

O (MAU) GOSTO E O GROTESCO*

Bento Itamar Borges**

SÍNTESE – Nosso estudo explora a força crítica do grotesco, que teve na obra de Wolfgang Kayser (1957) abordagem pioneira, entre a literatura e a pintura. O fenômeno é anterior ao séc. XV, quando se tornou o estilo dominante de ornamentação, mas sob influência de elementos oníricos e da *commedia dell'arte* seria elevado a categoria estética. As observações pré-críticas de Kant sobre o belo e o sublime não equacionam grotesco e mau gosto. Victor Hugo, no prefácio de sua peça sobre Cromwel, defende o grotesco, através de motivos modernos, ou seja, românticos e cristãos, ao passo que, para Jennings, “o grotesco é o demoníaco trivializado”. No Brasil colonial, Gregório de Matos Guerra inovou com suas sátiras, que bem representam o *rebaixamento*, traço fundamental do gênero que, de certa forma, sobrevive na atual comunicação de massas, misturado ao *kitsch*.

ABSTRACT – This study aims to explore the critical power of the grotesque, a gender which found in Wolfgang Kayser (1957) a first analytical approach, combining literature and painting. This cultural phenomenon appeared before fifteenth century, when it turned out to be the leading ornamentation style, but soon after that, under the influence of dream elements and *commedia dell'arte* the grotesque achieved the status of a aesthetic category. The pre-critical considerations of Kant about the beautiful and the sublime did not treat grotesque and bad taste as equivalents. Victor Hugo, by writing a foreword for his play on Cromwel, undertook a defence of grotesque, under modern arguments, that is to say, romantic and Christian doctrines. A century later, Jennings referred to grotesque as “the demoniac made trivial”. In colonial Brazil, Gregório de Matos Guerra innovated with satires which stood well for the *debasement*, a main trait of this gender, which somehow survives in nowadays mass communication mingled with *kitsch* lifestyle and design.

PALAVRAS-CHAVE – Grotesco. Teoria crítica. Estética.

KEY WORDS – Grotesque. Critical theory. Aesthetics.

“Que são aqui também... senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos membros não tendo ordem, nem proporção, a não ser fortuita.”
(Montaigne, a respeito do ensaio)

* Este artigo registra parte das pesquisas realizadas pelo autor durante estágio de pós-doutorado na PUCRS, em 2001-2002, sob a hospitalidade do Prof. Jayme Paviani. O texto foi inicialmente discutido com um grupo de psicanalistas do programa de pós-graduação da UFRGS, a convite do Prof. José Luis Caon, e em seguida apresentado na Universidade Federal de Santa Maria, durante Colóquio sobre o Gosto, organizado pelo Prof. Christian Hamm, em 2002.

** Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG.

1 Kant, sobre o belo e o sublime (e o grotesco)

As *Observações sobre o belo e o sublime* são apresentadas por Kant como ensaio de um observador e não tanto ainda como obra crítica de um filósofo. A simplicidade da forma de um texto quase taxonômico, sem solenidades acadêmicas, combina com o singelo plano de apenas "tratar da emoção sensível, de que as almas mais comuns são também capazes".¹

A terceira crítica tem sido sugerida por alguns estudiosos da obra kantiana como a melhor porta de acesso a seu edifício. As *Observações* seriam, então, o rascunho de seu projeto arquitetônico, rabiscado com um pedaço de carvão sobre uma pedra ainda não talhada. Rascunho precário, mas já situado no canteiro de obras da estética, onde talvez trabalhem almas comuns, eventualmente prontas para o belo e o sublime, embora não se livrem de emoções grosseiras. Rascunho provisório, pois no desenvolvimento da redação da *Crítica da faculdade de julgar*, a noção do gosto foi substituída pelo conceito de gênio;² a objetividade das emoções belas e sublimes na natureza e na arte, foi diluída no ponto de vista formal das condições de possibilidade de um juízo estético.

Quisemos neste estudo retroceder um pouco aquém dos escritos kantianos sobre o gênio e os juízos estéticos, seguindo através da noção do gosto, para garimpar as alusões ao mau gosto, ou, variando a tópica, escavar abaixo do sublime e do belo, para reencontrar o grotesco, mesmo que isso aconteça fora da filosofia kantiana. A inversão do vetor da agenda transcendental kantiana, que se dirigia à abstração e à justificação, não pretende uma retomada material da classificação de coisas belas e feias; o quadro categorial kantiano visava à crítica e aqui cabe-nos ainda questionar a capacidade crítica do grotesco, sob as ressalvas de que, dois séculos depois, a filosofia dispõe de outros conceitos de crítica e que complicou-se desde então nossa relação com o gosto, submetidos que estamos cada vez mais à mercadoria, ao domínio do mau gosto e à banalização da experiência.

A leitura das *Observações sobre o belo e o sublime* inicia-se agradável, pois o jogo com os dois tipos cria um ritmo e uma expectativa que nos leva a continuar buscando outros pares de coisas e situações, tais como aqueles classificados por Kant: "A noite é sublime, o dia é belo"; "o sublime comove, o belo encanta"; "o sublime há de ser sempre grande; o belo pode ser também pequeno. O sublime há de ser simples; o belo pode ser enfeitado"; "as qualidades sublimes infundem respeito; as belas, amor"; "a amizade apresenta principalmente o caráter do sublime; o amor sensual, o do belo"; "até mesmo os vícios e os defeitos morais contêm às vezes em si alguns traços do sublime e do belo. [...] a cólera de um homem terrível é sublime".³

¹ KANT, *Observações sobre o belo e o sublime*, p. 13.

² "O gosto", dirá Victor Hugo, "é a razão do gênio". Victor HUGO, *Do grotesco...*, p. 86.

³ KANT, *Observações sobre o belo e o sublime*, p. 13ss.

Os aspectos externos das pessoas também revelam uma ou outra emoção: “uma elevada estatura conquista prestígio e respeito; uma pequena, confiança”.⁴ Kant observa também que os cabelos e a cor dos olhos ajudam para classificar as situações que provocam uma e outra emoção, mas não se limita ao descritivo, quando recomenda o que cai bem a cada tipo de pessoa: “as pessoas altas e de aparência devem procurar em seus trajes a simplicidade ou, no máximo, a magnificência; as pequenas podem usar de adornos e penduricalhos”.⁵ As classificações levam em consideração também os critérios de idade, raça e sexo. O homem toma atitudes sublimes e nobres, ao passo que o “belo sexo”, claro, é belo e deve visar à beleza e à higiene. Kant completa sua caracteriologia, identificando sempre os tipos negativos: o frívolo, o pedante, o almofadinha e outras figuras que não conseguem equilibrar suas doses de emoções belas e sublimes, ou que não as atingem mediante sua conduta. Há, portanto, uma motivação moral e uma intenção normativa nas *Observações*.

O belo, seja natural, seja artístico, é sempre agradável, assim como o sublime, que também mistura-se ao terror moderado, todavia “a qualidade do sublime terrível, quando se faz completamente monstruoso, cai no extravagante”; assim, a imperfeição extrema é o resultado de infinitas e sucessivas degenerações. As monstruosidades são coisas fora do natural, mas a degradação das emoções é própria da natureza humana. Quem goste do extravagante ou creia nele – como os indianos e nativos de outros países periféricos – é um fantasioso, pois “a inclinação ao monstruoso dá origem ao hipocondríaco”.

A caracteriologia de Kant antecipa diagnósticos psicopatológicos, pois suas *Observações* são apresentadas por ele como “estranho compêndio das debilidades humanas”. Em busca de clareza, Kant reúne exemplos que extrapolam aquele jogo com os pares de emoções belas e sublimes; há *situações* e *coisas* objetivamente monstruosas, tais como os duelos – resquícios do cavalheirismo destituído de nobreza –, os conventos e mosteiros de eremitas, suas mortificações e seus votos, as *Metamorfoses* de Ovídio, os contos de fada das superstições francesas e até mesmo muitas sutilezas da filosofia, como as quatro figuras silogísticas, que “merecem ser contadas entre as monstruosidades de escola”.⁶

O extravagante ou monstruoso não é obrigatoriamente o oposto do belo ou do sublime, cujas negações seriam antes o *repugnante* e o *ridículo*, respectivamente. Kant imaginava repugnante, por exemplo, as veleidades de uma senhora idosa enamorada. Todavia, Kant admite que a mulher geralmente procura nos homens

⁴ KANT, *Observações sobre o belo e o sublime*, p. 20. Somos naturalmente levados a pensar que Kant inclui a si mesmo nesta caracteriologia – e sempre a favor de sua auto-estima.

⁵ KANT, *Observações sobre o belo e o sublime*, p. 20.

⁶ KANT, *Observações sobre o belo e o sublime*, p. 21-22. São raras as referências de ocorrência de grotesco nos textos de filosofia, embora devêssemos pensar na filosofia como atividade inclusive pré-literária. Seja como for, é providencial que o grande Kant haja se manifestado a respeito, citando exemplos. Não gostaríamos, todavia, de apelar para a estratégia marota de incluir o próprio Kant, ou algum texto seu, entre os casos grotescos. Muniz Sodré, pela mesma razão do preconceito racial, considerou com razão algumas passagens de Monteiro Lobato como grotescas.

mais as virtudes nobres que a beleza, senão como explicar que “homens de grotesca figura, embora possuam por acaso grandes méritos, possam conseguir tão amáveis e lindas mulheres?”⁷

Se as observações de Kant sobre as mulheres e os idosos soam hoje preconceituosas, mais chocantes ainda nos parecem suas opiniões sobre os povos asiáticos e os negros. Mesmo ao compará-los com europeus, cai o filósofo em uma dupla caricatura: os árabes são os espanhóis do oriente, os persas são os franceses da Ásia. A história, segundo Kant, mostra também como o gosto “toma formas sempre cambiantes”, na verdade, rumo à decadência, pois o “bom gosto” dos antigos extinguiu-se pouco a pouco, até que os bárbaros mostraram certo “falso gosto denominado gótico, que vai parar no monstruoso”.⁸ Note-se que Kant fala de um falso gosto e não, de “mau gosto”.⁹ Não se trata, portanto, de equacionarmos simplesmente grotesco e mau gosto. Pelo contrário, algum tempo depois de Kant, o grotesco reivindicará *status* de legítima categoria estética – e já antes dele misturava-se às artes oficiais.

