

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Paula Francioli de Sousa

A MANIFESTAÇÃO DO GROTESCO NOS ROMANCES DE
LÚCIO CARDOSO.

Belo Horizonte
2013

PAULA FRANCIOLI DE SOUSA

A MANIFESTAÇÃO DO GROTESCO NOS ROMANCES
DE LÚCIO CARDOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Ram Avraham Mandil

Belo Horizonte
2013

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Ram Avraham Mandil – UFMG - Orientador

Professora Doutora Cláudia Campos Soares - UFMG

Professora Doutora Maria Cecília Bruzzi Boechat

Agradecimentos

A minha mãe, por sempre me apoiar e compartilhar cada passo que me possibilite alcançar meus sonhos, mesmo que isso signifique abrir mão da minha presença ao seu lado. A minha irmã por alegrar minhas idas a Abaeté e, assim, fortalecer minhas voltas a Belo Horizonte. E a todos os meus familiares, que sempre me recebem em minha cidade natal com tanta hospitalidade e carinho.

Ao meu orientador Ram A. Mandil, que desde o início, quando o projeto ainda não estava amadurecido o suficiente, acreditou no meu potencial e me orientou com calma e serenidade. Dando-me o equilíbrio e segurança suficientes para que a pesquisa prosseguisse. Por apontar a hora de mudar o foco da pesquisa e me orientar de forma precisa, sugerindo textos e ideias fundamentais para o andamento do trabalho. Agradeço a delicadeza em perceber meus momentos de insegurança e dúvidas e por saber dissipá-los. E pela disponibilidade, sempre tão presente e tão assíduo.

À professora Cláudia Campos Soares, que me deu a oportunidade de participar de seu projeto de iniciação científica na graduação, contribuindo, dessa forma, para o meu interesse e ingresso em um programa de pós-graduação. Agradeço por acreditar na minha paixão pela literatura e na minha capacidade. E acima de tudo agradeço pela sua amizade, paciência e todas as orientações dadas (em todos os sentidos). Peça fundamental em todas as minhas conquistas acadêmicas.

A João Flávio, meu namorado, por estimular e incentivar meu crescimento profissional e intelectual. E por permanecer ao meu lado nos meus momentos de cansaço e de instabilidade emocional durante os anos de pesquisa.

E aos meus amigos, por entenderem a minha ausência e por preencherem um papel essencial em minha vida, em especial a Sílvia e Vinícius. Àquele por ter sido o primeiro a ler meu projeto inicial de pesquisa e a ambos por me indicarem a leitura da obra cardosiana, que viria a ser minha grande paixão literária brasileira: *Crônica da casa assassinada*.

RESUMO

Neste trabalho investigamos a forma de manifestação de imagens grotescas nos romances de Lúcio Cardoso. Nosso objetivo principal foi demonstrar como os temas constantemente abordados pelo escritor, tidos como desagradáveis, como a morte, a doença, a decadência moral, psíquica e física, quando acoplados a uma linguagem poética, integram um universo do grotesco em seus romances. A presença do grotesco (intencional ou não) em uma obra eleva o nível de crítica aos conceitos cristalizados e conservadores de uma sociedade e exprime a liberdade de criação do escritor. Além disso, a presença de temas desagradáveis contribui para a estruturação do projeto estilístico de um bom romancista traçado pelo próprio Lúcio Cardoso. Neste projeto Lúcio Cardoso defende que é obrigação de um romancista levar suas personagens ao mais alto grau de desespero e angústia, pois é nestes momentos que o ser se revela.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco, *Crônica da Casa Assassinated*, Lúcio Cardoso.

ABSTRACT

In this paper we investigate the manifestation of grotesque images in the novels of Lúcio Cardoso. Our main objective was to demonstrate how the themes constantly approached by writer, regarded as unpleasant, like death, disease, moral decay, mental and physical, coupled with a poetic language, part of a universe of grotesque in his novels. The presence of the grotesque (intentional or not) in a work raises the level of criticism of the concepts crystallized and a conservative society and expresses the writer's creative freedom. Furthermore, the presence of unpleasant subjects contributes to the structure of stylistic design for a good track novelist by the Lúcio Cardoso. In this project Lúcio Cardoso argues that a novelist's obligation to take their characters to the highest degree of despair and anguish, for it is in these moments that the being reveals itself.

KEYWORDS: Grotesque, *Crônica da Casa Assassinada*, Lúcio Cardoso.

*Para quem não desdenha
os grandes saltos na inquietação
e no obscuro, tudo é bom se visto de perto.*

Lúcio Cardoso

*Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de intranqüilidade. A
beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a
fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo. E é assim, sob o terror, que o homem se
realiza integralmente. Estamos nus, integrais em tôda a estranheza de nosso trágico destino,
quando sentimos o chão faltar sob nossos pés.*

Lúcio Cardoso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
O GROTESCO: UMA ANÁLISE GERAL	14
A EVOLUÇÃO DO TERMO: DA ARQUITETURA À LITERATURA	14
A VISÃO RENASCENTISTA: MIKHAIL BAKHTIN	19
DA PERSPECTIVA ROMÂNTICA À MODERNA: VICTOR HUGO, WOLFGANG KAYSER E HAROLD BLOOM	29
<i>Victor Hugo – O grotesco e o sublime</i>	29
<i>Wolfgang Kayser – O grotesco do estranhamento</i>	35
<i>O grotesco no teatro</i>	38
<i>Os escritores do Romantismo e o grotesco</i>	40
<i>O grotesco no Romantismo</i>	45
<i>Harold Bloom - O grotesco na modernidade</i>	47
<i>Georges Bataille - A ambivalência de O erotismo e o grotesco</i>	53
ELEMENTOS GROTESCOS NOS ROMANCES DE LÚCIO CARDOSO	60
<i>MALEITA – A IMAGEM GROTESCA DO CORPO DOENTE</i>	64
<i>SALGUEIRO – O DESOLAMENTO EXISTENCIAL</i>	70
<i>A LUZ NO SUBSOLO – A LOUCURA, A SOLIDÃO E AS FORÇAS OSCURAS</i>	76
<i>DIAS PERDIDOS – A “PLASMAÇÃO GROTESCA”</i>	81
O GROTESCO EM CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA	86
A MANIFESTAÇÃO DO GROTESCO EM <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i> :	
O GROTESCO CORPORAL, O GROTESCO MORAL E O GROTESCO CARICATURAL.....	86
<i>A família Meneses</i>	87
<i>O grotesco corporal</i>	89
<i>O grotesco corporal pela pintura</i>	92
<i>A ambivalência da transgressão do incesto</i>	93
<i>O sentimento de absurdo</i>	98
<i>O grotesco caricatural</i>	100
ENQUANTO AGONIZO E <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i> : UMA ANÁLISE COMPARATIVA	107
<i>O grotesco em Enquanto Agonizo</i>	110
“A QUEDA DA SOLAR DE USHER” –	
A INFLUÊNCIA DE EDGAR ALLAN POE EM <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i>	121
REFERÊNCIAS	131
ANEXOS	137

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se iniciou a partir do interesse em investigar um dos enigmas de *Crônica da casa assassinada*: um suposto incesto entre mãe e filho. Este romance do escritor mineiro Lúcio Cardoso, publicado pela primeira vez no ano de 1959, relata a derrocada de uma família do interior de Minas Gerais, os Meneses, e seus impasses com a chegada da nova integrante da família, a bela Nina. O enredo engloba os desafetos da família, as relações solitárias, os seres atormentados e infelizes e, principalmente, um universo de morte e de transgressão.

No decorrer da investigação, verificamos a importância do tema do incesto, entretanto não isoladamente. Percebemos tratar-se da evocação de uma transgressão dentre as inúmeras outras existentes na obra. Diante dessa constatação, percebemos a necessidade de investigar não apenas o mistério sobre o incesto, mas também os vários temas transgressores, cujo efeito de atração e repulsão é o mesmo causado pela presença de uma força incestuosa. Esse efeito é produzido no leitor, quando ele se depara com a minuciosa descrição do corpo em putrefação, a indignidade da morte diante de um funeral desrespeitoso, a progressão de uma doença letal e o desolamento do homem diante da perda, da solidão e da morte. Além disso, constatamos ainda a necessidade de ampliação desta pesquisa aos outros romances de Lúcio Cardoso, uma vez que todos os temas apontados, denominados por Carelli (1988) “imagens obsedantes”, são recorrentes na obra cardosiana. Pode-se dizer que estes temas remetem a um certo desagradável para o leitor, pode-se até mesmo afirmar que provocam um certo horror, mas não se retêm exclusivamente a eles. O leitor chega a sentir indignação, raiva, nojo, mas, ainda assim, continua a leitura. Como Rafael Conte expõe na introdução do livro de Georges Bataille *La literatura y el mal (A literatura e o mal)* a presença de temas desagradáveis na literatura é “um estilo que constringe, que angustia e que é repugnante para o leitor, mas ainda assim exerce sobre ele uma força de atração implacável” (BATAILLE, 2000, p. 10, tradução nossa).¹

A força de atração prende o leitor ao texto, pois a narrativa não se atém aos sentimentos negativos, todo o feio exposto na obra é feito através de uma linguagem poética. Acoplado a

¹ “Un estilo que constriñe, que angustia y repugna al lector, sin dejar de atraerlo inexorablemente”.

tudo isso se tem ainda o efeito de empatia, gerado pela identificação do leitor com o sofrimento vivenciado pelas personagens. A essa junção entre o belo e o feio, entre a força de atração e a de repulsão, o efeito de horror unido à admiração que gera, por consequência, uma sensação de estranhamento, dá-se o nome de grotesco.

