeros globos oculares que borbotavam em alternâncias com abomináveis bulbos qual amoras silvestres, que me seguiam lentamente com seus olhares quando eu passava. Olhos de todos os tamanhos e cores. — Da íris de brilho claro até o azul-claro olho morto de cavalo, voltada imovelmente para cima...
>
> "E todas pareciam partes tiradas de corpos vivos, reunidas com arte incompreensível, privadas da sua alma humana e rebaixadas a um crescimento vegetal.
>
> "De que havia vida neles, eu percebia claramente, ao iluminar os olhos mais de perto, vendo como as pupilas imediatamente se contraíam. — Quem seria o jardineiro diabólico que organizara esta plantação horripilante!"

O começo do estranhamento do mundo e do próprio eu está na aquisição de um objeto raro de bronze. Ele desempenha aqui o mesmo papel que Coppelius em relação aos estudantes do *Sandmann* ("João-pestana") de Hoffmann ou o gato no relato de Poe. Meyrink aqui continua claramente a tradição do conto noturno.

Em face de *O Golem* volta mais uma vez a pergunta sobre a relação entre o grotesco e a forma romanesca. Com efeito, *O Golem* não enfileira, como as *Vigílias* de Bonaventura, episódios em seqüência reversível, mas chega a um fim. Entretanto, este fim, a união de Athanasius com Míriam, como tudo o que no romance aparece como seqüência irreversível, permanece apenas como um andaime técnico, que possibilita a representação deste mundo. É um andaime frouxamente armado. Para a estrutura propriamente dita do romance, é decisiva a inteireza do bairro dos judeus enquanto espaço que tudo abarca. Pertencem a ele diversas séries de ações válidas por si e incontáveis histórias incrustadas que rompem o presente e, com isto, a rigidez de um lapso de tempo. No mesmo sentido funciona a suscitação do próprio passado e a mudança freqüente do tempo narrativo. A essência do mundo, tal como é aqui configurada, permite que o grotesco surja em cenas completas.

De todos os poetas do horror do segundo decênio do século XX, somente Kafka alcançou a celebridade póstuma no quinto decênio. Bastaram trinta anos para deixar os contemporâneos de então a tal ponto esquecidos que Kafka hoje é considerado, em larga medida, o grande solitário, o único na sua época; até a imagem do visionário desconhecido lhe foi aplicada. Mas a geração mais velha esqueceu que, por volta de 1920, foram impressos vários dos relatos característicos de Kafka e que ele se tornara inteiramente conhecido como autor das editoras Rowholt e Kurt Wolff: naquele tempo, com certeza, a sua voz peculiar era ainda captada como parte do coro dos contemporâneos[12]. A pesquisa atual sente, por vezes, a falta de uma classificação que indique o lugar dele na história da literatura (e também da disposição para fazê-la). Ela não preencheu até agora esta lacuna, embora a biografia (a relação de Kafka com Kubin e outros em Praga) e os *Diários* (atestação da leitura intensa de Dickens, que havia sido em parte traduzido por G. Meyrink, para Albert Langen, e, além do mais, de Lenz, Dostoiévski e outros) tenham fornecido os primeiros indícios e a confissão de Kafka a respeito de seu "epigonismo" exijam insistentemente que se trate do problema.

O nosso contexto nos propõe apenas a pergunta acerca do grotesco. Se em Meyrink e no *teatro del grottesco* o estranhamento tinha a sua origem na cisão do eu e na sua dominação por forças anônimas, em Kafka isto falta por completo. É verdade que nos *Diários* se encontram alguns registros em que parece exprimir-se o sentimento de uma partição. Assim lê-se na entrada de 16.1.1922:

> Colapso, impossibilidade de dormir, impossibilidade de vigília, impossibilidade de suportar a vida, mais exatamente a sucessão da vida. Os relógios não estão sincronizados, o relógio interior dispara de um modo diabólico ou demoníaco ou em todo o caso inumano, o exterior segue tropicando em seu andar costumeiro.

Sem dúvida que em "diabólico", "demoníaco", "inumano", está indicado um estado de estranheza para consigo próprio; mas o acento cai na falta de concordância entre o que é interno e o que é externo; o interno é concebido sob a imagem de um relógio, que contudo é sentido como unidade e funciona como tal. A plasmação dos homens na obra confirma a ausência da cisão tão conhecida naquele tempo. 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. A vaga expressão "mundo" deman-

12. Cf., p. ex., K. EDSCHMID, "Die doppelköpfige Nymphe" ("A Ninfa de Duas Cabeças"), *Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart,* 1920, p. 122: "Esta forma (dos relatos de Kafka) no fundo é mais natural e importante que a de Meyrink... Mas Kafka é, naturalmente, um talento modesto quanto à força da sua expressão; novelas curtas e reflexões breves se limitam a um pequeno círculo ao redor de Praga. Mas seu caráter unívoco tem por certo muita irradiação".

da definição mais estrita. Ela aparece em Kafka, antes de mais nada, como acontecer contínuo, que vai ao encontro do homem. A falta de sincronização poderia em si levar a uma possível separação mais nítida, à experiência de uma forma de vida idílica ou anacorética. Mas o lado de fora não dá lugar para tanto, vai penetrando incessante e irrecusavelmente. O mundo de Kafka é ainda mais determinado. Pirandello admitira ainda como válida uma "verdade" externa: "Verdadeiro é o mar, sim, verdadeiro é o monte, verdadeiro é o rochedo, verdadeira é a folha de grama. Mas o homem? Sempre mascarado, sem que o queira, sem que o saiba..." A verdade é aqui entendida como a concordância consigo mesmo e isto como constância do ser apreensível por todos. Para Meyrink tal idéia não valia mais; as plantas do Dr. Cinderella, por exemplo, estavam cheias de vida ameaçadora. O mundo de Kafka quase sempre é o da espacialidade cerrada, a espacialidade edificada com meios técnicos, um mundo sem paisagens, sem mar, montanha, rochedo e sem uma só grama. Começa pelo animal, ou seja, lá onde há movimento autônomo que avança sobre o homem.

O mundo avançante é indiscernível e estranho. Não só para alguns indivíduos especiais, que por seu modo de ser — por exemplo, como artistas — ou por uma culpa — como os penteeiros de Keller — provocam os poderes secretos, à espreita. Os homens de Kafka não se apresentam como pessoas particulares; amiúde as personagens ficam sem nome individual. E "poderes" seria uma palavra demasiado carregada de sentido e violenta para o fator que se torna operante no movimento. Tampouco há seqüências semânticas fechadas, que impilam univocamente e em linha reta à destruição física e que se tornem destarte passíveis de ser relatadas por um narrador. O caso pode estar no fim, mas o acontecer das coisas não corre rumo a este final como se estivesse correndo para uma meta estabelecida de fora. O que se representa é como o homem acaba sendo aos poucos expelido do seu âmbito, sem que haja pausas nem pontos culminantes, num processo cujo decurso singular permanece inexplicável para o narrador. O ser humano acha-se encerrado na qualidade inapreensível de toda exterioridade, neste estranho mundo de sonho, e nós, como leitores, lá nos achamos, também como ele. O caráter onírico do mundo kafkiano não consiste apenas na "sobre-realidade" — o "sobrenatural" só irrompe nos relatos iniciais — mas também nesta lei estrutural: a acometida contínua de particularidades observadas com exatidão, investida que é impossível explicar por quaisquer meios racionais, sobre a qual nada se pode dispor e ante a qual não é dado prevenir-se. Todo esforço de reflexão a seu respeito torna sempre a malograr.

Os *Diários* de Kafka indicam a atenção que ele prestava a seus sonhos. Em alguns casos, vivências em sonhos se revelam como embriões de relatos. Mas, antes de tudo, traem a concordância estilística dos registros dos sonhos com o modo de narrar nas obras. A atitude do narrador molda-se segundo a anotação dos próprios sonhos. Kafka queria esta coincidência. Mas certas palavras citadas com freqüência só revelam seu devido teor quando nos lembramos da índole singular da realidade onírica kafkiana: "A efetiva realidade é sempre irrealística". "O sonho desvenda a realidade, atrás da qual a imaginação fica sempre em retardo. Este é o lado terrível da vida — o que abala na arte"[13].

O caráter peculiar da realidade em *Der Landarzt* ("O Médico Rural"), um relato que Kafka considerava como bem-sucedido, já se torna nítido na apresentação gráfica: não há alíneas. O acontecer transcorre sem juntas. É certo que, para o leitor, há alguns momentos em que falha a sua orientação no mundo: quando cavalos misteriosos surgem de uma pocilga, quando o veículo num instante percorre muitas milhas, quando os

13. A primeira citação está em G. JANOUCH, "Erinnerungen an Kafka", *Die Neue Rundschau* 62, 1951, p. 62; a segunda em E. KAHLER, *D.N. Rundschau*, 1953, p. 37.

cavalos não-terrenos mostram interesse pelo curso das coisas, talvez, também, quando o médico é despido e posto na cama ao lado do doente. Em contos e romances posteriores quase não se encontra mais o "sobrenatural", mas nas obras iniciais ele também não é acentuado. Se pensarmos no cuidado com que Keller ou Hoffmann preparavam e apresentavam os encontros com o abissal, os instantes de estranhamento do mundo, torna-se ainda mais surpreendente a aplanação havida em Kafka. Nele, não se dão "encontros", irrupções repentinas, quaisquer estranhamentos propriamente ditos, porquanto o mundo é estranho desde o começo. Não perdemos o solo debaixo dos pés, porque nunca estivemos nele firmemente postados; só que não o notamos de pronto. Para resumir o que ficou dito até aqui, as narrativas de Kafka são *grotescos latentes*.

Ao mesmo tempo, os relatos de Kafka são *grotescos frios*. É certo que, a respeito dos quadros de Bosch, Brueghel, Goya e outros, também dissemos que lhes faltava perspectiva emocional uniforme. Mas o acento caiu no caso sobre a unidade faltante. Pareceu-nos inteiramente acertada a interpretação de Wieland, que falava de fortes efeitos emocionais: do sorriso, do horror, da repugnância. Em Kafka não sabemos se nos é permitido um sorriso, quando os cavalos fazem barulho manifestando a sua participação e o médico é posto na cama. Tampouco sabemos se devemos ou podemos sentir horror. Entre o narrador e o leitor se interpôs um alheamento, como talvez nunca tenha existido — embora o nosso trabalho com o grotesco já nos haja permitido perceber grandes distâncias. Kafka desenvolve uma nova maneira de narrar. Visto exteriormente, privilegia o eu-narrador ou conta, como por exemplo na *Verwandlung* ("A Metamorfose"), a partir da perspectiva da personagem. Mas não é aí que reside o seu traço peculiar: Meyrink emprega a mesma técnica. Tampouco o fato de que em Kafka o narrador não possua nem visão de conjunto, nem capacidade de interpretação, representa algo inteiramente novo. Mas o narrador kafkiano se alheia a nós — em qualquer forma que seja — ao reagir emocionalmente de outro modo, não como esperamos. Ele nos causa uma impressão inquietante quando o médico rural (o sujeito narrante) se põe a rir à vista dos cavalos misteriosos e é capaz de fazer uma observação jocosa, quando sobe "alegremente" no carro, quando se deixa despir com tanta resignação, quando Jorge, em *Metamorfose*, aceita tão conformado a sua animalidade, quando o narrador fala de maneira tão fria e objetiva a respeito do fato, etc.[14] Já não são mais entes humanos que estão aqui narrando; eles deslizam todos em solo infirme através das trevas, como está prefigurado na personagem do médico rural-narrador; até podem — como ele o faz — sair da nossa ordem do tempo.

Algumas passagens do *Médico Rural* chamam a nossa atenção, porque aqui, embora de maneira imprecisa, são indicados poderes situados mais além. Ocorre a palavra "destino", ou se fala de uma "instância superior", de onde os cavalos são informados e evidentemente também foram enviados. Em geral, tais coisas só aparecem nos *Diários*; já ouvimos acerca do "diabólico" e do "demoníaco"; em outras passagens lemos a respeito de demônios ou de espíritos vingadores ou de corvos ocultos, que voejam ao redor da cabeça. Nos relatos não se faz outra tentativa de conjurar e dominar o elemento subjacente e profundo.

Conquanto nos relatos iniciais de Kafka sempre tornem a ocorrer traços do grotesco que nos são familiares, o modo de plasmação obrigou-nos a falar dessas narrativas como sendo uma espécie particular do grotesco. Nas ulteriores, em troca, já não se nos oferece qualquer possibilidade para tanto. Nelas, não há mais um acontecer passível

14. Ao fim desta estória percebe-se, na apresentação satírica, que o narrador se propõe a significar e participar. Mas os diários informam que Kafka — obviamente por causa disso — ficou descontente com tal desfecho, mesmo após a reelaboração do relato. De resto, Kafka sentia de parte de Dickens uma atitude básica semelhante: "Insensibilidade escondida atrás da maneira de escrever transbordante de sentimento". (8.10.1917).

de ser narrado. Embora ainda haja, é certo, curso de acontecimentos e mundo, elas não são mais independentes da fala, e a consumação do falar consuma a desmontagem do mundo. "Desconstrução", demolição, é a forma interna desses relatos e o falar é a desconstrução mesma tornando-se fala. O imperador de Pequim enviou mensagem pessoal a você, a quem se está falando. Mas quando começa a fala vão se anulando, uma após outra, todas as possibilidades de que a mensagem jamais chegue, até que o impulso se perde e o mensageiro desaparece. Entre os ratos surge o fenômeno da grande artista ("Josefa, a Cantora"), cujo canto reúne o povo, tornando-se para ele a mensagem de algo superior. Mas enquanto se fala o canto se transforma num piar indiscernível e finalmente a cantora desaparece sem deixar vestígio. O relato mais típico da obra posterior de Kafka é *Der Bau* ("A Construção"), mas a estória é uma desconstrução. Para a sua segurança, o animal dispôs a construção subterrânea com uma fantasia que lembra E. A. Poe. Mas, no decorrer de seu falar, se lhe desconstroem todas as possibilidades de segurança. O exterior aparece apenas como um misterioso rumorejar, mas será que lhe cabe alguma realidade? A roda volante de uma obsessão se apoderou do pensamento, girando no nada até o fim.

3. Morgenstern e o grotesco da linguagem

Já antes dos dramaturgos italianos e dos narradores alemães do horror um poeta havia reivindicado para o seu discurso a palavra "grotesco". "Quanto mais velho vou ficando, tanto mais uma palavra se torna mais que todas a minha palavra: grotesco", lemos, como assentamento de 1907, no livro de confissões de Morgenstern, *Stufen* ("Degraus", no parágrafo "In me ipsum"). Mas o termo se consolidou então, sem dúvida, como qualificador de um modo que não faz justiça à criação de Morgenstern, nem ao sentido intencionado no enunciado citado. A muitos Morgenstern só é conhecido como poeta de grotescos, sendo no caso a palavra usada numa acepção achatada, que lembra o destino dos escritos humorísticos de W. Busch; é comum que os dois sejam de bom grado mencionados ao mesmo tempo, de um só fôlego. Mas, apesar da coincidência no emprego de certos recursos[15], as diferenças se tornam logo visíveis. Busch sempre toma de novo como ponto de partida o satírico. Algo semelhante também ocorre, por certo, em Morgenstern: ele escreveu uma série de paródias (sobre o drama naturalista, sobre d'Annunzio, Scheerbarth e outros mais). Mas ele próprio acentuou repetidamente a distância que havia entre os seus grotescos e as suas paródias. Na realidade, mesmo nas poesias grotescas que evocam elementos literários, falta qualquer paródia, carecendo todas elas do traço estilístico do caricaturesco. O universo destas poesias desdobra-se arbitrariamente, mas não como deformação reverberante de modelos alheios com fito zombeteiro. Uma livre fantasia criadora parece estar em ação, sendo o seu resultado uma elevada estupidez ou um contra-senso brilhante, que não evoca W. Busch como espírito aparentado, porém Edward Lear. Ambos coincidem também na maneira como utilizam o caráter da poesia com o objetivo de estabelecer uma tensão entre o conteúdo e a forma: o metro, o ritmo, o tom, a rima e o estribilho são empregados com a maior profusão, a fim de criar contrastes desconcertantes com o teor significativo das palavras.

Mas não existe fantasia livremente criadora. Se seguirmos em Morgenstern as pegadas de sua

15. Cf. o penetrante estudo de LEO SPITZER, "Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Chr. Morgensterns" em *Motiv und Wort,* 1918. A crítica de SCHUCHARDT: "Chr. Morgensterns groteske Gedichte und ihre Würdigung durch L. Spitzer", *Euphorion* 22, 1955, não tem valor. Cf. ademais: K. CHR. BRY, *Morgenstern und seine Leser,* Hochland, 1925; V. KLEMPERER, "Chr. M. und der Symbolismus", *Zeitschrift für Deutschkunde* 42, 1928; H. SCHÖNFELD, "Mosgensterns Grotesken", *Zeitschrift für deutsch Bildung* 8; M. UNTERMANN, *Das Groteske bei Wedekind, Th. Mann, H. Mann, Morgenstern und W. Busch,* tese, Könibsberg, 1929.

procedência e destino, em parte por caminhos rasgados por Spitzer e Klemper, estaremos nos limitando à periferia do grotesco. Há um ponto fácil de assinalar, em que a fantasia sempre volta a impor-se: a "ocorrência lingüística". Um som, uma palavra, uma expressão estimulam a imaginação. Foi assim que começou, já no que pode ser determinado biograficamente: quando o grupo de jovens amigos, voltando de *Galgenberg* ("Monte dos Enforcados"), sentiu-se como *Galgenbrüder* ("Irmandade dos Enforcados"). Para eles Morgenstern compôs então as suas *Galgenlieder* ("Canções da Forca"). À forca pertencia o *Galgenkind* ("Filho da Forca"), pertenciam o enforcado (*Gehenkte*) e o carrasco (*Henker*), ao carrasco pertencia a *Henkersmaid* ("Garota do Verdugo") e assim o espaço da imaginação se enchia de figuras e relações entre elas. A fantasia continuou criativa nesta direção, gerando a partir da língua figuras e seres vivos e preenchendo domínios inteiros. Através dessas figuras e desses domínios se originaram vinculações cíclicas entre as poesias; além disso, Korf e Palmström receberam vida própria e, entre os domínios, a esfera lunar se enriqueceu com particular riqueza. Já bem cedo, no volume *In Phantas Schloss* ("No Castelo de Fanta", 1895), a lua ora aparece como bolha de sabão brilhante (que por sua vez criou o soprador de bolhas de sabão, Pan), ora como a cara de um holandês. Surgiu a célebre ovelha da lua (*Mondschaf*) e o bezerro da lua (*Mondkalb*) que não estava acostumado a muita coisa, a língua contribuiu com Tulemond (*tout le monde*) e Mondamin, aparecendo sempre novos procedimentos míticos. Pode-se observar em Morgenstern a fantasia lingüística, plasmadora de mitos, em plena alegria lúdica. Uma palavra como *Schäfchenwolken* ("carneirinhos de nuvens") basta para pôr em andamento a força produtiva de Morgenstern. Amiúde são animais que nele cobram uma vida estranha: a ovelha lunar (*Mondschaf*), o espectro noturno (*Nachtmahr*), o corvo, o sapo, o peixe etc. Sempre se pode indicar na língua ou na realidade o ponto de onde lhes advêm a vida e o acontecer. Com isto, porém, o contra-senso adquire a parecença da razão e a aparência de um sentido. Constitui-se uma pluralidade de camadas em que o movimento desliza de um plano para outro, sem encontrar alto. Morgenstern leva o seu profundo comentador, Dr. Jeremias Müller, a acentuar com pedantismo que se torna ridículo o conteúdo real: que a "massagem sonora", inventada para socorrer o ar moribundo, significa o fato, conhecido por todos, que é o da fala articulada; e que cada um poderia compreender por percepção empática o experimento segundo o qual uma rolha em pé não vê a sua imagem no espelho... Essa pedanteria converte o senso, mais uma vez, em contra-senso.

