



SEÇÃO: ESTUDOS BAKHTINIANOS CONTEMPORÂNEOS

Carnavalização: contribuições para o estudo da estética do grotesco

Carnivalization: contributions to the study of the aesthetics of the grotesque

Carnavalización: contribuciones al estudio de la estética de lo grotesco

Matheus Victor Silva¹

orcid.org/0000-0002-2852-4469

matheus.victor@unesp.br

Recebido em: 15 mar. 2021.

Aprovado em: 11 ago. 2021.

Publicado em: 10 fev. 2022.

Resumo: O presente artigo aponta para a atualidade da discussão de Bakhtin acerca da cultura popular para os estudos da estética do grotesco. Nesse sentido, propomos uma discussão acerca da compreensão de Bakhtin sobre o grotesco a partir de seu estudo da festa popular e do dialogismo carnavalesco, de modo a compreender as manifestações do realismo grotesco no campo da carnavalização, pontuando elementos essenciais, embora pouco discutidos ainda hoje em sua teoria, sobretudo a capacidade renovadora e o alargamento cosmovisionário operados pela estética grotesca nas manifestações artísticas. A seguir, buscamos contrapor-la aos estudos mais recentes acerca do grotesco, como os de Rémi Astruc, buscando demonstrar não só sua atualidade, como também suas potenciais contribuições para esse campo de pesquisa.

Palavras-chave: Grotesco. Carnavalização. Dialogismo.

Abstract: The present article points to the relevance of Bakhtin's discussion about popular culture for the studies of the aesthetics of the grotesque. In this sense, we propose a discussion about Bakhtin's understanding of the grotesque from his study of the popular festival and carnival dialogism, in order to understand the manifestations of grotesque realism in the field of carnivalization, punctuating essential elements, although little discussed today in his theory, especially the renovating capacity and the cosmovisionary expansion operated by the grotesque aesthetics in artistic manifestations. In the following, we seek to contrast it with the most recent studies on the grotesque, such as those of Rémi Astruc, seeking to demonstrate its timeliness and its potential contributions to this field of research.

Keywords: Grotesque. Carnivalization. Dialogism.

Resumen: El presente artículo señala la relevancia de la discusión de Bakhtin sobre la cultura popular para los estudios de la estética de lo grotesco. En este sentido, proponemos una discusión sobre la comprensión de Bakhtin de lo grotesco a partir de su estudio de la fiesta popular y el dialogismo del carnaval, para comprender las manifestaciones del realismo grotesco en el campo de la carnavalización, puntuando elementos esenciales, aunque poco discutidos en la actualidad, sobre todo la capacidad renovadora y la expansión cosmovisionaria que opera la estética grotesca en las manifestaciones artísticas. A continuación, buscamos contrastarlo con los estudios más recientes sobre lo grotesco, como los de Rémi Astruc, buscando demostrar no solo su actualidad, sino también sus potenciales contribuciones a este campo de investigación.

Palabras clave: Grotesco. Carnavalización. Dialogismo.



¹ Universidade Estadual Paulista (Unesp), Araraquara, SP, Brasil.

Introdução

Mikhail Bakhtin, em sua obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), discute o fenômeno do grotesco partindo de um conceito social: a festa popular e a cultura de praça que, segundo o autor, possuem um traço contestador e libertário inerente à sua configuração, uma vez que expressam a incontinência e a insuficiência dos discursos, o que o opõe completamente à cultura oficial. Nessa dinâmica, as figurações grotescas surgem como mecanismo fundamental para as performances e expressões artísticas dessas manifestações populares. Dentro da teoria de Bakhtin, entretanto, outros conceitos desenvolvidos anteriormente ao seu estudo de Rabelais são aqui novamente trazidos à tona, aprofundando-se em face da visada antropológica e sociológica na qual se dispõe sua discussão. Nos referimos ao *Problemas na poética de Dostoiévski* (1981), obra marcante em sua teoria do dialogismo e na qual, primeiramente, coloca-se o debate acerca do mecanismo da Carnavalização e da literatura carnavalizada. Nesse estudo, Bakhtin procura demonstrar a linha genealógica em que se colocaria enquanto apogeu o romance de Dostoiévski, a partir sobretudo da menipeia e de outros gêneros responsáveis pelo traslado das dinâmicas da cosmovisão carnavalesca para a literatura e, posteriormente, para o romance.

De uma ambição reconhecida pelo próprio autor, a tarefa hercúlea proposta por Bakhtin fatalmente choca-se por vezes com as inúmeras dificuldades inerentes a um tal objetivo, ainda que, nem por isso, minimizem os resultados alcançados por ele. Resumidamente, poderíamos compreender que o caráter polifônico de Dostoiévski advém diretamente da dinâmica relativizante e igualitária que movia os festejos populares arcaicos. De todo modo, é somente com *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, quase quarenta anos depois, que o crítico de fato se aprofunda no funcionamento da dinâmica da carnavalização e do complexo de imagens grotescas a ela associado, momento em que tais figurações surgem em sua discussão enquanto expressão da cosmovisão carnavalesca.

O problema do grotesco em Bakhtin (2010) começa por sua visão de que, contrapondo seu entendimento do fenômeno àquele que fora manifestado nas linhas do Romantismo – e que o manifesto de Victor Hugo (1988) alçara a fundamento de seu programa sociocultural – o é visível, na mutação das expressões do grotesco, a corrupção de seus princípios básicos, sobretudo o seu potencial renovador. Discordando veementemente da compreensão tecida por Wolfgang Kayser (2003), Bakhtin (2010) insiste que o grotesco verdadeiro não poderia se manifestar sem aquela forma de riso libertário e alegre da festa pública, posto que o considera filiado às formas sobreviventes das cosmovisões de sociedades agrárias arcaicas, perpetradas sobretudo no que o autor denominou por gênero sério-cômico. Dessa forma, para Bakhtin, tendo sido transladada para a literatura ainda na Antiguidade, a mentalidade carnavalesca, sobretudo em função de sua inerente adaptabilidade e capacidade renovadora, preservou-se através do tempo, evoluindo entre as formas literárias até encontrar no romance solo fértil para novamente desenvolver-se. Contudo, em relação às formas do grotesco, Bakhtin (2010) acredita que, fora do contexto medieval, sua comicidade, incontinência e equipolência perderam-se, o que prejudicaria profundamente suas manifestações modernas, sobretudo após o período romântico, quando essas figurações tomam formas mais lúgubres e angustiantes.

O esvanecimento da cultura popular de praça, entretanto, não tornou menos frequente o grotesco nas obras de arte, ainda que o período do Classicismo tenha empreendido seus esforços nesse sentido. Assim, o grotesco persiste e toma, na contemporaneidade, grande espaço enquanto veículo de expressão artístico, sobretudo como meio de apreensão das perspectivas conflitivas que a atualidade nos impõe. Enquanto expressão heterogênea por excelência, o grotesco parece surgir hoje no horizonte das artes como mecanismo de assimilação das mudanças aceleradas e do choque de identidades diversas, seja entre si, em face do crescimento vertiginoso das comunicações; ou contra o monologismo irradiado

pela mídia tecno burocrática (SODRÉ; PAIVA, 2002; SODRÉ, 1983, 1992). Tal presença é patente nas produções mais recentes da Literatura brasileira, em autores como Rubem Fonseca, Lourenço Mutarelli, Verônica Stigger, Ferréz, Glauco Mattoso, entre tantos outros.