Não se deve, todavia, perder muito tempo com repreensões a um autor que desconhecia as contribuições da etnologia e da antropologia. Para os objetivos desta comunicação, interessa-nos mais especular sobre como Kant desconfiava da imaginação e das representações que ela proporciona. Por trás dos retratos de povos diferentes, está uma concepção realista de arte. Os árabes são dotados de uma “imaginação quente que os faz ver coisas em formas monstruosas e retorcidas”; os indianos, com sua religião e ídolos estranhos, bem como os chineses, exibem “insignificâncias grotescas”, seus quadros “têm algo de monstruoso e representam figuras estranhas e absurdas, como não se encontram no mundo”.¹⁰

Um cavalo correndo livre pelos prados é um exemplo de belo natural, estimado por Kant, que também admitia como arte a jardinagem, que depende de um manejo mais ou menos racional da paisagem natural. Certamente não admitiria um quadro representando um potrinho com mais de quatro patas e muito menos uma criatura presumivelmente humana que nasceste deformada. Ora, no mundo há tais coisas esquisitas, ao contrário do que disse Kant¹¹ sobre as imagens indianas – pense-se na deusa de seis braços, ou em um Buda com tromba de elefante. Sim, poderia retrucar Kant, *las hay*, mas não interessam à arte. Ora, este interesse seletivo é de ordem moral e não puramente estético – o juízo estético será, aliás, na terceira crítica, desvinculado do interesse – de modo que o bom gosto, oriundo do senso comum, não é apenas um critério de apreciação das artes e de valoração

⁷ KANT, *Observações sobre o belo e o sublime*, p. 61.

⁸ KANT, *Observações sobre o belo e o sublime*, p. 82.

⁹ GADAMER comenta que “o conceito do ‘mau gosto’ não é pois um contrafenômeno original com relação ao ‘bom gosto’. O seu oposto é, antes, ‘não ter gosto nenhum’.” *Verdade e método*, § 42.

¹⁰ KANT, *Observações sobre o belo e o sublime*, p. 78.

¹¹ O arquiteto romano Vitrúvio já condenava, à época de Augusto, a moda bárbara, com o argumento da “verdade natural”: “[...] aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. [...] Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram.” Kayser cita tradução de L. Curtius, in: *Die Wandmalerei Pompejs*, 1929, p. 131.

das emoções, pois atua previamente ao selecionar aquilo que, na pintura, por exemplo, seria o “pitoresco”, o que merece ser pintado. Susan Sonntag pensou algo semelhante sobre o fotogênico.

O gosto não é privado, como quer crer o senso comum; não é verdade que cada um tenha um; trata-se, antes, segundo Gadamer, de “um fenômeno social de primeira categoria”.¹² A novidade em Kant quanto a este aparente truísmo é que sua sociedade burguesa pretendia associar a “boa sociedade” ao “bom gosto”,¹³ pois, recordemos na história da filosofia que “a ética da *mesotes*, que Aristóteles criou – é, num sentido abrangente, uma ética do bom gosto”.¹⁴ Todavia, seria necessário explorar melhor a diferença que há entre as proporções da escultura grega, bem como o distanciamento purgativo das tragédias clássicas, face ao “desregramento da beleza” em Kant, pois, no âmbito das “belas artes”, prevalece a superioridade do gênio sobre toda estética da regra.

2 O grotesco espanhol provocou o estudo de Kayser

Antes de desenvolvermos alguns episódios do período romântico, na rota da recuperação do grotesco, vejamos a origem do termo. A obra certamente insuperável sobre o grotesco foi a publicada por Wolfgang Kayser em 1957¹⁵, motivada por uma visita que fizera ao Museu do Prado e que o importunaria durante alguns anos. Seu desconforto não era, todavia aquele de um turista que estranhasse nossa cultura ibérica, da qual era, aliás, grande conhecedor e apreciador.¹⁶ Kayser alega que não partiu de um mero pendor para o assunto; ele mesmo sentia alguma rejeição por certos capítulos de seu livro e pelo suplemento das ilustrações; foi antes impelido pelo “atrativo metodológico”, inclusive por poder tratar da visão conjunta da literatura e da pintura. Não quis, porém, fazer uma história do grotesco, que é tão impossível quanto uma história do cômico ou do trágico, pois tais fenômenos extrapolam a literatura e as artes plásticas.

As representações grotescas são mais antigas do que o termo, cunhado justamente quando da descoberta de um tipo de pintura ornamental antiga, que até o final do século XV estivera escondida em cavernas de Roma e outras regiões da

¹² GADAMER, *Verdade e método*, § 41.

¹³ HABERMAS acrescentaria “a boa prosa” dos salões burgueses que passaram a constituir o espaço público burguês. O senso comum, que não pode contrariar o bom senso, não é tão universal como esperava Kant; a nova classe formava a opinião que iria derrubar o velho regime e garantir a hegemonia de quem dominava os canais de comércio e de informação. Cf. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*.

¹⁴ GADAMER, *Verdade e método*, § 46.

¹⁵ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*; trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹⁶ KAYSER (Berlim, 1903-1963) viveu uma década em Portugal e lecionou literatura alemã na Faculdade de Letras de Lisboa e conhecia bem autores portugueses e brasileiros, que sempre valorizou em suas conferências pelo resto de sua vida. Sua *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura* (5. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1970) foi publicada simultaneamente em português e alemão.

Itália.¹⁷ De “caverna”, *grotta* em italiano, vieram os termos *la grottesca* e *grottesco*, depois transpostos às demais línguas. Nem Vitruvius e nem mais tarde os críticos de arte do século XVI impediram que a nova moda da ornamentação se espalhasse. Em 1502, um cardeal encomendou a decoração de uma biblioteca “com essas fantasias, cores e distribuição, *che oggi chiamanno grottesche*”.¹⁸ Rafael também pintou neste estilo, mas com resultados discretos, inofensivos e alegres, de tal forma que Goethe, após contemplá-los, enalteceu-os em um artigo intitulado, aliás, “Von Arabesken” (“Dos arabescos”); a confusão explica-se pela mistura que de fato ocorreu do grotesco aos outros dois gêneros da ornamental, o arabesco e o mourisco. O arabesco utiliza principalmente os motivos ornamentais mais próximos da natureza, como gavinhas, flores e folhas, mas sob a influência do estilo grotesco também se lhes associaram animais e figuras humanas disformes.

Tratamos aqui de gênero em um sentido vago e creio que não seria vantagem empregarmos a expressão “estilo grotesco”. Foi um simples exagero de Moritz Goldstein a sugestão, feita em 1913, de que o estilo predominante de sua época fosse chamado “das Grotesk” em analogia a “das Barock”.¹⁹ Lee Byron Jennings, que também escreveu um denso estudo sobre o tema, entende que, a rigor, o que surgiu sob tal nome na ornamentação e evoluiu para outras expressões e valores, não deveria ser visto como um estilo literário – ou, pelo menos, não se resolve o conceito do grotesco mediante o viés estilístico. Um argumento razoável para que se evite falar de estilo é que o fenômeno do grotesco tem mais significado quando aplicado a “coisas visuais” e é “precisamente a tendência de aplicá-lo a outros campos que causa confusão”.²⁰

O elemento onírico no grotesco já era notado no século XVI, conforme a expressão “sonhos de pintores”, embora à época tal fonte de criação não era considerada como nobre, pois “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 dessa força e dão à luz verdadeiros monstros que se poderiam chamar sonhos despertos”.²¹ O romantismo de Shakespeare e Jean Paul, por exemplo, devido a sua predileção pelo sinistro, acrescenta pesadelos aos sonhos.

¹⁷ A nova moda da ornamentação, lamentada por Vitruvius, teria vindo da Ásia Menor, cf. L. Curtius.

¹⁸ KAYSER, *O grotesco...*, p. 18.

¹⁹ KAYSER, *O grotesco...*, p. 1.

²⁰ JENNINGS, *The ludicrous demon*, p. 22. A propósito, Victor Hugo aplica-se mais à literatura e Kayser, motivado que foi pelas figuras de Goya e Velásquez, refere-se sobretudo às artes visuais, embora vise também a literatura. Parece interessante a discussão sobre a possibilidade de uma descrição literária elegante de uma figura ou cena grotesca, que, se pintada ou esculpida, só poderia resultar em desagradado. Lessing viu no grupo de figuras de Laocoonte uma solução plástica que respeita o cânon da arte visual, embora falsificasse a informação do mito e o senso-comum; não seria bom para a beleza que as pessoas devoradas por serpentes abrissem demais a boca, no desespero da morte. Claro que no texto da tragédia, o escritor poderia descrever tal cena sem poupar expressões exageradas. Cf. JIMENEZ, *Estética*, Editora da Unisinos. Ver também BOSANQUET, *História de la estética*, p. 252 e 454.

²¹ GOTTSCHED, apud KAYSER, *O grotesco...*, p. 25.

O mundo quimérico da *commedia dell'arte* contribuiu para a defesa do grotesco, como categoria estética. Justus Möser fez falar o próprio Arlequim, que se apresenta, contrastando-se com uma outra figura, Hans Wurst (João Salsicha), este sim, “tipo grosseiro e rude que diverte a massa com piadas baixas e obscenidades”. A defesa de Möser, todavia, degradingola em equívocos, pois ele quis fundir o grotesco ao cômico.²²

Kayser lamenta que os adjetivos sejam os “eternos perturbadores da ordem nas línguas”, a propósito do sufixo “esco”, já antes aplicado a arabesco e pitoresco. Em português, como em outras línguas próximas, parecem indicar uma visão pejorativa, uma redução de significado, ao passo que em alemão o “isch” é a terminação de inúmeros adjetivos, como “dänisch” ou “europäisch”, no caso, sem intenções irônicas. A autonomização do adjetivo indica que o termo grotesco passa por um processo de abstração e ampliação, distanciando-se da gruta como coisa material.²³

3 A defesa do drama grotesco no prefácio de Victor Hugo

O livro de Kayser, merecidamente elogiado e citado por outros estudos sobre o tema,²⁴ teria sido publicado com um atraso de... 130 anos. É que em 1827, Victor Hugo, ao escrever seu importante “Prefácio de Cromwell”, pressentia a necessidade de um tratamento mais aprofundado e abrangente: “deveria ser feito, em nossa opinião, um livro bem novo sobre o emprego do grotesco nas artes. Poder-se-ia mostrar que poderosos efeitos os Modernos tiraram deste tipo fecundo contra o qual uma crítica estreita se encarnaça ainda em nossos dias”.²⁵ Esta passagem encontra-se no ponto em que, após traçar um quadro da história do drama, Victor Hugo passa a falar do grotesco, enquanto esboça sua teoria das três idades. “Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino”.²⁶ A *Teogonia* de Hesíodo representaria bem tal hino, como ode à Gênese.