No primeiro capítulo desta dissertação expomos um panorama geral do aporte teórico sobre o qual a pesquisa se pautou. Fazemos um traçado sobre o grotesco indo desde a literatura renascentista até os dias atuais. Para isso recorreremos a influentes críticos literários, como Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser e Victor Hugo. O primeiro estudo a ser abordado é de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicado no ano de 1965. Bakhtin parte de uma perspectiva histórico-popular em que o grotesco é visto como elemento essencial nas festas populares, nas quais se evidencia o avesso das regras oficiais, um universo de liberdade, alegria e sociabilidade. Para Bakhtin o grotesco não se restringe ao universo artístico, mas se encontra na vida. No entanto, devido à distância cronológica entre o Renascimento e o momento de seu estudo e à dificuldade de acesso a dados históricos, Bakhtin passa a considerar os registros literários de Rabelais para corroborar o modo como o grotesco se manifestava nesse período. Nesta perspectiva o grotesco é composto pelo exagero, pela abundância, pelo riso fácil e alegre, pela liberdade, pela inversão de papéis, pela valorização de elementos tidos como baixos, como os órgãos sexuais – os quais ele nomeia de “baixo corporal” – e pelo vocabulário chulo. Nesse ambiente nada era aterrorizador. O interesse social era o elemento fundamental das festividades. O indivíduo era parte integrante de um todo maior no qual não havia lugar para manifestação de solidão e tristeza. Outros aspectos que se ressaltam são o caráter cômico e o monstruoso, beirando dimensões míticas. O grotesco é a representação da coletividade, integra a reunião social de um povo pertencente à margem.

Outro teórico abordado é Wolfgang Kayser, com a obra *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, cuja primeira publicação é de 1957. O estudo analisa o termo *grotesco* desde seu surgimento etimológico até os dias de sua contemporaneidade. Inicialmente o termo era aplicado apenas à arquitetura, e com o passar do tempo foi ganhando outras formas de manifestação estética até chegar à literatura, à pintura e ao teatro. Cronologicamente este foi o

primeiro estudo sobre o grotesco no século XX. A partir desta obra abriu-se espaço para uma categoria estética que até então não era vista com bons olhos.

O ponto de relevância em seu estudo é o papel do processo de recepção na construção do grotesco. Por isso, mais do que delinear elementos que integram uma arte classificada como grotesca, Kayser aponta os elementos necessários no processo de recepção para que uma obra alcance esta categorização. De acordo com Kayser é necessário que a imagem descrita ou vista gere no espectador a sensação de estranhamento, de falta de sentido, na qual se perde o chão e o senso de direção, além do sentimento de absurdo. Nessa perspectiva, as imagens aterrorizam, causam medo e terror, há uma mistura do heterogêneo. Sem deixar de lado o aspecto cômico, mesmo que o riso gerado seja diabólico.

Outro estudo considerado para este trabalho é o livro *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo, publicado pela primeira vez no ano de 1827. Cronologicamente esta é a obra mais antiga do aporte teórico desta dissertação. Nele, Victor Hugo defende a liberdade no processo de criação literária e estabelece três momentos diversos da poesia. A primeira fase remete aos tempos primitivos e corresponde aos momentos iniciais da organização do homem em comunidade. Neste momento ainda não há leis ou governos e a principal produção literária são as odes. A segunda fase remete aos tempos antigos. Neste momento o homem já se organizou em sociedade, com leis e governos. Por isso, se iniciam as disputas por terras, surgindo assim as epopeias, produções representativas deste período. E a última fase, a qual Victor Hugo nomeia de idade moderna, coincide com o período do Romantismo. O ponto fundamental neste período é a religião. De acordo com Victor Hugo, um fator contribuinte para a mudança na poesia vem da consolidação do Cristianismo. Apenas com uma religião em que o homem pudesse enxergar sua humanidade, sua pequenez e principalmente sua oposição espiritual e imortal, que é Deus, é que a poesia poderia alcançar seu ápice. Permitindo, assim, que elementos opostos ocupem o mesmo espaço. Segundo Hugo, o gênero mais adequado para representar essa poesia é o drama, pois ele é a representação do real e nele há espaço para que o grotesco se manifeste.

Na perspectiva de Hugo, a poesia sofreu uma transformação ao longo do tempo, chegando ao seu período mais fértil no Romantismo, pois nela ele identifica a inclusão de todas as faces da

natureza, na qual o sublime e o grotesco aparecem lado a lado. Com isso, se estabelece uma poesia mais completa.

Em nossa pesquisa englobamos ainda alguns textos da coletânea *The grotesque* (O grotesco) de Harold Bloom, publicada no ano de 2009, em que se reúnem textos críticos para a análise do grotesco no século XX, em especial após as guerras mundiais. Conforme é exposto, a destruição e a convivência de perto com a deformação e a morte, trazidos pela guerra, geram no indivíduo uma visão de um mundo desencantado. Tudo isso contribui para que o século XX seja o período propício de manifestação do grotesco.

Em relação à ordem de apresentação dos estudos abordados, vale ressaltar que ao invés de apresentar os críticos seguindo a cronologia de suas produções, optamos por utilizar os trabalhos teóricos a partir do período estudado. Por isso, a obra de Bakhtin é o primeiro estudo apresentado, pois aborda o período literário mais distante, o Renascimento. E o livro de Victor Hugo aparece no meio da apresentação do aporte teórico trabalho, mesmo sendo cronologicamente a primeira obra a ser produzida.

Por último ressaltamos a obra *O erotismo* do escritor Georges Bataille, publicada em 1957. Embora esta obra não aborde diretamente uma teoria sobre o grotesco, também será considerada em nossa pesquisa, pois nela Bataille relaciona dois temas até então vistos como antagônicos, a morte, em toda sua violência e solidão, e a sexualidade. Essa aproximação gera a ambivalência, que como será demonstrado, é elemento de integração do efeito do grotesco. Daí o ponto de encontro entre a teoria de Bataille e o grotesco. Além disso, este estudo contribui no aprofundamento de temas como a morte e o sexo, recorrentes nos livros de Lúcio Cardoso.

O segundo capítulo consiste na aplicação da teoria do grotesco aos romances iniciais de Lúcio Cardoso, que são eles: *Maleita*, publicado no ano de 1934; *Salgueiro*, vindo um ano depois; *A luz no subsolo*, publicado em 1937; e *Dias perdidos*, publicado em 1943. Neste capítulo identificamos e interpretamos as imagens grotescas, nas quais encontramos o sentimento de absurdo, o riso acoplado ao horror, a repulsa e a atração, o sentimento de descrença, a dor da morte e da perda e a linguagem poética.

Crônica da casa assassinada, a grande obra de Lúcio Cardoso, publicada em 1959, é analisada no último capítulo. Nele mostramos as imagens grotescas presentes na obra e ainda relacionamos a influência de escritores como William Faulkner e Edgar Allan Poe, cujas obras são classificadas como grotescas, na obra de Lúcio Cardoso. Para corroborar os pontos de convergência entre as obras desses escritores é realizada uma análise comparativa.

Salientamos que, embora tenha havido uma ampliação da pesquisa para os outros romances de Lúcio Cardoso, o foco deste estudo é *Crônica da casa assassinada*, por se tratar da narrativa mais complexa e articulada do autor, merecendo, por isso, um estudo mais detalhado. Isso explica porque foi reservado um capítulo na dissertação para analisar as imagens grotescas que compõem esta narrativa.

O GROTESCO: UMA ANÁLISE GERAL

A evolução do termo: da arquitetura à literatura

Para o estudo conceitual do grotesco, optamos neste trabalho por fazer um recorte com algumas importantes contribuições teóricas de autores como Bakhtin com seu estudo *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicado no ano de 1965 e de Wolfgang Kayser com *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, publicado no ano de 1957.

A primeira observação de Kayser acerca do vocábulo grotesco é de que o “fenômeno é mais antigo que o seu nome” (KAYSER, 1986, p. 17). Embora a arte do grotesco exista há muito, o termo só veio a ser cunhado no final século XV, no idioma italiano. Sobre isso, Bakhtin também expõe sua contribuição e explica que:

O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na arte clássica; [...] Mas como o pensamento estético e artístico da Antiguidade se desenvolveu no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial; tampouco foi reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso. (BAKHTIN, 2008, p. 28).

Em sua raiz etimológica o vocábulo carrega em si a mesma acepção do termo *gruta*, em italiano *grotta*, uma pequena caverna. Isso se deve ao fato de que em 1480, durante escavações realizadas em Roma, descobriu-se a Domus Aurea, o inacabado palácio de Nero, em cujas paredes havia uma estranha forma de ornamentação e para nomear estes desenhos utilizou-se o termo *grotesco*. Os preceitos dessa nova arte, até então desconhecida para o ocidente, vão de encontro aos da arte clássica, pois nela a ordem e a lógica são abolidas. Há uma liberdade de criação sem compromisso com a realidade. Não existe barreira entre o mundo real e o onírico em sua composição. Há uma atmosfera de irrealidade devido à mistura de caracteres animais, humanos e vegetais. Nessa pintura surgem seres fantásticos suspensos

no ar, provenientes do entrelaçamento de elementos humanos com características do reino vegetal. O hibridismo entre elementos do reino animal e caracteres humanos produzem seres mitológicos. Isto pode ser constatado nas imagens 1, 2 e 3 dos anexos, onde expomos alguns dos desenhos decorativos das paredes do Domus Aurea.

A nova arte despertará paixões tanto positivas como negativas. Se por um lado ela rapidamente ganhará o gosto popular, podendo ser encontrada em vários afrescos. Por outro, renomados arquitetos da época a criticaram ferozmente, alegando que essa pintura não poderia ser interpretada como arte, uma vez que seus desenhos negavam a verdade e a realidade, e, por isso, não passavam de “jogos imaginativos” de criação. Um dos precursores das ferrenhas críticas à nova arte foi Vitrúvio, autor de um dos mais importantes e antigos tratados da arquitetura ocidental, o *De architectura*. Nele Vitrúvio manifestou o seu despreço pela nova estética arquitetônica, como pode ser constatado através desse excerto:

Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (VITRÚVIO *apud* KAYSER, 1986, p. 18).

Como se vê, o critério que mais o incomoda é a falta “da verdade natural” (KAYSER, 1986, p. 18) e a anulação da lógica.