Isso posto, e tendo em vista os avanços feitos no campo de estudo das estéticas do grotesco, não nos parece razoável crer que as expressões grotescas da atualidade não possuam, de forma alguma, a propriedade expansiva e renovadora que apresentaram em outros tempos, embora sejam reconhecíveis as profundas alterações que aparentam ter sofrido em face do processo de individualização que se agrava no Ocidente desde os fins do Medieval. Desse modo, a visada dialógica que o crítico encontra na estética do grotesco parece-nos, por isso, bastante presente ainda hoje nas produções artísticas e literárias, encontrando eco na compreensão sociológica que Rémi Astruc (2010, 2012) rendeu ao grotesco. Dessa maneira, gostaríamos de propor uma pequena reflexão quanto à manutenção dos mecanismos ancestrais que Bakhtin outrora identificara nas manifestações do fenômeno a partir dos estudos mais recentes, de modo a contribuir para o alargamento da compreensão do grotesco bakhtiniano em vista dos estudos atuais.

O realismo grotesco e a carnavalização

Na concepção teórica de Bakhtin, o "realismo grotesco" é compreendido como um sistema de imagens da cultura popular, no qual a fisiologia assume um caráter simbólico topográfico essencial, capaz de expressar analogicamente o cosmos como um todo. Logo, dentro da carnavalização da festa de praça medieval, o realismo grotesco desempenhava um papel fundamental, igualando os mais diversos extratos da vida (social, religioso, corporal) por um movimento denominado inicialmente pelo autor de "profanação" (BAKHTIN, 1981) e, posteriormente, por "rebaixamento" (BAKHTIN, 2010), que planifica os elementos representativos do poder hierarquizante à esfera de imagens do baixo corporal excrementício, sexual e visceral. Dessa forma, o

acontecimento festivo era gerativo de uma atmosfera universalizante e plena, de livre trânsito familiar e íntimo, na medida em que abarcava em suas expressões toda forma de divergências (o sagrado e o profano, o oficial e o cômico, o alto e o baixo). Assim, o "realismo grotesco" de Bakhtin (2010) correspondia à visão cômica da organização do mundo, centralizada nas figuras do corpo.

Bakhtin (2010) informa-nos que o carnaval se compôs ao longo dos séculos pela constante condensação dos ritos e celebrações de fertilidade das culturas pagãs agrárias em face da crescente pressão exercida pela Igreja, tornando-se uma espécie de arcabouço em que se resguardavam os componentes cômicos e materiais da cultura popular. Sua origem na celebração dos ciclos sazonais e da potência criativa da fertilidade da terra e do ser humano refletiu-se marcadamente na imagética do baixo corporal. Por serem remanescentes dessas celebrações cíclicas, as festas carnavalescas preservaram-se através de sua ocorrência espontânea e característica, sobretudo porque todo o período que conhecemos por Idade Média foi de uma profunda autonomia das populações e governos locais, o que fez com que a variedade e as diferenças entre as tradições do carnaval fossem muito diversificadas, ainda que na baixa Idade Média as interdições religiosas e morais sofressem um crescente endurecimento, por ocasião da atividade inquisitorial face ao terror da heresia e da bruxaria.

Desde já, portanto, é perceptível que a generalização promovida por Bakhtin acerca da organização sociocultural medieval, ainda que focalize corretamente pontos fundamentais e comuns das sociedades europeias de então (a moral religiosa, a austeridade enquanto modelo ideal de conduta, a rigidez impositiva da hierarquia medieval etc.), não deixa, por isso, de ser ainda assim uma generalização. Mais do que nos apresentar uma historiografia da Idade Média, Bakhtin oferece ao leitor, ao menos assim o vemos, uma profunda reflexão acerca do embate de modelos ideológicos opostos. Não por acaso, seu trabalho se nos mostra multifacetado, expandindo por vezes sua apreciação historiográfica para uma reflexão acerca dos mecanismos

hierarquizantes e monológicos dos quais se serve o poder instituído e a contraface destrutiva que o riso e a liberdade popular podem erguer.

Não devemos, entretanto, malgrado seu caráter universalizante, conceber essa manifestação popular enquanto levante intencional contra as ideologias dominantes medievais. A teoria de Bakhtin, por vezes, parece tratar do fenômeno do carnaval enquanto rebelião política popular, quase se esquecendo de que havia uma força de tradição muito poderosa por trás das celebrações da praça pública, haja vista sua ocorrência cíclica. A espontaneidade da festa e, principalmente, sua efemeridade não viabilizariam um levante dirigido, por mais que, como bem coloca Astruc (2010), pudessem servir de estopim em face de graves desgastes da estrutura social.

O poder de tais manifestações vinha precisamente do estabelecimento de uma cosmovisão calcada na ciclicidade sazonal e, portanto, na transformação do estado de todas as coisas, posto que

[...] reaviva-se sua alternância [da festa popular] com a alternância das estações, as fases lunares e solares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos agrícolas. E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar (BAKHTIN, 2010, p. 70).

Contudo, como o próprio Astruc (2010) argumenta, a festa popular desempenhava o papel dos ritos escatológico sazonais, marcando a morte da ordem de modo que, uma vez cumprido o ciclo, esta possa novamente se reestabelecer, renovada.

Existe, assim, uma ênfase ambígua na celebração carnavalesca: se ela aponta para uma melhora, essa só se dá pela destruição, pela morte e renovação do antigo que se tornou decrépito. Eis, desse modo, não só o inerente relativismo da imagética carnavalesca, marcadamente expresso na heterogeneidade de suas expressões grotescas, como também seu caráter utópico, uma vez que, à semelhança dos ritos religiosos, a festa evocava uma espécie de "tempo sagrado" ou tempo original, como definiu Mircea Eliade (2020), que se excluía completamente da ordem do tempo ordinário. Não por acaso, sua genealogia é traçada pelo próprio autor até à teatralidade ritual das primeiras

expressões religiosas do paganismo europeu que refletiam uma cosmogonia firmada sobre o ritmo dos ciclos sazonais, ainda muito aquém do simples cerimonialismo litúrgico que vem se estabelecer conjuntamente ao processo civilizatório. Nessas celebrações, é patente o estabelecimento de uma visão de mundo ao mesmo tempo impermanente, transitória e integrativa. Por isso Bakhtin afirma, com base na procissão infernal das visões de São Grochelin, as influências nela exercidas pela "procissão dos deuses destronados":

Sabe-se que as procissões de carnaval passavam por vezes na Idade Média, sobretudo nos países germânicos, por serem as dos deuses pagãos caídos ou subvertidos. A ideia da força superior lançada abaixo e da verdade dos tempos passados associou-se solidamente ao próprio núcleo das imagens carnavalescas. [...] Em certa medida, os deuses antigos representam o papel do rei decaído das saturnais. É característico observar que, desde a segunda metade do século XIX, os numerosos autores alemães defenderem a tese da origem alemã da palavra carnaval, que teria a sua etimologia de Karne ou Karth, ou "lugar santo" (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de val (ou wal) ou "morto", "assassinado". Carnaval significaria, portanto, "procissão dos deuses mortos", compreendido como a procissão dos deuses destronados (BAKHTIN, 2010, p. 344-345).

