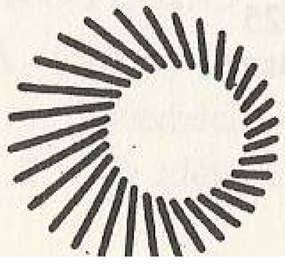
679

# O Grotesco

## CONFIGURAÇÃO NA PINTURA E NA LITERATURA

Wolfgang Kayser

COMPRA
MEST. LIT. BRAS.
BIBLIOTECA
Nº



EDITORA PERSPECTIVA

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

Copyright © by Gerhard Stalling Verlag 1957

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

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.