Muitos foram os que reproduziram o discurso de Vitrúvio, no entanto isso não impediu a propagação do grotesco na arquitetura. Por volta de 1502, o Cardeal Todeschini solicitou a Pinturicchio que guarnecesse as abóbodas da biblioteca da Catedral de Siena, a Biblioteca Piccolomini, utilizando para isso a arte ornamental grotesca. Em 1515, Rafael Sanzio e sua equipe de pintores findam o processo de decoração da biblioteca apresentando um dos mais famosos ornamentos grotescos. Sua criação é “discreta, inofensiva e alegre” (KAYSER, 1986, p. 18), segue a desordem natural própria dessa forma de arte, utilizando-se da mistura de plantas, animais e seres humanos. Agostino Veneziano seguirá os passos de Rafael Sanzio, fazendo uma pintura com traços alegres e leves. Lucca Signorelli também se utiliza da mistura da arte grotesca na pintura da Catedral Orvieto, entre os anos de 1499-1504, porém seus desenhos são carregados de um aspecto tenebroso e sombrio. O grotesco para o Renascimento

será definido como a arte da desordenação, ora com aspectos leves e alegres, ora com aspectos sombrios e obscuros, e devido a essa mescla contraditória uma nova designação é gerada para o fenômeno: *sogni dei pittori*, cuja tradução literal do italiano é “sonhos de pintores”. O novo termo traz a ideia de um universo onírico, no qual a mescla entre seres de diferentes reinos é sempre possível, nas palavras de Kayser:

Com ele [o novo termo] se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo o ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo. (KAYSER, 1986, p. 20).

Ainda no século XVI a arte ornamental do grotesco sai da Itália e se espalha por outras regiões. Em seu percurso o grotesco adquire “motivação e estrutura próprias” (KAYSER, 1986, p. 20). Contudo, o mesmo não acontece com a forma de representação, uma vez que em cada forma o grotesco se manifestará de maneira diferente. Nessa diferenciação de representação surgem, a partir do grotesco, outras duas formas de arte: o arabesco e o mourisco. De acordo com o estudo da arte, opinião com a qual Kayser está de acordo, as três instâncias (grotesco, arabesco e mourisco) têm características próprias e são estruturas artísticas independentes. Ele não chega a definir taxativamente as três, apenas diferencia o mourisco do arabesco e, em relação ao grotesco, deixa que sua ampla definição se constitua ao longo do livro. O mourisco seria uma forma de arte delicada, com apresentação do desenho de forma plana, sem diferença de perspectiva. O fundo é uniforme, as cores empregadas são o preto e o branco e as figuras que o compõem são folhas estilizadas e gavinhas. No arabesco a apresentação do desenho se faz através de perspectivas. A disposição das figuras forma um fundo coberto e como motivos utiliza gavinhas, folhas e flores, sem excluir o reino animal. É difícil, até mesmo para o estudo da arte, diferenciar as várias formas de manifestação da arte grotesca na arquitetura, pois muitas não têm características próprias tão bem delineadas e o processo de separação das categorias se torna tênue e complexo.

O primeiro documento a abordar a definição do grotesco nas artes é da Alemanha, com data do ano de 1575. Nele a principal característica é o monstruoso, proveniente da mistura de animais e seres humanos. Já em um antigo documento da França, cuja data Kayser não chega

a mencionar, além de considerar o monstruoso como uma importante característica do grotesco, adiciona ao lado deste a desordenação e a desproporção dos seres retratados. No entanto, a definição mais importante é a de Montaigne utilizada no texto *Da amizade*, no qual o autor iguala os desenhos de uma pintura à forma de estruturação de um livro literário de Horácio. Vale a pena citar o trecho:

Contemplando o trabalho de um pintor que tinha em casa, tive vontade de ver como procedia. Escolheu primeiro o melhor lugar no centro de cada parede para pintar um tema com toda a habilidade de que era capaz. Em seguida encheu os vazios em volta com arabescos, pinturas fantasistas que só agradam pela variedade e originalidade. O mesmo ocorre neste livro, composto unicamente de assuntos estranhos, fora do que se vê comumente, formado de pedaços juntados sem caráter definido, sem ordem, sem lógica e que só se adaptam por acaso uns aos outros: “o corpo de uma bela mulher com uma cauda de peixe”. (MONTAIGNE, 1987, p. 242)

A partir desta definição o conceito do grotesco inicia a passagem das artes plásticas para a literatura. De acordo com Kayser, Montaigne dá um “caráter abstrato ao vocábulo, convertendo-o em conceito estilístico” (KAYSER, 1986, 24).

A trajetória do grotesco como categoria estética literária inicia quando artistas do século XVIII apontam obras nas quais se encontram um elemento importante e diferente, a caricatura. A presença da caricatura em algumas obras, como *Dom Quixote* e *As viagens de Gulliver*, por exemplo, modifica toda a visão de boa arte até então vigente. Através dela a desproporção, o deformado, o exagerado são incorporados na literatura. O conceito de arte se transforma, pois a visão clássica, ou seja, a representação da “bela natureza” é abandonada e o “defeituoso” (KAYSER, 1986, 20) é absorvido pela arte. A partir disso, cria-se um universo artístico particular e original. Na passagem a seguir Kayser expõe a visão dos artistas do século XVIII a respeito da caricatura: “a caricatura poderia chegar a ser fonte de uma arte significativa, e altamente substancial, e que não era possível liquidá-la como brincadeira sem importância.” (KAYSER, 1986, 30). Na perspectiva de Kayser este é o caminho pelo qual o conceito de grotesco entrará para a reflexão da literatura como um conceito estilístico. A caricatura em si não forma uma categoria estética, ela é uma porta para que o grotesco seja reconhecido na arte literária.

O grotesco foi muitas vezes confundido com as formas que o compõem. Sobre isto Kayser explica: “[...] o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso.” (KAYSER, 1986, p. 40). Portanto, o grotesco é uma categoria estética e a sátira, o cômico e a caricatura apenas o integram. Em relação à definição do grotesco e a diferenciação dele para o cômico, Kayser ainda completa:

no autêntico grotesco acontece que, em algum lugar, nós tomamos parte, pois em certo momento os sucessos possuem uma validade específica. No caso do cômico, ao contrário, guardamos, com a distância, a segurança de estarmos descometidos. (KAYSER, 1986, p. 104).

Em outras palavras, a diferença fundamental entre o grotesco e o cômico para Kayser é que no primeiro há um envolvimento do leitor ou espectador, por meio da compaixão e da empatia. Enquanto o mesmo não acontece no segundo.

Outra falha quanto à nomeação do grotesco remete ao uso de termos cujos significados são distintos do grotesco, como, por exemplo, o arabesco e o burlesco. Embora seja importante ressaltar que a diferença entre estes termos é muito sutil. O arabesco se manifesta em pinturas e desenhos, portanto, está ligado à ornamentação. O burlesco remete à literatura e é uma das formas de apresentação do grotesco através do humor fácil, do zombeteiro, do ridículo. Recorremos à explicação de Bakhtin para reforçar a diferença: “o próprio termo [grotesco] teve os seus substitutos: ‘arabesco’ (aplicado essencialmente aos motivos ornamentais) e ‘burlesco’ (aplicado à literatura).” (BAKHTIN, 2008, p. 31, grifos nossos).

Nos próximos tópicos será possível verificar que o grotesco na literatura é um fenômeno mais complexo do que o burlesco, visto que as principais características do grotesco são a mescla de elementos contraditórios, como a atração e a repulsão, o prazer e o horror, a representação do real numa atmosfera onírica – algumas vezes se aproximando do pesadelo –, o riso ora leve e alegre, ora diabólico e sombrio; e o estranhamento e desespero do homem diante do mundo exterior.

Como será possível verificar também, os próximos tópicos abrangerão um espaço temporal literário muito amplo, indo desde o Renascimento até o século XX. Isso se deve ao fato de o grotesco estar presente na literatura durante todo este período e em cada momento histórico ser possível constatar a variação dos elementos que o compõem, assim como a variação em relação à sua posição dentro do cânone literário.

A visão renascentista: Mikhail Bakhtin

Um estudo crítico de bastante relevância sobre o grotesco na literatura renascentista é *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicado no ano de 1965, de Mikhail Bakhtin. Nesta obra, Bakhtin aponta importantes formulações a respeito da imagem grotesca na literatura renascentista, com ênfase na produção literária rabelaisiana.

François Rabelais foi um escritor cujo reconhecimento literário não foi alcançado em sua contemporaneidade. No Renascimento sua produção foi considerada literatura vulgar, de mau gosto, e, por isso, era considerada como literatura marginal, não inclusa no cânone. Este escritor fugia aos moldes da produção literária de sua época, era hostil a toda a perfeição, estabilidade e formalidade de escrita, por isso a dificuldade de compreensão de sua obra como um todo. Para apreensão de sua obra é necessário afastar o olhar do que hoje é considerado clássico, tradicional e de bom gosto. Há que desgarrar das categorias estéticas artísticas defendidas até então como o exemplo de boa literatura.

Segundo Bakhtin, a fonte de inspiração para Rabelais foi a cultura popular da Idade Média, principalmente as festas populares carnavalescas características do Renascimento. A sociedade renascentista se dividia em dois polos. De um lado existia o austero mundo oficial, composto pela Igreja e o Estado, cujas festas oficiais e as regras do cotidiano tendiam a reforçar a distância entre os ocupantes do regime patriarcal e a plebe, e serviam para afirmar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade do sistema. “Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente.”

(BAKHTIN, 2008, 8). Do outro lado existiam as festas não oficiais, ou seja, os alegres carnavais, organizados pela população. Neles toda a visão de mundo e do sistema reinantes no cotidiano era negada e tudo existia pelo seu avesso. As regras, as relações entre o povo e a Igreja-Estado e a organização das classes sociais eram subvertidas. E com isso se estabeleciam os carnavais, cuja duração alcançava até três meses, e cujos festejos aconteciam em plena praça pública. Seus princípios prevaletentes eram o avesso de todas as regras e a liberdade. Durante as festas todos os princípios defendidos no dia a dia eram negados para se afirmar o seu contrário, ou seja, a universalidade, a igualdade e a abundância.

O festejo carnavalesco era a segunda vida do povo, o momento em que a massa tinha voz, espaço e vontade. “O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.” (BAKHTIN, 2008, 6). Os personagens que melhor os personificam são os bufões e os bobos, representantes da cultura cômica popular da Idade Média. Nas festas não oficiais normas e tabus eram quebrados, e isso permitia comunicações antes impossíveis na vida real, uma liberdade na linguagem, onde não é necessário observar as regras de etiqueta e da boa educação, permitindo a fala chula e vulgar entre as pessoas, criando assim um vocabulário próprio dessas festas.