Ainda que essa etimologia possa ser inexata, posto que a origem da palavra "carnaval" ainda é incerta, a colocação dessa tese deixa entrever uma série de elementos fundamentais às heranças caleidoscópicas do carnaval: enquanto "espaço sagrado", ele remonta diretamente, como dissemos, ao tempo sagrado da celebração e, nesse caso específico, ao estabelecimento do limiar crítico do ciclo sazonal em que a morte torna-se a passagem para a vida (e que talvez pudéssemos denominar como o "cronotopo do carnaval"); mas o aspecto moribundo dessas divindades, como bem observou o autor, não se resume a mero rito fúnebre ou cerimônia testemunhada. Antes de mais nada, é ressaltado aqui o princípio ativo indispensável à celebração, no qual a vida se reestabelece pelo seu próprio destronamento e morte que, destaque-se, se dá ativamente pelo sacrifício. Não há na celebração qualquer possibilidade de audiência, precisamente porque as manifestações do grotesco, multifacetadas e informes, não permitem

de modo algum que qualquer voz seja excluída de sua massa, a tudo abarcando e refletindo em sua representação.

Bakhtin (2010) não cessa, ao longo de toda a sua discussão, de salientar o valor fundamental do "destronamento", operado pelo rebaixamento grotesco, na dinâmica da carnavalização, no qual os males, concentrados naqueles "espantalhos alegres" da ordem e do poder (o rei dos tolos, o papa do riso etc.) – mas também da fome, da miséria e moléstias – eram, ao final dos festejos, à guisa de bodes expiatórios, destronados violentamente. Por isso, o carnaval, que nada mais é do que a generalização daqueles festejos, preservou em si não somente a lógica destrutivo regenerativa da ciclicidade sazonal, como também, e principalmente, o absoluto envolvimento dos presentes, uma vez que "não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram [...]" (BAKHTIN, 1981, p. 122). As festas populares, portanto, resgatavam uma cosmogonia anterior ao monoteísmo cristão, de onde Bakhtin (2010) as associava ao resgate da Idade de Ouro realizado pelas saturnais romanas.

A capacidade regenerativa que o autor destaca nessas manifestações é inerente, por sua vez, à expressividade ambígua que tais performances assumiam e que somente se fazia possível em face do regime comunicativo e expressivo peculiar que a estética grotesca é capaz de produzir ao alinhar elementos e sentidos opositivos e contraditórios. Desse modo, o mundo renovava-se pela contemplação e vivência de um sentido criativo manifestado no interior de sua própria negação e destruição. Ao fazer confluírem o sagrado e o profano, o cerimonioso e o burlesco em uma mesma forma expressiva, o realismo grotesco tingia os sentidos oficiais de seu simbolismo cíclico fisiológico, desestabilizando a visão de mundo oficial, o que por sua vez permitia o estabelecimento de uma forma de plenitude exatamente em função da afirmação de todas as suas negações. Tal integração era patente, por exemplo, no estabelecimento de lideranças cômicas, em uma espécie de "antiordem" cômica.

Os mendigos e loucos recebiam "títulos oficiais" dentro do próprio ambiente das celebrações, parodiando a função dos reis e padres. Eles governavam, realizavam cerimônias oficiais e até mesmo concediam títulos e direitos de vassalagem. Tais performances operavam o movimento de descida ou curvatura das camadas superiores da ordem social ao baixo, em que estavam todos e tudo o que é marginal à ordenação do mundo. O deslocamento de sentidos perpetrado pelo rebaixamento, por sua vez, só se viabilizava em função da comicidade, infringindo dano direto à seriedade que determinava a veracidade das instituições e valores "oficiais", uma vez que o riso possui uma capacidade inerente de nivelamento. Um único e grande corpo popular era estabelecido, tornando as diferenciações entre os indivíduos inânidas: "Ninguém ri na Igreja, no palácio real, na guerra, diante do chefe do escritório [...]. Os servos domésticos não têm o direito de sorrir na presença do senhor. *Só os iguais riem entre si*" (HERZEN, 1954, p. 223 apud BAKHTIN, 2010, p. 80, grifo do autor). Desse modo, a imagética fisiológica desarma a instituição hierárquica do poder pelo cômico nivelamento de suas representações ao estado transitório e escatológico dos ciclos orgânicos e naturais, anulando seu monologismo perene.

Contudo, é fundamental destacarmos aqui que, o rebaixamento de modo algum destruíria a figura do rei, mas a permutava, naquele movimento que Bakhtin (2010) denominou como a "alegre relatividade", conferindo tais poderes à pessoa oposta ao rei (aquele desprovido de razão, de bens e de poderes). O mundo carnavalesco não é, de modo algum, um mundo sem identidades, mas sim de identidades invertidas, à semelhança de um reflexo que se contempla num espelho d'água e, principalmente, abertas e intercomunicantes – diluídas no grande corpo popular da festa. O grande poder da festa era, precisamente, aplinar as identidades sociais através de sua inversão cômica, possível graças à capacidade de negação-afirmação simultânea. Em suma, o riso, invalidando o monologismo das verdades que sustentavam as instituições morais, religiosas e sociais, ao igualar os sujeitos e eximi-los da

submissão a elas, aproximava essas instituições da finitude de que tanto buscavam escapar, posto que as imagens escatológicas do corpo não são senão a tradução simbólica do tempo cíclico natural do qual o Estado busca sempre se afastar.

José Rivair Macedo (2000) destaca, por sua vez, que a presença do riso dentro dos rituais sagrados nas sociedades arcaicas vai além de um simples contato licencioso entre os indivíduos, ocorrendo em contextos próprios e significativos na vida social e demarcando uma ocorrência anormal do cotidiano. Sua força, evocada em face ao sagrado, é aquela que consegue afastar energias e entidades malignas e malfeitoras, além de guiar os mortos em sua reencarnação. Assim sendo, nas sociedades arcaicas, o riso integra o sagrado e a cosmogonia, posto que é a própria manifestação do caos primordial, integrando os processos cíclicos sazonais de morte e renovação. A antiordem, contudo, não é vista nesse contexto como ruína do mundo a ser evitada, mas como estágio integrante do ciclo de renovação universal, sendo, portanto, necessário e benfazejo.