A confusão cresce mais ainda quando o inanimado surge como animado. Se a língua fornece a base justificadora, agora parece mostrar-se à luz apenas aquilo que já existia oculto de há muito; o absurdo torna-se absurdo da linguagem:

> *Die Zirbelkiefer sieht sich an*
> *auf ihre Zirbeldrüse hin...*
>
> [O alfóstico se contempla
> no tocante à sua glândula pineal...]
>
> *Ein Stiefel wandern und sein Knecht*
> *von Knickebühl gen Entenbrecht...*
>
> [Uma bota e seu criado viajam
> vão de Knickebühl a Entenbrecht...]

Chegamos a um mundo onde as partes se apresentam como seres por si: "Um joelho anda solitário pelo mundo..." Não queremos estragar a risada acerca do *nonsense* mais elevado, porém o leitor atento é facilmente tomado de perplexidade ou pelo sentimento de insegurança. Klemperer tem por certo razão quando reconhece, com respeito aos estranhos relógios de Korf e Palmström, que "aqui se brinca a propósito do problema do tempo, do *temps* e *durée* dos franceses, ou quando na conhecida poesia sobre a estacada (*Lattenzaun*) vê posta em questão, por brincadei-

* As relações etimológicas constituem, no caso, a base do jogo poético (N. do T.).

ra, a nossa forma de apreensão intuitiva do tempo. Há nisto algo de suspeito. Mas o que sempre torna a ser questionado é a linguagem que engendra semelhantes bizarrias. "Na sintaxe vivem mais animais maravilhosos do que no fundo do oceano", dissera Villers [16]. Para terminar, transcrevemos mais um poema de Morgenstern:

Die Nähe

Die Nähe ging verträumt umher...
Sie kam nie zu den Dingen selber.
Ihr Antlitz wurde gelb und gelber,
und ihren Leib ergriff die Zehr.

Doch eines Nachts, derweil sie schlief,
da trat wer an ihr Bette hin
und sprach: "Steh auf, mein Kind, ich bin
der Kategorische Komparativ!

Ich werde dich zum Näher steigern,
ja, wenn du willst zur Näherin!" —
Die Nähe, ohne sich zu weigern,
sie nahm auch dies als Schicksal hin.

Als Näherin jedoch vergass
sie leider völlig, was sie wollte,
und nähte Putz und hiess Frau Nolte
und hielt all Obiges für Spass.

[*A Proximidade*
A proximidade andava por aí sonhando...
sem chegar jamais às coisas mesmas.
O seu rosto ficou amarelo, cada vez mais amarelo
E a tísica tomou conta do seu corpo.

Mas uma noite quando estava dormindo,
Alguém se aproximou da sua cama
E disse: "Levanta, minha filha, eu sou
O Comparativo Categórico!

Eu te elevarei à mais próxima (*Näher*)
E mesmo, se quiseres, à costureira! (*Näherin*) *
A proximidade, sem se opor,
O aceitou também como destino.

Como costureira, porém, esqueceu
Infelizmente, tudo o que pretendia,
E costurava toaletes e chamava-se Dona Nolte
E considerava tudo acima brincadeira.]

16. Citado por H. SCHUCHARDT, *Euphorion* 22, 1915, p. 640.

Logo se reconhece a técnica do gracejo. Morgenstern não a esconde de modo algum, precisamente por não se tratar de algo arbitrário, mas de princípios da própria linguagem. Há, antes de mais nada, a personificação: um substantivo abstrato feminino se torna um ente vivo. Já a Idade Média gostava de personificar assim os abstratos: Dona Honra, Senhora Mundo, Dona Amor — um procedimento que se limita apenas a intensificar o significado do artigo feminino, perceptível para quem fala. Como poder novo, e por sua vez legítimo, aparece o comparativo. Visto que já estamos entre personagens, surge a costureira, que ao menos foneticamente aparenta ser a sucessora legítima da proximidade (*Nähe* = proximidade; *Näherin* = costureira) e a sua propensão a considerar apenas como brincadeira a sua certificada descendência, parece extremamente míope. Com jeito, e certamente não sem êxito, apela-se para a compreensão superior do leitor. Pois quem quereria ser tão simplório como Dona Nolte? No entanto, será que não se pode e, segundo parece, nem se deve tomar tudo isso a sério? Daí nasce certa confusão no leitor, que talvez até se ponha a procurar onde, sob a seriedade aparente da correção lingüística, se esconde outra vez o gracejo. Se dele se apoderar a preocupação com o fato de que não se pode confiar sem mais na linguagem, provavelmente estará alcançado um dos objetivos de Morgenstern. Este, já em 1896, anotava: "Muitas vezes você é assaltado por violenta admiração por uma palavra: como um raio, se aclara para você a arbitrariedade total da língua, na qual se acham nossos conceitos do mundo, e com isto a arbitrariedade da nossa noção do mundo em geral" (*Stufen,* p. 100). E cabe supor de fato que "língua" e "imagem lingüística do mundo" constituem a significação propriamente dita da metáfora, pois no mesmo ano ele registra: "O homem é prisioneiro num cárcere de espelhos".

* O jogo de palavras com **Näher** "mais próximo", "costureiro", **Näherin**, "costureira", é intraduzível.

Nos anos de 1906 a 1908 acumulam-se as anotações que tratam do caráter problemático da língua: "Despedaça a língua", lemos; ou: "Entendo por burguês aquilo em que o homem até agora se sentia a salvo. Burguesa é a nossa língua: desaburguesá-la é a tarefa principal do futuro". A frase citada no começo deste capítulo é de 1907: "Quanto mais envelheço, tanto mais uma palavra se torna minha palavra dentre todas: grotesco". Agora se faz claro o significado de "grotesco". Por mais ridículo que haja no grotesco, devido à desfiguração e ao absurdo, encontra-se nele um elemento assustador diante da instabilidade, da falta de fundamento seguro, que é repentinamente sentida[17]. Em seus grotescos, Morgenstern quer abalar a confiança ingênua na linguagem e na imagem do mundo por ela sustentada [18]. Ele o faz pondo em movimento os princípios da língua: a composição de palavras, sua metaforicidade, a vinculação rimática, a intensificação etc., de modo a produzirem seus absurdos. A "idéia básica" das *Canções da Forca* é "mais ou menos grotesca".

Morgenstern parece ser um aliado de F. Mauthner, cujos três volumes *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* ("Contribuições para uma Crítica da Linguagem", em 1901/02) superaram todas as críticas que até então poetas, místicos e filósofos haviam apresentado contra a linguagem. Morgenstern conhecia a obra de Mauthner, citando-a repetidas vezes. Mas é com razão que fazia notar o seu sentimento de oposição à "destruição" completa empreendida por Mauthner. Morgenstern não era representante de um agnosticismo total; queria abalar a fé ingênua na linguagem como caminho trilhável para a "verdadeira" realidade. A existência desta realidade era algo de que estava inabalavelmente convicto, em contraste com os outros poetas contemporâneos do grotesco. "Rompe a linguagem, repetiu ele como sendo a opinião do Mestre Ekkehart, e com ela todos os conceitos e coisas: o resto é silêncio". E logo acrescentou: "Mas este silêncio é Deus". (Mais tarde pensou ter encontrado ele próprio uma vereda na antroposofia de R. Steiner.) O que visava era à demolição de falsas seguranças e não à desintegração total: "Não quero ver o homem como náufrago, mas ele deveria ter consciência de que navega num oceano". Os grotescos de Morgenstern não são tão inofensivos quanto poderiam parecer a muitos. Porém, se concedem uma parte tão considerável ao riso, talvez seja porque na imagem do universo do poeta a transcendência ainda não está esvaziada.

Com os seus grotescos lingüísticos, Morgenstern permanece dentro de uma tradição. Se remontássemos até o início dela em nosso âmbito cultural, depararíamos com fenômenos de estilo "asiático", alguns dos quais foram transmitidos pelas retóricas da Antiguidade tardia e da Idade Média como exemplos assustadores, mas provavelmente também como objetos de exame atento. Abordamos a linha da tradição num ponto em que também a palavra "grotesco" ressoou pela primeira vez em alemão: em Fischart. Nele a linguagem se desconjunta. Observando com mais precisão o fato, descobre-se que amiúde se trata de forças intrínsecas da língua, que, uma vez desencadeadas, se desdobram a seguir até o absurdo. Mais tarde os românticos refletiram sobre o mistério da formação da rima, as ligações ocultas que a rima manifesta entre os vocábulos de uma língua; quando Fischart deixa que a rima determine a seqüência das palavras, sobrevêm as coisas mais heterogêneas (como também em Morgenstern). Ou também combina palavras homófonas ou similares no modo de soar e mais uma

17. Quanto ao uso do termo por Morgenstern, também é característico o seguinte apontamento (p. 256): "As culturas planetárias de entes espirituais são os grandes grotescos de Deus. O modo material como Deus se manifesta é necessariamente grotesco".

18. Além de se voltar contra a língua, o seu "ódio" se volta contra o número (o que também se pode comprovar nos grotescos): "Por vezes tenho um ódio abismal ao número. Ele é a falsificação mais absurda da 'realidade', que o homem jamais conseguiu realizar e, no entanto, 'todo o nosso mundo de hoje' se baseia nele". A citação é um eco de teses de Mauthner.

vez se desvela a discrepância naquilo que foneticamente se corresponde. Ou então acumula sinônimos e é como se a linguagem fugisse a toda pressa. Os humanistas do século XVI, tomando por critério de valor a abundância de sinônimos, elogiavam a riqueza da língua alemã; em Fischart este princípio leva ao absurdo. Os humanistas alemães também louvavam, no seu idioma materno, a capacidade de compor palavras, colocando-o por isto ao lado do grego e até acima do latim, ou seja, ao nível das línguas "sagradas". Em Fischart surgem, depois de um início perfeitamente sério, as formações mais disparatadas. De repente, caímos num mundo repleto de monstruosidades e que se torna semelhante ao mundo de H. Bosch:

*Grossmächtige, hoch und wohlgevexierte, tief und ausgeleerte, eitele, ohrenfeste, ohrenfeiste, allerbefeistete, ährenhafte und haftähren, ohrenhafen und Hafenohren oder hasenasinohrige insondere liebe Herren, Gönner und Freund**.

Assim principia a Geschichtklitterung**.

A movimentação começa devagar e a princípio parece preencher exatamente as regras válidas para semelhante prólogo. Mas a seguir, de repente, as forças lingüísticas de acumulação de sinônimos, de assonância, de composição etc., se avivam, subtraem-se ao locutor e produzem então, em acumulação turbulenta, um mundo fantasmal. Damos mais um exemplo desta atividade turbulenta dos princípios próprios da língua, que arrasta o locutor, conduzindo novamente, ao fim, a um mundo monstruoso; trata-se da descrição de uma dança entre os gigantes:

* Como não é possível traduzir sem longos circunlóquios e explicações os jogos de palavra em alemão, é preferível transcrever apenas os termos originais (N. do T.).

** Título de uma obra de Joham Fischart (1547-1590), que começa como uma simples tradução do livro primitivo do **Gargantua** de Rabelais e, depois, por acréscimos e transformações, converte-se em obra independente marcada pela originalidade lingüística e pela sátira. Denominava-se primeiro **Geschichtsschriff** ("Escrito de História") passando depois a chamar-se **Geschichtklitterung** ("Esboço de História"), aproximadamente, pois, **Klittern**, significa escrever às pressas, sujar (N. do T.).

*Da dantzten, schupfften, hupfften, lupfften, sprungen, sungen, huncken, reyeten, schreieten, schwangen, rangen, plöchelten, füssklöpffeten, gumpeten, plumpeten, rammelten, hammelten, voltirten, branlirten, gambadirten, cinqpassirten, capricollirten, gauckelten, redleten, bürtzleten, balleten, jauchzeten, gigaten, armglocketen, hendruderten, armlaufeten, warmschnaufeten (ich schnauf auch schier)...****

Em tais passagens Fischart ainda intensifica a turbulência do seu grande modelo que é Rabelais; pois em si a *Geschichtklitterung* é a adaptação germanizada do primeiro livro de *Gargantua.* Leo Spitzer, cujo primeiro trabalho tratava da formação de palavras em Rabelais, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais* ("A Formação de Palavras com Recurso Estilístico Exemplificada em Rabelais") 1910, tornou a abordar mais uma vez o estilo de Rabelais, numa das suas obras mais recentes.

Ele cria famílias de palavras, em que aparecem horríveis seres da fantasia, que diante de nossos olhos se misturam e se multiplicam, dotados de realidade apenas no mundo da linguagem e situam-se num mundo intermédio, entre o real e o irreal, entre o "em parte nenhuma" que é assustador e "o aqui" que confirma.

Tais definições podem ser aplicadas, palavra por palavra, ao próprio Fischart:

E Rabelais cria famílias grotescas de palavras (ou famílias de demônios verbais), não só mudando o que existe; também deixa intatas certas formas do seu material vocabular e trabalha com a justaposição: amontoando violentamente adjetivo sobre adjetivo, até chegar ao efeito extremo do pavor, de tal modo que, de

*** Dançavam, empurravam, pulavam, saltavam, pinoteavam, cantavam, mancavam, se enfileiravam, gritavam, vibravam, lutavam, pateavam, saltitavam, tombavam, se acotovelavam, volteavam, "branleavam" (dançavam **branle**), se alteavam, "cinqpassavam" (dançavam **cinq pas**), cabriolavam, contorciam-se, bailavam, ululavam, jingavam, "braçossinavam" (moviam os braços como sinos), "manorremavam" (remavam com as mãos), "braçocorriam" (corriam movendo os braços), "calorofegavam" (ofegavam com hálito quente), (eu também estou ofegante) (N. do T.).

algo bem conhecido, surgem os contornos do desconhecido [19].

Este estilo capaz de criar um mundo que oscila "entre o real e o irreal", "fazendo ao mesmo tempo rir — e apavorar-se", Spitzer chama de "grotesco". Estamos de pleno acordo com ele; apenas gostaríamos de completá-lo, acrescentando que tanto em Rabelais como em Fischart o elemento abismal apavorante reside não só nos conteúdos da linguagem, como na indisponibilidade desta. Ela, o nosso instrumento familiar e indispensável para o nosso estar-no-mundo, mostra-se de repente voluntariosa, estranha, animada demoniacamente e arrasta o homem ao noturno e ao inumano. Ainda não foi escrita a história desse estilo que desponta tão intensamente em Rabelais e Fischart [20]; se tivesse sido, emergeria muita coisa que foi ou deveria ter sido mencionada em nosso contexto. As linhas daí resultantes levam, através de Shakespeare, Grimmelshausen e da *commedia dell'arte,* a Sterne, a Jean Paul e, mais adiante [21], a James Joyce. Ouvimos um eco do estilo fischartiano no narrador das *Vigílias* de Bonaventura, no Valério de *Leôncio e Lena* de Büchner e nos discursos de Züs Bünzli. A todos eles se associa Morgenstern[22].

19. *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics I,* Princeton, 1948, p. 17.

20. Na sua *Geschichte der grotesken Satire* (1894), SCHNEEGANS reuniu rico material; dedica análises pormenorizadas à linguagem de Rabelais e Fischart. Schneegans inclui em seu estudo o "tempo anterior a Rabelais" e leva algumas linhas até o século XVIII.

21. Os disparates lingüísticos das *Wispeliaden* de MÖRIKE (*Obras,* ed. H. Mayne, II, 435 e ss.) em determinados traços causam o efeito de uma antecipação de Morgenstern. Mas dificilmente ele abandona a área do cômico inócuo, já que a língua mesma não se torna produtiva; Mörike põe as poesias na boca de Liebmund Marie Wispel, uma personagem cujo esteticismo pseudo-erudito expõe com isso ao puro riso.

22. Morgenstern encontrou apenas uns poucos seguidores autênticos; parece que a pobreza ingênua com que foi acolhido fomentou uma literatura do grotesco, à qual falta verdadeira profundidade. Os "grotescos" de um Ringelnatz, por exemplo (*Der arme Pilmartine, Die Walfische und die Fremde* e outros) não reconhecem a proliferação descontrolada de princípios inerentes à língua. O grotesco reside apenas em alguns elementos formais exteriores e o seu uso se torna incomparavelmente mais arbitrário do que em Morgenstern. O fantástico a predominar aqui está, em parte, a serviço de uma aguda crítica social; de outra, serve para desconcertar e suscitar comicidade bizarra. Para dizê-lo a partir dos efeitos obtidos: estes grotescos não produzem um sorriso penoso, mas, à estreita base de uma crítica hábil, procuram uma risada franca e até estrondosa. Mas isto só é conseguido após um trabalho de preparação correspondente, isto é, alcoólico.