Na seqüência de sua teoria das três idades, Hugo entende a sociedade antiga como a adolescência da humanidade. As tribos cresceram, partiram para a guerra contra os vizinhos, associaram-se em impérios, aventuraram-se em viagens de conquista. “Homero, com efeito, domina a sociedade antiga. Nesta sociedade tudo é simples, tudo é épico. A poesia é religião, a religião é lei. À virgindade da pri-

²² KAYSER, *O grotesco...*, p. 43.

²³ KAYSER, *O grotesco...*, p. 25ss.

²⁴ Cf., por exemplo, JENNINGS, Lee Byron. *The ludicrous demon*. Los Angeles: University of California Press, 1963; FREITAS, Maria E. P. *O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Presença, 1981; SODRÉ, Muniz e Raquel PAIVA. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

²⁵ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*, p. 30.

²⁶ HUGO, Victor. *Do grotesco...*, p. 16. Emil Staiger elaborou uma teoria semelhante: a sílaba está para o lírico, assim como a palavra está para o épico, e a frase, para o drama. Cf. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*.

meira idade sucedeu a castidade da segunda. Uma espécie de solene gravidade se gravou por toda a parte nos costumes domésticos, como nos costumes públicos. [...] A expressão de uma semelhante civilização não pode ser senão a epopéia.”²⁷

No entanto, por desgaste, a idade da epopéia chega ao fim, quando todos vão beber no rio homérico – “como Aquiles que arrasta o corpo de Heitor, a tragédia grega gira em torno de Tróia” e o mundo grego que sustentava tal literatura decaiu; Roma decalca a Grécia, Virgílio copia Homero.²⁸

A terceira idade, a moderna, forma-se sob o impacto de uma religião espiritualista, que supera o paganismo material e exterior. “Esta religião é completa, porque é verdadeira; entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente a moral. [...] Eis, pois, uma nova religião, uma sociedade nova; sobre esta dupla base, é preciso que vejamos crescer uma nova poesia. [...] O cristianismo conduz a poesia à verdade.”²⁹

Victor Hugo fala de uma elevação diferente; não do gosto, mas da musa, pois é a musa moderna que verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo e sentirá, portanto, que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. A crítica filosófica e uma certa melancolia cristã reunidas plasmaram as condições para o grande passo da poesia, diante dos acontecimentos modernos, ao mesmo tempo risíveis e formidáveis. A idade moderna, que ousou conhecer metodicamente a natureza, habilita-se a imitar não tanto suas formas, mas seu procedimento, “ao misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito”.³⁰

Admitimos o modelo esquemático das origens da civilização ocidental: a filosofia grega, o monoteísmo judaico-cristão e o direito romano, mas a poesia moderna não se evidencia à consciência comum como fruto da era cristã. Victor Hugo estaria legitimado por teologias bastante avançadas, pois, de fato, só imagens dialéticas poderiam aludir aos mistérios de nossa redenção, que implicam em valores humanos universalizáveis. O pecado original está associado ao rebaixamento nos elementos vegetais e animais da árvore, da serpente e da mulher. A salvação viria a ser consumada sobre uma cruz de madeira, onde se sacrificava de uma vez por todas o Filho de Deus, nascido de uma mulher, que recebeu a mensagem de sua gravidez por uma figura humana alada – o próprio Espírito Santo é representado por um animal, o pombo. O espírito que se faz carne, rebaixa-se para salvar os homens, para elevá-los. Eventualmente, alguns artistas das vanguardas do século XX, trouxeram tais influências originais e ideológicas para sua iconografia, como é o caso do artista alemão Joseph Beuys, morto em 1986, que elegeu a

²⁷ HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 18.

²⁸ HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 20.

²⁹ HUGO, V. *Do grotesco ...*, p. 23ss.

³⁰ HUGO, V. *Do grotesco ...*, p. 25.

cruz como seu ícone e de certa forma assumiu-se como missionário e mártir da arte e da humanidade.³¹

Além da novidade em relação a nossa corporeidade animal, a religião judaico-cristã fundou-se no sentimento que anima no rejeitado a esperança de ser o eleito. Metáforas de um povo em marcha pelo deserto são inúmeras figuras bíblicas desde José do Egito e Jó até Madalena e mesmo a mãe de Jesus, que numa leitura mais ousada, como a de Saramago, poderia ter sido uma mãe solteira. Também em outras culturas, mesmo mais primitivas, como a de nossos indígenas, uma deformidade física ou um fato extraordinário envolvendo um indivíduo pode ser um indicador de seus poderes sobrenaturais. E outras culturas também dançam e encenam narrativas durante seus cultos. Todavia, a religião cristã teria dado ao teatro mais que um exemplo com suas liturgias de sacrifício sem sangue, com sua ritualização simbólica daquilo que na idade antiga teria sido a mais bizarra antropofagia. Uma missa seria pura repetição de uma tragédia, se não houvesse a crença na ressurreição, que zomba da morte e do demônio. "Assim, eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo é o grotesco. Esta forma é a comédia."³²

A ética das virtudes cristãs incomodaria os gregos, e de fato irritava Nietzsche, pois seria vergonhosa a humildade de um deus-homem que sofre humilhações até morrer. Todavia, assim como o sofrimento do fraco prepara o triunfo da vida, com a entronização celeste do homem-deus, "é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo".³³

Os antigos conheciam, sem dúvida, o grotesco. São grotescos os tritões, os sátiros, os ciclopes, as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias; "Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo".³⁴ Todavia, seria impensável na antiguidade um drama, como *A bela e a fera*, formado nas mais ingênuas lendas populares.³⁵ O grotesco antigo é, contudo, tímido e dissimulado, ao passo que para os modernos, tem ele um papel imenso e autônomo, embora atue também como contraste, como negação do belo: "sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada."³⁶

³¹ Cf. BORGES, Kássia Valéria de Oliveira. "Análise iconográfica e interpretação iconológica da obra de Joseph Beuys". Porto Alegre, Instituto de Artes da UFRGS, 2002, mimeo. kassiaborges@hotmail.com.br

³² HUGO, V. *Do grotesco* ..., p. 25-26.

³³ HUGO, V. *Do grotesco*..., p. 26-27.

³⁴ HUGO, V. *Do grotesco*..., p. 28-9.

³⁵ HUGO, V. *Do grotesco*..., p. 36.

³⁶ HUGO, V. *Do grotesco* ..., p. 30.

Para que não nos percamos em generalidades sobre a idade moderna e o cristianismo, voltemos a Victor Hugo, que nos indica Shakespeare, “sumidade poética dos tempos modernos”, como a convergência de todas as glórias. “Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime”, é uma “alma sob um corpo, é uma tragédia sob uma comédia”.³⁷

O prefácio de Victor Hugo, que é também um ensaio sobre a história das idéias estéticas e um manifesto em defesa de um alargamento no gosto, prepara o terreno para sua peça sobre Cromwell, que é um drama – na esteira do gênio Shakespeare – e, sobretudo, um drama sobre uma figura conhecida e controvertida da história. Cromwell era um fanático regicida, grande capitão, mescla de gênio e mesquinhez, austero e sombrio, soldado grosseiro e político penetrante, obscuro, hipócrita, hábil em falar, brusco e desdenhoso; tinha, enfim, um ótimo perfil para um drama, mas não à moda clássica, sob a doutrina das três unidades. Daí a compreensível defesa não só do grotesco, mas de sua variante realista, pois “o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação.”³⁸

O manifesto de Hugo tem destinatários certos, pois seu prefácio não se limita a defender o *status* do grotesco; foi-lhe necessário fundamentar seu exórdio em uma teoria das idades da humanidade, para logo em seguida declarar como obsoletos os adversários e possíveis críticos de uma peça que dá espaço no palco a um regicida complexo e contraditório. A defesa de uma peça reforça-se com a crítica mais ampla de padrões estéticos ultrapassados, para a arte como um todo, o que exigia “resolver todos estes problemas mesquinhos que os críticos dos dois últimos séculos laboriosamente levantaram ao redor da arte, “estes fiscais do pensamento”, pois os “pedantes estouvados (um não exclui o outro) pretendem que o disforme, o feio, o grotesco, nunca deve ser objeto de imitação da arte”.³⁹ Hugo não prega a destruição de todas as regras; não há outras regras senão as leis gerais da natureza. Todavia, importa ultrapassar as eventuais aberrações da natureza, o fascínio pelo sinistro e pelas quimeras, é imprescindível desarmar a força demoníaca através do riso, pois “a arte dá asas e não muletas.”⁴⁰

Os cultores retardatários da estética classicista talvez quisessem negar a existência de uma musa do grotesco. O falso gosto ou a ausência dele corresponderia a um poeta abandonado pelo sopro da inspiração e da memória. Supõe-se que um poeta do fantástico, como Fausto, só possa invocar o demônio, ou que um poeta maldito contente-se com suas prostitutas a sugerir poemas pornográficos. Que a mesma musa dá ao gênio o ímpeto de conciliar o grotesco e o sublime já o admittiam Victor Hugo e, antes dele, nosso Gregório de Matos.⁴¹

³⁷ HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 36, 84.

³⁸ HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 42.

³⁹ HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 42-3, 51.

⁴⁰ HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 56.

⁴¹ Ver adiante sobre a “musa lírica crioula” do poeta baiano “Boca do inferno”.