Ela [a linguagem carnavalesca] caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 2008, p. 10, grifos nossos).

O cômico no ritual do carnaval libera do dogmatismo religioso e eclesiástico sob o qual a população vivia. O Renascimento era um mundo caracterizado pelo oficial *versus* o não oficial. Influenciado por essa dualidade, Rabelais faz uma literatura com caráter popular muito próprio. Para isso, utilizará o princípio material e corporal da imagem grotesca, com valor ambivalente, na composição da sua obra.

De acordo com Bakhtin, no realismo grotesco, denominação para o sistema de imagens da cultura cômica popular, e por consequência em Rabelais, o aspecto corporal, assim como o social e o cósmico estão profundamente imbricados “numa totalidade viva e indivisível” (BAKHTIN, 2008, p. 17).

Em Rabelais o corpo não é algo isolado e individual. Ele é representante do social, do coletivo, da história de toda uma comunidade. Ele é cósmico e universal, está sempre em movimento e em construção. A definição de cósmico, nessa perspectiva, está relacionada aos elementos da natureza que compõem o conjunto do cosmos: terra, água, ar e fogo. Ao se misturar aos elementos da natureza, o corpo perde seu aspecto biológico para ser um corpo ambivalente, renovador, que traz em si o princípio da fecundidade e da reprodução. “O corpo do homem reúne em si todos os elementos e todos os reinos da natureza: animal, vegetal e propriamente humano. O homem não é algo fechado e acabado; ele é inacabado e aberto [...]”. (BAKHTIN, 2008, p. 320).

As imagens grotescas do corpo no Renascimento se apresentam muitas vezes com aspectos exagerados, deformados e, por isso, horrendos quando comparadas às imagens da arte clássica. A hiperbolização é um dos princípios da formação da imagem grotesca rabelaisiana, “esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo” (BAKHTIN, 2008, p. 17). Os personagens retratados na arte clássica se encontram em plena juventude, afastados dos pontos decisivos da vida, como o nascimento e a morte. O exagero, a deformação, o corpo morto e a velhice são características do corpo em constante construção da visão não canônica, diferente do corpo acabado e perfeito. “São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado e perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento” (BAKHTIN, 2008, p. 22), e, acrescentamos, da doença e da morte.

Essa concepção de corpo imperfeito, inacabado e fragmentado retornará com muito impacto na literatura do século XX. Porém, sem nenhum aspecto ambivalente e totalmente individualizado. Neste momento o homem se verá como um ser descontínuo e vazio, e por consequência passará a ver toda a sua construção da mesma forma, tendo reflexos na literatura. Nos próximos capítulos, ao analisar as obras de Lúcio Cardoso, aprofundaremos neste ponto e poderemos constatar de que forma isso ocorre em sua produção literária, em

especial em *Crônica da casa assassinada*, romance que traz bastante essa ideia de corpo inacabado, imperfeito, solitário e suscetível à morte e à doença.

Bakhtin chama a atenção para as principais partes do corpo na literatura rabelaisiana. As partes mais importantes são os orifícios, pois é através deles que acontece o movimento de entrada e saída do corpo. É por eles que acontece a renovação, a partir da ligação com o cosmos, com o mundo e com outros corpos. Por isso as ramificações e as excrescências são tão importantes na formação da imagem corporal grotesca; porque por elas o corpo sai de si mesmo, o ultrapassa e se reúne a outro corpo.

Para sermos mais pontuais, falemos de cada parte abordada por Bakhtin e sua função. A boca é a parte mais importante na imagem grotesca. A boca aberta é a representação do corpo aberto, e se torna a porta que conduz ao “baixo corporal” (ventre e intestinos), o que, na visão de Bakhtin, representa o inferno na imagem corporal grotesca. A boca escancarada é ainda mais simbólica, pois é como se fosse o abismo corporal inteiramente aberto, é a representação do devorador do mundo. Lembrando que a boca fica na parte alta do corpo, a cabeça, e vê-la como uma porta para o “baixo corporal” é uma interpretação que permite o movimento que Bakhtin alega existir em toda imagem grotesca ambivalente: o alto que é rebaixado e o baixo que é elevado, ou seja, um movimento circular entre o alto e o baixo.

O colhão é o rei do “baixo corporal”, ele é o representante central do quadro não oficial. E junto ao ventre e os órgãos genitais compõe o “baixo corporal”, ou, como Bakhtin também o nomeia, o “inferno corporal”.

A cabeça, a orelha e o nariz só assumem função grotesca quando transformados em objetos ou quando adquirem aspectos animais. Exceto o nariz, que alcança uma conotação sexual por ser equiparado ao falo. Os olhos só assumirão conotação grotesca quando arregalados, porque assim portam a tensão corporal.

O *rebaixamento* é uma característica primordial para a construção da imagem material e corporal do realismo grotesco, que consiste em trazer para o nível terrestre e baixo caracteres tomados como elevados, espirituais e abstratos. É pertinente explicar o que Bakhtin entende como alto e baixo. Primeiramente, ambos são usados apenas com sentido topográfico. O baixo

representa a terra, cujo princípio é a absorção (característica negativa) e ao mesmo tempo o nascimento e a ressurreição (característica positiva), ressaltando seu aspecto cósmico. Na formação da imagem corporal grotesca os órgãos genitais, o ventre, as fezes e a urina, bem como as satisfações naturais: comer, beber, fazer sexo, parir, defecar, representam o “baixo corporal”. O alto representa o céu e ao aplicá-lo no princípio corporal, o mesmo representa o rosto, a cabeça. Rebaixar, como já dito, é aproximar da terra com aspecto ambivalente, e degradar é o mesmo que “entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo” (BAKHTIN, 2008, p. 19). Com a degradação abre-se um túmulo corporal para que dele haja um nascimento. É o princípio ambivalente e renovador. Ao lado do negativo (a destruição e a morte) está a característica positiva (o nascimento e a renovação). O povo, e seu corpo, estão em comunhão cósmica com a terra. Destroi para abrir espaço para se construir algo novo e “o baixo é sempre o começo.” (BAKHTIN, 2008, p. 19). Nessa concepção, “o particular e o universal estão ainda fundidos numa unidade contraditória” (BAKHTIN, 2008, p. 21).

A morte, a loucura e o diabo nas festas populares também possuem aspecto ambivalente. A morte não é o fim de nada essencial, é o fim de algo, para se fazer espaço para o novo. A morte na perspectiva da festa popular está isenta de toda tragicidade, medo e pavor da visão moderna, alcançando aspecto leve e alegre. Morte e tristeza, nessa concepção, são incompatíveis. Mesmo que a morte tenha sofrimento e dor, sentimentos individuais, ela carrega em si uma pequena parte de outro corpo nascente, o social. Morre o indivíduo, porém perpetua a história. A imortalidade está na descendência.

Ele [Rabelais] quer ver-se a si mesmo, ver a sua velhice e caducidade refluírem na nova juventude do seu filho, neto e bisneto. A sua fisionomia terrestre visível, cujos traços se conservam em seus descendentes, é-lhe cara. Ele quer, na pessoa desses últimos, permanecer “no mundo dos vivos” e viver entre os seus excelentes amigos. (BAKHTIN, 2008, p. 355).

No período em que Rabelais escreveu a obra *Pantagruel*, por volta de 1532, as calamidades naturais castigavam a população, como as grandes secas e a peste, por isso a presença do “velho terror cósmico” no cotidiano. Tudo o que é grande e forte, como era vista a força da natureza, gera medo. E para ter mais controle sobre a população a Igreja utilizava-se do medo

para oprimir o povo e dominar sua consciência. Trazer o aspecto cósmico para as festas e rir deles é uma forma de fugir desse terror. O riso vence o medo cósmico.

A loucura representa o oposto da sabedoria oficial, é a negação da razão, por isso preserva seu aspecto positivo. “O motivo da loucura [...] é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas ideias e juízos comuns.” (BAKHTIN, 2008, p. 35). Ser chamado de louco nas festas populares é um insulto ambivalente. O contrário do que ocorre posteriormente, no Romantismo, por exemplo, quando a loucura assume aspectos sombrios e tenebrosos.

O inferno era outra forma de controle da Igreja sobre a população. Os fiéis se preocupavam em seguir as regras para não irem para o inferno quando morressem. Nas festas populares e na literatura de Rabelais esse medo também é eliminado. O inferno se torna a representação do baixo tanto material quanto corporal, finaliza o passado condenado inútil, inclui parte de uma vida nova. Ele condena e mata o antigo e deixa a possibilidade do futuro nascer. É possível rir dele, assim como do diabo. “O diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrorizante nem estranho [...]” (BAKHTIN, 2008, p. 36).

O riso é primordial no conjunto das festas populares. Ele é alegre e, como deveria ser nesse contexto de construção, renovador, criador e positivo. Expressa a consciência nova, livre e crítica da sua época. Opõe-se à imobilidade conservadora, à atemporalidade e à imutabilidade do regime. É a oposição ao mundo sério e tirano da Igreja e do Estado. Assim como os outros elementos da festa popular, o riso no Renascimento não é uma sensação individual, não se ri sozinho. Ele é o patrimônio do povo, é direito de todos, ou seja, é universal e “por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlesco, burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2008, p. 10). O povo da Idade Média tinha inúmeros medos: medo moral, do tabu, do poder divino, da morte, do inferno, das catástrofes naturais; e o riso é vitória sobre todos os medos. Tudo que era temível torna-se cômico. O que atemoriza transforma-se em terra, ou seja, é rebaixado para que a terra devore e procrie outro elemento. Ri-se do sagrado, ri-se da morte e da loucura; parodia o ritual religioso, cria-se o rei bufão. Enfim, o universo é cômico.

O tempo e a alternância das estações têm uma relação intrínseca com o riso. O riso sepulta o velho e celebra o novo que vai chegar, a esperança de tempos melhores com mais abundância e liberdade. Este riso esteve sempre ligado ao baixo material e corporal, por ele se degrada e materializa.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. (BAKHTIN, 2008, p. 105).

No ambiente oficial o riso era proibido, a Igreja o entendia como uma forma de pecado, uma deselegância, chegando-o a aproximar do diabólico. A seriedade era a forma ideal de vida.