23. *Jahresring 1955/56,* Stuttgart, 1955.

4. Thomas Mann

Se seguimos o grotesco em mais um setor da literatura alemã do século XX, fazemo-lo a fim de mostrar com que multiplicidade e multicolorido ele se manifesta na atualidade. Mas também o fazemos para comprovar, num caso limite, a capacidade de resistência dos resultados obtidos aos poucos. Já em Pirandello observamos que na linguagem das formas compareciam todos os conteúdos do grotesco, mas que, ao mesmo tempo, na sua configuração intervinha outro fator, que empanava a pureza do grotesco e limitava o seu desenvolvimento. Em Thomas Mann o fenômeno se repete, embora em outra disposição.

Num significativo ensaio sobre Thomas Mann [23], Max Rychner aproveitou o grotesco como categoria para a interpretação da sua obra. Sobretudo no *Dr. Fausto,* ela determina a configuração da obra, mas seria perceptível também já antes, até mesmo nos primeiros trabalhos, ainda que de modo mais tênue. Rychner cita as palavras que Thomas Mann escreveu acerca de Nietzsche:

> Nietzsche acabou sendo inteiramente um caricaturista e artista do grotesco [e prossegue], compadecido, percebe o "acento horrivelmente chocarreiro", dos seus últimos escritos. Porém nunca mais há de livrar-se do amor a Nietzsche e o seguirá como artista: no *Fausto* leva aos últimos limites a caricatura e o grotesco, na descrição de uma sociedade alemã que

se perde na excentricidade. Os professores e os alunos em *Os Buddenbrooks* já eram caricaturas; os docentes e estudantes no *Fausto,* em suas deformações e em suas extravagâncias sofísticas, são representados com um acento horrivelmente chocarreiro, de que o jovem autor de *Os Buddenbrooks* ainda não teria sido capaz . .

O *Dr. Fausto* configura o apocalíptico estranhamento do mundo: todo o abismo assoma, há um grotesco abarcante. Rychner lembra a frase de Goethe, que já citamos acima: "Vista da altura da razão, toda a vida parece uma doença maligna e o mundo um manicômio". Semelhante "modo de ver", que Rychner chama expressamente "o do grotesco", teria determinado o *Dr. Fausto.*

Em Thomas Mann a palavra "grotesco" aparece amiúde e já nas *Betrachtungen eines Unpolitischen* ("Reflexões de um Apolítico") encontramos a seguinte interpretação: "O grotesco é o superverdadeiro, o excessivamente real, não o arbitrário, falso, anti-real e absurdo". A definição é clara apenas em sua enunciação negativa.

> *Tulemond und Mondamin*
> *liegen heulend auf den Knien* . . . (Morgenstern)
> [Tulemond e Mondamin
> estão chorando de joelhos . . .]

Isto, para Thomas Mann, não quadraria com o grotesco, pois lhe parece demasiado arbitrário, demasiado absurdo. O grotesco, para ele, fica evidentemente mais perto da nossa realidade, por ser "sobremaneira real". Mas, na oportunidade, devemos completar, de nossa parte, que "grotesco", para Thomas Mann, significa uma deformação, exageração da realidade pela qual então se torna perceptível a essência própria de um fenômeno. Basta pensar na descrição do professor de dança em *Tonio Kröger* ou a de Christian Buddenbrook ou Detlev Spinell; Rychner também lembra a "multidão de doentes lemurianos", no *Zauberberg* ("Montanha Mágica"), ou Félix Krull que "mimetiza e parodia a doença". Tudo isto nos é conhecido; pois se trata daquela deformação caricatural que conduz para junto do grotesco, da área limítrofe que é designada como grotesco-cômica e que, como mostram os doentes "lemurianos", pode penetrar já bem fundo no domínio do sinistro. Rychner vê aí uma preparação para o *Dr. Fausto,* onde então se desdobra todo o conteúdo do grotesco, sendo o mundo apresentado como um manicômio, sob o ponto de vista do estranhamento. Cabe concordar com ele; no entanto, a técnica de plasmação utilizada mostra que a representação é feita não só a partir desta perspectiva, mas que, ao mesmo tempo, acresce uma outra coisa, obstrutora, distanciante, restringente, ou seja, a segurança e a clareza da consciência do narrador permeante. Damos um exemplo de como atua tal atitude narrativa. No capítulo XX do *Dr. Fausto,* Serenus Zeitblom (também a atribuição de nomes neste livro é mais arrojada do que em obras anteriores) fala de algumas canções compostas por Leverkühn.

> Mas uma impressão ainda mais profunda me causou, logo que ouvi, pela primeira vez, uma canção com palavras de Blake, que sonham com uma capela de ouro, diante da qual se encontram pessoas que choram, lamentam-se e rezam, sem se atreverem a entrar nela. Surge então a imagem de uma serpente que, com obstinado empenho, consegue forçar a entrada no santuário, arrasta o comprimento mucoso do seu corpo sobre o piso precioso e alcança o altar, onde cospe o seu veneno sobre o pão e o vinho. "Aí então — termina o poeta com lógica desesperada — 'por isto' e 'tem conseqüência disto', diz ele, fui para uma pocilga e me deitei entre os porcos". — A angústia onírica da visão, o terror crescente, o horror da profanação, enfim a renúncia feroz à natureza humana desonrada pelo espetáculo, estavam reproduzidos na música de Adrian com espantosa insistência.

Damos aqui a poesia de Blake:

I saw a chapel all of gold
That none did dare to enter in,
And many weeping stood without,
Weeping, mourning, worshipping.

I saw a serpent rise between
The white pillars of the door,
And he forc'd and forc'd and forc'd
Down the golden hinges tore.

And along the pavement sweet,
Set with pearls and rubies bright,
All his slimy length he drew,
Till upon the altar white

Vomiting his poison out
On the bread and on the wine.
So I turn'd into a sty
And laid me down among the swine.

Como se vê, Serenus Zeitblom entende bem o inglês. Mas também é possível reconhecer certas alterações. Ele não reproduz os fatos, porém fala com a consciência de estar informando sobre uma poesia como mediador consciente ("Surge então a imagem de uma serpente"). Transforma, ao condensar, o processo com vistas ao resultado, o concreto no abstrato (compare-se a reprodução da segunda estrofe, onde a plasticidade das colunas brancas e das dobradiças de ouro — e isto já é mais do que plasticidade — a perseverança da aproximação e a violência da penetração ficam reduzidas às pálidas abstrações de "santuário" e "com empenho obstinado"). E se isto não bastasse, distancia e alheia o todo (fazendo da visão um sonho), bem como explica, comenta e interpreta. Mesmo no momento em que traduz literalmente, acrescenta uma explicação ("com lógica desesperada") e até contrabandeia para o texto duas palavras que são dele mesmo ("por causa disto", "em seguida a isto"). Assim, também no princípio já havia substituído o elemento sinistro e indeterminado do *none* (nenhum) e *many* (muitos) por pessoas de determinado comportamento. E, como se ainda não confiasse bastante no seu ato de mediação, resume o que lhe parece ser o essencial e então o processo sensível se coagula em quatro blocos nominais interpretativos. Lá onde a angústia, o medo, o pavor e a violência são qualificados e mediados como conceitos, dificilmente podem ainda exercer efeito emocional; o narrador que se lhes sobrepõe nos transmite antes de tudo a sua superioridade.

Não queremos afirmar que Serenus Zeitblom, que narra com tanta lucidez de consciência e tanta "altura da razão", situe-se com isto no ponto de vista a partir do qual é feita *propriamente* a narração. Se na página dois informa que "hoje, dia 27 de maio de 1943, dois anos após a morte de Leverkühn... em meu pequeno estúdio que ocupo há longos anos em Freising, às margens do Isar", sentou-se para descrever a vida de seu amigo, este começo evoca nitidamente o início de *Der Erwählte* ("O Eleito"), quando o "espírito da narração" se transforma numa pessoa, um monge, que toma assento numa cela do convento em S. Gall, na terra dos alamanos, para contar a sua singular história. O encanto especial dos relatos tardios onde Thomas Mann fala com a voz do eu, consiste no modo como, através do papel do narrador situado em primeiro plano, se faz sensível o próprio "espírito da narração". O leitor tem de entrar em contato secreto com este e junto com ele é levado até a rir-se um pouco do pedantismo de Serenus Zeitblom, que não pára de interpretar, distanciar e coartar o grotesco. O narrador propriamente dito apresenta o mundo sob o ângulo do grotesco; e no *Dr. Fausto* a ironia se tornou abismal, porque o narrador não está mais instalado na sólida "altura da razão" goethiana, mas fala a partir de uma insegurança para a qual não há mais ponto de apoio e que, no fim, oferece apenas uma esperança minguada[24]. Mas ele também fala consciente do

24. E grotesca é, não só a "sociedade alemã que se perde na excentricidade", mas a própria natureza. Logo no começo do romance entramos em tais domínios, quando somos conduzidos pelo narrador à casa de Adrian Leverkühn. Com efeito, seu pai precisamente simpatiza com a natureza "sinistra", "ambígua", "extra-humana", perante a qual são reduzidos a nada os conceitos ordenadores dos homens. Encontramos aqui, no espaço da proveniência do músico, alguns símbolos condutores, que emergem em todo o livro, tornando sempre a romper de novo o âmbito do social-humano. A primeira menção da estranha borboleta prepara, por sua humanização na descrição, o retorno posterior em forma de pessoa humana (a gente não consegue afastar inteiramente a lembrança de *A Aranha* de Hans Ewers): Tal borboleta, que em nudez transparente ama a sombra crepuscular da folhagem, se chamava Hetaera esmeralda. Nas suas asas, Hetaera só tinha uma escura

seu ponto de vista e muitas vezes com notável deliberação. Assim, mais uma vez se interpõe entre o leitor e o mundo uma parede de vidro separadora e enregeladora, pela qual todo o grotesco perde sua capacidade de penetração impressiva.

5. Lírica "moderna" e relato onírico

"O humor despedaça a realidade, inventando as coisas mais inverossímeis, reunindo à força tempos e objetos separados, alheando tudo o que existe; rasga o céu e mostra 'o mar imenso do vazio'; é a expressão da discrepância entre o homem e o mundo, é o rei do inexistente", eis como Hugo Friedrich[25] resume a interpretação que Gómez de la Serna deu ao "humorismo", ao *humour noir*. Diante destas definições logo nos vêm à lembrança os traços essenciais do grotesco: despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas, alhear o existente . . . De fato, Hugo Friedrich usa reiteradas vezes a palavra "grotesco" para caracterizar esta corrente, e com sua plena ressonância: "Aqui temos radicalizações da teoria do grotesco de V. Hugo". E termina a reflexão afirmando que se trata, neste caso, de uma variante da poética moderna em geral.

Quando passamos em revista as auto-interpretações da "lírica" moderna, que H. Friedrich acolhe na sua exposição, para examinar os seus enunciados sobre a estrutura, percebemos em toda a parte assonâncias óbvias com as frases citadas acima. Mesmo concedendo que nem toda a lírica do século XX é e quer ser "moderna" neste sentido, continua válido o fato de que largos setores da atividade lírica atual sugerem, para a sua interpretação, o conceito de grotesco. Rompem-se os diques, e é surpreendente que seja precisamente ao redor de um domínio que até agora se mostrou quase inacessível ao grotesco.

mancha de cor violeta e rosa, que faz com que esta, ao voar, seja a única coisa que se vê e pareça uma pétala de flor levada pelo vento".

Outro símbolo básico, que surge aqui pela primeira vez, é uma verdadeira "fantasmagoria", um grotesco consumado e assim designado pelo próprio narrador: "Nunca esquecerei o aspecto de que me foi dado ver. O recipiente de cristalização, em que se apresentava, estava cheio em três quartas partes de água ligeiramente lamacenta, a saber, silicato de potassa diluída e dentro lutava por aflorar de um fundo arenoso uma pequena paisagem grotesca de vegetais de coloração diversa, uma vegetação confusa de rebentos azuis, verdes e pardos, que lembravam algas, cogumelos, pólipos fixos, também musgos, depois conchas, pistilos, arvorezinhas ou ramos de arvorezinhas, que lembravam aqui e ali precisamente membros — a coisa mais extraordinária que jamais vi... Ele nos mostrou que estes aflitos imitadores da vida eram sedentos de luz, 'heliotrópicos', como o denomina a ciência da vida. Expôs o aquário à luz solar, para o vermos, sabendo como em face do sol sombreá-la por três dos seus lados e, logo depois, se inclinava para aquela face do recipiente de vidro, pela qual penetrava a luz, toda aquela malta suspeita, cogumelos, pecíolos fálicos de pólipos, arvorezinhas e gramíneas de algas, e isto com um impulso ardente na fúria de calor e alegria, que literalmente se agarravam ao vidro e se colavam nele.

"— E pensar que estão mortos, disse Jonatã, vindo-lhe lágrimas aos olhos, enquanto Adrian, como vi muito bem, era sacudido pelo riso reprimido.

"Da minha parte devo deixar indeciso, se tais coisas são para rir ou chorar. Apenas digo o seguinte: fantasmagorias como estão são assunto exclusivo da natureza e em particular da natureza tentada arbitrariamente pelo homem. No reino digno dos *humaniora* a gente está a salvo de semelhante bruxaria".

Percebe-se com nitidez que o leitor é aqui posto de novo em contato secreto com o narrador propriamente dito e elevado acima do ponto de vista limitado do narrador Zeitblom, que fecha os olhos diante de tal bruxaria da natureza. Também somos levados a sorrir da reação sentimental do velho Leverkühn. As perspectivas de ambos se mostram insuficientes. Porém a mais ampla, a que é verdadeiramente a de Adrian Leverkühn, nos tira todo apoio. O seu riso opresso não liberta, mas é uma confirmação secreta da excentricidade — no fundo da natureza e do homem.

25. *Die Struktur der modernen Lyrik,* 1956. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Ismos,* Buenos Aires, 1943. No capítulo sobre o "Humorismo", o próprio Gómez de la Serna nomeia o grotesco como primeiro ingrediente (p. 199).

Podemos obter inclusive mais indícios em favor do caráter grotesco da lírica moderna. Querem que a sua estrutura seja explicada como conseqüência necessária de impulsos criadores, aos quais os poetas confiam o caráter de verdade mais profunda da sua arte. Voltam sempre a designar de novo a fantasia "absoluta" ou a visão, a intuição e o sonho, como forças motrizes poéticas, que levam para além da superfície da realidade e às quais o poeta deve seguir. Isto, mesmo lá onde a poética acentua o fazer consciente no processo de criação, e pretende-se que a consciência sirva à elaboração asseguradora ou intensificadora dessas tendências. Ora, muita coisa que na atualidade aparece como lírica representativa dá a impressão de que a consciência dirigida para o mencionado ideal de forma tolheu demasiado cedo os impulsos mais profundos. A pressão de uma poética dominante cunhou, em todos os tempos, a arte dos espíritos menores. Nos últimos oitenta anos esta pressão aumentou mais ainda, porque se dinamizou com a hostilidade contra a burguesia, podendo assumir o estigma de uma atualidade incompreendida ou a auréola de possibilidade a serem gestadas no futuro. Entretanto, ao historiador parece que muitos elementos vanguardistas da metade deste século constituem apenas um séquito nas pegadas de Rimbaud ou Apollinaire, que, há duas ou três gerações, elaboraram semelhante lírica.

Mas não é preciso que nos apoiemos somente no vago e inconfiável sentimento de que se trata de algo meramente "construído"[26]. Também em relação à lírica dos verdadeiros mestres nossa experiência só raras vezes registra o conceito de grotesco como uma determinação adequada de sua arte. Em Baudelaire isto se deve à diferença entre uma poética que, *expressis verbis,* incorporou às suas idéias condutoras o grotesco e o absurdo e uma obra lírica que no essencial é moldada por outras forças. Afora Baudelaire, raramente será possível demonstrar semelhante discrepância e, mesmo no seu caso, a razão verdadeira talvez seja mais profunda. Ela nos parece repousar na essência da poesia lírica como tal. Desde a primeira palavra, o seu mundo é de uma índole tão particular, que não pode chegar a qualquer espécie de "estranhamento". Usamos a palavra estranhamento (*Verfremdung*) com o pleno conteúdo que toma com o prefixo *ver-*: algo que era familiar se torna estranho (*fremd*) aqui e agora. Familiaridade e estranheza são categorias da ubicação anímico-corpórea no espaço tridimensional. Por sua essência, porém, o mundo da lírica não abarca as coisas como espaço tridimensional contemplável. Diluímo-nos nele como num fluxo ou sopro ou som, tornamo-nos ele mesmo. O grotesco, em contrapartida, importuna quem se defronta com ele como cena ou imagem dotada de movimento. Por mais variados que sejam os traços grotescos acusados pela poética da lírica moderna, trata-se de meios de representação, mas não da substância propriamente dita da poesia lírica.

am rande des märchens strickt die nacht sich rosen.
der knäuel der störche früchte pharaonen harfen löst sich.
der todo trägt seinen klappernden strauss unter die wurzel des leeren.
die störche klappern auf den schornsteinen.
die nacht ist ein ausgestopftes märchen.

[na margem do conto de fadas a noite tricoteia rosas
[para si
o novelo de cegonhas frutos faraós harpas se dissolve.
a morte traz o seu ramalhete matraqueante por sob a
[raiz do vazio.
as cegonhas batem os bicos no alto das chaminés.
a noite é um conto de fadas empalhado].

Nestas linhas dá para reconhecer com muita exatidão a estrutura da lírica surrealista. Mas

26. Na arte poética tampouco faltou uma corrente que alçou a artificialidade e até a casualidade do fazer a primeiro princípio da atividade criadora. Numa seleção de suas poesias (*Wortträume und schwarze Sterne,* 1953), Hans Arp falou de sua época "dadaísta" e a origem das suas poesias "automáticas". Também elas podem ser postas sob a égide da poética da lírica moderna, a que se refere H. Friedrich; mas nem por isso são grotescas de algum modo.

nem por isto são grotescas. Se há leitores que atribuem a estes versos o caráter de poema, fazem-no por causa de uma substância lírica, a qual, por assim dizer, se filtra pelas frestas da estrutura. Não há dúvida de que aqui esta substância não é muito forte, sendo mais poderosa já nos seguintes versos do espanhol Alberti. Hugo Friedrich, que os transpôs para o alemão, fala de "poesias grotescas" em Alberti:

Si mi voz...
Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.

Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.

¡ Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento la vela!

A substância lírica, que aqui não só se infiltra através das frestas da estrutura, mas cria seus próprios meios estruturais em repetições, correspondências e intensificações e com isso se expressa num material verbal muito uniforme, esta substância encobre os traços estruturais certamente existentes da lírica "moderna". Poder-se-á discernir, a rigor, em cada uma de suas últimas linhas uma inversão das dimensões espaciais, como corresponde à poética. Contudo, seria uma leitura errada. A significação espacial do "sobre" se volatiliza de tal modo que nem chega a haver uma inversão; tudo está a serviço da expressão de uma intensificação dinâmica que propele para a "vela" como cimo da poesia e esta "vela", por sua correspondência com a branca nau de guerra, agora também faz reluzir o conteúdo simbólico de sua cor (que nem sequer foi nomeada). (O fato da substância lírica soar como algo muito familiar e quase como proveniente da profundeza do século XIX pode restar aqui sem exame.) Há líricos de autêntica modernidade, mas eles não o são devido a uma estrutura "moderna" mantida com pureza, e sim por uma substância mais pura, mais autêntica, que penetra esta estrutura. "Poetas líricos de alta qualidade que se costumava contar entre os surrealistas, como Aragon ou Eluard, dificilmente devem a sua obra poética a esse programa", constata H. Friedrich (p. 141), e ele também resolve com uma palavra o problema que surge nas romanças de García Lorca. Pois o espaço épico e o tempo épico parecem de fato pertencer à romança. Se em García Lorca eles se encontram baralhados, o que está surgindo não é o estranhamento do mundo que cumpriria interpretar como grotesco? Não há dúvida de que em García Lorca o tempo e o espaço se emaranham, se esfumam, como se percebe na romança que é talvez a mais bela deste poeta espanhol: "Verde que te quiero verde" (*Romance sonâmbulo*). Mas não se constitui um mundo grotesco. O tempo e o espaço se enformam — e com esta única palavra o problema está resolvido em princípio — sob "perspectivas líricas". Friedrich ainda acrescenta: "Isto é grande e arrojada poesia. Não precisa da justificação a partir das teorias da psicologia dos sonhos".

Uma discussão acerca do grotesco no século XX nada tem a ver com a lírica mesma, porém, em primeiro lugar, tão-somente com a sua poética. Em cada caso individual se deveriam investigar os traços essenciais específicos de uma poesia, que se torna ela própria grotesca. Isto acontece por exemplo em *Dem Ausgang zu* ("Rumo à Saída") de Hans Arp:

die nachtvögel tragen brennende laternen im gebälk ihrer augen.
sie lenken zarte gespenster und fahren auf zart radrigen wagen.
das schwarze schaukelpferd ist den berg gespannt.
die toten tragen sägen und stämme zur mole herbei.
aus den kröpfen der vögel stürzen die ernten auf die tennen aus eisen.
die engel landen in körben aus luft.
die fische ergreifen den wanderstab und rollen in sternen dem ausgang zu.

[as naves noturnas levam lanternas acesas na esquadria
[dos seus olhos.
guiam espectros suaves e andam em carros de rodas
[suaves.
o cavalo preto de pau está atrelado à montanha.
os mortos trazem serras e troncos ao molhe.
dos papos das aves as colheitas se precipitam para as
[eiras de ferro.
os anjos aterrissam em cestos feitos de ar.
os peixes empunham o cajado do viajante e rolam em
[estrelas rumo à saída].

Aqui o espaço não se rompe; ao contrário, o leitor compõe os diversos dados em um espaço uniforme, de modo que se tornam enunciados sobre um estado no todo. É o espaço da superfície de um quadro; lemos a poesia como a descrição de um quadro. Talvez, por trás das linhas nos apareça uma pintura de H. Bosch, cujo conteúdo preenche de sentido os enunciados aqui proferidos.

Damos a seguir uma poesia de Hans Arp:

Die Tische sind weich wie frisches Brot
und die Brote auf den Tischen hart wie Holz.
Dies erklärt die Unzahl ausgebissener Zähne,
die um die Tische ausgespuckt liegen.
Warum dies so ist,
hat schon viel Kopfzerbrechen verursacht.
Aber solches Kopfzerbrechen erklärt die Unzahl
zerbrochener Köpfe,
die um die Tische zwischen den Zähnen liegen...

[As mesas são moles como pão fresco
e os pães nas mesas duros como lenha.
Isto explica o sem-número de dentes quebrados,
que estão cuspidos ao redor das mesas.
O porquê disto
já causou muita dor de cabeça.
Mas tais dores de cabeça explicam o sem-número de
[cabeças rompidas,
que estão ao redor das mesas por entre os dentes...]

Mais uma vez gerou-se um grotesco; captamos uma cena ou um quadro cheio de movimento. É a linguagem mesma que, submetida aqui a um inquérito minucioso, alheia o mundo. Quebrar os dentes nalguma coisa, quebrar a cabeça: as expressões figuradas são tomadas de maneira intuitiva e eis já aí os dentes quebrados e as cabeças rompidas. Morgenstern encontrou aqui um sucessor. Arp cria para a cacatua a cacaela, para a Branca de Neve a Branca de Granizo, combina crucifixo e *fixundfertig* ("prontofeito", prontinho), decompõe *handgemein* (*hand*, mão; *gemein*, comum, ordinário), de modo que lhe pode opor *fussvornehm* (= *Fuss*, pé; *Vornehm*, distinto). São gracejos um tanto insípidos. No fundo está brincando com palavras e expressões, mas não com a linguagem no seu todo. Daí faltar aquela dimensão profunda do sinistro que dava suas características aos grotescos de Rabelais, Fischart e Morgenstern.

Apenas sob condições especiais as poesias se tornam portanto grotescas, — a despeito de todo o teor grotesco da poética moderna. É digno de nota que os *Chants de Maldoror*, do Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse, 1847-1870) se apresentem, não como poesias líricas, mas como visões na prosa de um locutor personalizado. Os surrealistas do século XX celebraram, com Rimbaud, o Conde de Lautréamont como seu antepassado, que também lhes forneceu o citadíssimo modelo exemplar do automatismo "coisal": "A beleza do encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de operação". Não há dúvida de que os *Chants de Maldoror* contêm certo grotesco e podem contê-lo porque se desenvolvem precisamente no espaço tridimensional do concreto. Nas suas *Poésies*, Lautréamont se referiu a Dante e a Milton como poetas das "landes infernales"; Edmont Jaloux, ao lado deles, mencionou ainda como inspiradores dos *Chants* o *roman noir*, o romance de terror de Monk Lewis e outros [27]. Do mesmo modo, entre os poemas de Apollinaire, que cunhou o conceito de surrealismo, só um está cheio de verdadeiros grotescos, mas não é uma poesia lírica, e sim uma visão onírica em prosa: *Onirocritique*. Nas cinco estrofes nela intercaladas flui outra vez o rio da lírica de Apollinaire. Os animais — por

27. *Oeuvres complètes*, ed. E. Jaloux, Paris, 1938, Introdução, pp. 15, 24. A referência de Lautréamont a Dante e Milton, *ibid.*, p. 306.

exemplo, a hiena em Lautréamont, ou o macaco na *Onirocritique* — são animais grotescos, infernais, sinistros, mutáveis; num poema surrealista a hiena não tem plasticidade, apenas significação. Os autênticos grotescos dos surrealistas encontram-se por isto sob a forma, tantas vezes usada por eles, de anotação em prosa. A título de amostra, eis um texto de Vassili Kandinski, intitulado *Wasser* ("Água"):

Na areia amarela caminhava um homem miúdo delgado vermelho. Sempre escorregava. Parecia andar sobre regelo (*Glatteis*). Mas era areia da planície ilimitada.

De tempo em tempo dizia: "Água... Água azul". E ele próprio não entendia por que o dizia.

Um cavaleiro vestido de casaca verde pregueada passou cavalgando furiosamente um cavalo amarelo.

O cavaleiro verde retesou o seu grosso arco branco, voltou-se na sela e disparou a flecha contra o homem vermelho. A flecha assobiava como um pranto e quis penetrar a toda força no coração do homem vermelho. No último instante o homem vermelho a pegou com a mão e a arremessou para o lado.

O cavaleiro verde sorriu, inclinou-se sobre o pescoço do cavalo verde e desapareceu na distância.

O homem vermelho ficou maior e o seu passo se tornou mais firme. "Água azul", disse ele.

Continuou caminhando e a areia formava dunas e duras colinas, que eram cinzentas. Quanto mais avançava, tanto mais duras, cinzentas e altas eram as colinas até que finalmente começaram rochedos.

Teve de esgueirar-se por entre os rochedos, pois não podia nem parar nem recuar. Não se pode recuar.

Quando passava junto a um rochedo alto, pontudo, reparou que o homem branco, acocorado no alto dele, queria deixar cair um grosso bloco cinzento em cima dele. Não podia recuar. Tinha que entrar na estreita passagem. E avançou. Justamente quando estava debaixo do rochedo, o homem lá em cima, resfolegando com o esforço, deu o último empurrão.

E o bloco caiu em cima do homem vermelho. Ele o aparou com o ombro esquerdo, atirando-o para trás das costas. — O homem branco em cima sorria e acenava amigavelmente com a cabeça. — O homem vermelho se tornou maior ainda, quer dizer, mais alto — "Água, água", disse. — A passagem entre os rochedos se tornava cada vez mais larga, até que finalmente vieram dunas mais rasas, que se tornaram mais rasas ainda e mais rasas, de modo que nem sequer existiam. — Mas só havia novamente uma planície [28].

O texto de Kandinski, publicado em 1913 nos seus *Klängen* ("Sons"), foi reimpresso no volume *Dichtung moderner Maler* ("Poesia de Pintores Modernos") [29]. Isto nos conduz à pintura e, a bem dizer, já faz bastante tempo que estamos no seu âmbito. Pois, aquilo que designamos como poética do surrealismo, não era considerado em primeiro lugar como teoria da arte verbal, mas sim como teoria de uma nova arte em geral. Os programas dos surrealistas valem até para o modo de viver e a vida social e política.

28. Se E. Jaloux mostrou em Lautréamont estímulos provenientes do *roman noir*, do mesmo modo é possível colocar ao lado da paisagem onírica de Kandinski paisagens oníricas do romance alemão de terror, sem que se possa afirmar a existência de um conhecimento direto. Com o seu estranhamento, vivamente configurado, entre a natureza e o homem (e o estranhamento do eu mesmo) apresentado com insistência, o romance de terror prepara a expressão do grotesco em Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe etc. Damos uma amostra (muito abreviada) de paisagem onírica de *Genius* ("O Gênio") de GROSSE (v. I, 1971, pp. 174 e ss.), que o narrador percorre ao lado de um velho sinistro: "Aqui não me pude deixar de sentir um pequeno calafrio. O caminho parecia levar a um abismo estranho. Tudo tinha o cunho de uma tremenda destruição e, não obstante, via-se em tudo a grandeza com que deve ter sido executada essa destruição. Parecia que a mão terrível da natureza estivera aqui revolvendo tudo durante algum tempo. Imensos blocos de rocha, já meio decompostos, se contrapunham a uma impetuosa catarata, que escondia o furor sem peias sob a turvada escuridão de abismos incomensuráveis... Entretanto, o desfiladeiro entre os penhascos se estendia cada vez mais à frente. As montanhas à direita e à esquerda tornaram a baixar e afundavam lentamente num vale muito amplo, cheio de vegetação. A madrugada enchia as escassas brechas entre os arbustos de gracioso alvorecer cor rosa. Tudo adquiriu um ar romântico... Todos os objetos estavam aumentados e tudo parecia ter-se dissolvido... caçando, visitara muitas vezes o matagal; nunca descortinara este lugar. Não estava na natureza, parecia apenas propriedade de minha excitada imaginação".

29. Ed. por H. Platschek, 1956. O título da coletânea nos parece, contudo, um tanto pretensioso; as amostras impressas poucas vezes mostram um verdadeiro talento duplo.

6. O surrealismo na pintura

A noção de grotesco se impõe em relação àquela corrente da pintura moderna que recebeu o nome de surrealismo [30]. É visível, sem haver necessidade de outros esclarecimentos, que o futurismo, o cubismo e a arte abstrata nas suas diversas modalidades (o construtivismo russo, o movimento holandês do Stijl etc.) podem permanecer aqui fora de consideração; mas excluímos também o expressionismo alemão, embora fosse certamente compensador estudá-lo sob o ângulo do grotesco, limitando-nos ao surrealismo.

Nos seus programas, tais como foram formulados por Breton nos dois *Manifestos* (de 1924 e 1928), no livro *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), por Breton e Eluard nas introduções aos catálogos de exposições e por diversos membros do movimento, por exemplo na revista *La Révolution Surréaliste* (desde 1924), encontram-se diversas referências aos românticos como precursores; entre os alemães dessa época, ao lado de Novalis, também se nomeia Arnim[31]. Em contrapartida, o conceito de grotesco, tão central na teoria romântica, só aparece à margem. Certas discussões e postulações, no entanto, nos aproximam dele.

O primeiro manifesto de Breton começa com a luta contra a lógica e o racionalismo, em cuja jaula teria sido comprimida a cultura moderna. A nova arte despedaça os encadeamentos racionalísticos de nossa concepção do mundo. Mas faz também em pedaços as conexões enganosas que os sentidos nos oferecem. Se a primeira senha já aparecia proferida em Novalis, a segunda se achava formulada em Rimbaud: "O poeta converte-se em visionário mediante uma prolongada, extraordinária e consciamente exercida dissociação dos sentidos". Em tais exigências se exprime a tarefa da crença na unidade pessoal (dos sentidos, da alma e do espírito) do homem. As negações foram proclamadas com tanto vigor porque o surrealismo prometia oferecer algo de novo. Breton julgou descobri-lo como coisa acessível na teoria freudiana. Em 1922 havia chegado a Freud, em cujas sendas diversos pintores surrealistas o seguiriam. Não só a antropologia subjacente ao movimento, mas a sua estética mesma foram determinadas diretamente pelas concepções de Freud. Nos escritos do surrealismo repontam constantemente o seu nome e os seus pensamentos; mais tarde acresce também o de Jung e o seu conceito de "inconsciente coletivo". Pois o surrealismo via no inconsciente o manancial de sua nova arte e da nova cultura em geral. Por mais perto do grotesco que nos levem a dissolução da lógica, a reunião do heterogêneo, a abolição da ordem temporal e espacial, a exigência do absurdo, o retorno ao inconsciente e aí, em primeiro lugar, ao sonho como fonte criadora, ainda assim os programas nos conduzem para outros domínios que não os do grotesco. Na medida em que os adeptos deste movimento não criavam a partir da negação do que existira até então, mas se entregavam às diferentes técnicas do automatismo psíquico, o "ditado do pensar com exclusão de qualquer controle elaborado pela razão" (Breton), houve tendência para "novos conhecimentos". Desejavam investigar um mundo novo, que não lhes parecia nem horrível nem sinistro, porém "maravilhoso". P. Reverdy, o porta-voz literário do surrealismo, ao lado de Breton e Eluard, até pôde dizer: "O maravilhoso sempre é belo, por mais irreal que seja, é belo, pois inclusive só o maravilhoso é belo. — Pouco a pouco o espírito se convence de que essas imagens possuem valor maior de realidade". Também Breton voltava

30. Da literatura referente ao que se segue nomeamos: DIETER WYSS, *Der Surrealismus*, 1950; DORIS WILD, *Moderne Malerei*, 1950; ALAIN BOSQUET, *Surrealismus 1924-1949. Texte und Kritik*, 1950; WILL GROHMANN, *Bildende Kunst und Architektur*, 1953; W. HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 1954; H. SEDLMAYR, *Die Revolution der modernen Kunst*, 1955; WALTER HESS, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, 1956.

31. "A. von Arnim é inteiramente surrealista no tempo e no espaço" (Segundo Manifesto do Surrealismo).

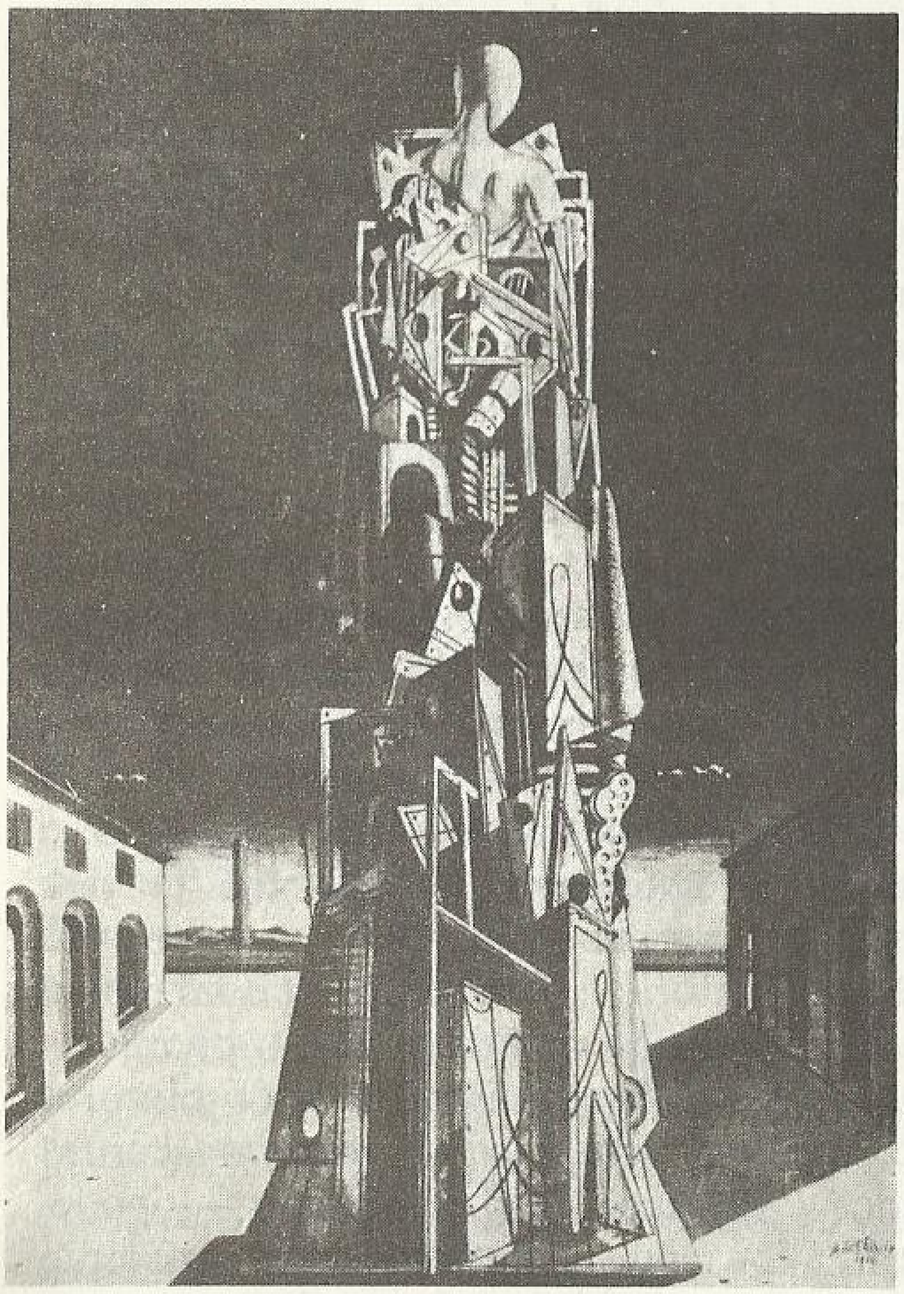
sempre a falar da "realidade mais elevada de certas formas de associações até hoje negligenciadas". Acreditava "na futura solução da aparente contradição entre sonho e realidade numa espécie de realidade absoluta, a surrealidade". A teoria oficial do surrealismo acabou, pois, rejeitando por fim o problema do grotesco.