A visada que o estudo de Macedo (2000) oferece torna mais clara, portanto, a proposição de Bakhtin, tanto em *Problemas da poética de Dostoiévski* quanto em *Cultura Popular* acerca do aspecto renovador do riso se calcar precisamente sobre a ambivalência de sua capacidade destrutiva/regenerativa. Dessa forma, o riso fazia-se presente não só enquanto elemento de subversão da ordem social, mas como mecanismo rebaixador e universalizante, englobando toda a sociedade oficial e fazendo irromper nela o princípio material e corporal. Logo, a comicidade é inerente às figurações "absurdas" e provocantes que a imagética grotesca é capaz de produzir.

Parodiando o mundo ordinário, as celebrações cômicas tomavam para si toda a verdade do mundo oficial, deglutiam-na em seu riso e pariavam-na em novas formas livres e plenas. Assim, para o autor,

quase todos os ritos da festa dos loucos são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glutoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 64, grifo do autor).

O hiperbolismo grotesco que atravessava o feixe de imagens do corpo e dos movimentos vivos que ele acarreta – comer (glutoneria, pança inchada), o beber (bebedeira), o sexo (partos, membros viris e ventres inchados, doenças venéreas, também chamadas de "alegres") – era, portanto, mais do que uma forma estética ou de representação desse "outro" mundo às avessas: se atentamos para o papel do riso, notamos que é precisamente a capacidade assimilativa ambivalente do grotesco a ferramenta através da qual se realizava e concretizava a inversão de valores da festa popular, isso porque, nessa dinâmica, o grotesco era o meio pelo qual se estabelecia o dialogismo, em razão sobretudo do alto potencial ambivalente de suas figurações. Seja nas paródias litúrgicas, no vocabulário de praça ou nas performances do corpo popular, o grotesco é a pedra angular que sustenta a pluralidade de vozes, a abertura e o inacabamento das expressões carnavalescas. Não por acaso, Bakhtin concebe quase simbioticamente o riso e o realismo grotesco em sua análise da cultura popular e de seus ecos na obra de Rabelais.

Só uma imagética grotesca seria, dessa forma, capaz de comunicar e representar as tensões que a comicidade criava no corpo da festa, cujas contradições são fundamentalmente ilógicas e irracionais; da mesma forma, é esse aspecto heterogêneo do grotesco que viabiliza, pelo riso, o dialogismo de tantos e diversos pontos de vista amalgamados no corpo festivo popular. Não se trata, dessa maneira, de simples caos, visto que os ritos paródicos possuíam estrutura própria e que o riso possuía igualmente sua veracidade: uma outra "ordem" estabelece-se, mas calcada na transitoriedade e na ciclicidade, o que lhe confere maleabilidade:

No realismo grotesco a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. [...] No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simulta-

neamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo: o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (BAKHTIN, 2010, p. 18-19, grifo do autor).

A complexidade da figuração grotesca desse conjunto de imagens, entretanto, vai muito além de uma mera referência ao ciclo em si, estendendo toda a carga valorativa telúrica e fisiológica para os mais diversos campos da existência ordinária (a religiosidade – e com ela todo o aparato cosmogônico, o pensamento racional, a teologia, o aparelho burocrático), tornando-a permeável e móvel e, portanto, aberta à renovação. Nessa cosmovisão integrativa, é inevitável que se estabelecessem analogias entre o macrocosmo e os microcosmos que o integram, relacionando seus próprios ciclos corporais aos ciclos do mundo que os cerca, dinâmica fundamental das civilizações agrárias primitivas.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (1981) ressalta que a festa popular tem sua maior importância enquanto nicho dessa cosmovisão ancestral, uma vez que as concepções de correspondência e ciclicidade fundamental baseiam o principal potencial da carnavalização: a renovação. Se atentarmos para as figurações resultantes da carnavalização, é notável como a cosmovisão arcaica expressa em imagens limiares o seu aspecto inacabado e móvel: os excrementos, que se colocam entre o abjeto e a fertilidade; as velhas parideiras, que se colocam entre vida e morte; o rei dos tolos, que se coloca entre o alto e o baixo (e entre a razão e a loucura), etc. Todas essas imagens, portanto, simbolizam de forma explícita a coincidência dos dois estados opostos.

O caráter de inacabamento, contudo, não se restringe a seu aspecto temporal, mas igualmente

se estendia sobre a compreensão topográfica do mundo, uma vez que tal concepção revela também uma constante abertura entre os corpos mais diversos do cosmos, propiciando uma forma de comunicação universal. Não por acaso, igualmente, as representações tanto das protuberâncias do corpo humano (nariz, orelhas, barriga, falo), quanto dos seus orifícios (boca, ânus, genitálias) são abundantes e exuberantes na imagética carnavalesca. Uma vez que esses órgãos e orifícios exercem as funções de reprodução, alimentação e excreção, eles integram o corpo diretamente à ciclicidade do mundo, alinhando-nos ao eterno ritmo de transformações pelo qual se embala o cosmos. Logo, mais do que um acesso ao interior, as aberturas do corpo representam verdadeiras pontes comunicantes com o mundo material e vivo, responsáveis por nos harmonizar com o tempo cósmico tanto quanto ao espaço do cosmos exterior. O aspecto inacabado que se encontra globalmente nas figurações grotescas do carnaval é, portanto, a própria insígnia da impermanência e da integração entre os elementos e seres componentes do mundo.

Os medievais viam a si próprios como análogos ao Cosmo, acreditando que se Deus formara o homem "do limo da terra" ao qual estava destinado a retornar, cada parte do seu corpo assemelhava-se a uma parte do Universo. Sua cabeça ao céu, seu peito ao ar, seu ventre ao mar, seus pés a terra. Seus sentidos são comparáveis aos elementos, a vista ao fogo, a audição e o olfato ao ar, o paladar à água, o tato à terra. Seu sangue corresponde à água, sua respiração ao ar, seu calor ao fogo. Seus ossos são como pedras, as unhas como árvores, os cabelos como ervas, os sentidos como animais (FRANCO JR, 2010, p. 104).

Poderíamos acrescentar ainda, baseados na discussão de Bakhtin (2010), o falo como o Sol, o ventre e a boca como a Terra etc. O eco entre as instâncias que compõe a imagética do realismo grotesco, provocado pela cadeia de coincidências e correspondências cosmológicas, faz com que as representações do corpo e do mundo se imbriquem, gerando imagens multivetoriais, ou seja, que envolvem uma multiplicidade de sentidos em uma mesma representação unitária. Em outras palavras, o que revela a discussão de

Bakhtin (2010) é que as figurações excrementícias e fisiológicas traçam referências diretamente às ordenações do mundo e preenchem todo o cosmos com o sentido renovador de sua escatologia inerente. Dessa maneira, não há, no ato de queimar esterco como incenso ou projetá-lo por sobre a multidão dentro do ambiente carnavalesco, um sentido de humilhação individual ou de simples extravagância inconsequente, mas uma manipulação da ordem dos elementos mundanos, o que justifica a permissividade carnavalesca e o riso desenfreado darem-se na medida em que a própria ordem do mundo se inverte. Logo, são precisamente a inversão e rompimento da lógica operados pelas figurações grotescas que viabilizam a dinâmica de equipolência dos diversos discursos em que se constitui o dialogismo.