Esta musa, afirma Hugo, longe de repelir, como a verdadeira escola clássica francesa, as trivialidades e as baixeiras da vida, procura-as ao contrário e as reúne avidamente. O grotesco evitado como se fora má companhia pela tragédia de Luís XV, não pode passar tranqüilo em frente desta. *Ele deve ser descrito*, isto é, *enobrecido*.⁴²

O grotesco entronizado como valor estético é a crítica efetivada de uma noção superada e reacionária de gosto. Victor Hugo pôs na boca de Voltaire a oportuna analogia de que "o gosto não é outra coisa para a poesia senão o que é para os atavios das mulheres. Assim, o gosto é a garridice". Victor Hugo elogia a adequação dessas palavras que tão bem se aplicam à "poesia pintada, mosqueada, empoada do século XVII, esta literatura de anquinhas, de pompons e de falbalás".⁴³

O grotesco não se reduz ao burlesco e não deveria ocupar-se apenas de temas e personagens frívolos, pois o riso é também sarcástico, diabólico. Hugo lembra que "Beaumarchais era tristonho, Molière era sombrio, Shakespeare melancólico".⁴⁴ Podemos aqui acrescentar que, segundo Walter Benjamin, Baudelaire tinha uma risada satânica.

4 Jennings, sobre o demônio burlesco

Wolfgang Kayser admite, a partir do horror bizarro, o "riso satânico" como componente do grotesco. Lee Byron Jennings, após fazer extenso levantamento dos usos do termo grotesco e seus correlatos, concentrou seu estudo no elemento demoníaco das representações imagísticas e literárias, bem como no impulso psicológico que temos para o lado sinistro. Contra a tendência a supergeneralização e a superabstração, Jennings reconhece que o termo grotesco é aplicado com o mínimo de desacordo e com o maior potencial de descrição a certos objetos e personagens concretos, com os quais devemos nos ocupar e não com um seu "mundo" hipotético.

As gárgulas da arquitetura gótica, figuras conhecidas da catedral de Notre Dame, representam bem o tipo, assim como as figuras de demônios na arte dos séculos XV e XVI, como, por exemplo, "As tentações de Santo Antônio", de Grünewald, "O cavaleiro, a morte e o diabo", de Dürer e as representações do inferno de Bosch, que Jennings considera grotescas *in toto*. Daí vem a tese do livro de Jennings: antes de mais nada, são os demônios presentes nessas obras, "estranhamente montados a partir de vários atributos do mundo animal, bem como de objetos inanimados, que mais merecem a apelação de grotesco".⁴⁵

É longa a lista de pessoas e coisas⁴⁶ capazes de nos assustar ou desagradar por suas desproporções, mas a distorção mesma não é um critério mecânico e

⁴² HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 64. Aqui, mais uma vez, a indicação de que na literatura é possível representar o grotesco melhor, ou seja, com mais elegância e nobreza, que nas artes visuais.

⁴³ HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 85-6.

⁴⁴ HUGO, V. *Do grotesco...*, p. 45.

⁴⁵ JENNINGS, *The ludicrous demon*, p. 7.

⁴⁶ Assim como a terminologia pode confundir o estudioso do fenômeno, o recorte para figuras concretas pode estender-se indefinidamente, caindo novamente no relativismo. Jennings sugere, dentre outras coisas, as seguintes como grotescas: pessoas deformadas ou mal-formadas (*freak*), corcun-

definitivo de equivalência ao grotesco não podemos concluir que seja grotesco tudo que é monstruoso, impossível ou que escape das leis da natureza e da vida comum.

Ao contrário de Victor Hugo, embora concorde com as dificuldades de estabelecer a categoria do grotesco, Jennings sugere que seria melhor reconhecer a "grotesquerie" como uma "forma de expressão muito básica, mas pré-estética, não sujeita às demandas de beleza e unidade artística", o que se prova também, segundo ele, pela prevalência do grotesco na arte primitiva. O trabalho de crítica literária resulta da confiança no método, pois "certamente não ganhamos nada ao fechar prosaicamente nossos olhos para o horrível maravilhoso, e tampouco lucrarmos algo com a mera enunciação de seu nome".⁴⁷

A noção de distorção precisa ser esclarecida, pois pressupõe de início um padrão, uma norma, que, no fim das contas é o homem: "mesmo o mais estranho demônio é humano em sua aparência geral" e mesmo "onde ocorrem combinações de homem e bicho, as mais grotescas são sem dúvida aquelas em que o homem predomina".⁴⁸ Há também uma tendência antropomórfica que nos leva a considerar animais como "gente", inclusive quando nos referimos a "olhos", "cara" e "braços" em criaturas que, a rigor, não tem uma anatomia similar a nossa. Certas criaturas marinhas e as serpentes são estranhas, talvez, também por não disporem de braços, pernas, orelhas. São, por isso, ao mesmo tempo assustadoras e engraçadas.

O grotesco resulta da criação, da composição e do efeito, segundo Kayser. Assim respectivamente temos os sonhos, os monstros e o estranhamento.⁴⁹ Além destas três, creio que seria oportuno acrescentar a reprodução, no sentido lamentado por Adorno: as obras de arte copiadas que perdem sua aura. Certamente a tradução de obras literárias poderia incorrer também em um acidente de percurso, rebaixando-se na segunda língua o que no original teria sido intencionado como sublime ou belo. Não se pode, todavia, descartar o caso inverso de uma tradução que elevasse o original.

As relações entre o grotesco e a ficção passam pela intencionalidade da imaginação, que complementa a fonte fortuita das aberrações e coincidências naturais. Sem dúvida, certas irregularidades são "caprichos da natureza", mas o que

das, narizes longos, pernas finas, cabeças grandes ou pequenas, esqueleto humano e quaisquer formas irregulares, tais como, manchas de tinta, galhos, raízes, nuvens, formações rochosas, tufo de fumaça, manchas na parede, etc. JENNINGS, *The ludicrous demon*, p. 8-9.

⁴⁷ JENNINGS, *The ludicrous demon*, p. vii

⁴⁸ JENNINGS, *The ludicrous demon*, p. 8.

⁴⁹ Uma mesma obra de arte ou cena da vida real pode ter diferentes efeitos, inclusive não intencionados pelo artista, se for o caso de uma obra. As pessoas não se assustam com as mesmas coisas e nem riem das mesmas situações. Uma charge de Quino, caricaturista latino-americano criador da Mafalda, retratou famílias de três classes sociais que estão em um cinema antigo assistindo ao filme de Chaplin em que o vagabundo come um sapato. Os ricos riem ruidosamente da cena, a classe média disfarça um sorriso triste de quem se lembra ou talvez se sinta ameaçada com a recaída na miséria e finalmente os pobres arregalam os olhos, sem rir, reconhecendo-se na cena e eventualmente desejando um pedaço do bizarro petisco.

mais interessa em uma abordagem sobre o grotesco é a distorção promovida pela atividade da imaginação humana. A distorção parece ir em direção ao caos, mas nunca o atinge; as manchas de tinta completamente disformes não nos tocam como grotescas e sim aquelas que em algum sentido são reconhecíveis como criaturas inéditas e antinaturais. O processo da imaginação, embora cheio de fantasia, tem resultados completamente concretos, com substância, vigor e profundidade, de modo que a impossibilidade completa não é um traço necessário do grotesco.

A distorção não se dá, ademais, ao acaso; ela se move em certas direções e cria qualidades específicas no objeto distorcido. Mais que um exemplo, os demônios são parte da tese de Jennings: "podemos dizer que o objeto grotesco sempre exhibe uma *combinação de qualidades amendrontadoras e burlescas* – ou, para ser mais preciso, ela desperta simultaneamente reações de medo e de distração/diversão no observador. Jennings cita dois exemplos, as gárgulas e o Diabo representado como bobo, ao que eu acrescentaria um terceiro, que são alguns anjos barrocos".⁵⁰ Em muitas culturas, os demônios são escarnecidos como bobos, inclusive na expressão "pobre diabo", o que dá margem a muitas criações grotescas e também fornece uma pista para a compreensão do processo mental aí envolvido. Heróis espertos, desde Ulisses, passando por Pedro Malasartes e figuras do cordel nordestino comprazem-se em ludibriar o demônio, mesmo quando ele aparece disfarçado.⁵¹

A Igreja Católica teria tido influência nessas tradições populares que desarmaam o poder do diabo, através do humor. Jennings refere-se à história alemã e creio que poderíamos acrescentar costumes latino-americanos, como a malhação de Judas e a festa dos mortos no dia de Finados, sobretudo no México. Judas vale como figura demoníaca e o esqueleto é também uma referência comum nas teorias do grotesco. O esqueleto e mesmo a caveira, que nas tradições místicas têm um aspecto grave para o penitente que medita sobre as vaidades, são grotescos por lembrarem uma pessoa extremamente magra e por exibirem um sorriso último e duradouro. É claro que muitos rituais e estratégias pedagógicas têm efeitos diferenciados, pois o que assusta as crianças faz rir os adultos, como os palhaços que acompanham folias e ameaçam crianças em época de Natal. Seja como for, revelam os dois traços que Jennings destaca em sua teoria sobre o grotesco: são coisas que dão medo e fazem rir, mesmo que seja um riso demoníaco.⁵²

⁵⁰ Há em Tiradentes, Minas Gerais, diversos anjos barrocos numa igreja do século XVIII, que apresentam um ar de torpor, entre infantis e levemente idiotas, um pouco longe da imagem de êxtase que certamente o artista pretendeu. A dimensão deles também parece indecisa entre a figura infantil e o porte de um jovem. O efeito é, sem dúvida, grotesco.

⁵¹ No filme *Marvada carne*, o herói-andarilho caipira, negocia uma galinha com o "Tinhoso", através das fórmulas para regatear, até que o dito cujo, disfarçado de mulher, deixa aparecer a ponta do rabo.

⁵² Umberto Eco lembrou, no romance *O nome da rosa*, a mentalidade antiga de que qualquer riso devia ser visto como diabólico.