Mas ele torna sempre a reapresentar-se no tocante às obras dos surrealistas e, de modo irrecusável, às de determinado grupo, ao qual pertenciam, por exemplo, De Chirico, Max Ernst, Tanguy, Salvador Dali, Roy, Zimmermann e outros. Pois aqui se trata de uma pintura que não se funda primariamente em determinada antropologia, porém num novo modo de ver o universo, mais exatamente: as coisas. Ao mesmo tempo em que na Itália o grupo do *teatro del grottesco* procurava estranhar o mundo a partir do homem, entre os pintores da *pittura metafisica* ele era estranhado a partir da coisa. Cumpre suspender as relações correntes entre os objetos, para ativar os seus elementos de fundo na estranheza das coisas. Atinge-se o estranhamento (*render strano*) pela união do heterogêneo (de modo que se dissolve concomitantemente a ordem do tempo: coisas da Antiguidade vêm parar ao lado de objetos modernos), por forte iluminação e por superclaridade, que precisamente assim enigmatizam o representado, e pela instalação da objetualidade num plano de grande extensão. Ora, a este mundo que se tornou tão visível, enquanto a magia da objetualidade permanece o centro do conteúdo, pode faltar inteiramente caráter ameaçador, horror, elemento abissal — e com isto conteúdos dos mais essenciais do grotesco. No caso de Carrà foi até possível falar do *pathos* do que fica em segundo plano e no de Morandi, de efeito consolador. Em contrapartida, diante dos quadros de De Chirico, sente-se que a estranheza do mundo contém algo de sinistro, percebe-se o enrijecimento da vida na ausência mecânica de alma (Fig. 19). A frieza atua como indício de uma rarefação do ar, na qual o respirar deve tornar-se penoso. As linhas nítidas e as superfícies lisas da geometria se superpuseram ao orgânico; é significativo que em De Chirico, em vez de entes humanos, apareçam estátuas e manequins. O velho motivo romântico dos autômatos e das figuras de cera reaparece nele sob a nova forma dos *manichinos*.

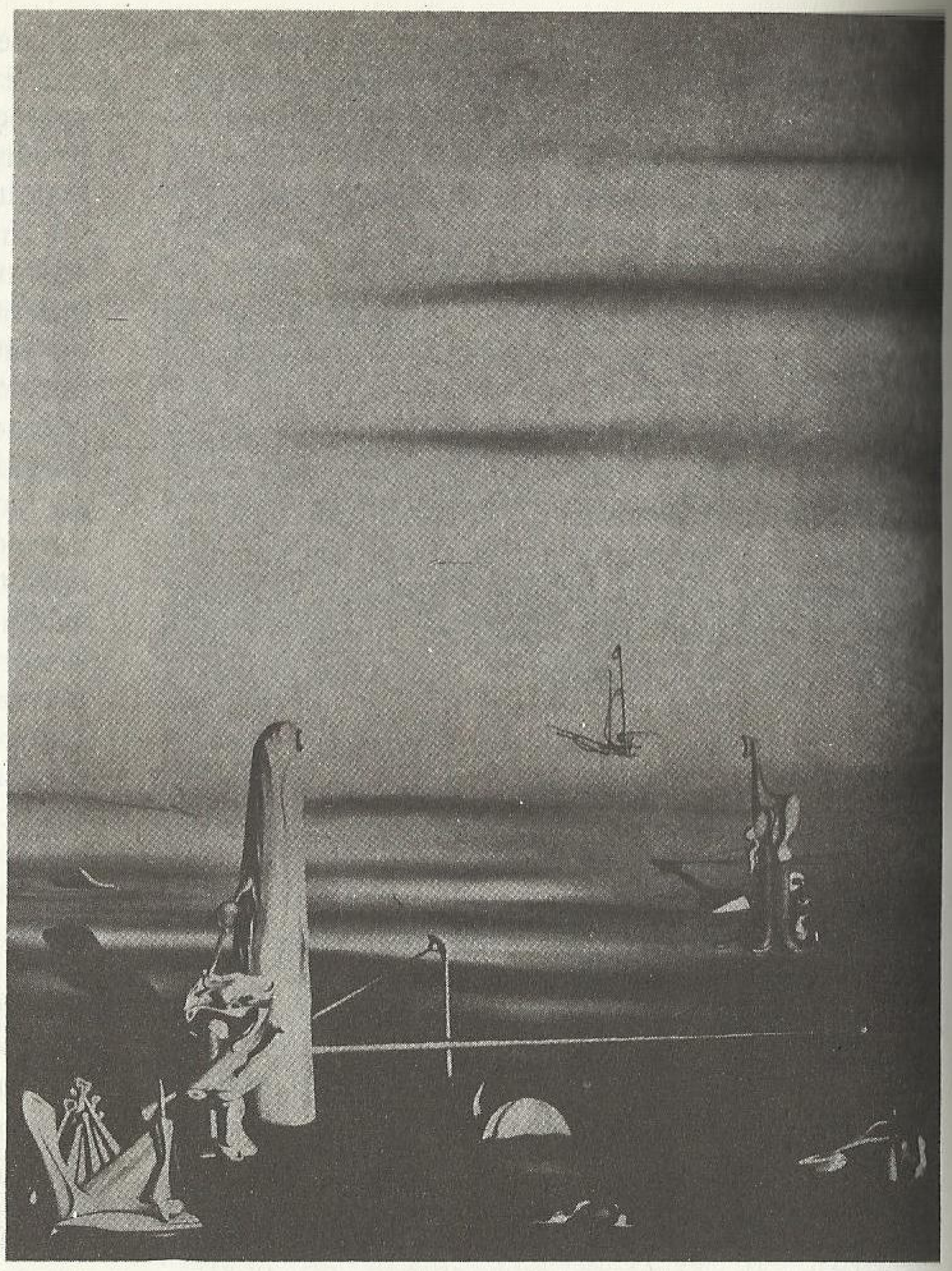
Encontra-se também em sua pintura aquela mistura de domínio pela qual ficam destruídas as ordens da nossa orientação no mundo: a mescla do mecânico e do orgânico. Choca mais ainda, porém, a mistura do que é temporalmente heterogêneo com o que põe em questão a nossa ordem temporal. Quando estátuas antigas são dispostas ao lado de banalíssimos instrumentos do cotidiano moderno e edifícios da Renascença são sobrelevados por chaminés de fábricas, então a consciência histórica da cultura do homem moderno se torna problemática. Esta ruptura do histórico penetra mais fundo do que a heterogeneidade de Lautréamont, em cujo exemplo a máquina de costura, o guarda-chuva e a mesa de operação, vistos sob o aspecto temporal, pertencem ao mesmo conjunto. De Chirico, por sua vez, provavelmente perturbado pela crítica nietzschiana à atitude moderna para com a história, não foi por certo o único, nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, a criar suas obras a partir de uma crise da consciência histórica; mas foi precisamente o seu modo de plasmação que determinou os inícios parisienses do surrealismo. Enquanto os pintores italianos da *pittura metafisica* se voltavam contra os conteúdos "nórdicos" [32] de sua arte — podemos identificá-los com o grotesco nela existente — na França ele agia com a força de uma revelação. Apollinaire o caracterizou como o pintor "mais espantoso" da atualidade.

Tanguy foi levado a pintar à vista de um quadro de De Chirico; sente-se a repercussão deste em cada uma das suas telas relativamente uniformes (Fig. 20). O plano se estende para o incomensurável. Nele se erguem, com rigidez

32. De Chirico estudou na academia de Munique. Nos seus escritos recorre a Nietzsche e Schopenhauer. De resto, em Munique, o encontro com Kubin e o seu mundo grotesco o impressionou fortemente.



19. DE CHIRICO: *O Grande Metafísico.*



20. YVES TANGUY: *O Sol Dentro de seu Cofre.*

absoluta, figuras de forma óssea e cartilaginosa. Já não são as coisas conhecidas porém estranhadas do nosso mundo, como em De Chirico e nos "metafísicos", mas os contornamentos nítidos e a intensa iluminação oblíqua (de modo que projetam longas sombras) que lhes conferem caráter de objetos. As tensões destes grotescos se atenuam: falta a categoria da "descontemporaneidade" e o heterogêneo dá lugar a uma relativa uniformidade do concreto. Devido à acentuada estática — apenas as listras parecidas a estratos no espaço aéreo superior falam de um movimento que avança lentamente — esta pintura chega por vezes a uma pronunciada unidade do valor anímico.

Tanguy, de sua parte, influiu em Salvador Dali, como se pode ver nos planos ilimitados, em diversas formações cartilaginosas e na luz oblíqua com suas longas sombras (Fig. 21). Mas agora a época da homogeneidade e da estranha autonomia do concreto já é coisa do passado. Aquilo que, a partir do deformado, desarticulado, estraçalhado, asqueroso e repugnante[33], se apresenta aqui justaposto e pintado com "fidelidade fotográfica" em certa medida consciente, torna difícil o intento de alguém perseverar, como contemplador, diante de tais quadros. Não é só uma questão de justaposição, mas do estar dentro ou fora: de corpos jorram caixas, elementos mecânicos e orgânicos misturam-se (despedaçam-se), há partes pertencentes a várias coisas (como já vimos nos grotescos cartilaginosos do século XVII) e por vezes um objeto é ao mesmo tempo algo diferente; esta técnica do quadro enigmático, concebido aqui porventura como apresentação da lógica dos sonhos, surge igualmente nos grotescos do maneirismo. Salvador Dali citou insistentemente um deles, o pintor da corte vienense Arcimboldo (século XVI), cujas cariátides grotescas copiou, por exemplo, na sua *Herodíada*. Mas os efeitos de estranhamento são agora em geral ainda mais reforçados pelo colorido.

Salvador Dali também se reporta, naturalmente, ao sonho e a Freud. Mas ele os superou, desenvolvendo uma teoria própria: o "método crítico da paranóia", que se apresenta com a pretensão de "materializar as imagens da irracionalidade concreta com a fúria da mais extrema precisão". O teórico conseguiu assim que intérpretes sérios justifiquem a sua permanência diante de tais pinturas com o pretenso teor de verdade contida na irracionalidade. Contra isto não seria provavelmente difícil indicar, nos quadros, símbolos e signos alegóricos que são meros frutos de leituras [34]. Assim sendo, dever-se-ia aceitar

33. Salvador Dali designa o sangue, a putrefação e o excremento como os três símbolos centrais de tudo o que é vivo.

34. Com perceptível alusão a Salvador Dali, O.F. BEER, num artigo sobre "Surrealismo e Psicanálise" (*Plan,* 1947, V, pp. 329 e s.) observa, em relação aos surrealistas, que eles não teriam passado das cinqüenta primeiras páginas da interpretação dos sonhos freudiana: "Uma pintura que se limita a projetar na tela símbolos oníricos compreendidos a meias, sem os assimilar espiritualmente, não poderá cumprir a sua função como arte. Deverá constituir necessariamente uma regressão a estádios infantis do nosso pensamento. Por seu intermédio, não só o processo de cultivo da humanidade não é levado adiante, como inclusive é posto a regredir, o que, no fundo, equivale a uma obscenidade espiritual de rara espécie". Tomamos a citação do livro de D. WILD, *Moderne Malerei,* p. 246. Na página 245, o autor informa sobre a interpretação do quadro *Girafa em Chamas,* feita pelo grafólogo Oscar R. Schlag: "Ele invoca o simbolismo da Índia, que deve ser conhecido por qualquer pessoa interessada na psicanálise. De acordo com este simbolismo, a "Mulher dos Mortos" ou "Meretriz dos Mortos" aparece na *Girafa em Chamas* como a corporificação trágica do homem moderno, estando vazia e aberta a todas as impressões a gaveta do seu coração e as gavetas de sua vitalidade. Ela avança tateando às cegas, sem olhar propriamente, pois seus instintos estão mortos; exageradamente grande, caminha pela planície desoladamente erma como através do mundo do frio intelecto, apóia-se nas cinco muletas — símbolo dos cinco sentidos das percepções externas, dominada pelo racionalismo. A figura feminina, em perfil à esquerda, simboliza, como Dafne, a força da natureza e o crescimento vegetal; radica na terra e irradia a sua plenitude de vida para o cosmo afora. Acaba de arrancar de si a serpente perniciosa e, libertada e iluminada, a sustenta no alto, mostrando ao

a existência de conteúdos imagéticos racionalistas e de uma intenção consciente como impulso criador. Mas com esta concessão se perderia a pretensa obrigatoriedade de um conteúdo universal, em nossa opinião amparado apenas na teoria, e o nosso conceito de grotesco mostrar-se-ia inapropriado. Representando-se mal a loucura a seriedade termina.

Haftmann qualifica Max Ernst de "primeiro e verdadeiro mestre da pintura surrealista" e precisamente daquela variedade que é o "surrealismo verista". Este pintor colaborou em Paris na formulação dos programas e por isto também nos seus escritos aparece a exigência da "investigação" de novas super-realidades, das quais participariam as nossas faculdades irracionais. Mas já na técnica das *frottages* (os veios das tábuas de assoalho são transpostos para o papel), que ele desenvolveu naquela época, nota-se a adoção de dados objetivos: os veios surpreendem como "reforço das minhas faculdades visionárias" e atuam sobre ele como uma "seqüência alucinatória", seu mundo interior excita-se com a observação do mundo exterior da natureza. Em certa fase da sua atividade, Max Ernst chega a verdadeiros grotescos da natureza, nos quais o reino orgânico é deslocado para o demoníaco "por uma seqüência de sugestões e transmutações, que se impunham espontaneamente" (Fig. 22). Por vezes é como se tivessem sido despertados para uma vida sinistra os elementos ornamentais da Renascença grotesca. As plantas crescem com abundância premente e grandeza superdimensional, produzindo flores que terminam em caretas animalescas. Os animais rastejantes compõem-se, por seu turno, de formas de tipo vegetal. Até mesmo os entes humanos e demoníacos se entrelaçam na vegetação luxuriante de um jângal maligno. Diante de outros quadros do mesmo pintor, como, por exemplo, o *Antipapst* ("Antipapa"), nos vem à lembrança o mundo de formas de H. Bosch. Para quem está familiarizado com os motivos do grotesco nos diferentes séculos, a vinculação histórica do surrealismo moderno se impõe de um modo algo penoso, pois contradiz as frases programáticas, sempre repetidas, acerca da fidelidade incondicional às vivências interiores da própria alma.

A força sugestiva dos programas desvaneceu-se e o *pathos* das auto-interpretações já não produz mais efeito. Resta esperar para saber quantos daqueles quadros surrealistas, em que se tentou a ampliação dos meios de representação conducentes ao estranhamento, e com isto a ampliação de seu teor grotesco, agora, que apenas contam consigo mesmos, possuem bastante valor artístico para entrarem na história do grotesco.

7. A arte gráfica

A linguagem ruidosa do surrealismo que surgiu na segunda década do século XX, organizando-se no terceiro decênio, faz esquecer com demasiada facilidade que durante todo o século XIX houve um surrealismo, que de mais a mais prosseguia conscientemente a tradição dos séculos anteriores. Uma técnica uniforme promovia a conexão: os artistas eram — amiúde exclusivamente — artistas gráficos; os seus instrumentos eram o lápis, a pena e o buril. Do ponto de vista do grotesco, talvez se possa distinguir duas correntes, por mais que seja certo que elas confluem com bastante freqüência. O grotesco "fantástico" começa com Bosch e Brueghel; no século XIX (no século XVIII talvez se deva nomear Blake) pertencem a seu quadro sobretudo artistas franceses: Grandville, Bresdin, Redon. Os seus sinistros mundos oníricos apresentam-se povoados de esqueletos estalejantes, entes radiciais rastejantes, monstros ameaçadores e animais fantásticos (serpentes e morcegos podem, por assim dizer, ser tomados imediatamente da realidade, embora com

mesmo tempo, na outra mão, uma jóia, que lhe coube como prêmio, tal como a preciosidade no conto de fadas, conquistável apenas por duro afã". A interpretação dos absurdos pintados converte-se em jogo de sociedade e o mais absurdo de tudo é que se dava reconhecer a "genuinidade" do que foi pintado como pressuposto desde o início!