Em *História da feiura* (2007), Umberto Eco ajuda a interpretar o cômico, e para isso ele o relaciona ao obsceno e às relações do ser humano com ambas as instâncias. O autor explica que o ser humano se incomoda com tudo o que está ligado aos excrementos, em especial se for do outro, e à sexualidade. O incômodo do sexo é provocado pelo pudor da regra implantada no homem desde pequeno, que diz que não se pode tocar ou expor seu órgão genital. A regra do pudor sofre variação de acordo com cada cultura. Na ocidental, onde existe um forte sentimento de pudor “o gosto por sua violação manifesta-se através do seu oposto do pudor, que é a obscenidade” (ECO, 2007, p. 131). Essa é mais uma explicação para a liberdade desenfreada nas festas populares da Idade Média. Eco explica que são dois os motivos que levam o homem a exibir comportamentos obscenos: raiva ou provocação, apesar de muitas vezes o obsceno provocar o riso. De acordo com Eco, “comicidade e obscenidade casam-se [...] quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos [...] ou num ato liberador voltado contra algo ou alguém que nos oprime. Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória.” (ECO, 2007, p. 135).

Aristóteles foi um defensor do riso, por isso, foi influência para Rabelais. Na teoria de Aristóteles o riso é uma marca particular do homem, já que ele é o único animal que ri. Nessa

perspectiva, “o riso era considerado como o privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas. [...]. O riso, dom de Deus, unicamente ao homem concedido, é aproximado do poder do homem sobre a terra, da razão e do espírito que apenas ele possui”. (BAKHTIN, 2008, p. 59).

Outra influência forte do riso para Rabelais veio da medicina. Em 1560, Laurens Joubert, membro da Faculdade de Medicina de Montpellier, publicou a obra *Tratado do riso, contendo sua essência, suas causas e seus maravilhosos efeitos, curiosamente investigados, discutidos e observados por Laurens Joubert*. Nela Joubert defende os efeitos de cura do riso para os doentes. Vale ainda ressaltar que Rabelais estudou medicina nesta mesma faculdade, o que explica essa influência e as descrições corporais e escatológicas tão detalhadas em sua obra.

A diferença temporal entre a obra de Kayser, publicada em 1957, e a de Bakhtin, publicada em 1965, permite que o último tenha a oportunidade de incluir em seu livro uma visão crítica a respeito do estudo do primeiro. Bakhtin reconhece o valor e a importância da obra de Kayser, inclusive serve de aporte teórico para seu livro. Mas também aponta o que considera serem seus equívocos. Na perspectiva de Bakhtin, analisar o grotesco à luz da modernidade, é um defeito que vários críticos cometem, e Kayser não foge à regra. Esta forma de análise desvirtua o caráter ambivalente do grotesco que Bakhtin tanto defende. Mesmo com uma extensa distância temporal do grotesco renascentista, este erro Bakhtin não comete, pois consegue analisá-lo sem deixar a visão moderna de seu tempo influenciar em seu trabalho.

No entanto, a obra de Bakhtin também não está livre de equívocos. Na visão de Fabiano Santos, em *A lira dissonante*, perspectiva com a qual este estudo está de acordo, o equívoco de Bakhtin está em resumir o grotesco às festas populares e ao riso ambivalente desconsiderando os efeitos psíquicos provocados no leitor como o incômodo e o estranhamento. Esta falha Kayser não comete. “Bakhtin, convicto de sua utopia de redenção das aflições da vida comum por meio do riso do povo, subordina o incômodo suscitado pelo grotesco à festividade alegre de uma cultura popular [...]” (SANTOS, 2009, p. 141).

Nos séculos seguintes ao Renascimento, o grotesco será desconsiderado pela literatura. A produção artística literária o colocará à margem do cânone. Ele só será resgatado novamente no período pré-romântico e no início do Romantismo, mas de uma forma totalmente renovada.

Além de abordar amplamente o grotesco renascentista, Bakhtin faz uma rápida, porém profícua análise do grotesco no Romantismo. O estudioso, com uma sagaz visão crítica, tem consciência da insuficiência de seu estudo a respeito deste período literário: “nossa análise do grotesco romântico está longe de ser exaustiva. Além disso, adquire um caráter um pouco unilateral, talvez mesmo polêmico, ao tentar iluminar as diferenças entre o grotesco romântico e o grotesco popular da Idade Média e do Renascimento.” (BAKHTIN, 2008, p. 38). Ainda assim, isso não retira a importância deste estudo como contribuição teórica para a pesquisa do grotesco no Romantismo. Por isso, antes de abordarmos os autores e críticos que aprofundaram no estudo do grotesco romântico, o que será feito no próximo capítulo, é pertinente uma breve apresentação da análise de Bakhtin sobre este assunto.

Bakhtin diferencia o grotesco pré-romântico do grotesco romântico, no entanto não chega a desenvolver as características específicas do primeiro, aprofundando apenas no segundo. Conforme Bakhtin, no Romantismo, o grotesco é resgatado pelas produções literárias para expressar uma visão de mundo subjetiva, individual e aterrorizada.

O riso no Romantismo sofrerá uma degradação, perdendo seu aspecto renovador e ambivalente. Deixa de ser universal, perde o elo com o mundo, é associado à difamação, assumindo um caráter negativo. Pode se dizer que no grotesco romântico ocorre uma degeneração do cômico, e este se reduz ao mínimo, sendo o humor, a ironia e o sarcasmo as formas mais próximas de um riso nesse período. Ocorre também uma degeneração do aspecto positivo das imagens materiais e corporais. Estas são reduzidas ao nível da tendência abstrata, de caráter moralizador. O riso que as imagens corporais e materiais antes geravam é relegado ao domínio inferior do cotidiano. O divertimento ligeiro passa a ser visto como algo para seres inferiores e corrompidos. Em seu estudo Kayser, fiel à visão romântica, defenderá que a única forma de riso é o sombrio e ameaçador e o mesmo é um “sintoma pessoal” diante de um poder sobrenatural, como se o riso fosse o anunciador de “um poder estranho, desumano” (KAYSER, 1986, p. 61). No Romantismo a presença do riso é a manifestação de algo diabólico. Isso explica o pressuposto defendido por Kayser de que no Romantismo o maior humorista é o diabo.

O homem do período romântico é solitário e está em constante embate consigo mesmo. “O grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo

representa na solidão, com a consciência do seu isolamento” (BAKHTIN, 2008, p. 33). O universo do grotesco romântico é “terrível e alheio ao homem” (BAKHTIN, 2008, p. 34). As sensações de terror do mundo e da existência são intencionalmente transmitidas ao leitor e “a reconciliação com o mundo, quando se realiza, ocorre em um plano subjetivo e lírico, às vezes mesmo místico” (BAKHTIN, 2008, p. 34). O diabo e a morte adquirem um aspecto umbroso e maligno, por isso aterrorizam. A loucura se transforma e “adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento humano” (BAKHTIN, 2008, p. 35).

Contrastando com a alegria dos carnavais da Idade Média o grotesco romântico parece aterrorizador e, por isso, aparenta não conter elementos positivos. No entanto, Bakhtin chama atenção para os aspectos positivos do grotesco no Romantismo. Os românticos buscaram as raízes populares do grotesco como quando resgatam as obras de Shakespeare e Cervantes. E, embora a sátira fosse uma das formas de manifestação do riso, os românticos não se limitaram a ela. Ele destaca ainda a importância do aprofundamento na subjetividade do ser humano, sendo este o momento literário em que se descobriu “o indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável.” (BAKHTIN, 2008, p. 38).

Para fechar este tópico, vale a pena citar uma última análise geral a respeito do grotesco no Romantismo e a importância desta categoria estética no contexto de representação da temática romântica e, mais uma vez, assim como acontece no Renascimento, o grotesco como arma contra o Estado e como crítica social:

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e ilimitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo de filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc. O romantismo grotesco recusava tudo isso e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes [...]. (BAKHTIN, 2008, p. 33).

Nos tópicos subsequentes será realizado um estudo detalhado do grotesco no Romantismo, assim como do grotesco moderno. Para isso, serão consideradas definições de diferentes autores acerca dessa categoria estética literária.

Da perspectiva romântica à moderna: Victor Hugo, Wolfgang Kayser e Harold Bloom

Victor Hugo – O grotesco e o sublime

No ano de 1827, o escritor Victor Hugo publica o prefácio de seu drama histórico *Cromwell*. Praticamente um texto a parte, este nada despretensioso prefácio tornou-se um verdadeiro manifesto romântico da literatura francesa, uma “teoria sobre a *modernidade do drama*” (HUGO, 2010, p. 7) e um grito contra as amarras e restrições do formalismo clássico até então vigentes, propondo um novo olhar para a poesia. Para nós o prefácio de *Cromwell* chegou como um nome próprio: *Do grotesco e do sublime*, o qual será utilizado nesta dissertação.

Em *Do grotesco e do sublime*, Victor Hugo defende a liberdade de criação na poesia. Diferencia a poesia moderna da poesia antiga e da primitiva, buscando para isso demarcar o domínio de cada uma através da relação do homem com a religiosidade. Além disso, indica um elemento próprio da poesia moderna, o grotesco, cujo lugar na literatura só foi conquistado devido ao olhar do homem sobre si mesmo trazido pelo cristianismo.

Para elucidar cada ponto trabalhado por Victor Hugo, inicialmente cabe explicar o que este escritor entende por poesia moderna, ressaltando que para Hugo romântica e moderna são sinônimos. O conceito de moderno está ligado ao surgimento do cristianismo. Conforme observa Santos “seria a partir do cristianismo que se configuraria a visão de mundo moderna, portanto, o grotesco seria um ponto de distinção entre a arte produzida a partir da Idade Média da arte produzida na Antiguidade greco-latina” (SANTOS, 2009, p. 173, n. 9). A arte greco-latina tem por ideal retratar a natureza na sua harmonia, representar o que ela tem de mais belo e perfeito, é a arte organizada. Já a poesia moderna aqui tratada tem um compromisso um pouco mais complexo: ela deve abarcar a natureza como um todo e isso inclui o feio, o horrendo e o nojento, porque a natureza é composta tanto pelo positivo como pelo negativo. Se o artista deseja trazer o sublime para a sua obra deve obrigatoriamente passar pelo grotesco. Nas palavras de Victor Hugo, a poesia moderna:

Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o

bem, a sombra com a luz. [...] É então que, sob a influência deste espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que notávamos há pouco, a poesia dará um grande passo [...] Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar as 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, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. (HUGO, 2010, p. 26, grifos nossos).