Algumas representações do diabo na tradição plástica da Igreja associam o demônio ao cabrito, que nas alegorias do evangelho e mesmo no caso mais antigo do bode expiatório, o tem como animal sinistro. Ao ridicularizar o demônio, com chifres e cascos partidos, a Igreja visava certamente também à figura pagã de Dionísio. Todavia, para a visão romântica, o grotesco só poderia reconciliar-se na estética mediante a liberação das forças naturais e dos exageros que transbordam as medidas equilibradas de um classicismo apolíneo.

Jennings lembra que alguns autores consideram o grotesco como completamente trivial, enquanto que outros o remetem ao grandioso e até mesmo ao sublimado, o que se deve, em última instância, à natureza polar do fenômeno grotesco: aterroriza e faz rir. Para não perder a essência do gênero em questão, temos que manter unidos ambos fatores, pois o elemento do terrível deve ser disfarçado e despojado de sua ameaça, ao sugerir-se pequeno, insignificante, lúdico. Enfim, teoriza Jennings: "O grotesco é o *demoníaco trivializado*".⁵³

Além das dificuldades de conceituação do grotesco – em uma época prolifera em estudos a respeito, quando seria possível perder-se entre tudo o sinistro, o monstruoso, o disforme, o fantástico, o gótico, etc. – Jennings alega que as falhas são o destino comum das definições que tem a ver com assuntos de estética, embora o grotesco pareça extrapolar essa disciplina. Assim, o fenômeno do demônio burlesco merece por si só um estudo – mas com certeza, jamais um tratado.

Jennings aplica-se, então, a analisar a obra de autores alemães do período subsequente ao romantismo – Heine, Immermann, Otto Ludwig e Stifter –, cujas obras não poderiam ser explicadas simplesmente pela influência literária; elas constituem estranhamente os primórdios de seres arcaicos tão assustadores e idiotas quanto as figuras do carnaval alemão.

5 O rebaixamento em Gregório de Matos

Antes de nos afastarmos de Jennings e seus demônios,⁵⁴ aproveitemos sua deixa para trazer o importante tema ou ponto de vista do "rebaixamento". A sátira nem sempre consegue acionar o mecanismo do desarmamento, ao ridicularizar o demônio que gostaria antes de nos assustar; aí a sátira deixa de ser um empreendimento positivo, pois seu alvo se alarga até englobar o mundo e a vida: "sua invectiva contra males particulares de seu dia-a-dia muda para o ressentimento e

⁵³ JENNINGS, *The ludicrous demon*, p. 17.

⁵⁴ Creio que dentre os inúmeros epítetos utilizados no Brasil para o demônio, alguns destacam mais o lado maroto, como "capeta", pois costuma-se dizer que uma criança muito traquinas é "encapetada"; uma mulher muito sensual é "endiabrada", etc. O Saci, que é certamente uma figura equivalente, comete diabruras no Sítio de Monteiro Lobato, mas não seria correto classificá-lo como demoníaco ou diabólico. Todavia, para o campo semântico das conversas que envolvem o sobrenatural, quem é capaz de tentar é mais propriamente o "demônio", figura fáustica com quem também muitos caipiras fizeram acordos – fulano "tem parte" com o demônio. E há circunlóquios e paráfrases utilizadas para se referir ao demônio, de modo que ele não se sinta interpelado, como "o coisa ruim", "o dito cujo", etc. A propósito, ao lado de aguardente, prostituta e dinheiro, o diabo é dos verbetes que mais têm sinônimos e variações em português.

a insatisfação diante da existência em si".⁵⁵ Assim, o estado de desilusão e pessimismo é o cenário para a segunda categoria do grotesco, que não disfarça o elemento demoníaco: decadência, caos, corrupção. A teologia cristã, que considera Lúcifer um anjo caído, traduz-se em elementos pastorais e pedagógicos, já referidos acima, com o objetivo de escarnecer daquele espírito puro que, todavia, como nossos primeiros pais, deixaram-se subjugar pela vaidade e pela ganância. Madonas e santos pisam o demônio, que rasteja no chão como serpente ou dragão e tem chifres, asas e cauda de animais. Com isso, passamos para o outro sentido de "rebaixamento" imanente ao grotesco, que, no homem, significará o foco sobre suas partes baixas.

A poesia de Gregório de Matos, em pleno Brasil colonial do século XVII representa muito bem o grotesco nas letras. Sobre o poeta baiano, Maria E. P. de Freitas elaborou excelente estudo, concentrando-se no fenômeno do rebaixamento.⁵⁶ Gregório dominava também o estilo maneirista, fechado e sério, mas é sua produção barroca, aberta e festiva, que mais o consagrou, pois "o homem barroco é dotado de *'furor ingenii'*, pelo qual é levado à egolatria e ao egocentrismo, ao gosto da polêmica, do panfleto, da intriga."⁵⁷ Seu texto é não só marcado por tradições populares ibéricas e brasileiras como também a todos endereçado: "Verdades direi como água, porque todos entendais".

Na contramão dos cânones literários, ou "cultos modos", instaura Gregório uma poética da "frase corriqueira" e da "Musa praguejadora",⁵⁸ que certamente agradaria à campanha anticlassicista de Victor Hugo. Sua Musa lançava mão de elementos da farsa, do panfleto, das injúrias, da ironia, da maledicência e, sobretudo, do grotesco, que implica em um programa demolidor das instituições e costumes e também do padrão poético dominante. Nele, o grotesco inclui também deliberadamente o sentido de tosco, de rude, pois prezava uma certa consciência artesanal popular, com rimas ao gosto da massa, que se somam ao disparate, ao rebaixamento e à agressão; "como poeta repentista, busca, no som para a rima consoante, a força do signo grosseiro, irreverente e licencioso".⁵⁹

A noção de "rebaixamento", adotada para a compreensão da obra de Gregório, teria sido empregada por Bakhtin em estudo sobre Rabelais. A "estética da vida prática que caracteriza a cultura popular", como realismo grotesco, é marcada pelo *rebaixamento*, isto é "a transferência de tudo que é elevado, espiritual,

⁵⁵ JENNINGS, *The ludicrous demon*, p. 25.

⁵⁶ Maria E. P. de Freitas reuniu numa publicação dois estudos sobre o grotesco, mas vamos aqui nos reportar apenas àquele sobre Gregório de Matos. O outro, sobre Machado de Assis, se não causa uma certa surpresa, pelo menos destoa, pois a elegância de Machado dificilmente seria identificada à primeira vista com o grotesco. Todavia, seu enfoque sobre a loucura de Quincas Borba permite, através da crítica à idéia fixa do protagonista, uma reflexão sobre o elemento onírico, que é também formador do grotesco.

⁵⁷ Afrânio Coutinho, apud Maria E. P. de Freitas, *O grotesco*, p. 71.

⁵⁸ Comparar supra com o que Victor Hugo disse sobre a musa do grotesco.

⁵⁹ Maria E. P. de Freitas, *O grotesco...*, p. 76.

ideal e abstrato sobre o plano material e corporal àquele da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade”.⁶⁰

A língua satírica daquele que foi chamado de “Boca do Inferno” a ninguém respeitava, em sua tarefa de desmascarar e nivelar, mas é sobretudo aos poderosos da política e do clero que ele dirigia seus versos. Ao descrever o governador Coutinho, realçou-lhe o nariz, “parte do corpo muito injuriada na cultura popular e associada à parte ‘baixa’: falo”.⁶¹ As partes baixas insinuam também uma analogia com a realidade moral do governador, de modo que a oposição entre “alto – (face) – dianteiro” e “baixo – (atrás) – traseiro – Sodomita” efetuam um destronamento. A topografia da paródia, que ajunta trechos de rezas em latim e palavras obscenas, contrapõe o alto (domínio do texto oficial religioso) ao baixo (domínio do texto carnavalescante), no sentido dado por Bakhtin, a saber, “domínio carnavalesco chamado a renovar o mundo”.⁶²

O clero vindo de Portugal, ávido de altas dignidades e de riquezas, era o alvo constante de Gregório, que nivelava aos animais⁶³ tais “sacerdotes o burlesco” e “lacaio missa-cantantes”: o poder espiritual é reduzido ao nível e ao espaço de animal, numa gradação que, em última instância, das injúrias conduz ao inferno. Assim, o estudo de Jennings poderia recuar a fundamentação histórica de sua tese sobre o grotesco demoníaco para um período bem anterior ao século de Heine.

O emprego do grotesco na sátira de Gregório ridiculariza os poderosos e torna público o riso, através do destronamento de tudo que se pretende oficial e fixo. Sua musa picante e praguejadora, que roga pragas aos reverendos – “vos leve em corpo e alma algum demônio” –, efetiva-se como *crítica*, que é o fundo pedagógico da sátira, mediada pelas imagens do fogo purificador e renovador. O poeta invoca contra a Bahia os castigos bíblicos: “Tão queimada e destruída / te vejas, torpe cidade, / como Sodoma e Gomorra, / duas cidades infames”.⁶⁴

O realismo grotesco mistura-se ao lirismo crioulo nos versos que Gregório dedica à mulata, como paródia da mulher branca. Maria E. P. de Freitas alerta contra a visão preconceituosa, que reduz a obra de Gregório ao erótico e pornográfico; na tradição popular, sob o signo do rebaixamento, mulher é vista como fêmea. Todavia, mais uma vez, mediante a ambigüidade dos versos que são ao mesmo tempo romance e injúria, a mulher é a encarnação do baixo, do corporal e justamente por isso, ela é rebaixante e regeneradora: “pôs-vos Deus, Eva segunda / neste novo paraíso.”

⁶⁰ Bakhtin, *apud* Maria E. P. de Freitas, *O grotesco...*, p. 78-79.

⁶¹ “Nariz de embono/ com tal sacada,/ que entra na escada/ duas horas primeiro / que seu dono. // Nariz que fala/ longe do rosto,/ pois na Sé posto/ na Praça manda po/ a guarda em ala [...]”, *apud* Maria E. P. de Freitas, *O grotesco...*, p. 81.

⁶² Bakhtin, *apud* Maria E. P. de Freitas, *O grotesco...*, p. 82-83.