21. SALVADOR DALI: *A Girafa em Chamas.*

22. MAX ERNST: *Canção Vespertina.*

proporções distorcidas). Cada ponto está carregado demoniacamente e muitas vezes o pavor é causado já por espaços sorventes, que despenham e tragam. A outra tendência — a ela pertence em época anterior, por exemplo, B. Hogarth, enquanto Callot e Goya participam de ambas — chega ao grotesco propriamente dito através da distorção satírica, caricaturesca e cínica, isto é, através do grotesco-cômico. Quanto às estampas de Daumier, assim como no tocante às de Hogarth por vezes, se poderá discutir se e onde foi ultrapassada no particular a região fronteiriça do cômico-grotesco.

Se, para o grotesco fantástico, a tentação de Santo Antão como que representa um prototema [35], que mais tarde foi secularizado, na segunda espécie salienta-se a sátira de classe e "os horrores da guerra" (cf. os ciclos de Callot e Goya) como grupos temáticos dominantes; compreende-se que precisamente neste caso a plasmação volte sempre a impelir para a representação cíclica. Com os jornais e revistas ilustrados, o século XIX cria novos estímulos para a sátira política e de classes. A ilustração de obras literárias oferece possibilidades ulteriores. Se aí se abrem os mundos do grotesco, com bastante freqüência isto parece aditamento do artista gráfico. O fato já se apresenta nas ilustrações de *Dom Quixote*; pode-se também discerni-lo nas gravuras de Johannot Tony para Musset (*Voyage où il vous plaira,* Paris, 1843), ou nas ilustrações para Dickens. Ao lado dos ingleses no século XIX, são precisamente os franceses que cultivam o grotesco fantástico, bem como a sátira que se volve em grotesco. À primeira destas formas deu impulso a irrupção do romantismo francês, à outra, a Revolução de Julho, e o movimento todo começou exatamente no momento em que Heine quis negar aos franceses o talento para o noturno-fantástico.

35. Em tempos mais antigos é tema propriamente dito em Schongauer, Grünewald, Cranach, Brueghel, Callot, Jan Mandijn, Joos von Craesbeeck e muitos outros.

Mas os dois maiores mestres do grotesco, cujas estampas são artisticamente superiores a todas as pinturas posteriores do surrealismo, não provêm todavia da França. "Foi o espírito germânico, que impeliu o drama do decênio à tensão extrema", são as palavras com que W. Haftmann introduz o parágrafo sobre o pintor flamengo James Ensor (1860-1949). Se colocarmos a seu lado Alfred Kubin (n. em 1877, em Leitmeritz-1959), o período se prolongará por alguns anos: em 1886, Ensor alcançou a sua arte própria e Kubin chegou à sua por volta de 1900. Mas isto significa o seguinte: Certo como é que nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial o novo se torna visível em grande escala (para ficarmos apenas no nosso contexto: a onda da literatura de terror; o *teatro del grottesco*; os grotescos de Morgenstern; a *pittura metafisica* e os inícios do surrealismo), deve-se dizer que este elemento já tinha existência no fim do século XIX.

Ambos os mestres se parecem pelo fato de que — afora algumas viagens curtas, quase sem significação — os dois não abandonaram o círculo estreito de sua pátria original ou escolhida: Ensor sua Ostende, Kubin sua Zwickledt (desde 1906). Eles viveram e trabalharam como figuras solitárias, não tomando parte nos agrupamentos tão apreciados pelos artistas contemporâneos. (Kubin desfez, passado pouco tempo, o seu vínculo com o "Blauen Reiter"). Mas eles, de sua parte, influíram nos mais jovens. O nome de Ensor aparece nos escritos programáticos dos surrealistas; De Chirico e Paul Klee, no seu tempo de Munique, sofreram o fascínio de Kubin, e Paul Klee, em sua fase inicial de artista gráfico, se empenhou repetidamente no campo do grotesco. Sob certo ponto de vista ele se encontra mais perto de Ensor do que de Kubin, pois, enquanto neste último, a crítica local só intervém de maneira ocasional, Ensor e o jovem Klee chegam ao grotesco-fantástico precisamente pelo encarecimento do satírico.

A partir de seu conhecimento do impressionismo francês, Ensor desenvolve um novo traça-

do de desfibramento e fracionamento contínuo, por meio dos quais representa de forma penetrante a malignidade do mundo das coisas e a natureza angustiantemente imaginária do espaço. Porém, ainda mais característico, é o modo como torna estranho o homem: este converte-se em careta, larva, portador de máscara (Fig. 23). Em si trata-se de motivos conhecidos e conteúdos familiares do grotesco. Ensor no entanto descobre um novo poder, que subjuga o indivíduo e o despoja da sua essência própria, se é que jamais ele a possuiu: a massa. Sem dúvida, já encontramos a acumulação turbulenta, o enovelamento do homem nos ornamentos grotescos de um Luca Signorelli, assim como em Bosch e Brueghel; isto ocorre também nas estampas de Callot. Mas, a um olhar mais atento, os novelos tornam sempre a desfazer-se em grupos, de maneira que se pode percorrer os quadros de ponto em ponto e de grupo em grupo. Ensor, em troca, consegue a configuração do fenômeno "massa". Com a força irrompente e indesviável do seu movimento, ela é mais do que a soma de suas partes (Fig. 24).

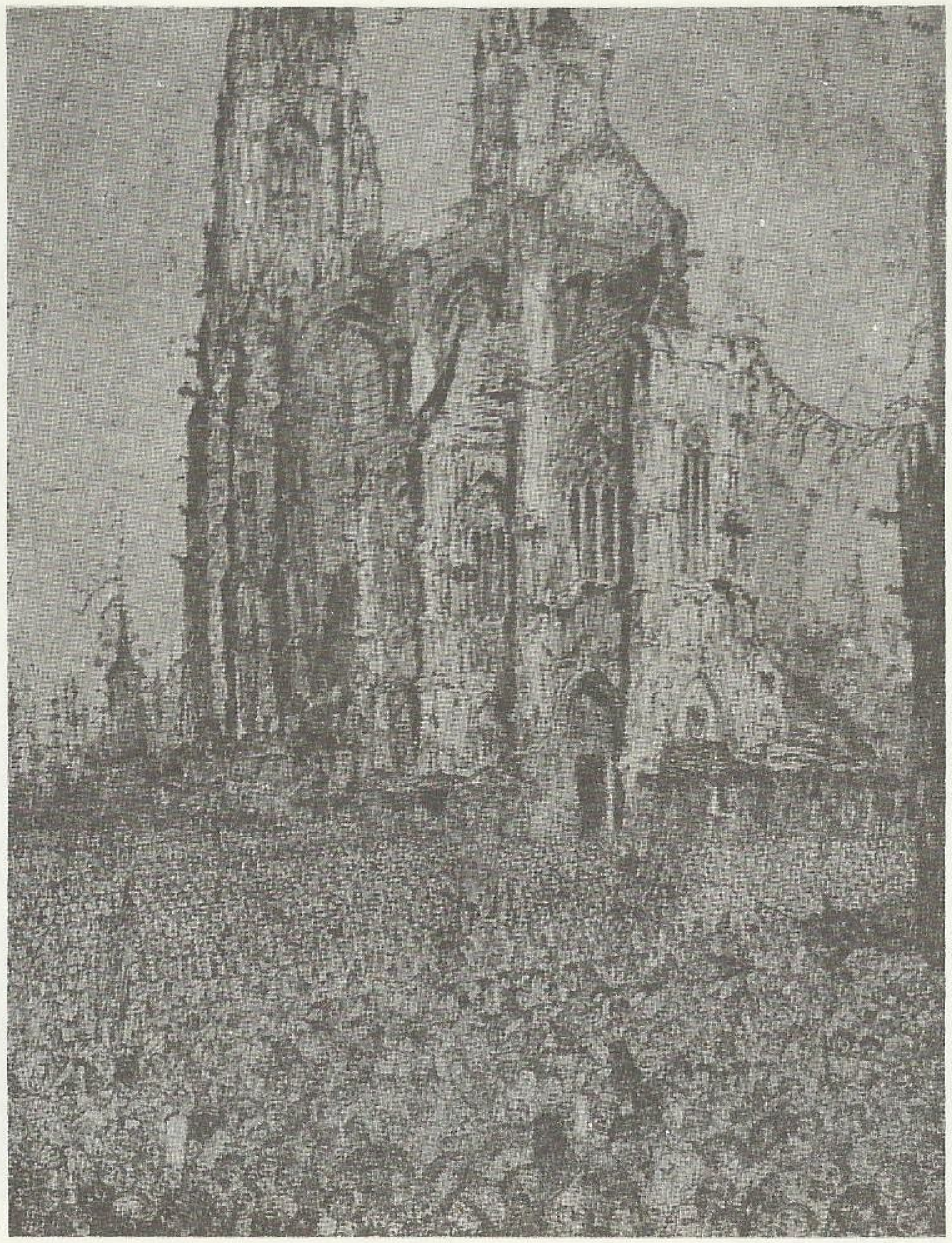
Dissemos que a tentação de Santo Antão era um tema primordial do grotesco fantástico. Em E. T. A. Hoffmann, o Santo se converteu em artista e agora não havia mais escapatória, nem recompensa para quem triunfasse. Ensor desenha o tema antigo sob a nova visão; uma de suas estampas intitula-se *Dämonen, die mich quälen* ("Demônios que me atormentam"). Ensor volta sempre de novo a nos dar o momento em que se acercam as forças tenebrosas, já bem presentes — Kubin permanece na situação dada. Plasma um mundo que já se tornou estranho e no qual em toda a parte se pode entrever algo de sinistro, mas nada disto logrou ainda irromper. As estampas de Kubin, em contraposição à dramática movimentação de Ensor, não visam a nenhum momento futuro prenhe, em que se produzirá a irrupção. O horror, sempre atualizado em Ensor, nele fica latente. Em troca é mais abrangente. No artista flamengo, os demônios poderiam retirar-se da cena da sua atividade. Em Kubin, o fundo ameaçador do mundo se manifesta no seu "em toda a parte" e "sempre" (Figs. 25 e 26).

Nos testemunhos sobre si mesmo Kubin especifica o ponto de vista a partir do qual as coisas são percebidas: "De vez em quando me dominava a propensão de me entregar às visões noturnas dos sonhos também em estado de vigília e as impressões do assim chamado mundo exterior atingiam o meu centro de experiência como que através de lentes esquisitamente trabalhadas". Mas Kubin quer não apenas registrar meramente, *a posteriori,* sonhos passados. Quando em 1902 Avenarius denominou o seu estilo de "desenhos oníricos", ele se lhe opôs afavelmente. Pois achava que os sonhos levavam ao mundo marginal da pura interioridade. Kubin configura bem mais a partir do estado de transição do sonho para a vigília, "do passar de um estado de consciência a outro", onde a alma mergulha num rio suprapessoal, num "fluido", num "ser cósmico", podendo então os sentidos e as percepções penetrarem através da superfície do mundo exterior [36].

Em oposição aos surrealistas, Kubin não anseia por "conhecimento", mas sim configuração:

36. "Torturando-me muitas vezes com uma entrega incondicional para conseguir a representação de algo sentido profundamente, estava apenas cedendo a uma força a impor inexorável o seu imperativo, e contra a qual o meu eu cônscio muitas vezes se opunha teimosamente. Apenas nos últimos anos comecei a compreender de um modo um pouco mais claro que se trata de um reino psíquico intermédio, de uma região do mundo crepuscular, aquilo que dentro de mim luta por uma configuração válida... Em momentos especiais, de vibração mais clara, eu também era tomado por um certo vislumbre de percepção, como se subterraneamente corresse algum fluido misterioso, que une entre si tudo quanto vive... Não é que veja "assim" o mundo, porém em estranhos momentos, como que de semivigília, espio assombrado estas transformações" (KUBIN, "Dämmerungswelten", na revista *Die Kunst,* 1933, pp. 340 e s.).

23. JAMES ENSOR: *A Intriga.*



24. JAMES ENSOR: *A Catedral.*

25. ALFRED KUBIN: *Uma Desgraça Atrás da Outra.*

26. ALFRED KUBIN: *Doninha Gigante.*

Só encontrei satisfação maior quando me decidi a reunir os fragmentos que afloravam delicadamente, de modo a formarem um todo... mas cuidemo-nos de desmembrar um fenômeno individual, por exemplo, segundo algum sistema interessante, para atingir um mistério que nos permita explicá-lo. Considero a visão criadora visível como muito mais vigorosa e resistente do que a sua análise prolixa [27].

Kubin designou as estampas que assim se constituíram como *Nachtgesichte, Däummerungswelten, Abenteuer, Dunkle Märchen* ("Faces Noturnas", "Mundos Crepusculares", "Aventuras", "Contos de Fadas Obscuros"). Ocasionalmente podem ser "contos da carochinha" bem brincalhões e travessos, que se mostrem até completamente despreocupados e alegres, não se devendo, pois, de maneira nenhuma, considerar como grotesca toda e qualquer estampa de Kubin. Mas ainda aí a coisa tampouco é, de maneira nenhuma, límpida de todo e o grotesco constitui, pois, apesar de tudo, a categoria mais geral para a interpretação da obra de Kubin, que, ao lado das estampas individuais e dos ciclos, abrange uma multidão de ilustrações [38].

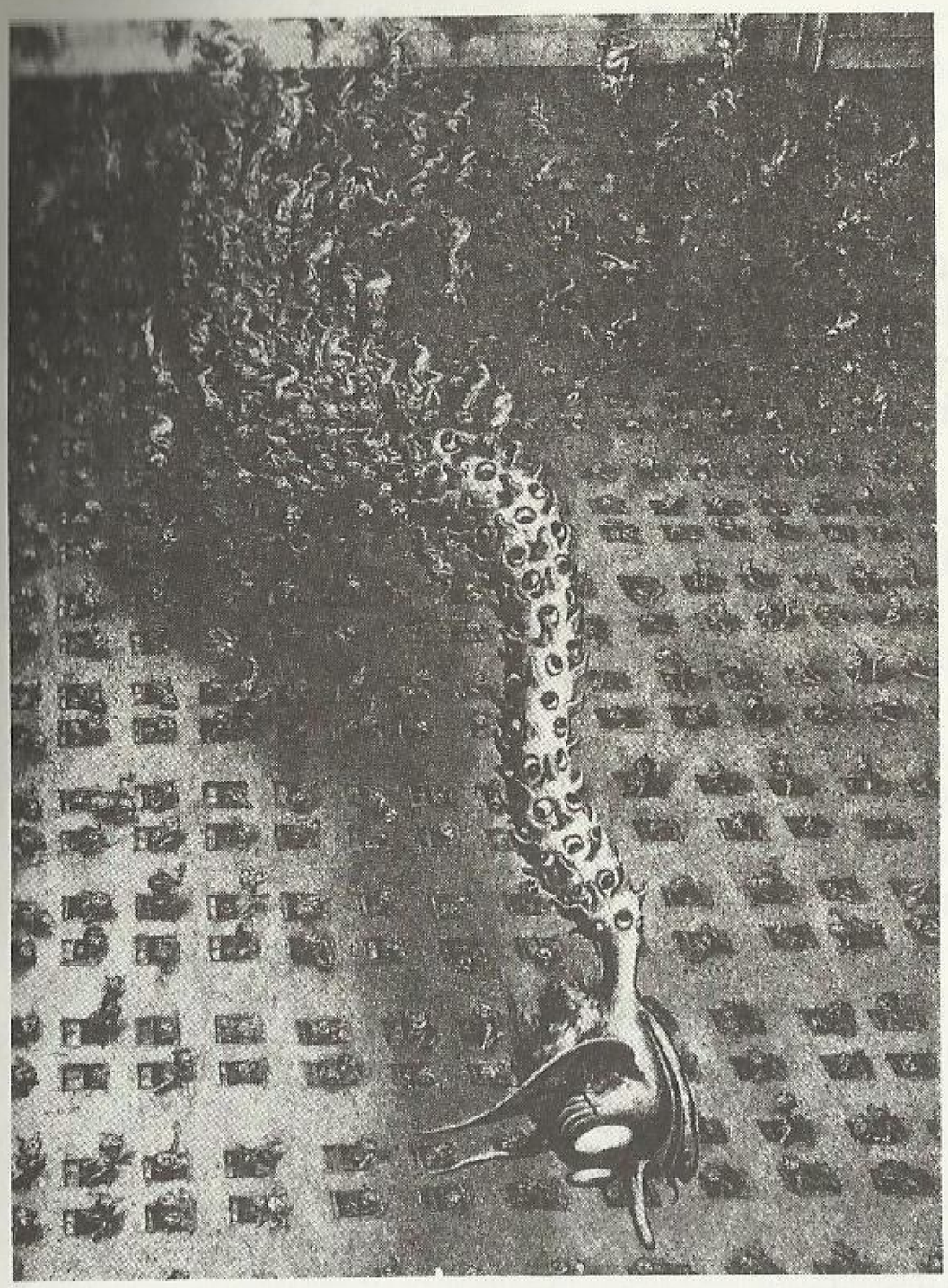
Se em Ensor o mundo dos homens se nos apresenta como predominante, em Kubin voltamos sempre a encontrar a natureza. Malgrado o seu estudo dos grandes mestres — e são nomes conhecidos que Kubin designa como seus inspiradores: Bosch, Brueghel, Goya etc. — ele desenvolve uma técnica inteiramente própria, trepidante, enfeixante e nervosamente movida, mesmo no traço isolado. Árvores, plantas, moitas, ferramentas e construções recebem com isto uma vida sinistra. O motivo dominante são, porém, os animais que, esperneando, deslizando, encolhendo-se ou emergindo aqui da água, cambaleando ali pelo ar, povoam as suas estampas. E somente em face da multiplicidade das estampas, o contemplador se dá conta da larga variabilidade na mistura que vai desde os elementos horripilantes, angustiantes e macabros até os chocarreiros e bem-humorados.