Grotesco e dialogismo

A carnavalização se dá, então, pela abertura de perspectivas para além de quaisquer limitações e acabamentos. Compreendendo a lógica de continuidade que se expressa em figurações imperfeitas e incontidas, ela inviabiliza qualquer forma de fixação ideológica ou conceitual e fatalmente leva à falência todo sistema ou estrutura de pensamento monológica em que se infiltra ou contra o qual se debate. Constituindo-se, portanto, em verdadeiros arcaibouços de cosmovisões escatológicas e grotescas, as manifestações populares perseveram tais formas de pensamento em suas manifestações estéticas e artísticas, invadindo a literatura ainda na Antiguidade. É de suma importância, portanto, explicitar novamente que a carnavalização não se trata de um conjunto temático ou de uma forma de cânone estético e que tampouco devemos compreendê-la somente enquanto referência ao aglomerado de festejos que compõe o carnaval. Todas essas são formas da carnavalização, que é a manifestação ou intervenção, antes de mais nada, de uma cosmovisão determinada pela consciência da impermanência, da incontidência e da pluralidade e que se alinha, ao que tudo indica, às formas ancestrais e originais de pensamento das sociedades humanas.

Dessa maneira, Bakhtin (2010) define a inovação representada pelo que ele denominou por literatura "sério-cômica" como a permeabilização da cosmovisão da cultura popular festiva dentro da literatura escrita. Naturalmente que um tal processo pressupõe profundas transformações e modificações do que eram tais manifestações no contexto ritual/performativo para sua incidência na literatura. Bakhtin (2010) ressalta como, mais do que um conjunto de imagens ou temas próprios ao contexto festivo popular, essa influência se deu estruturalmente, promovendo rompimentos na estabilidade das formas literárias e abrindo seu discurso para formas mais fortemente dialógicas. Dessa maneira, é precisamente essa influência que propicia para a literatura um meio de expressão aberta, que pressupõe a indefinição final das personagens e da verdade, abrindo espaço para que mais de uma voz ou mais de uma ideia coexistam e choquem-se no vislumbamento do mundo e do ser.

Não é de se surpreender, portanto, que as formas da literatura carnavalizada se modifiquem constantemente ao longo do tempo, adaptando-se e, sobretudo, participando e agindo sobre as transformações do contexto em que se manifestam. Como deixa clara a discussão de Bakhtin (2010), a carnavalização é, antes de mais nada, uma arena; ela rompe os limites e dispõe em paridade diferentes discursos, mas não elege de forma alguma nenhum deles. Precisamente por isso, o grotesco, enquanto forma de expressão carnavalizada, sempre se apresenta de formas incômodas e perturbadoras, posto que é de sua natureza transitória e inacabada opor-se a qualquer forma de acomodação dos sentidos, constituindo o impulso infundável de mutação e evolução das ideias, capaz de soerguer aquilo que foi banido para além dos limites e trazê-lo à voga contra a imposição e estagnação representada pelas ideologias monovocais. Nem por isso, entretanto, ele perde seu caráter cômico. Nesse sentido, é sempre válido pontuar que os festejos medievais eram fortemente violentos e permeados de diversas formas de agressão, mas que integram as formas do riso sem contradizê-las. Nas figurações do grotesco, coexistem os mais

divergentes valores, fato que acarreta justamente a imprevisibilidade de sua recepção.

O embate resultante da equiparação dos diversos discursos, que refletem por sua vez o emaranhado ideológico através do qual se formam, deixa aberta e exposta a complexidade da formação discursiva e a diversidade ideológica social, processo esse muito semelhante ao corpo público da praça festiva que, imagetivamente, revela-se e exhibe-se visceralmente. Logo, o que a estrutura dialógica faz é abolir a estreiteza de uma orientação unívoca dada pela tipificação ou pela defesa de uma tese, o que acarreta, fatalmente, a desestabilização do gênero textual, formando então o sério-cômico. Ao longo da evolução da carnavalização na literatura muito desse tom cômico será perdido dando espaço para o riso reduzido de que fala Bakhtin; contudo, os aspectos do inacabamento e da descentralização persistirão enquanto elementos fundamentais do romance polifônico, precisamente por serem eles a garantirem não só uma visão dinâmica e profunda do homem, mas igualmente a pluralidade de visões de mundo e do aspecto inacabado da verdade.

Ainda assim, afirma o crítico, mesmo que a literatura carnavalizada tenha abandonado já bastante cedo os temas comuns ao realismo grotesco da praça, e cujo último grande eco talvez tenha sido a obra de François Rabelais, a cosmovisão carnavalesca, permeada pelo riso (ainda que reduzido) e pelo rebaixamento/destronamento (ainda que sublimado), conserva-se e refina sua manifestação na narrativa ao longo do tempo. Naturalmente que, mesmo para Bakhtin, é praticamente impossível demonstrar ou sistematizar o ritmo evolutivo desse processo, não tanto, acreditamos, em razão do volume de sua matéria ou da extensão de sua linha temporal, mas, sobretudo, precisamente dada a instabilidade e mutabilidade das formas narrativas sob contextos diversos.

Nesse sentido, queremos apontar que, do mesmo modo, as formas do grotesco na literatura sofrem, também elas, adaptações. Assim, do mesmo modo que em Rabelais, contemporâneo ainda dessas formas do carnaval popular, o grotesco é capaz de comunicar o inacabamento e

a renovação cômica do mundo, também as formas modernas e contemporâneas do grotesco servem, à literatura e às demais artes, enquanto expressões dialógicas da diversidade e do inacabamento do homem. Entretanto, em face do desaparecimento das estruturas socioculturais que baseavam as formas de pensamento medieval, inevitavelmente as formas do grotesco perderiam seu sentido cíclico agrário arcaico, o que, acreditamos, não anula a possibilidade e a necessidade de expressar (ou problematizar) a relação comunicativa do ser e do mundo.

Atentando para a produção brasileira contemporânea, sobretudo a partir dos estudos de Erik Schøllhammer (2009) e Beatriz Resende (2008), é perceptível que a crise identitária do sujeito na contemporaneidade produz um choque intenso com o mundo e com o outro. Sobretudo no que tange às representações da violência, seu caráter hiperbólico, construído a partir de um intenso detalhamento, constantemente recai em formas de um grotesco aberrante ou sarcástico, que parece buscar não só uma forma de representar o horror que por vezes permeia nossa atualidade, mas buscar um canal alternativo que rompa com a indolência e com a impossibilidade de um sentido na conjuntura contemporânea. Face ao aprofundado individualismo da atualidade, as formas coletivas de representação perdem força e o grotesco acaba por traçar outros caminhos em sua expansão sobre o mundo.