⁶³ As expressões vão desde “bode fodichão” e “glutão como um capado”, passando por “lobos enfurecidos” e até mesmo aos ínfimos insetos, além das frequentes alusões ao burro, como na apresentação da Universidade de Salamanca como “catervas de asnos” e “corja de bestas”. Maria E. P. de Freitas, *O grotesco...*, p. 85.

⁶⁴ Maria E. P. de Freitas, *Grotesco...*, p. 86.

A destacralização inclui paródias que jogam com dogmas da Igreja; o afrouxamento do mistério pelo riso cria condições para elevar a mulata, mas também personifica o mistério, pois a lírica crioula cita pessoas conhecidas da sociedade baiana. Assim, através de uma sátira à Trindade, a mulata “veio à praça, cheia de graça”.⁶⁵

6 O império do grotesco: comunicação para as massas

Imaginemos que uma escola de samba carioca monte o enredo de seu carnaval empresarial *hightech* sobre a obra e o universo de Gregório de Matos – situação que imaginamos, aliás, quando vemos a poesia do baiano interpretada através do conceito bakhtiniano de “carnavalização”. A homenagem poderia decair para o alargamento de um preconceito: a pornografia industrializada contemporânea poderia buscar uma nova justificativa com o recuo histórico, com o que também seria possível explicar as raízes de nossa suposta “malemolência”. Lido pelas metades, Gregório mesmo poderia fornecer versos para o refrão de nosso hipotético samba-enredo: “A nossa Sé da Bahia, / com ser um mapa de festas [...]”; todavia, a bem da verdade, para que se exhiba, no mínimo, a ambigüidade de sua “musa praguejadora”, seria honesto cantar o verso completo, que segue assim: “A nossa Sé da Bahia, / com ser um mapa de festas, / é um presépio de bestas, Se não for estrebaria [...]”.⁶⁶

Sem grande esforço, imaginemos nosso hipotético carnaval transmitido e promovido por emissoras de tevê e veremos assim, fechando-se, o ciclo vicioso do grotesco para o consumo brasileiro, conciliando perversamente a cultura de massas com a popular e com a verdadeira literatura, que a poesia de Gregório de fato é. A confirmação ideológica da preguiça brasileira, sobretudo a dos baianos, no caso, ao lado do triunfo do mercado do entretenimento, em ritmo de samba-exaltação, parece retirar todo o poder de crítica que um dia o grotesco intermediou, através do rebaixamento pela sensualidade e pela sátira, típicos da festa popular que o carnaval já foi.

A reflexão sobre o grotesco nos meios de comunicação de massas complica-se, pois foge do campo da estética e das artes. As dificuldades de conceituar o fenômeno somam-se às de demarcação entre cultura popular e cultura de massa de um lado, misturadas sob interesses ideológicos, e ainda a cultura, *tout court*. Além do mais, é necessário levar McLuhan a sério, quanto ao meio, pois se a tevê mostra uma reprodução de Mona Lisa ou se transmite um concerto musical, continua sendo o que é e conformando a mensagem. Muniz Sodré e Raquel Paiva

⁶⁵ “Ontem vi no Areal / a trindade das formosas, / que consta de uma beleza / repartida em três pessoas. Três Irmãs Ana, Leonor, / e a discreta Maricota, / três pessoas e uma só / beleza a trindade de soa. / unidade em formosura, / sendo a trindade das moças.” (V, 1235) Apud Maria E. P. de Freitas, *O grotesco...*, p. 105.

⁶⁶ Maria E. P. de Freitas, *O grotesco...*, p. 85.

lançaram este ano um livro que se refere aos mais recentes materiais do grotesco televisivo no Brasil, trinta anos após a implantação da televisão colorida no país.⁶⁷

O grotesco alastrou-se, mas as teorias sobre ele parecem não ter inovado em nada; a obra de Sodré e Paiva continua citando os mesmos autores já vistos no início dos anos sessenta: Kayser, Bakhtin, Victor Hugo, etc. O texto mantém a perspectiva anti-imperialista de trinta anos atrás, quando emissoras brasileiras apoiavam o golpe militar e os interesses imperialistas. Isso impede que se veja algum desenvolvimento interno da mídia, que não se limitou à técnica; a tevê, no mínimo, acompanhou o mercado, o que equivale a dizer, tem procurado agradar as massas já devidamente viciadas diante do vídeo. Os programas de auditório, *talkshows*, gincanas e *reality shows*, que os autores Sodré e Paiva tiveram a paciência de ver para descrever e classificar, não são exclusividade do Brasil; países europeus também dispõem deste tipo de lixo para as horas de lazer, embora talvez nem todos desperdicem tanto tempo.

Essas críticas sociológicas, meio inócuas, aliás, não nos interessam tanto aqui, embora denunciem uma situação preocupante. Sodré e Paiva procuram classificar o grotesco em gêneros – representado, na literatura e nas artes, e vivido – bem como espécies: escatológico, teratológico, chocante e, por fim, o “grotesco crítico”. Desconfio que a grade não funcione muito bem, pois o escatológico e o teratológico são necessariamente chocantes, ao passo que todos têm uma função crítica, inclusive através do rebaixamento, que é uma estratégia comum a todos os casos, e da sátira. Talvez fosse melhor buscarmos associar essa classificação com aquela que aponta os tipos realista, fantasioso, lírico, etc. Eu mesmo gostaria de considerar em outra ocasião o caso do realismo fantástico, que é um desenvolvimento latino-americano com ricos resultados para nossa literatura, inclusive aquela do período das ditaduras, contra o que atuou como sátira.

Grande parte do “besteirol”⁶⁸ da televisão brasileira, que, antes esteve também alojada no cinema das chanchadas, é oriunda do rádio e ambos os veículos devem ao circo e às anedotas de criação popular. As novelas também migraram dos jornais do século XIX para as rádios e fotonovelas no início do século XX e, por fim, para a tevê. Tais fatos são conhecidos e quase sem interesse, mas convém lembrá-los para que se complete a série com as últimas peças oferecidas pela tecnologia em nossa sociedade de consumo, a saber, a *internet* e até mesmo o sistema de telefonias, que passou a oferecer serviços diversos e bem adequados ao universo do grotesco trivializado. A pornografia, o “disque piadas”, o telefonema erótico, as mensagens e imagens que misturam religiosidade piégas com auto-ajuda e campanhas filantrópicas duvidosas criam um ambiente para reciclar velhas piadas

⁶⁷ SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

⁶⁸ Deveríamos manter o emprego do termo “rebaixamento”, na acepção dada por Bakhtin e conforme o exemplo de aplicação de Maria E. P. de Freitas, evitando-se substituí-lo por termos e expressões aproximadas, bastante comuns na linguagem coloquial. A propósito, parece-me que o termo “baixaria”, oriundo das rodas de chorinho, teria significado primeiramente a inclusão do instrumento baixo entre os pandeiros e cavaquinhos; seria uma degeneração, uma contaminação de outros estilos.

e espalhar futilidades sob a aparência de necessidade de integração e até mesmo em nome da palavra de ordem "cidadania". Para sairmos deste discurso desagradável, lembremos o mote de Freud, que caberia aos aficionados de equipamentos da moda, como o telefone celular: a técnica, que agora permite que nos aproximemos, é a mesma que antes nos havia separado.

O que faltou ao texto de Sodré e Paiva e a quem queira refletir com algum proveito sobre os meios de comunicação de massa são os conceitos de técnica e de mercadoria, conforme foram tratados pela teoria crítica. As questões de gosto, inclusive a crítica do grotesco, têm que considerar que a estética contemporânea tem sido subjugada pela indústria cultural. Os bens culturais entram no circuito de compra e venda, para agradar a um consumidor alienado pelos mesmos mecanismos de compensação social, que o rádio e a tevê também são. Um ouvinte de rádio escolhe canções da programação, na ilusão de que é livre e, na verdade, o que ele vai fazer depois diante dos alto-falantes não merece exatamente o nome de audição. O "vidiota", o leitor da coluna de horóscopo no jornal, o ouvinte de jazz e até mesmo um entrevistado em uma pesquisa por amostragem apenas referendam a dominação através da estupidificação: os instrumentos de pesquisa social são coisificantes, mas são, no fim das contas, adequados e eficientes, pois aplicam-se a indivíduos também coisificados e condicionados.

7 Grotesco na arte contemporânea

O grotesco da vida real, que há séculos foi, com ou sem legitimidade, representado em imagens e textos, chegou recentemente às artes também mediado pelo universo da comunicação de massas, ou seja, na era da vida alienada de sociedades capitalistas tardias. O gibi de Dick Tracy, classificado por Jennings como grotesco, foi utilizado, bem como outras cenas e personagens de histórias em quadrinhos, em colagens e ampliações, como as de Andy Warhol e de Martin Sharp.⁶⁹ E, vice-versa, algumas *performances* de artistas de vanguarda e *videomakers* voltam ao entretenimento da tevê como "pegadinhas", que são jogos e intervenções desconcertantes e constrangedores.⁷⁰

A arte contemporânea propriamente dita levou a extremos não só o retrato do grotesco, mas a sua realização em *performances* que sugerem não só o fim da arte e do belo, mas, em casos-limites, o aniquilamento do próprio artista. Mesmo o escatológico e o sadomasoquista podem variar do jocoso ao mórbido, passando

⁶⁹ A contracultura, ou cultura *underground* dos anos 60, associada eventualmente com o movimento psicodélico, também teve nos quadrinhos um veículo de expressão direta e divertida, sobretudo nos traços crus de Robert Crumb. Cf. WALKER, *A arte desde o pop*, p. 44-5. Além de colagens, Warhol (ou Basquiat?) realizou pelo menos uma interessante *performance* escatológica, ao caminhar urinando sobre placa de metal, que deveria oxidar e formar desenhos.