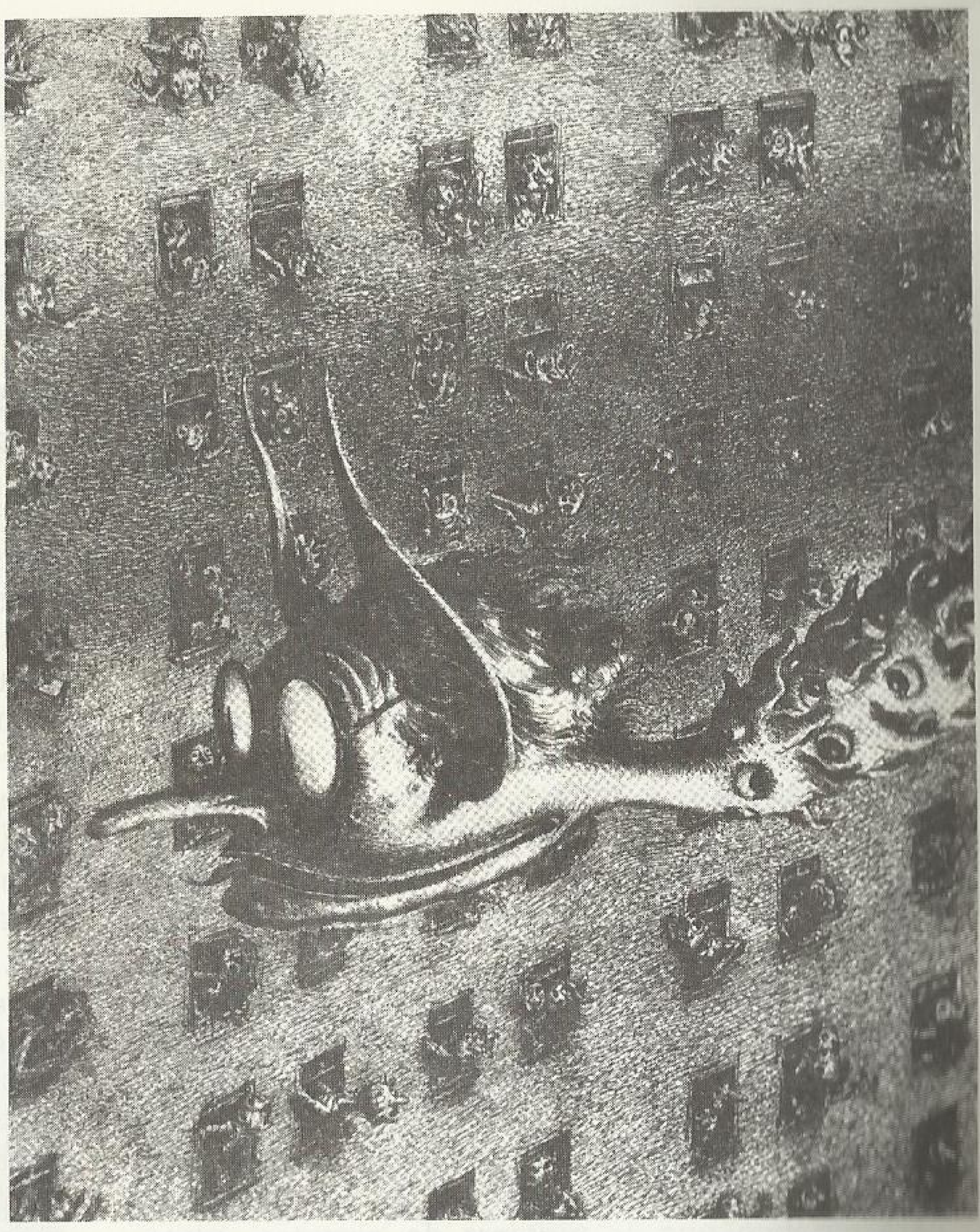
Se Kubin é no fundo um romântico, procurando conjurar os mundos crepusculares da natureza, A. Paul Weber, mais jovem (n. 1893), aparece principalmente como plasmador do seu tempo. Tanto quanto em Ensor, suas fantasias grotescas se apóiam em grande parte na sátira. Uma sátira, é verdade, que como o narrador das *Vigílias* de Bonaventura não vê senão o elemento abissal, e não deixa mais esperança de qualquer recuperação. A perspectiva, mesmo lá onde ela põe à vista algo individual, está orientada para a totalidade da época e da sua cultura a caminho do ocaso. Vemo-lo na plasmação do espaço: aparecem aí os planos que se estendem ao infinito, ao vazio, tal como os conhecemos em De Chirico ou Tanguy e Salvador Dali; ou então o olhar incide muito longe sobre edifícios enormes, que podem abrigar milhões em seu interior. Mas não abrigar propriamente, pois poderiam vir abaixo a cada momento, esmagando os homens que pululam por entre suas paredes. E no caso de Weber são característicos os animais, mais uma vez aumentados desmesuradamente, que aparecem arrastando-se por sobre as construções gigantescas: aranhas, pólipos, serpentes e monstros parecidos com dragões. Como em Ensor, os homens são concebidos quais seres-massa, convertidos em caretas e larvas (Figs. 27 e 28). O traço de Weber não é tão uniforme como o de Kubin; lembra ora Daumier, ora Munch, Barlach ou Ensor.

A partir de nossa visão de conjunto por sobre quase cinco séculos coloca-se uma pergunta clara: por que precisamente a arte gráfica se apresenta como uma técnica particularmente apropriada para a representação do grotesco? Isto começou, de um lado, com as estampas de Agostino Veneziano e as gravações ornamentais do século XVI e XVII, de outro, com os desenhos de Bosch e prosseguiu, através de Callot, Goya e o século

37. "Über mein Träumerleben" em *Künstlerbekenntnisse* ed. P. Westheim, 1924; reproduzido em W. HESS, *Dokumente*, p. 116.

38. Uma enumeração completa de todos os livros ilustrados por Kubin aparece na obra fundamental de PAUL RAABE, *A. Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Hamburgo, 1957. Também J. Ensor trabalhou como ilustrador, por exemplo, de E. A. Poe.

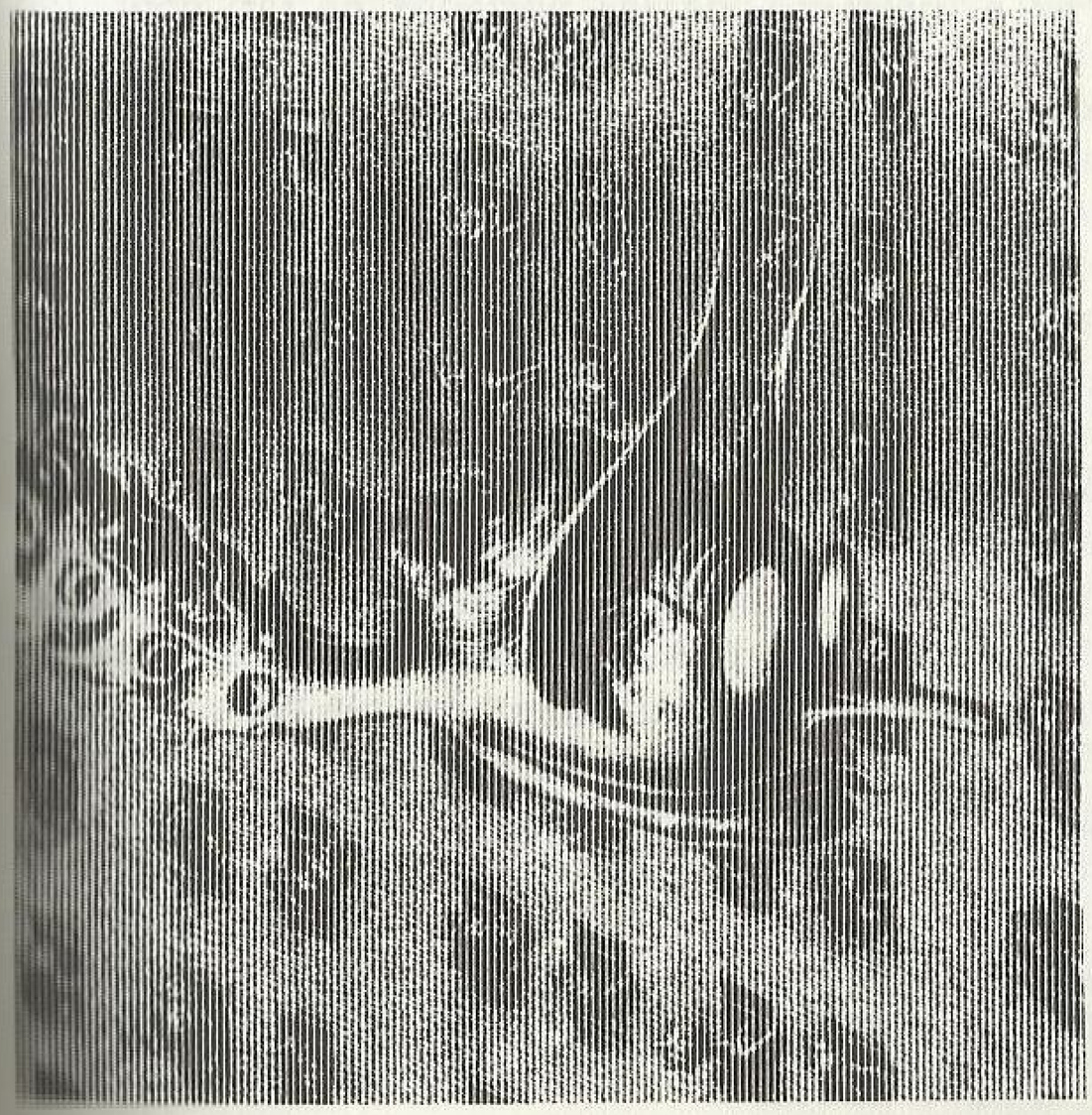




27. 28. A. PAUL WEBER: *O Rumor* (vista de conjunto e detalhe).

. XIX, até a atualidade imediata; poder-se-ia escrever uma história do grotesco colhida apenas na arte gráfica e que seria, no entanto, uma história completa. Evidentemente o lápis e o buril são meios técnicos com os quais é possível registrar de maneira mais rápida e imediata as "visões". Se Kubin sempre volta a falar da momentaneidade da vista crepuscular — "os instantes de transição de um estado de consciência a outro são para mim artisticamente os mais rendosos. Fantasmas crepusculares, pobres em cores, deslizam e passam fluindo no espaço, onde uma luz estranha, de fontes invisíveis, penetra, como numa caverna" —. terá descrito com isto não somente o seu próprio modo de trabalhar. Ao mesmo tempo, porém, o traço linear é mais expressivo do que o de pincel para aquilo que o plasmador do grotesco quer fixar. O problema aqui não é o de quão significativo é o meio em geral, pois nisto a tinta é certamente superior a uma técnica que se acha limitada ao branco e preto. Mas a tinta distancia, porque conduz a um novo domínio, a um mundo próprio de conteúdos e tensões próprias. O traço linear, em contrapartida, exprime imediatamente e o artista do grotesco gosta de criar com uma atitude que desconhece a distância e que é um estar-dentro-por-inteiro. E não é só a cor que distancia, mas igualmente o formato maior da tela e, com isto, os próprios princípios vigentes no seu plano. É característico que os pintores do grotesco, tanto os mais antigos quanto os mais recentes, escolham com freqüência formatos muito pequenos. A *Girafa em Chamas* de Salvador Dali (Fig. 21) tem 27 x 35 cm e diversos quadros de De Chirico e Tanguy são de dimensões semelhantes. Mas talvez caiba acrescentar ainda alguma coisa, para tornar mais compreensível a afinidade da arte gráfica com o grotesco. Podemos, assim, mitigar o patetismo, para nós um pouco inquietante, que aflora em expressões como a de que o artista registra com entrega total as visões noturnas que o possuem... *Abenteuer einer Zeichenfeder* ("Aventuras de uma Pena de Desenho") foi o título que Kubin atribuiu a uma das suas coleções. Então é a pena que cria as aventuras? Não é preciso tomar a referência ao pé da letra, mas ela enuncia algo correto. A pena obedece à idéia fantástica que ocorre no momento. Também neste caso não se trata de uma fantasia completamente livre, mas sim precisamente de uma fantasia especial, determinada pelas inclinações e cunhada, bem como exercitada pela obra anterior. No desenhar se formam as figuras estranhas (sabemo-lo pelas garatujas feitas no transcorrer de discursos enfadonhos ou de telefonemas) e a mão cede com docilidade ao estímulo. Obedece ao capricho do momento e isto justamente por gostar de coisas estranhas. *Laune* (capricho) serve para exprimir, em alemão, o que os italianos chamam *capriccio* e os franceses *caprice* — e é assim que Callot, Goya e outros denominaram algumas de suas estampas. Naquele tempo se podia empregar "grotesco" quase como sinônimo de *capriccio* e também nós, que concedemos um pouco mais de peso ao conceito de grotesco, do que se lhe concedia antes, queremos nos manter cônscios do componente trazido pelo *capriccio*. Com isto nos vemos na obrigação de refletir a fim de nos certificarmos do que foi que percebemos propriamente em nossa vista de conjunto sobre cinco séculos.

TENTATIVA DE UMA DETERMINAÇÃO DA NATUREZA DO GROTESCO



Há alguma coisa de comum nos quadros, nas estampas gráficas e nas poesias de toda a espécie que acabamos de examinar? Há sentido no fato ao qual nos ativemos em larga medida, apesar de todas as variações, da língua ter sempre pronta tão-somente a palavra "grotesco" para nomear aquilo que pretende referir com ela? Cremos que sim, por mais que a um tal conceito atemporal do grotesco não pertença tudo quanto, no decorrer do tempo, foi designado com o termo. Os fatos decisivos da história do citado vocábulo, nos seus primeiros séculos, quando deixou de ser designação de uma coisa e tornou-se um termo "significativo", deram numa categoria estética, que se referia a atitudes criadoras (p. ex., no sentido do onírico), a conteúdos e estruturas e, ao mesmo tempo, a efeitos (como, por ex., "a gargalhada, a náusea e a admiração" de Wieland). Mas esta transformação nada tinha de arbitrário. Se os italianos do século XVI, ao falar dos grotescos ornamentais como de *sogni dei pittori,* in-

cluíam assim a atitude na criação e entendiam-na como sendo a mesma que até a atualidade foi dada como típica do grotesco — cumpre pôr isto tranqüilamente entre os parênteses céticos de um "como se". De igual modo, seria possível sem dúvida documentar que o efeito apresentado por Wieland, no fim do século XVIII, como tipicamente grotesco, é válido também para a percepção do grotesco ornamental, definição esta que foi apenas ligeiramente mudada por nós e que se comprovou também no tocante a tempos posteriores. Por fim, verificou-se que determinados conteúdos do grotesco ornamental sempre tornavam a aflorar; pudemos assinalá-los mesmo no surrealismo.

O fato de o "grotesco" apontar para os três domínios, o processo criativo, a obra e a sua recepção, é significativo e corresponde às coisas, indicando que o conceito encerra o instrumento necessário a uma noção estética fundamental. Pois este aspecto tríplice é próprio, em geral, de toda a obra de arte que é "criada", palavra a ser aqui entendida em oposição expressa a outras espécies de produção. Esta obra possui uma estrutura de caráter especial, que a capacita a perdurar em si mesma, por mais que nela haja influído aquilo que lhe deu azo, pois ela dispõe da força para elevar-se acima da "ocasião". Finalmente, porém, a obra de arte é "recebida" — empregamos aqui o termo tendo também em vista outros que designam modalidades diferentes de uso do idioma; só no ato da recepção é possível experimentá-la, por modificante que seja o ato.

A nova interpretação e ampliação dos conceitos estéticos no século XVIII realizou-se precisamente a partir da recepção das obras de arte. O que até então valera como designação de formas externas, objetivamente constatáveis, passou a indicar primariamente o efeito anímico ou ao menos o ensejo para ele. O destino da palavra "grotesco", em que esta mudança é legível de maneira extremamente clara, é neste sentido uma expressão sintomática de processos de longo alcance em curso nessa época. A reação contra tal procedimento empregado no tempo do *Sturm und Drang* veio com Goethe, nos meses de sua viagem pela Itália, e com K. P. Moritz. Desviando da recepção os seus esforços, a fim de conseguirem conceitos estéticos claros, dirigiram-nos à obra de arte mesma, que agora não mais deveria ser interrogada quanto às suas formas exteriores mensuráveis, mas com respeito à sua organização. A poética e a estética de hoje seguem-lhes as pegadas e a nós também parece necessário descrever o conceito do grotesco, se é que deva apresentar consistência enquanto conceito estético, como estrutura englobante de obras de arte.

No entanto, continua válido o fato de que o grotesco só é experimentado na recepção. Mas é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal. Quem não está familiarizado com a cultura dos Incas pode tomar por grotescas certas estátuas desta origem, mas aquilo que nos dá a impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, portanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto e angústia perante o inconcebível, talvez tenha, como forma familiar, o seu lugar determinado num nexo significativo perfeitamente compreensível. Mas enquanto nada soubermos a este respeito, assiste-nos o direito de empregar a palavra "grotesco". Também poderíamos ter escolhido os nossos exemplos em tempos e espaços mais próximos. A ciência da arte está atualmente empenhada em decifrar a linguagem das formas em Hieronymus Bosch. Conseguindo-o, ter-se-á a prova de que os quadros, pela intenção de seu criador, não eram propriamente grotescos, repousando num mal-entendido dos mais criativos o efeito exercido por este artista, quiçá o mais relevante para a plasmação ocidental do grotesco. De outro lado, poder-se-ia mostrar com facilidade — e tivemos ocasião de fazê-lo em relação a Wilhelm Busch — que as estruturas grotescas das obras não são percebidas como tais, porém interpretadas de outro modo: neste caso, no sen-

tido do cômico e do humorístico. Tudo isto nos previne a não definir o grotesco unicamente à base da recepção, embora saibamos que assim nunca lograremos sair do círculo vicioso. Pois, mesmo determinando a estrutura grotesca, ficamos na dependência da nossa recepção e não podemos dispensá-la absolutamente. Porém, vale sem dúvida a opinião de que, mediante prolongado envolvimento com as próprias obras de arte, podemos desenvolver de forma mais adequada a nossa capacidade de recepção. (Porque, em última análise, é ela que está viva no centro da pessoa e faz com que a arte encontre aí o seu abrigo. O caminho da contemplação científica — que é o caminho direto dos conhecimentos teóricos — constitui para ela indubitavelmente um rodeio, ainda que útil e necessário.)