A cosmovisão do grotesco

Entendida enquanto manifestação popular, toda a dinâmica das figurações carnavalescas, por conseguinte, seria impossível em face de qualquer forma de individualismo. Não por acaso, Bakhtin (2010) insiste fortemente no caráter popular e diluidor do corpo carnavalesco, embora sejamos obrigados a constatar que, mesmo que o carnaval possua essencialmente essa propriedade complanadora, as estruturas de pensamento medieval eram particularmente propícias para uma tal manifestação, posto que a vivência comunitária, basilar para aquela sociedade, em face da imobilidade hierárquica, inania qualquer forma

de individualização. Não por acaso, novamente, Bakhtin (2010) afirma o desgaste do potencial cosmológico do grotesco quando da entrada da modernidade romântica, período no qual, é sabido, o indivíduo vem a gozar de uma autonomia inédita nas culturas humanas. De todo modo, e nisso também insiste o autor, a marcha evolutiva das manifestações da carnavalização, mesmo em seu traslado para a literatura, não resultou na perda de aspectos fundamentais como a equipolência e o inacabamento, presentes ainda na literatura carnavalizada e no romance polifônico. Nesse sentido, poderíamos apontar para o ponto central que leva Bakhtin (2010) a criticar as formas modernas do grotesco enquanto a possível perda da capacidade dialógica que elas assumem sobretudo a partir do Romantismo.

Fatalmente, contudo, os profundos processos de mudança social, concomitantemente aos quais se formaram as escolas românticas, alargaram o fosso que separou a modernidade das culturas arcaicas. Nesse sentido, se o Romantismo refletiu tão intensamente o saudosismo pelo passado "original", foi precisamente em razão da consciência da cisão entre o ser e o mundo (SILVA, 2015). Muito do aspecto noturno da estética romântica se dá, por isso, em razão do mal-estar ligado à sensação de isolamento do sujeito frente às mudanças convulsivas de então. Não por acaso, a teoria do grotesco de Kayser (2003), cujo corpus parte precisamente do Romantismo alemão, reflete de forma tão acentuada o aspecto terrificante do grotesco, um dos pontos principais da crítica de Bakhtin sobre o seu entendimento do fenômeno.

Segundo o crítico russo, Kayser peca ao ignorar o aspecto alegre e risonho do grotesco, sobretudo porque, para ele, é precisamente esse traço o responsável pelo caráter essencial da renovação que a estética grotesca expressa. Entretanto, enquanto dirige suas críticas a Kayser, Bakhtin admite que mesmo o grotesco romântico seria capaz dessa ação renovadora, posto que

[...] oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo

existente. O grotesco, nascido da cultura cômica popular, tende sempre, de uma forma ou de outra, ao retorno ao país da idade de ouro de Saturno, e contém a *possibilidade* viva desse retorno (BAKHTIN, 2010, p. 42, grifo do autor).

Não representa surpresa alguma, contudo, o desaparecimento das figurações coletivizantes do grotesco no cenário da Modernidade e Pós-modernidade, quando os processos de individuação se intensificam ao máximo. Nesse sentido, portanto, em face da própria crise de identificação do sujeito com o mundo, seria natural esperar que as formas do grotesco se tornassem sintomáticas da angústia dessa cisão, expressando-se pelo choque e pelo terror, como constatara o crítico alemão.

O próprio Kayser (2003), então, assume que o grotesco seria, de alguma forma, revelador de verdades ocultas, mas não desenvolve tal prerrogativa e assume abertamente a dúvida quanto ao caráter ambivalente do riso grotesco. Isso porque, para ele, o alargamento que o grotesco projeta, lhe assoma como terrificante, como a perda da familiaridade – o que ecoa o próprio entendimento que Freud (2019) legou acerca do "Infamiliar" – recaindo no estranhamento do mundo e na perda, conseqüentemente, da identificação do ser com o mundo e consigo mesmo.

Entretanto, se admitimos, juntamente com Freud, que o estranhamento do grotesco venha da descoberta de sentidos ocultos, cuja revelação vem a demonstrar as limitações da realidade familiar, o choque do grotesco contemporâneo preservaria em si, de algum modo, o potencial renovador que Bakhtin identificara. O conflito entre as teorias de Kayser e Bakhtin, contudo, deve-se antes de mais nada em função da distância histórica de ambos os *corpora*, fato que torna possível ainda enxergar em Kayser o alargamento das fronteiras do mundo que vislumbramos na cosmovisão carnavalesca. Logo, o aspecto terrificante que tanto o impressiona, a nosso ver, já é em si mesmo sintomático do isolamento sistemático do sujeito ao qual o Romantismo fora tão sensível. Sendo assim, aquela mesma propriedade de diluição das fronteiras entre o ser e o mundo assume, no contexto egocêntrico da modernidade,

um aspecto terrificante, sobretudo por expressar também a própria angústia do indivíduo incapaz de encontrar qualquer forma de correspondência cósmica, como a que o pensamento analógico proporcionava e que se implicava profundamente no "corpo carnavalesco das ruas" (BAKHTIN, 2010), assim como a vivência e identificação comunitária que a festa pressupunha.

Queremos com isso inferir que, talvez, mais do que a expressão do estranhamento do mundo, o mal-estar que Kayser (2003) identifica nas manifestações modernas do grotesco se dê precisamente enquanto sintoma da percepção do isolamento do sujeito contemporâneo, em face da instabilidade aguda das mudanças sociais mais recentes. Nesse âmbito, o grotesco corrobora enquanto sintoma da necessidade dessa expansão e busca da comunicação com o mundo. Se assim for, o impasse entre ambas as teorias estaria menos na forma do grotesco em si do que nas mentalidades contra as quais ele se dá, posto que a distância cada vez maior entre formas arcaicas de existência regidas pelos ciclos sazonais, em função da compartimentação da vida, tornam estranha a propriedade incontida, inacabada e móvel do grotesco.

Nesse sentido é que os estudos de Rémi Astruc (2010, 2012) se mostram verdadeiramente elucidativos acerca dos impasses percebidos entre as abordagens de Bakhtin (2010) e Kayser (2003). Buscando escapar do "círculo vicioso" das questões acerca do funcionamento do grotesco, Astruc (2010) dissecou o fenômeno a partir de suas manifestações contemporâneas e aponta a insuficiência da abordagem estritamente literária e estética para o problema, estendendo sua discussão para o campo da multidisciplinaridade. Concentrando sua argumentação em recuperar os aspectos essenciais do grotesco para compreender suas intrincadas manifestações na atualidade, o autor recua até as mentalidades arcaicas, propondo, então, que as figurações do grotesco desempenham hoje o papel de assimilar e tornar intelectual a alteridade para a qual nossa concepção de mundo não está preparada. Em outras palavras, o grotesco torna palpável e

possível de ser reconhecido/nomeado qualquer elemento ou experiência que seja incompreensível e inacessível para nossas faculdades racionais, justamente por conta da liberdade de composição que sua estética assume.