⁷⁰ Susan Sonntag, em seu ensaio sobre a fotografia, sugere que certos motivos deixaram de ser pitorescos e outros passaram a ser fotogênicos. Nas tardes de domingo, a tevê brasileira aproveita-se do desenvolvimento técnico que levou à proliferação das imagens em movimento, pois qualquer um com uma câmera na mão pode dar a sorte de filmar o azar do outro que se acidenta. O fotografável decai para o "videocaceteável".

pelo trivial. Em uma recente mostra de vídeos ingleses, que passeou pelo Brasil, vimos um artista lambendo uma parede até manchá-la com seu sangue;⁷¹ um homem cuspir na boca de outro homem; um sujeito simplesmente dançando nu; um artista vestindo dentro de uma cabine a maior quantidade de peças de roupa; uma moça com capacete e óculos de piloto fingindo sobrevoar uma paisagem em preto e branco, dentro de pequeno avião vermelho de parque infantil, ao som de uma balada ingênua dos anos sessenta; etc.

Pinturas sacras renascentistas exibiam um certo desequilíbrio em sua composição, o que era técnica e ideologicamente compreensível, como no caso do Menino Jesus que se desenhava quase do tamanho de São José. Falta de proporção entre as partes de um corpo já são antigas como o *Aba-poru* e as esculturas modernas de Giacometti. Todavia, as antigas estratégias da representação do grotesco ressurgem em obras de arte das décadas recentes, como, por exemplo, a produção de uma desproporção, por ampliação, redução ou repetição. Um bebê esculpido em fibra de vidro, perfeito como uma criança saudável, torna-se chocante apenas por ser muito grande e colocado no chão de um passeio público. Ou centenas de bonequinhos de cerâmica perfilavam-se dentro de um contêiner, como um exército de Chapolins.⁷²

Se o grotesco realista consiste em mostrar as deformidades que de fato existem na realidade, o que dizer do efeito grotesco da arte hiper-realista? Por que deveríamos estranhar uma cópia perfeita tridimensional de um casal de turistas, em escala 1x1, com roupas de verdade e máquinas fotográficas também de série? Dois artistas americanos que praticam essa escultura *verist*, John de Andreas e Duane Hanson, "freqüentemente imaginam quadros narrativos com horrorosos temas políticos", que "se situam em uma zona crepuscular entre o artifício e a realidade".⁷³

Claus Honnef, n um capítulo intitulado justamente "Ironia – travesti – grotesco", refere-se ao crítico italiano Bonito Oliva, grande incentivador da arte de Pós-Vanguarda, que salientou a notável afinidade entre o Maneirismo renascentista florentino e a arte dos anos 80 do século XX. Artistas desta década, como Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino e outros "realçam o que é interessante, estranho, malicioso e mobilizam os mitos do passado, combinam o incompatível – Pablo Picasso e Marc Chagall, a arte da Antigüidade e as culturas das tribos africanas, o sonho e a realidade – as suas paletas têm cores fortes ardentes, por vezes tocando as raias do mau gosto".⁷⁴ Todavia, há claras diferenças entre épocas tão

⁷¹ É claro que uma cena assim pode ser engraçada também por comparação com um caso anterior, mais radical, do qual esta seria uma paródia; um outro artista mutilou-se publicamente e sangrou até à morte.

⁷² Personagem da tevê mexicana, paródia de super-herói. A instalação foi vista na III Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2001. Esta instalação apela para a seriação, o que certamente tem uma intenção e um efeito críticos, sobretudo quando os objetos repetidos são industrializados. Uma outra instalação nesta Bienal reuniu milhares de pistolas de brinquedo, que formavam um labirinto no contêiner, onde se exibiam imagens e sons de fuzilamento.

⁷³ WALKER, John A. *A arte desde o pop*, p. 48.

⁷⁴ HONNEF, Claus. *Arte contemporânea*, p. 87.

afastadas; primeiro, a ironia, recurso utilizado já por Dürer, que “seculariza a pintura dos santos, degradando-a para o vulgar, transformando-a deste modo em sátira”.⁷⁵ Honnef também cita o historiador da arte Richard Hamman, que fala de uma revolução dos holandeses, inclusive Dürer, para a qual utilizaram, além da sátira, do travesti (e da caricatura, que “são meios legítimos e comuns na arte e que, maioria das vezes, exprimem mais do que o modesto desejo de desencadear o riso libertador”.

Exemplos de grotesco explícito e intencionado nas artes recentes são as ações de um grupo de artistas vienenses, de Stuart Brisley e de Beuys. Os vienenses Günther Brus, Otto Muhl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, com seu movimento para a Destruição da Arte, realizavam cerimônias brutais e obscenas, geralmente envolvendo o derramamento de sangue e entranhas de animais. Na Inglaterra, Brisley – que tem aspectos comuns com o alemão Beuys – costumava-se prender em cubículos sujos borrados com tinta cinza ou dentro de uma banheira cheia de carne podre. Beuys e Brisley não partiram para a sátira e a ironia; suas ações passaram também por ações políticas e pela organização da classe de artistas. Todavia, ao utilizar materiais fora do convencional e até repugnantes, como a cera, o sebo, o mel e sucatas, Beuys também pode ser contado na lista do grotesco. Em uma *performance* feita em Nova Iorque, trancou-se durante dias em uma galeria com um coíote selvagem, usando seu inseparável colete de feltro. Seu nariz sangrando, como se vê em uma foto de outra *performance* foi, todavia, um incidente – naturalmente oportuno e pertinente –, pois um estudante, revoltado com as maluquices do artista, desferiu-lhe um soco. Compreensível, de certa forma, pois corria o agitado ano estudantil de 1968.⁷⁶

8 O kitsch

Ao final dos anos 60 poderíamos encontrar nas paredes e muros das grandes cidades um certo duelo entre as vanguardas políticas, sobretudo do movimento estudantil, que pichavam palavras de ordem e convocações para protestos, e as vanguardas artísticas, que, graças ao prático tubo de *spray*, puderam levar sua arte – ou, pelo menos, sua ornamentação – para as ruas. Na Bienal de São Paulo, em 1985, Alex Vallauri criou uma enorme instalação, intitulada *A rainha do frango assado*; sugerindo a casa de uma nova rica, com todas as paredes, eletrodomésticos, vasos sanitários, tudo coberto com os padrões das pintas e cores de uma onça pintada. Aí caberia perfeitamente o emprego do conceito de *kitsch*, termo que dificilmente se deixa substituir por “brega” ou por “cafona” ou pelos dois juntos.

“Brega” refere-se mais a um tipo de música sentimental e a seus cantores que exibem uma mistura de símbolos de *status*. “Cafona” remete também ao fora de moda, sobretudo o *oldfashioned* em roupas, sofás e outros itens de decoração. A

⁷⁵ HONNEF, Claus. *Arte contemporânea*, p. 104.

⁷⁶ Cf. BORER, Alan. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

discussão do *kitsch* deveria considerar também o *design*, pois a funcionalidade associada à elegância visou, sobretudo depois da Bauhaus, a uma universalização do gosto. Daí que um objeto *kitsch* passou a ser aquele que foge da elegância e da sobriedade formal, através do exagero e do excesso de detalhes.

Muitas vezes, o chamado *kitsch* resulta em uma adaptação do padrão industrial globalizado a alguns elementos de culturas locais e de gosto pessoal. Por exemplo, os carros e furgões asiáticos, cada vez mais iguais, são enfeitados na Bolívia com bandeirolas, cortinas e pinturas nos aparadores de barro, dizeres nos pára-choques, santos dependurados ou colados ao pára-brisas. Neste caso, o *kitsch*, como herdeiro do grotesco, desempenha uma dupla função crítica, diante da cultura e da mercadoria.

Neste sentido, o Japão, por sua vez, traduz a cultura ocidental em termos palatáveis ao resto da Ásia mais distante: as figuras de gibi, os *mangá*, e de desenhos animados japoneses têm olhos enormes e seus *jingles* seguem o *rock* americano. Imitações de James Dean e Elvis Presley chegam até o Oriente com um certo atraso, mas é claro que os reis da eletrônica também dão suas contribuições originais, como a do bichinho virtual e dos monstros que lutam com robôs. Wim Wenders interessou-se pelo tema em um filme sobre cineasta japonês, mas correu o risco, como sempre ocorre nestes casos, de estranhar mais a contaminação cultural em outros países e não perceber o *kitsch* caseiro, ou seja, alemão, onde o termo, aliás, surgiu.

Paviani sugere didaticamente, no meio da polissemia, duas idéias nucleares para o tratamento do *kitsch*: o esteticismo e o consumismo. "O esteticismo é a redução de todos os valores ao puramente estético. O social, o ético, o religioso, o político, etc. têm seu valor transformado em valor estético. Nessa perspectiva, a arte tem a função de agradar e propiciar prazer", o que representa uma "desagregação da função estética". Citando Umberto Eco, Paviani completa: "*kitsch* é o que surge consumido. É o predeterminado ao gosto e à capacidade perceptiva do consumidor".⁷⁷

Se, em outras épocas, o grotesco nas artes, através da sátira, atingiu resultados críticos, hoje, pelo menos sob a aparência *kitsch*, "transforma-se em instrumentos de alienação a serviço da cultura repressiva. O espírito crítico do público é ludibriado".⁷⁸ Devemos tomar precauções quanto ao perigo da mistificação que pode brotar da boa-fé de teóricos que, como, por exemplo, Abraham Moles, aceitam o *kitsch* com certo entusiasmo.⁷⁹ A *kitschização* das artes – e da vida, enfim, na esteira da "macdonaldização" generalizada – é uma influência

⁷⁷ PAVIANI, Jayme. *Estética mínima*, p. 44-48.

⁷⁸ PAVIANI, Jayme. *Estética mínima*, p. 46.

⁷⁹ No outro extremo está Clement Greenberg, que em 1939 escreveu texto sob influência de Brecht, com afirmações veementes, tais como: "O *kitsch* é mecânico e funciona mediante fórmulas. O *kitsch* é experiência por procuração e sensações falsificadas. [...] Evidentemente, todo *kitsch* é acadêmico; inversamente, tudo que é acadêmico é *kitsch*. [...] O *kitsch* é ardiloso, [...] O *kitsch* mantém um ditador em estreito contato com a 'alma' do povo", etc. *Clement GREENBERG e o debate crítico (passim)*.

negativa, a que devemos responder com o compromisso não só da constatação sociológica, mas também da formação estética do gosto, através, inclusive da crítica.