Nessa passagem fica clara a relação que Victor Hugo estabelece entre a poesia e a religião, relação essa herdada de Chateaubriand. Em *Lira dissonante* Fabiano Santos mostra que em *O gênio do cristianismo* (1802) Chateaubriand defende que a poesia deve se inspirar no cristianismo e abandonar a influência das religiões pagãs, uma vez que essas eram ultrapassadas para representar a vida moderna. Em sua visão, é através da religião vivenciada no cotidiano que é possível realizar uma poesia autêntica e condizente com seu tempo. Para o escritor, o cristianismo possibilita um conhecimento maior de si mesmo, pois através dele é possível entender e conhecer melhor o que é Deus e com isso se permite conhecer melhor o que é o próprio ser humano. Uma vez que o ser humano é a oposição material deste ser espiritual. O cristianismo é a ponte do homem com um ser maior e absoluto.

A arte produzida sob a influência do cristianismo, para Chateaubriand, é superior devido “a sua dramaticidade e a seu caráter moral” (SANTOS, 2009, p. 177), atributos inexistentes nas religiões pagãs.

Victor Hugo adota a mesma perspectiva de Chateaubriand. Para ele a presença do cristianismo torna a poesia romântica superior às demais. É como se a religião fosse o eixo principal de definição estética em cada idade da poesia. Vale a pena reproduzir a perspectiva de Hugo acerca da contribuição trazida pelo surgimento do cristianismo em detrimento ao momento de “treva” vivenciado no período das religiões pagãs:

As escolas pagãs andavam às cegas na noite, agarrando-se às mentiras como às verdades no seu caminho de acaso. Alguns de seus filósofos lançavam às vezes sobre os objetos fracas luzes que não os iluminavam senão de um lado, e tornavam maior a sombra do outro. Daí todos estes fantasmas criados pela filosofia antiga. Não havia senão a sabedoria divina que pudesse substituir por uma vasta e igual claridade todas estas vacilantes iluminações da sabedoria humana. Pitágoras, Epicuro, Sócrates, Platão são archotes; Cristo é o dia. (HUGO, 2010, p. 22).

Essa correlação religião-poesia pode ser percebida também na definição de gênio dada por Chateaubriand ao artista, a mesma definição utilizada por Victor Hugo em *Do grotesco e do sublime*. O gênio é o ser humano dotado de uma força maior, uma força divina, que “inevitavelmente, o leva a rivalizar com Deus” (SANTOS, 2009, p. 175). A experiência vivenciada pelo artista é um caminho de ascensão do humano ao divino. Visão oposta à que era comumente associada ao gênio: a figura de um ser humano, exclusivamente, revolucionário que tendia a rebelar-se contra a sociedade através da arte. Em *Do grotesco e do sublime* Victor Hugo reforça a missão que ele acredita ser a do gênio:

Ao gênio cabe a tarefa de criar uma obra total, sem excluir qualquer que seja o elemento do real; representar o homem na sua total complexidade, iluminando-lhe “ao mesmo tempo, o interior e o exterior”; representar a natureza, pois “tudo o que está na natureza está na arte” (HUGO, 1986, p. 9).

Depois dessa explicação a respeito da relação entre poesia e religião presente na teoria de Victor Hugo, é pertinente expor a divisão realizada por este escritor para a idade da poesia. A poesia segue a linha de evolução da humanidade, à medida que o homem cresce e amadurece. Ciente disso, Victor Hugo estabelece uma linha de evolução da poesia paralela às idades de vida do homem para explicar didaticamente cada momento histórico da poesia. “Ora, como a poesia se sobrepõe sempre à sociedade, vamos tentar desvendar, segundo a forma desta, qual dever ter sido o caráter da outra, nestas três idades do mundo: nos tempos primitivos, nos tempos antigos e nos tempos modernos.” (HUGO, 2010, p. 16).

A primeira idade da poesia, os tempos primitivos, corresponde à infância do homem. Neste momento, não há povos, existem apenas as famílias e a sociedade é uma grande comunidade. Ainda não há lei ou governos delimitados, por isso não há disputas pelo espaço. A figura de autoridade é o pai, ao invés do rei, como ocorre posteriormente. É nesse ambiente que surge o primeiro poeta, jovem e lírico. Seu produto literário são as odes, cantando a eternidade. O seu ponto de existência parte do ideal. E seu caráter é o da ingenuidade. Os personagens são colossos como Adão e Noé, sendo possível verificar a fonte para esses poetas, a Bíblia. Eis a primeira idade da poesia, é a poesia em germe. Como explica Victor Hugo:

Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. [...] não há propriedade, não há lei, não há melindres, não há guerras. Tudo pertence a cada um e a todos. A sociedade é uma comunidade. [...]. A prece é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia. (HUGO, 2010, p. 17).

A juventude são os tempos antigos. O homem já se organiza em sociedade, com leis e governos. A religião ganha espaço e torna-se tão importante como o rei. Surgem as nações e o sentimento de nacionalidade. Os objetivos e interesses dos povos muitas vezes se contradizem, e isso gerará os conflitos, as guerras e algumas vezes as mudanças dos povos. Nesse momento, a literatura cantará as grandes viagens e o sentimento de nação, com isso, surgem os poetas épicos. Sua produção será a epopeia. A epopeia cresce e ganha os palcos, “o teatro dos Antigos é [...] grandioso, pontifical, épico.” (HUGO, 2010, p. 20). Se antes o canto era à eternidade, agora será à história. Seus personagens serão gigantes como Aquiles e Atreu. E seu caráter é o da simplicidade. Sua fonte é Homero. E seu ponto de partida é o grandioso. Essa poesia vive do grandioso. O foco é a ação, a conquista, os grandes feitos. Embora ainda seja a poesia em germe, ainda em desenvolvimento. Nesta fase da poesia

a família se torna tribo, a tribo se faz nação. Cada um destes grupos de homens se amontoa ao redor de um centro comum, e eis os reinos. [...] O acampamento dá lugar à cidade, a tenda ao palácio, a arca ao templo. [...] A religião toma uma forma; os ritos regulam a prece; o dogma vem emoldurar o culto. Assim o sacerdote e o rei dividem entre si a propriedade do povo; [...] Nesta sociedade, tudo é simples, tudo é épico. A poesia é a religião, a religião é a lei. (HUGO, 2010, p. 18)

A terceira idade da poesia remete aos tempos modernos. A religião está completa, o cristianismo já é uma religião consolidada e seus dogmas, seu culto e moral estão estabelecidos e implantados no homem. Uma lição primordial que virá com o cristianismo é a dualidade da existência humana. Com a nova religião o homem passou a se ver como um ser pequeno e carnal, em contrapartida ao seu Deus que é grande, divino e poderoso. O cristianismo estabelece um abismo entre o homem e Deus. Há uma separação profunda entre matéria e espírito, corpo e alma. Com isso, o homem vai conhecer mais um sentimento, a melancolia. Na epopeia os grandes acontecimentos eram apenas para os gigantes, o indivíduo era muito baixo para que os grandes acontecimentos chegassem até ele. Na civilização moderna é impossível o tumulto não chegar ao coração dos homens. Começou-se a meditar

sobre o escárnio da vida e sentiu-se pena da humanidade. Assim, o personagem principal na literatura desse tempo é o homem, como Hamlet e Otelo, e sua representação é o drama.

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação do bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. (HUGO, 2010, p. 46).

Um novo ser surge na poesia, o grotesco, em uma nova forma, a comédia, e, como já foi dito, sua representação será o drama. O drama que, ao contrário do período clássico, agora pinta a vida e seu caráter é a verdade. A poesia alcança sua plenitude e, agora, vive do real. Ela engloba toda a completude e dualidade do ser humano. A fonte nos tempos modernos será Shakespeare, sendo este autor junto a Cervantes os principais representantes para Victor Hugo da poesia moderna.

O gênio moderno nasce da união do grotesco com o sublime. Complexo, variado nas formas e inesgotável nas criações, esse se opõe drasticamente à simplicidade do gênio antigo. É importante ressaltar que as características das três idades da poesia não se encerram em si, mas se interpenetram. Alguns elementos podem ser identificados em todas as idades, mas apenas em uma delas eles terão caráter dominante.

Não se cria do nada. O grotesco não é um tipo exclusivo da sociedade moderna. Desde a Antiguidade essa figura esteve presente nas composições. No entanto sua presença era tímida, e trazê-lo para o primeiro plano não era o foco. Porém, seu papel torna-se primordial na terceira fase da poesia, era o terreno propício para se desenvolver. A função do grotesco de um lado é criar o cômico e do outro o horrível. É ele quem traz a superstição para a religião e a imaginação para a poesia. A beleza da Antiguidade era tão intensa e constante que alcançava a monotonia, sentiu-se necessidade de se descansar do belo. O grotesco foi um momento de descanso do excesso de beleza. Para depois poder voltar os olhos ao belo, mas com uma visão “fresca e excitada”. A beleza moderna ficou maior, mais completa e complexa, pois o feio, sua outra face, se uniu a ela. “O contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo.” (HUGO, 2010, p. 34).

A junção do sublime e do grotesco se faz completa e produz uma poesia complexa. Enquanto o sublime é a representação da alma, purificada pela moral cristã, com todos os encantos, graça e beleza. O grotesco representa o papel da besta humana, com todos os ridículos, as enfermidades e as feiuras. É onde entram as paixões, os crimes, os vícios, elementos tão próprios do ser humano. Bakhtin critica a dependência que Victor Hugo faz com que o grotesco tenha em relação ao sublime: “Hugo enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime.” (BAKHTIN, 2008, p. 38). Porém, ainda assim as contribuições de Hugo, a respeito da evolução da poesia e da introdução do grotesco na literatura, são relevantes.