A própria arqueologia da "outridade", por sua vez, o justifica, uma vez que, primordialmente, toda sociedade se organiza, se orienta no mundo dentro do espaço do conhecido, para além do qual habita o diferente, o negativo. É básico de todas as culturas haver um "aqui" e um "lá", sendo aquele concebido comumente como o centro que é rodeado pelo desconhecido. Qualquer cosmologia nos apresentará as fronteiras ou limites do mundo, para além das quais impera o caos, ausente de toda ordem, comumente o domínio de seres perigosos, malignos, monstruosos, como também morada dos mortos, dos que já não são mais, que deixaram sua humanidade (KAPPLER, 1994). É lá também que habita o outro, aquele que não é como nós e que, nos limites do desconhecido, não é simplesmente diferente de nós, mas é tudo o quanto nós não somos; é, portanto, a própria negação daquilo que somos, o oposto – comumente também, o inimigo.

Face à crise da razão e dos valores que o contato com o outro ou com a mudança de si provoca, a ausência de mecanismos que possam abordá-la faz com que ela se agrave, na medida em que o desconhecido é por si mesmo inalcançável, posto que incompatível com o sistema de valores e concepções vigentes. Nesse sentido, segundo o Rémi Astruc, é que o grotesco se mostra como uma ferramenta intelectual capaz de lidar com a anomalia do outro, uma vez que sua dinâmica, essencialmente alheia à ideia de ordem, consegue figurar e tornar palpável aquilo que se desconhece:

Le grotesque est en effet un instrument intellectuel grâce auquel peut se formuler adéquatement ce sentiment de la discordance du réel pour rapport à une certaine logique anthropique: il représente – au double sens où il exprime et donne une forme à la fois – cette conscience aiguë du scandale de la différence et du changement. Il est un cadre au moyen duquel il devient possible de penser l'altérité, de penser la transformation du monde et de soi-même, et ce parce qu'il met en jeu les outils logiques qui permettent de représenter le mystère du «deux en un» contenue dans

toute altérité et toute transformation, à savoir le redoublement, l'hybridité et la métamorphose.² (ASTRUC, 2010, p. 60).

A visualidade das imagens do grotesco, verdadeiramente metamórficas, corporificam, dessa maneira, as abstrações que escapam ao alcance da razão, auxiliando na assimilação das formas da mudança. Isso se dá, pois, a dinâmica do grotesco permite que suas imagens expressem elementos opositivos simultaneamente. Graças à sua ambivalência inerente, ele torna possível a realização de uma unidade entre aspectos díspares, mas também, sobretudo, em função de seu aspecto incontinente, permite efetivamente que tais elementos sejam postos em comunicação plena. Enquanto expressão, o grotesco é absolutamente móvel, não podendo fixar valores ou imagens permanentes, pois, como dissemos anteriormente, ele se caracteriza justamente por seu desmoronamento constante em si mesmo. Por isso, Astruc toma por uma das principais características do fenômeno, "comme l'a bien compris Bakhtine, d'être un processus toujours en cours, pris dans la tension de son effectivité mais jamais achevé"³ (ASTRUC, 2010, p. 41). Logo, no contexto claustrofóbico da atualidade, em que as identidades por vezes se chocam contra a realidade, não seria de se surpreender o aumento vertiginoso de expressões artísticas de cunho grotesco.

A proposta de Astruc (2010, 2012), desse modo, não se afasta tanto, ao nosso ver, da conceituação de Bakhtin (2010), uma vez que, como buscamos destacar, as composições formais heterogêneas do grotesco não fazem senão expressar a pluralidade da verdade, em uma cosmovisão abrangente que faz ver, para além de qualquer fronteira, a intercomunicação global de todas as coisas. Logo, enquanto figuração da alteridade, o grotesco desempenha o papel de inserir o corpo estranho no mundo, para então renová-lo e mo-

dificá-lo na medida em que lhe expandiu para além do limiar do reconhecimento. Tal processo, fatalmente, incorre na crise e na reorganização global de sua estrutura, o que, num contexto reificante e individualista, inevitavelmente acarretará visões caóticas e abismais.

Logo, ainda que as figurações do grotesco tenham alteradas profundamente as suas formas ao longo do tempo, elas persistem enquanto força diluidora das contenções do indivíduo. Seja dentro do grande corpo popular, seja pelo estranhamento que o "outro" provoca, o grotesco inescapavelmente estabelece o contato dialógico entre perspectivas diversas, abrindo espaço para que a renovação do mundo possa ocorrer. Assim, ainda que as manifestações contemporâneas do grotesco se afastem do utopismo alegre dos folguedos populares, é inegável que seu potencial dialógico se mantém ainda bastante expressivo.

Disso poderíamos depreender que, embora tenham falido, as figurações do corpo carnavalesco perpetraram sua capacidade expansiva em outras expressões do grotesco, e que, na atualidade, voltam-se novamente para imagens viscerais do corpo, tendência essa bastante clara nos contos de *Secreções, excreções e desatinos* (2001), de Rubem Fonseca, tanto quanto em *O cheiro do ralo* (2002), de Mutarelli, por exemplo. No romance de estreia de Mutarelli, o que vemos é precisamente o isolamento compulsivo de um protagonista que se descola do mundo pelo estabelecimento de uma lógica própria e paralela, avessa à normalidade. Nele, a escatologia do feixe de imagens ligadas à figura do ralo extrapola a superficialidade de um simples mau gosto, manobrando a inversão dos valores do mundo. Opondo-se às convenções, ao bom tom, ao sentimentalismo e ao automatismo reificante, a abjeção representada nas figurações do ralo surge enquanto força negativa e sombria,

² "O grotesco é na verdade um instrumento intelectual graças ao qual pode-se formular adequadamente esse sentimento da discórdância do real em relação a uma determinada lógica antrópica: ele representa – no duplo sentido em que ele exprime e confere forma – essa consciência aguda do escândalo da diferença e da transformação. Ele é um quadro através do qual se torna possível de pensar a alteridade, de pensar a transformação do mundo e de si mesmo, e isso porque ele oferece as ferramentas lógicas que permitem representar o mistério do "dois em um" contido em toda alteridade e toda transformação, a saber a duplicação, o hibridismo e a metamorfose" (tradução nossa).

³ "como bem compreendeu Bakhtin, é precisamente ser um processo permanentemente em curso, tomado na tensão de sua efetividade, mas nunca completo" (tradução nossa).

de modo a reafirmar a autonomia do protagonista em contraste ao apagamento dos sentidos consequente à lógica mercantil contemporânea.

Através da ciclicidade reversiva dessas imagens, o protagonista opera sobre o inacabamento dos sentidos desse mundo desfeito, religando elementos ao acaso através de sua resignificação. Tal movimento só se faz possível pela gratuidade e pela mobilidade com que tais elementos passam a ser manipulados por ele (o olho de vidro, o cheiro, a Bunda, as imagens fecais em geral), em função da constituição grotesca que assumem na obra. Nesse processo, ainda que o protagonista se afaste de todos os outros sujeitos, cujas identidades, ademais, já são inexistentes, lhe é possível uma nova forma de integração de seu mundo egoísta, em que se superam as barreiras da lógica, as limitações da causalidade realista e, como dissemos, o apagamento dos sentidos e de sua própria identidade pelo ritmo mecânico e reificante da normalidade. O mundo objetual e no qual ele se desloca passa então a povoar de sentidos comunicantes, ambivalentes e mutantes. Contudo, longe de restringir-se às limitações que a narração autodiegética pareceria impor ao enredo, o ilogismo desenvolvido pelo protagonista abarca indistintamente diversos fragmentos do mundo, colhidos, sobretudo, das inúmeras conversas que tem com aqueles com quem negocia. De um dialogismo peculiar, portanto, a obra de Mutarelli é exemplar das mutações que o grotesco carnavalesco pôde assumir na pós-modernidade.