É possível que haja uma recepção inadequada. As formas isoladas, os conteúdos isoláveis não são portanto "unívocos", mas preenchidos a partir dos mais diversos conteúdos. Este fato é bem conhecido na pesquisa estilística moderna. Mas, de outra parte, não há dúvida de que formas individuais e determinados motivos encerram uma disposição para certos conteúdos. Pudemos observar à saciedade repetições de elementos de conteúdos; assim parece justificada a tentativa de apresentar aqui, em continuação, alguns motivos importantes. A seu rol pertence tudo o que é "monstruoso". Animais fabulosos, como W. Scott, mais tarde, os enumeraria em sua definição do conceito de grotesco, já se encontravam na arte ornamental. Se Benvenuto Cellini quis substituir a designação de "grotesco" por "monstruosidades", isto mostra até que ponto era predominante, para ele, tal elemento de conteúdo. De acordo com a tradição, o monstruoso dominava também as *Tentações de Santo Antão*, dos séculos XIV a XVI [1], que serviram de estímulo aos artistas posteriores. Outra fonte brotava do Apocalipse bíblico; os animais emergentes do abismo já traziam consigo o seu conteúdo, como as caretas à volta de Santo Antão. Mas tornamos também a nos deparar sempre de novo com os animais da realidade. Mesmo o homem moderno ainda pode sentir, e até no tocante a animais que lhe são familiares, a estranheza do que é inteiramente outro e de um fundo sinistro [2]. Há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas — os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. O grotesco gosta, ademais, de todas as sevandijas. Em parte pelos mesmos motivos, ao que acresce também a proveniência pouco clara. Mas é como se paralelamente a significação da palavra (isto é, de *Ungeziefer*) possuísse ainda plena força vital, embora não se trate mais de algo consciente. *Zebar*, no alto alemão antigo, é o animal de sacrifício; portanto, *Ungeziefer* é tudo o que é impuro e, por isto mesmo, indigno do sacrifício. Não pertence a Deus, porém às forças malignas.

Willkommen! willkommen,
Du alter Patron!
Wir schweben und summen
Und kennen dich schon.
Nur einzeln im Stillen
Du hast uns gerpflanzt;
Zu Tausenden kommen wir,
Vater, getanzt.
Der Schalk in dem Busen
Verbirgt sich so sehr,
Vom Pelze die Läuschen
Enthüllen sich eh'r...

[Benvindo! Benvindo,
Ó velho patrão!
Voamos e zumbimos
E bem te conhecemos.
De um em um, em segredo
Tu nos plantastes;
E agora vimos aos milhares,

1. Cf. J. DAUSRICH, "Antonius der Einsiedel. Eine legendarisch ikonographische Studie", *Archiv f. christl. Kunst*, 1901 e 1902.

2. Schopenhauer (*Obras*, ed. Hübscher, 2. ed., 1948, v. VI, § 44, p. 2581), a respeito dos animais. "É aquele querer, que também constitui a nossa essência, que aqui se apresenta perante os nossos olhos,... em traços mais fortes e com uma nitidez que roça o grotesco e monstruoso".

Ó pai, a dançar.
A picardia no peito
Se abriga tão bem,
Os piolhinhos da peliça
Se descobrem antes...]

É assim que o "coro dos insetos" saúda o seu amo Mefisto, quando este tira o velho manto de peles, revestido do qual havia introduzido outrora o discípulo nos segredos da ciência e de onde saem agora cigarras, escaravelhos e maripo-sas. E o senhor de todos eles se alegra com a nova criação.

Mas o animal grotesco puro e simplesmente é o morcego. O nome (*Fledermaus*, em alemão) sugere a mistura antinatural dos domínios que se concretizou neste ente sinistro. E, ao lado desta cultura estranhadora, há um modo estranho de vida: um animal crepuscular, de vôo silencioso, com inquietante agudeza perceptiva e de segu-rança infalível nos rápidos movimentos — não caberia suspeitar que ele suga o sangue de outros animais enquanto estão dormindo? É estranho, até no estado de repouso, quando permanece en-volto nas asas como num manto, dependurado de uma trave com a cabeça para baixo, mais parecido a um pedaço de matéria morta do que a um ser vivo [3].

3. Em *Die Gründung Prags* ("A Fundação de Pra-ga"), se diz no terceiro ato (*Gesammelte Schriften*, ed. Christian Brentano, v. VI, 1852, p. 236):

Primislaus: ... as andorinhas dos traidores.
.....
Por isto chamei o morcego pelo nome.
Com vôo incerto qual a consciência
Do ladrão novo, nele a natureza
Está rasgada numa parte boa e outra má.
Ele segue a noite, segue a réstia da luz,
Não é rato, nem é só ave,
Também é rato-ave e rato no escuro
Atirando-se cegamente à morte onde faíscam tesouros.
Assim vacila entre mau conselho e ato
Atormentada qual fantasma, a traição,
Como o morcego, vagueia entre a luz e a noite,
E a quem ele agarrar pelos cabelos com as garras,
Que se julgue avisado do mau caminho em que está...

Mas também o reino vegetal torna sempre a fornecer motivos, e não só para a ornamêntica grotesca. Já por si mesmo causa a impressão de grotesco, de modo que não há necessidade de nenhum exagero, o enredo impenetrável e ema-ranhado com a sua vitalidade sinistra, no qual a própria natureza, por assim dizer, aboliu as dis-tâncias entre o animal e a planta. Mas elementos grotescos nos são igualmente mostrados pelo mi-croscópio, que aumenta o olhar que penetra em outros mundos orgânicos ocultos. Aquilo que Se-renus Zeitblom e Adrian Leverkühn experimen-tam diante do aquário do pai, A. Kubin viven-ciou de fato, e Paul Klee confessou outrossim que as impressões de sua visita ao aquário de Nápoles nunca mais o abandonaram.

Além disto, faz parte dos motivos caracterís-ticos do grotesco tudo o que, como utensílio, leva a sua própria vida perigosa. Os objetos pon-tiagudos de W. Busch são substituídos, na arte moderna, pelos novos instrumentos da técnica, em especial pelos ruidosos veículos motorizados. A mistura do mecânico com o orgânico se oferece com a mesma facilidade que a desproporção: em gravuras modernas aparecem aviões como libélu-las gigantescas — ou libélulas como aviões, tan-ques se movem como animais monstruosos. Se-melhante enfoque da técnica é tão familiar ao homem de hoje, que lhe é fácil traçar um gro-tesco "técnico". A ferramenta se tornaria, neste caso, portadora de um impulso diabólico de des-truição e senhora do seu criador.

O elemento mecânico se faz estranho ao ga-nhar vida; o elemento humano, ao perder a vida. São motivos duradoros os corpos enrijecidos em bonecas, autômatos, marionetes, e os rostos coa-gulados em larvas e máscaras. Desde as máscaras incrustadas na arte ornamental grotesca até o pre-sente, o motivo continuou sendo objeto de apreço, passando por uma evolução característica. Já nas *Vigílias* de Bonaventura, a máscara não oculta um semblante vivo e que respire debaixo dela, porém se converte ela mesma no semblante do homem. Se fosse arrancada, apareceria por de-

baixo o esgar do crânio nu. Os homens de Ensor e Paul Weber nasceram com as suas máscaras. Mas também o crânio com o seu esgar e o esqueleto a mexer-se são motivos que, com o seu conteúdo macabro, entram na estrutura do grotesco. Pudemos reiteradas vezes chamar a atenção para estímulos provenientes da dança da morte, que precisa apenas descalçar o significado de advertência, para enriquecer com os seus elementos formais a configuração do grotesco.

Na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro[4]; mais uma vez é como se um *id*, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como uma das percepções primigênias do grotesco que a vida nos impinge. Nas suas representações do grotesco, o romantismo e a arte moderna serviram-se deste motivo com notável freqüência. Mas, ao mesmo tempo, tal fenômeno nos transporta para a "poética da criação". Desde cedo, surgiu a determinação de que, ao lado do sonho, a loucura ou quase-loucura eram a atitude correspondente ao artista. Isto se deu primeiro de parte dos críticos e ocorreu como conclusão retrospectiva da obra para o seu criador: o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura. Era uma sólida afirmação acerca da estrutura das obras, de modo que nos achamos agora perante o âmbito onde deve efetuar-se a definição propriamente dita do grotesco.

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante freqüência: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. Na criação literária aparece numa cena ou num quadro movimentado. As representações da arte plástica tampouco apreendem um estado em repouso, mas um acontecimento ou um movimento "prenhe" (Ensor) ou, ao menos, como em Kubin, uma situação repleta de tensões ameaçadoras. Com isto, ao mesmo tempo, define-se mais exatamente o caráter da estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções "naturais" e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica.

Mas quem efetua o estranhamento do mundo, quem se anuncia no plano de fundo ameaçador? Só agora alcançamos a profundeza última do horror ante o mundo transmutado. Pois as perguntas ficam sem resposta. Do "abismo" surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana. Tão logo pudéssemos nomear os poderes e assinalar-lhes um lugar na ordem cósmica, o grotesco perderia algo de sua essência — tivemos de mencionar a questão, quando nos referimos a Bosch e E.T.A. Hoffmann. O que irrompe permanece inconcebível, impessoal. Poderíamos usar uma nova expressão: *o grotesco é a representação do "id"*, esse *id* "fantasmal", que, segundo Ammann, constitui a terceira significação

4. Cf. A. SCHÖNE, *Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der dt. Literatur*, tese, Münster, 1952.

do impessoal (ao lado do psicológico, como em "alegra-me", e do cósmico, como em "chove", "relampeja")[5].

O mundo estranhado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo. Vemos a diferença em relação ao trágico, pois também o trágico agasalha inicialmente o absurdo. Depreendemo-lo das células germinais trágicas da tragédia grega: É absurdo, quando uma mãe mata os filhos, quando um filho mata a sua mãe, quando um pai mata o filho, quando a carne dos filhos serve de comida para alguém — a lenda dos Átridas está crivada de absurdos. Mas de início se trata de "ações" isoladas. Além do mais, são ações que parecem ameaçar de destruição os princípios da ordem moral de nosso mundo. No caso do grotesco não se trata de ações que, como tais, estejam isoladas, nem da destruição da ordem moral do universo (esta pode constituir um elemento parcial): primordialmente a questão é do fracasso da própria orientação física do mundo. E, por fim, o trágico não permanece no todo inconcebível. Ora, a tragédia como forma de arte abre precisamente no absurdo sem sentido o vislumbre da possibilidade de um sentido — no destino preparado na mansão dos deuses e na grandeza do herói trágico, que só no sofrimento se torna manifesto. O plasmador do grotesco não pode, nem deve tentar dar qualquer sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo. Se G. Keller, nos seus *Penteeiros*, houvesse descrito cheio de compaixão o caminho e a corrida final para a ruína, a perspectiva emocional interveniente teria debilitado o grotesco.

Mas de que espécie é esta perspectiva? Em que perspectiva o mundo se coloca como alheado? Com estas perguntas retornamos ao processo da criação. Através dos séculos, artistas e críticos sempre voltaram a oferecer a seguinte resposta: o mundo estranhado surge ante o olhar do sonhador, quer no sonho desperto, quer na visão crepuscular da transição. Quanto aos artistas de tempos mais antigos, poder-se-ia também mostrar, por certo, aquilo que aparece com tanta clareza nos autotestemunhos dos românticos e dos surrealistas, ou seja, que a referida visão apreende algo "real" e intenta configurar algo obrigatório. Mas nos deparamos amiúde também com outra confissão. Em seus termos, a unidade de perspectiva se funda no olhar frio sobre a azáfama na terra, que é vista como um jogo de títeres, vazio, sem sentido, um teatro de marionetes, caricato. Já não há poeta divino, nem encenação da natureza. Quando Kubin aceita o antigo *topos* do *theatrum mundi,* dizendo que "Nós, a nossa essência enigmática mais íntima, somos poetas, encenadores e atores da peça", esta resposta aparente traz apenas um novo enigma; uma verdadeira resposta é também aqui inconcebível. As duas perspectivas acima descritas estão por trás das duas espécies do grotesco, tais como elas afloram de nossa vista d'olhos sobre as artes gráficas: o grotesco "fantástico", com os seus mundos oníricos, e o grotesco radicalmente satírico, com o seu amontoado de máscaras.

E diante de tudo isto, o ridículo faz parte do grotesco? Demos o nosso assentimento, com correções insignificantes, à interpretação de Wieland no que tange à recepção. Mas onde está a justificativa para tanto na estrutura do grotesco? No grotesco nascido da concepção satírica do mundo é mais fácil a possibilidade de encontrá-la. O riso provém, desde logo, das antecâmaras cômicas, caricaturescas. Já misturado com a amargura, assume, na passagem para o grotesco, traços da gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica. Wieland, contudo, sentia também nos grotescos "fantásticos" de Brueghel das visões infernais um motivo para o riso. Terá ele pensado naquele riso pelo qual reagimos involuntariamente a uma situação que não nos deixa como que outra possibilidade de libertação? Que soa mais terrível do

5. *Zum deutschen Impersonale,* Husserl-Fetschrift, 1929. Já K. P. MORITZ (*Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, 1783, I, 1, p. 105) notava, "que pelo *es* (=id) procuramos indicar aquilo que fica fora da esfera dos nossos conceitos e para o qual a língua não tem designação".

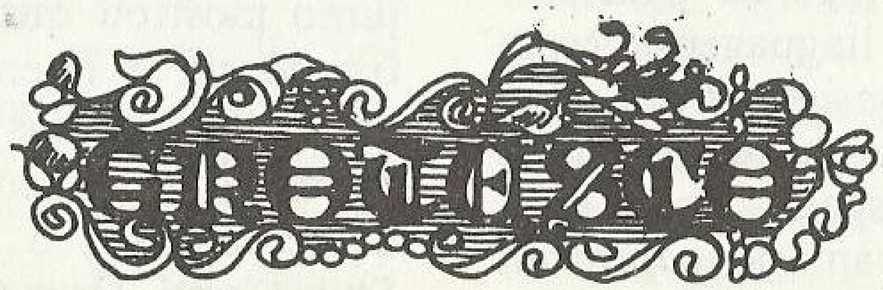
que as mais tremendas maldições, como julgava Minna von Barnhelm na peça de Lessing? No riso de Wieland não terá havido nenhum desespero à maneira desta outra personagem de Lessing, Tellheim, mas talvez, mesmo assim, exista algo de forçado e a tentativa de um convulsivo desvencilhamento. A pergunta acerca do riso no grotesco tropeça no mais difícil complexo parcial de todo este fenômeno. Não é possível oferecer uma resposta unívoca; com efeito, já no conteúdo, encontramos como motivo estranhador o riso involuntário e abridor de abismos: o narrador das *Vigílias* de Bonaventura sentia necessidade de rir nas igrejas e as personagens de E.T.A. Hoffmann prorrompiam em risadas, em momentos em que não estavam de modo algum dispostas a rir. Talvez haja ainda outro aspecto do riso no grotesco. Lembremos a citação de Fischart em que descrevia a dança dos gigantes. Ele começou por alegrar-se com o jogo de palavras; mas, em seguida, foi como se a linguagem mesma se tornasse viva, arrastando-o consigo no seu redemoinho: "Eu também estou quase sem fôlego". Havia iniciado um jogo algo suspeito. Era o mesmo jogo que os gráficos jogavam no *capriccio*. Voltamos a senti-lo repetidamente nas obras que examinamos: *as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo*. Ele pode ser encetado com júbilo e quase em liberdade — foi assim que Rafael pretendeu jogar com seus grotescos. Mas pode também arrastar consigo, roubar a liberdade do jogador e enchê-lo do maior pavor em face dos espíritos que invocou. E agora não há mais mestre capaz de libertá-lo. Os plasmadores do grotesco não podem ater-se a suas advertências, pois tiveram outrossim de ultrapassar as fronteiras que o velho Goethe lhes fixou num paralipômeno ao *Westöstlicher Divan* ("Divã Ocidental-Oriental"):

Solcher Bande darf sich niemand rühmen
Als wer selbst von Banden frei sich fühlt,
Und wer heiter im Absurden spielt,
Den wird auch wohl das Absurde ziemen.

[Ninguém deve vangloriar-se de tais laços
Salvo quem se sente ele mesmo livre de vínculos,
E quem brinca alegremente no absurdo
A ele também há de ficar bem o absurdo.]

Em muitos grotescos já não se percebe o menor traço de semelhante liberdade e despreocupação. Porém, lá onde a plasmação artística foi conseguida, um como que leve sorriso perpassa pelo quadro ou pela cena, e aí ainda sentimos um pouco da travessura brincalhona do *capriccio*. E sentimos aí, e apenas aí, outra coisa mais. Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a *configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*.

Esta tentativa foi empreendida em todos os tempos. Mas a nossa vista d'olhos sobre o conjunto mostrou que o fato podia produzir-se com freqüência e intensidade muito diversas. Salientam-se três épocas nas quais, cumpre concluir, o poder do *id* foi sentido com particular insistência: o século XVI, o período compreendido entre o *Sturm und Drang* e o Romantismo, e a época moderna. São três épocas que não mais conseguiam acreditar na imagem fechada do mundo e numa ordem abrigante como sucedia nos tempos anteriores. Não é preciso construir um espírito unitário do Medievo para se conceder que o século XVI vive de experiências que não têm explicação nas interpretações anteriores acerca do significado da existência. O *Sturm und Drang* e o Romantismo voltaram-se, em oposição consciente às imagens racionalistas do mundo, que haviam sido esboçadas na era das Luzes e até contra a legitimação da *ratio*, para semelhante empresa. A Idade Moderna combateu a validez dos conceitos antropológicos e a competência dos conceitos das ciências naturais com os quais o século XIX procurara elaborar as suas sínteses. As plasmações do grotesco constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e a qual-

quer sistemática do pensar; por isso foi um absurdo em si mesmo, quando o surrealismo, a partir daí, tentou desenvolver um sistema.

Os artistas posteriores — como se constatou com suficiente clareza — recorreram conscientemente, em suas produções, aos mestres anteriores. Por mais cerrada que fosse a estrutura do grotesco, nos foi possível, ainda assim, reconhecer o influxo especial dos artistas individuais e das épocas. Ao mesmo tempo, se destacaram nele dois tipos: o grotesco "fantástico" e o "satírico". Só a percepção de sua estrutura torna possível apreender exatamente as diferenças individuais e de épocas. Tais estudos poderiam ser prosseguidos e sempre encontrariam material novo. Aqui só quisemos fazer a tentativa de focalizar o fenômeno como tal e seguir algumas sendas mais ricas em perspectivas.