O belo tem apenas uma face, é a forma na mais simples relação, na mais absoluta simetria, é a harmonia para a nossa organização. Portanto, o belo é um conjunto completo, mas restrito como nós (HUGO, 2010, p. 36). Enquanto que o feio tem mil faces e é um detalhe de “um grande conjunto” que escapa ao homem e não se harmoniza com ele, mas com a criação. O grotesco sempre apresentará ao espectador/leitor aspectos novos, porém incompletos para a compreensão humana.

O drama é o caminho pelo qual Victor Hugo acredita que o gênio poderá alcançar o “princípio de liberdade na arte”. Por isso, o escritor pede:

Destruamos as teorias, as poéticas, os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras, nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto. (HUGO, 2010, p. 64).

Não que todas as regras devessem ser abolidas, pois a língua escrita e suas regras gramaticais são convenções, regras, e por isso são elementos essenciais para se construir um texto. Até mesmo seguir os modelos clássicos não é problemático, desde que o escritor empregue em sua criação “elementos próprios e de sua natureza”. As regras existem, porém cabe ao artista saber quando usá-las, negá-las ou renová-las. Esse é o princípio da liberdade, ser livre para aproveitar o aproveitável e para inovar onde for preciso e possível. “Longe de demolir a arte,

as ideias novas querem somente reconstruí-la mais sólida e melhor fundada [...]”. (HUGO, 2010, p. 67).

Diante de tais colocações, Victor Hugo esclarece o grau de importância da presença do grotesco na literatura moderna. “Não é só conveniência [...] é uma necessidade” (HUGO, 2010, p. 50). E com isso contribui para que se entenda melhor o projeto estético de construção literária de alguns autores do século XX. Lúcio Cardoso é um deles.

Em *Lira dissonante* (2009), Fabiano Santos apresenta uma crítica profícua quanto ao posicionamento de Victor Hugo na definição do que é o grotesco. Ao contrário de Kayser, que tentará delimitar e definir precisamente o que é o grotesco, Victor Hugo se esquia de sua definição específica e fala dele apenas através de exemplos, de metáforas e o contrapondo à arte clássica. A mesma observação será realizada primeiramente por Kayser: “Ele [Victor Hugo] o aproxima do feio, que frente à *unicidade* do belo, teria mil variantes. É certo que com isto o conceito se dilui perigosamente e, [...] parece, às vezes, mal haver ainda uma delimitação.” (KAYSER, 1986, p. 60).

A associação do grotesco com o feio individualmente, ou seja, como uma figura isolada, para Kayser (1986) é um problema, pois, dessa forma, Hugo reduz o grotesco apenas ao exterior dos seres, ao aspecto físico, “se assim fosse, o grotesco achar-se-ia ao nível dos conceitos de forma externa” (KAYSER, 1986, p. 60). Além disso, Hugo está excluindo os sentimentos e sensações despertados no espectador no processo de elaboração do grotesco. Em outras palavras, na perspectiva de Kayser o processo de recepção na composição do grotesco é fundamental e esse ponto falta em Victor Hugo. Para elucidar melhor a visão de Kayser, no tópico a seguir a teoria deste crítico sobre o grotesco na literatura será devidamente analisada.

Wolfgang Kayser – O grotesco do estranhamento

Como anunciado anteriormente, neste tópico nos reportaremos à obra de Kayser *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, com o objetivo de analisar o grotesco como uma categoria estética nas artes. O autor utiliza tanto a pintura, a literatura e em alguns momentos o teatro para investigar e para exemplificar essa categoria estética.

O propósito de Kayser é estabelecer uma definição precisa para o grotesco desde a sua origem e, na nossa perspectiva, este é um ponto arriscado de sua teorização. A evolução do grotesco não exclui as fases anteriores, e sim as reinterpreta e adapta ao sentimento do homem em cada momento histórico. Por isso não é possível fazer uma delimitação exata para o mesmo. Para estudá-lo todas as perspectivas devem ser consideradas, e deve se ter em vista que, para cada momento, o grotesco terá propósitos e formas de apresentação diversificados, ocasionando, com isso, diferentes interpretações. Outro ponto criticado nesta obra é o olhar moderno que Kayser lança sobre o grotesco romântico. Ele traça a história do grotesco a partir do ponto de vista de sua contemporaneidade, a perspectiva moderna. Isso limita sua interpretação, uma vez que seu estudo apresentará apenas o lado sombrio e amedrontador, próprio do grotesco moderno, mesmo quando o foco de análise for épocas diferentes, como o Romantismo, por exemplo. Sobre isso Fabiano Santos, em *A lira dissonante* (2009), expõe a pertinente opinião: “O potencial ameaçador que Kayser depreende do grotesco deve-se à maneira como esse recurso incide nas obras modernas, nas quais o grotesco frequentemente se avizinha do sobrenatural.” (SANTOS, 2009, p. 139).

A obra de Kayser é o primeiro estudo sobre o grotesco no século XX, e é através dela que o grotesco sai da marginalidade no campo da arte oficial para reforçar seu valor de categoria estética. Ademais, este livro instigou a crítica literária a produzir novos estudos a respeito deste tema. O próprio livro de Bakhtin, trabalhado anteriormente, é fruto de contraposições de opiniões acerca deste assunto. A diferença entre a teoria de Bakhtin e os postulados de Kayser está no foco do estudo. O grotesco de Kayser, por se ater ao Romantismo, privilegia a zona do fantástico e do sinistro, enquanto que para Bakhtin, como foi amplamente apresentado, o grotesco engloba o aspecto social e festivo do Renascimento. Em ambos os trabalhos encontram-se o excessivo e o monstruoso, a mistura do heterogêneo e a transposição da realidade para um universo maravilhoso.

No processo de análise do grotesco na literatura, Kayser engloba as três instâncias envolvidas no processo de composição literária: o fazer literário, a obra e o leitor. Sobre isso o autor explica: “o fato de o grotesco apontar para os três domínios, o processo criativo, a obra e a sua recepção, é significativo e corresponde às coisas indicando que o conceito encerra o instrumento necessário a uma noção estética fundamental” (KAYSER, 1986, p. 156). Este

posicionamento teórico vai de encontro com o método empregado por Bakhtin, porquanto como pôde ser constatado no tópico precedente, ele enfoca apenas o processo de criação e a obra, não abrangendo a recepção. Para Bakhtin, o importante é esquadrihar as fontes históricas das imagens materiais e corporais encontradas na obra de Rabelais, desconsiderando assim as outras instâncias do processo literário. Seguindo o raciocínio de Kayser, o método de Bakhtin diminui o valor do grotesco enquanto categoria estética literária. O processo de recepção é fundamental na construção do grotesco. Sem as sensações e sentimentos despertados no leitor ele não se faz completo, pois “[...] o grotesco só é experimentado na recepção” (KAYSER, 1986, p. 156).

O primeiro a apontar a importância do processo de recepção para o estudo do grotesco foi Wieland, com o qual Kayser está de acordo, como se verifica na passagem a seguir: “Wieland [...] oferece-nos uma análise de seu [do grotesco] efeito psíquico. Trata-se de um exame, a nosso ver, excelente e concorda exatamente com o que observamos até agora.” (KAYSER, 1986, 30). Wieland chega a apontar as sensações contraditórias que uma arte com elementos grotescos gera: “um sorriso sobre as deformidades, um asco entre o horripilante e o monstruoso em si. [...] um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum.” (KAYSER, 1986, p. 30).

Ainda sobre o processo de recepção, Kayser explica que não basta apenas fazer uma obra com elementos grotescos, estes elementos têm por obrigação gerar determinados sentimentos sobre o leitor como, por exemplo, o estranhamento diante do mundo. Ele explica o significado desta palavra recorrente e essencial em seu estudo:

Usamos a palavra estranhamento (*Verfremdung*) com o pleno conteúdo que toma com o prefixo *ver-*: algo que era familiar se torna estranho (*fremd*) aqui e agora. Familiaridade e estranheza são categorias de localização anímico-corpórea no espaço tridimensional. (KAYSER, 1986, p. 136).²

² Freud em *Das unheimliche (O estranho)*, de 1919, também analisa as várias significações do vocábulo estranhamento, partindo do idioma alemão. Assim como conclui Kayser, para Freud o vocábulo também remete a algo simultaneamente estranho e familiar, ao mesmo tempo em que remete ao sombrio, ao assustador, ao lúgubre

Assim como deve produzir também a sensação de surpresa e de repentino, o sentimento de absurdo e de falta de direção, e ainda o processo de desilusão e desencantamento diante da existência. Todos esses elementos, na visão de Kayser, coadunam-se para integrar o grotesco, o que reforça o quão importante é o processo de recepção em sua perspectiva.

Ao enfatizar a recepção na elaboração do efeito do grotesco Kayser expande a possibilidade de presença dessa categoria estética nas obras literárias, pois um autor pode realizar uma obra sem a pretensão de que esta contenha elementos grotescos, contudo ainda assim esta mesma obra pode gerar o efeito do grotesco devido à forma com que o leitor vai lidar com a aparição de determinadas imagens. Em melhores palavras “é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal.” (KAYSER, 1986, p. 156). Na nossa perspectiva, isto é o que acontece com as obras de Lúcio Cardoso. Este escritor não teve a pretensão de fazer obras grotescas, contudo o efeito de determinadas “imagens obsedantes” para o leitor é grotesco. É o que esta dissertação pretende mostrar. É pertinente ressaltar que o grotesco não se resume só ao nível da recepção, embora, como foi amplamente demonstrado, ele seja essencial.

O grotesco no teatro

Uma das formas de manifestação artística, além da pintura e da literatura, na qual Kayser analisa a manifestação do grotesco é o teatro. O primeiro grupo de teatro que ele analisa é o *Commedia dell'arte*. Trata-se de um teatro popular com início na Idade Média e que vagava através das cidades em busca de um espaço público onde pudesse montar seu espetáculo improvisado. Suas personagens caricaturais continham algumas características físicas enfatizadas pendendo para o aspecto do retorcido e do deformado. Algumas delas ficaram mundialmente conhecidas, como o Arlequim e a Colombina. O figurino dos atores contava com máscaras com aspectos animais, procedimento que possibilitava a intensificação do elemento fantasioso. O crítico alemão expõe que nessa forma de drama “o grotesco se funde com o cômico” (KAYSER, 1986, p. 42), e determina o universo quimérico da *Commedia dell'arte*. O autor resalta ainda a impossibilidade de apontar traços delimitados para esse teatro popular, uma vez que as peças são improvisadas e não há registro de textos escritos. A

e ao apavorante. Para aplicação do conceito, Freud faz ainda uma longa análise do conto “O homem da areia” de Hoffman.

representação se baseava na mímica, e em cada região ela adquiriu especificidades diferentes. Bakhtin também contribui analisando este tipo de grupo teatral: “Esse mundo possui uma integridade e leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinado à estética clássica da beleza e do sublime”. (BAKHTIN, 2008, p. 31).