De modo semelhante, o conto de abertura da obra de Fonseca (2001), "Copromancia", opera uma radical mudança de paradigma através do rebaixamento de questões existências à expressão divinatória das fezes do narrador. Refletindo sobre Deus enquanto observa as próprias fezes, o narrador encontra nelas um sentido existencial que parecia ausente no oco de seu ceticismo. Nelas, passa não só a reconhecer uma infinidade de qualidades, de uma peculiar espontaneidade, descobrindo ao final a possibilidade de prever o futuro por seu formato e aspecto:

Demorei algum tempo [...] para desenvolver meus poderes espirituais e livrar-me dos condicionamentos que me faziam perceber somente a realidade palpável e afinal interpretar aqueles sinais que as fezes me forneciam (FONSECA, 2001, p. 13).

A escatologia do conto, longe de qualquer gratuidade meramente provocante, liga o sentido místico e sagrado do conhecimento além-humano ao abjeto elemento fecal, igualmente inumano, de modo que essa forma de conhecimento, diverso e descolado da ordem, não poderia ser atingido, senão, pelo acesso à matéria renegada e estranha (excluída da ordem e, por isso, transcendente) dos excrementos.

Em Fonseca (2001), tanto quanto em Mutarelli (2002), a ordem da normalidade é posta em seu aspecto mais limitante, para além do qual existe uma forma mais rica e plural de conhecimento. Desse modo, fica perceptível que o desgosto provocado pelas imagens excrementícias em ambos os autores vai além de mero choque, calcando sua perturbação no rompimento dos limites da ordem perpetrados pelo sentido negativo e rebaixador do abjeto fecal. O impacto provocado por tais imagens seria de se esperar em face das concepções higienistas e da profunda individuação em curso no Ocidente contemporâneo, conjuntura que oferece profundas resistências à diluição expansiva que essas formas de inacabamento sugerem. Logo, a coprologia de suas estéticas coloca-se, mesmo que de forma abstrata, enquanto sintoma e resistência à nossa profunda crise identitária.

Considerações finais

Importa ressaltar, em vista do panorama geral que buscamos traçar, que os estudos de Bakhtin acerca da carnavalização e sua expansão para além do ritual e da festividade corroboram para uma compreensão do grotesco que se estende para além do Medieval. Logo, sua discussão demonstra que tal estética é expressiva de cosmovisões amplas, sobretudo porque o conceito do grotesco é inseparável da compreensão da carnavalização enquanto pluralidade de vozes. Por sua vez, longe de se manifestar como uma

forma de ideário completo e autossuficiente, a cosmovisão de mundo do grotesco é expressiva da própria evolução das ideias, posto que se insere culturalmente como força de movimento e contestação. Ao enxergar as manifestações heterogêneas do carnaval sob o prisma do dialogismo, Bakhtin (1981) amplia a discussão para além da estética e da temática rasa do motivo festivo, desvendando-lhe uma importância cultural. Nesse sentido, é fundamental a compreensão histórica da festa popular enquanto herdeira das funções sociais dos ritos cíclicos arcaicos, responsáveis por mediar a renovação das formas e a coexistência de instâncias opostas na organização do cosmos, função essa que Astruc (2010) claramente destaca na atualidade.

Enquanto expressão artística, portanto, o grotesco parece conservar essencialmente as funções das performances festivas e dos ritos telúricos, expressando sentidos fundamentais para a organicidade do corpo social e para a situação do sujeito nele inserido. Nos parece, portanto, que o grotesco possa ser enxergado enquanto mecanismo sociocultural, diretamente ligado à saúde e manutenção dos ideários e dos ritmos das comunidades humanas ainda hoje. A capacidade dialógica do grotesco, desse modo, operaria na contemporaneidade o estabelecimento de uma ponte para além do isolamento do sujeito e, sobretudo, para além da incomunicabilidade da violência e da ausência de sentido da atualidade. Longe, contudo, de oferecer soluções, o grotesco apresenta ao seu interlocutor um instrumento e um meio de alcançar e trabalhar esses pontos críticos da realidade.

Assim sendo, soa absurda a suposição de purismo em um fenômeno inerentemente proteico e instável, uma vez que, enquanto aparato sociocultural, o grotesco inexoravelmente tomará os contornos do contexto em que se manifesta. Mais absurdo ainda, a nosso ver, é pensá-lo enquanto cânone corruptível em face da constatação de seu papel como contestador e renovador dos ideários correntes num dado contexto social.

Por fim, acreditamos que o aspecto dialógico que Bakhtin (1981, 2010) enxergou nas formas da festa carnavalesca e que se refletiam nas figura-

ções do realismo grotesco medieval pode ainda ser encontrado, mesmo nas configurações que sua estética assumiu na atualidade. Perdido seu aspecto cíclico pela própria falência das mentalidades analógicas, as expressões do grotesco ainda operam a incontinência das fronteiras e a assimilação das diversidades, permitindo o encontro com a alteridade num mundo gravemente individualizado. Ademais, enquanto meio de experienciamento, o grotesco continua a exercer sua capacidade de renovação, na medida em que, como destacou o próprio Astruc (2010), a expressão do grotesco aponta para um mundo totalmente diverso e, por isso, de um infinito potencial. Por conseguinte, concluímos que os apontamentos de Bakhtin acerca da carnavalização não só podem ser expandidos para além do contexto da cultura popular medieval, como oferecem, ainda hoje, um fértil material para o aprofundamento e desenvolvimento dos estudos acerca das estéticas do grotesco.

Referências

- ASTRUC, Rémi. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle: essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010.
- ASTRUC, Rémi. *Vertiges grotesques: esthétiques du "choc" comique*. Paris: Honoré Champion, 2012.
- BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- FONSECA, Rubem. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva barbada*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O Infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do Sublime*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KAYSER, Wolfgang J. *O Grotesco*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACEDO, José Rivair *Riso. Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Editora Universidade: UFRGS: Editora Unesp, 2000.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SILVA, Matheus Victor. *A imagem poética grotesca no imaginário medievalista de Gaspard de la Nuit*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

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

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1983.

SODRÉ, Muniz. *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo: Cortez, 1992.

Matheus Victor Silva

Mestre e doutorando em Teoria e Crítica da Poesia pelo PPG em Estudos Literários da FCLAr/Unesp, Araraquara, SP, Brasil. Financiamento CAPES-PROEX.

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.