Não podemos fazer de Walter Benjamin um precursor da permissividade diante do *kitsch*, mas teríamos que recuar a discussão e pautá-la pelos dois pólos em que a teoria crítica se entrincheirou: de um lado, a generosidade do progressista Benjamin diante da técnica aplicada à arte; de outro, o resignado Adorno denunciando a perda da aura e a regressão do fruidor potencial, alienado pela indústria cultural. O “neofordismo” de Benjamin não se limitava à reproduzibilidade da arte, que permitiria um maior acesso das classes trabalhadoras ao acervo das belas-artes, mas entendia também a técnica opressora também como assunto da psicopatologia; um Chaplin⁸⁰ a apertar neuroticamente parafusos em uma linha de montagem automobilística ou um Mickey Mouse⁸¹ achatado por um rolo compressor provocariam um riso melancólico, capaz de uma certa catarse esclarecedora.

9 O gosto discutível e a morte da arte enquanto sua crítica

A defesa da crítica, que nos motiva neste exercício, deve incluir o questionamento do significado atual da expressão “arte autêntica”, quando admitimos uma noção bastante alargada de gosto, capaz até de conviver com o que no passado classicista seria rejeitado como mau gosto ou falso gosto. Para muitos, que querem se lançar contrafaticamente além da jurisprudência do razoável, sob rótulos como “pós-modernismo”, falar de arte ou de belo seria já um mau gosto, uma perversão necrófila, dado que tais valores modernos estariam mortos. Adorno, que certamente não seria autor pós-moderno, explica em parte a *causa mortis* da arte, a saber, a intoxicação: “Adorno, corroborando a tese de que conceito de *kitsch* nunca foi suficientemente claro, afirma que o *kitsch* hoje está misturado a toda arte como um veneno”.⁸²

O tema da morte da arte – lembrando-se aqui que há caveiras na festa mexicana dos mortos que parecem grotescas, mas são feitas de torrão de açúcar para deleite das crianças – parece-nos apropriado para tecermos as considerações finais e indicar algumas pendências dessa nossa conferência. Claus Honnef, que, ao lado de Bonito Oliva, buscou semelhanças entre o maneirismo renascentista e a

⁸⁰ Chaplin, que, aliás, encontrou-se com Adorno, exilado na América, ficou bastante associado à imagem do operário entre as engrenagens, mas creio que poderíamos encontrar inúmeras cenas em sua filmografia com exemplos de um feliz emprego do grotesco crítico nas telas, para as massas. Uma máquina que alimenta um operário, que não deveria interromper sua atividade de produção é um exemplo de grotesco chocante e de rebaixamento; quando a barriga do faminto Carlitos ronca de fome e provoca os latidos do cãozinho da madame caridosa, é literalmente o “baixo ventre” que conversa com o animal de estimação de uma pessoa de outra classe social, incapaz de um verdadeiro diálogo.

⁸¹ “A existência de Mickey Mouse é um dos sonhos do homem atual. É uma existência cheia de milagres, que não apenas superam os prodígios técnicos, mas zombam deles.” Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, in *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 198.

⁸² PAVIANI, Jayme. *Estética mínima*, p. 46.

vanguarda dos anos 80, entende que certas mudanças em nossa maneira de construir nossa identidade e de nos relacionarmos com a arte não significam “o fim da arte, mas, sim, o início de uma atitude crítica perante ela”, que não deveria descartar a ironia.⁸³

O aforismo 47 das *Minima Moralia*, sob o título de “*De gustibus est disputandum*”, deu-nos o ensejo para concluir estas considerações e sua leitura é-nos mais adequada que a procura de passagens na obra de Adorno que tematizem o mau gosto ou o grotesco. O pensamento compactado neste parágrafo contém certamente referências a Kant, que condicionava a universalidade de gosto à aprendizagem das pessoas de bom gosto e que limitou o juízo estético a uma declaração sobre um objeto, como em “esta obra é bela”. A rigor, um enunciado do tipo “esta obra é mais bela que aquela” não conteria um juízo estético e sim um juízo lógico, por conter uma comparação. Segundo Adorno, as comparações são “instintos de mercadores” dos burgueses que querem manter as obras de arte longe de toda reflexão e de toda pretensão de verdade. Todavia, são as próprias obras de arte que nos coagem a refletir sobre elas e não consentem em ser comparadas, pois destruiriam umas às outras.

Reunir as obras de arte em um Panteão classicista, como se fossem deuses ou idéias, é uma “ficção da cultura neutralizada” sustentada ainda por Kierkegaard. “Como única, verdadeira e autêntica, liberada de tal individuação [caso a idéia do belo fosse distribuída em numerosas obras individuais], a beleza não se manifesta na síntese de todas as obras, da unidade das artes e da arte, mas antes manifesta-se, corporal e verdadeiramente, no ocaso da arte.”⁸⁴ Toda arte quer levar a morte a todas as outras e, assim, os debates estéticos aparentemente estéreis são movidos por este impulso de auto-aniquilação próprio da arte e, no fim das contas, prestam um grande serviço, pois, ao buscarem a legalidade estética, colaboram para sua destruição, que constitui sua própria salvação. A situação contrária, que é a tolerância estética, leva a uma falsa aniquilação, um falso ocaso; estando as obras uma ao lado da outra, na comparação, é-lhes negada a pretensão única, singular.

A sensação de ocaso, que aliás deu título a uma coletânea de aforismos do parceiro Horkheimer,⁸⁵ parece relacionada com a atitude adorniana de resignação, como se o mocho de Minerva, em vez de alçar vôo mais tarde, chegasse atrasado para qualquer mirada sábia. O fenômeno cultural parece mais amplo, sobretudo entre intelectuais alemães e aqui incluo, por exemplo, o cerebral cinema de Wim Wenders.⁸⁶ A resignação, mesmo diante da morte da arte, não significa,

⁸³ Cf. HONNEF, *Arte contemporânea*, p. 98ss. Honnef cita o historiador da arte Werner Hoffmann, que, apoiando-se em Lutero e Hegel, afirma que “os quadros são neutros” e que “pode-se conservar a esperança de que a arte continue a elevar-se e a aperfeiçoar-se, mas a sua forma já não constitui a maior necessidade do espírito. Podemos ainda considerar como extraordinárias as figuras de deuses gregos e como as imagens de Deus Pai, de Cristo e da Virgem Maria são representadas com grande dignidade e perfeição: isso de nada vale, pois já não nos ajoelhamos diante deles”.

⁸⁴ ADORNO, *Minima moralia*, § 47, p. 83-84.

⁸⁵ HORKHEIMER, *Ocaso*. Barcelona, Anthropos, 1986.

⁸⁶ Os primeiros filmes de Wenders, justamente aqueles do período acadêmico, nos anos 60, mostram o cinema decadente e a impossibilidade da realização dos filmes. Esta frustração é visível até mes-

entretanto, nem desespero, nem inação; a filosofia sobrevive como crítica, que deve avançar, na medida em que a crise também avançou.

Se a crítica ainda interessa, mesmo quando o falso ativismo é desencorajado, é porque ela pode apontar, pode mostrar. Habermas, com seus grandes projetos dentro de um projeto inacabado da Razão, falou da filosofia que aponta o lugar da racionalidade, como o lanterninha do cinema, ou como alguém que guarda o lugar para a racionalidade – Platzanweiser e Platzhalter. Parece-nos, porém, que a agenda negativa ainda tem espaço de manobra em um mundo cada vez mais administrado; apontar o irracional e o monstruoso implica na precaução contra o retorno à barbárie, contra o rebaixamento real – e não apenas metódico ou estilizado – da humanidade à bestialidade.

O homem medieval tentava explicar a existência de monstros e a ocorrência de aberrações, como resultado de relações sexuais bizarras entre pessoas e animais, ou de relações perversas e incestuosas entre pessoas. O próprio termo latino *monstrum*, relacionado a *mirabilia* ou *miraculi*, está relacionado a “mostrar” e à idéia de evidência. Para a mentalidade religiosa da vigilância divina, os monstros não apontavam apenas para a denúncia das perversões, envolvendo um pecado individual; o monstruoso medieval, como mais tarde o grotesco, funcionava explicação e exorcismo do terrível que fascina.

Nossa época cientificamente esclarecida – mas não automaticamente emancipada –, que já não se assusta com monstros e nem com pecados, deveria, contudo lembrar-se do tema das obras de arte que teriam incitado Wolfgang Kayser a escrever seu livro sobre o grotesco. Na visita ao museu do Prado, impressionou-o sobretudo as obras de Velásquez e Goya. Em uma gravura de Goya, da série “Desastres da guerra”, corujas e morcegos voam em volta da cabeça de uma pessoa que dorme sobre uma mesa, onde vemos um caderno e instrumentos de escrita. A inscrição ao pé da gravura não deixa dúvidas: “o sono da razão engendra monstros”.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Monte Avila, 1975.

BOSANQUET, Bernard. *Historia de la estética*. Trad. José R. Armengol. Buenos Aires: Nova, [1949].

FREITAS, Maria E. P. *O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Trad. F. P. Meurer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GREENBERG, Clement et al. Vanguarda e kitsch. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Zahar, 1997, p. 27-45.

mo na adaptação de Wilhelm Meister, *Bildungsroman* de Goethe, com o texto refeito por Peter Handke: é difícil a Wenders fazer cinema, como era difícil a seu protagonista ser escritor e como tinha sido para o Meister de Goethe ser um autor dramático. A cena final de *Falsche Bewegung* arremata todas as impossibilidades em uma cena que simétrica a um quadro do romântico Caspar David Friedrich, em que um andarilho, de costas para o espectador, observa o disforme mar de neblina.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Taschen, 1994.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* ("Prefácio de Cromwell"). Trad. Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, s.d.

HUYGHE, René. *Diálogo com o visível*. Trad. Jacinto Baptista. s.l.: Bertrand, 1955.

JENNINGS, Lee Byron. *The ludicrous demon: aspects of the grotesque in German Post-romantic Prose*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1963.

KANT, E. *Lo bello e lo sublime*. Trad. A. S. Rivero e F. Rivera. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1957.

PAVIANI, Jayme. *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

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

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

WALKER, John A. *A arte desde o pop*. Trad. Luiz Corção. Barcelona: Labor, 1977.