Outra forma do teatro em que o grotesco é encontrado é no *Sturm und Drang*, um movimento teatral pré-romântico da Alemanha, cujo fundo principal é o grotesco. Este movimento busca uma arte completa e absoluta, e para isso procura associar a verdade ao uso do disforme, do feio e do baixo na poesia. Essa visão se aproxima da perspectiva de Victor Hugo em *Do grotesco e do sublime* (2010). O principal produtor foi Jacob Reinhold Lenz, cujas inspirações foram Shakespeare e a *Commedia dell'arte*. Lenz procura uma poesia dramática baseada no real, e para alcançar este resultado se utiliza da mescla do cômico e do trágico. Em sua visão, o único caminho para se alcançar a beleza integral é pela verdade. Inspirado nas produções de Lenz, Georg Büchner, dramaturgo do século XIX, também busca a verdade, que está intrínseca à beleza, ressaltando que essa não pode excluir o feio. *Sturm und Drang* é o movimento responsável por trazer Shakespeare para os românticos.

O *Teatro del grotesco* é um grupo teatral do século XX abordado por Kayser, cuja temática envolve o grotesco. Trata-se de um grupo italiano, cujas produções foram elaboradas entre os anos de 1916 e 1925. A insegurança e o sentimento de estranhamento estão presentes em suas produções que oriundam do caráter cindido do homem: “[...] a cisão tornou-se o princípio geral da configuração humana, sendo anulada, por princípio, a noção da unidade da personalidade.” (KAYSER, 1986, p. 117). São inúmeras as separações do eu, elas ultrapassaram a divisão entre o eu e o inconsciente proposta pela psicanálise, embora Freud e Nietzsche sejam influências para esses dramaturgos. Outra forma de cisão vem da oposição entre a imagem social que o homem precisa manter para ser aceito pela sociedade e o seu eu “verdadeiro”. Com isso histórias com a temática da máscara social *versus* o desejo íntimo vão ser recorrentes. No trecho a seguir Kayser expõe qual é o espírito do *teatro do grotesco*:

O espírito comum do teatro do grotesco foi determinado do seguinte modo: “... a absoluta convicção de que tudo é vazio, tudo vazio, sendo os homens marionetes na mão do destino; suas dores, suas alegrias e suas ações são apenas sonhos de sombras num mundo sinistro e de trevas, dominado pelo destino cego.” (TILGHER *apud* KAYSER, 1986, p. 116-117).

Este grupo se tornou pouco conhecido pela falta de dramaturgos para integrá-lo e devido à “dissolução da unidade pessoal” que, na visão de Kayser, era um tema pouco provocativo para sustentar os princípios de estranhamento e absurdo do universo grotesco.

O dramaturgo que melhor captou as ideias iniciais deste grupo foi Luigi Pirandello, cujas principais peças foram: *Henrique IV* e *Seis personagens em busca de um autor*. As principais questões desenvolvidas nas peças de Luigi Pirandello são a alienação do ser, assim como as várias divisões existenciais não conciliáveis e as máscaras assumidas pelos homens que diferenciam o ser social do ser individual. Vale ressaltar ainda que, em seus dramas, diferentes e numerosas camadas de ilusão se interpenetram levando o espectador a perder “sua segurança de sua orientação no mundo” (KAYSER, 1986, p. 118), em outras palavras, faz com que o espectador perca seu ponto de referência, se veja alienado e sinta, com isso, o sentimento de estranhamento.

Os escritores do Romantismo e o grotesco

Uma importante obra de análise estética do Romantismo, publicada no início deste movimento, é *Conversação sobre a poesia* (1800), de Friedrich Schlegel. Dentre as propostas abordadas por Schlegel, a que ressalta é a “geração de obras estéticas compostas ao sabor da imaginação sem freios” (SANTOS, 2009, p. 160). Ele demonstra que o Romantismo permite uma inversão de valores e, por isso, neste movimento, o que era considerado “inferior” ou de “baixa qualidade” terá seu devido lugar e valor reconhecidos na literatura. O grotesco para Schlegel seria a mescla do heterogêneo, o caos, a confusão e a presença do fantástico. E Kayser ainda acrescenta o sentimento de estranhamento diante do mundo, apesar de faltar alguns pontos relevantes, como “o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação” (KAYSER, 1986, p. 56). Schlegel utiliza o termo *grotesco* como sinônimo do *arabesco* e cita Jean Paul como seu principal representante. No entanto na revista *Athenaum*, de 1798, no artigo “Fragmentos”, de F. Schlegel, Kayser mostra que o autor diferencia o arabesco do grotesco. Nesta visão o grotesco “é o contraste pronunciado entre a forma e a matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo.” (KAYSER, 1986, p. 56).

Na passagem a seguir, Santos (2009) expõe qual seria, a seu ver, o conceito de grotesco (arabesco) para Schlegel:

A significação de arabesco para Schlegel seria íntima do conceito de fantasia. O arabesco seria sua forma de materialização, um princípio poético natural que emergiria da subjetividade do artista e configuraria produtos estéticos livres, conjugadores de oposições e que, por não estarem subordinados a qualquer coisa, exceto ao arbítrio particular do poeta, se afastariam inclusive das convenções de beleza e dos gêneros fechados, manifestando-se com frequência no inverossímil e na extravagância. (SANTOS, 2009, p. 164)

O hibridismo é uma característica importante na definição do grotesco para Schlegel. Por isso ele elegerá o romance, um gênero literário que absorve toda a mescla de formas em si, como representante dessa categoria estética. Sobre a mescla presente no conceito de grotesco de Schlegel, Bakhtin diz o seguinte: “trata-se da mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e do regime habituais do mundo, a livre excentricidade das imagens e a ‘alternância do entusiasmo e da ironia’” (BAKHTIN, 2008, p. 36).

Outro importante escritor romântico abordado por Kayser, citado na *Conversação sobre a poesia*, é Jean Paul.³ Em sua obra elementos grotescos são identificados, como a ironia, a mistura de gêneros, a linguagem com aspectos oníricos e o sentimento de orfandade diante da imagem de Deus, interpretado por Kayser como sentimento de estranhamento diante da existência. O estudo teórico de Jean Paul, analisado por Kayser, traz o título de *Introdução à estética* (1804); nele o termo grotesco não chega a ser mencionado, no entanto sua ausência não exclui a presença da conceituação. O foco do estudo de Jean Paul é o fenômeno do humor na literatura, nomeado por ele de “ideia aniquiladora do humor”. Nessa expressão é possível verificar uma característica essencial do grotesco romântico, a noção perturbadora do riso. Na perspectiva de Jean Paul o humor do Romantismo é satânico, o humorismo destrói a segurança da realidade lançando o homem a uma realidade estranha e desorientadora. O riso está ligado à dor e à melancolia e seu maior representante é o diabo. Ao mesmo tempo Jean Paul vê o grotesco, ou seja, o “humor aniquilante”, como uma possibilidade de

³ Jean Paul (21/03/1763 – 14/11/1825) – pseudônimo de Johann Friedrich Richte, escritor germânico cujas principais obras foram: *Teufels Papieren* (1789), *Hesperus* (1795), *Die unsichtbare Loge* (1793), *Leben des Quintus Fixlein* (1796), *Titan* (1800-1803), *Flegeljahre* (1804-1805) e a obra teórica *Vorschule der Asthetik* (*Introdução à estética*) (1804).

transcendência, a poesia como caminho ao infinito, ideia essa própria do Romantismo. A concepção da poesia para Schlegel é a mesma, o grotesco como possibilidade de acesso ao transcendental. Kayser tem dificuldade em acompanhar a conciliação paradoxal de um riso aniquilador, abismal, crítico e desorientador como caminho para algo transcendental rumo ao novo e ao infinito. Para resolver essa mescla ele interpreta o aspecto novo e depurado do grotesco de Jean Paul como uma exceção, e na impossibilidade de se chegar ao infinito trilhando o caminho do grotesco o sentimento que se alcança é a frustração e a angústia.

Kayser resolve o problema [da transcendência] destacando que, embora Jean Paul veja no grotesco uma possibilidade de transcendência, esta nunca se opera, já que o absoluto não é atingido, e a frustração decorrente da impossibilidade de transcender revela a dor da constatação do encarceramento do indivíduo em si próprio. Desse modo, o *tópos* da angústia é perceptível na obra de Jean Paul, e por consequência em seu conceito de humor, adequando-se perfeitamente à estrutura do grotesco cunhada por Kayser. (SANTOS, 2009, p. 224)

Em seu estudo Jean Paul aborda também o humor renascentista, e para isso engloba a literatura de Rabelais e Shakespeare, cuja função do humor, em sua perspectiva, é a de “ridicularização do mundo”. De acordo com Bakhtin, Jean Paul deturpa o riso renascentista ao analisá-lo sob o olhar romântico, uma vez que o mesmo não considera seu aspecto ambivalente. Não obstante, Jean Paul percebe que o grotesco é dependente do riso, interpretação essencial na perspectiva de Bakhtin. No trecho a seguir Bakhtin expõe o olhar de Jean Paul sobre o humor renascentista: “Graças ao ‘humor destrutivo’, o mundo se converte em algo *exterior*, terrível e *injustificado*, o chão nos escapa sob os pés, sentimos a vertigem, pois não vemos nada estável à nossa volta.” (BAKHTIN, 2008, p. 37).

Dos autores românticos analisados por Kayser, o principal é E. T. A. Hoffman, pois Kayser encontra em suas obras o respaldo literário de sua teorização sobre o grotesco. Nos contos de Hoffman o real é apresentado com aspectos fantásticos, a atmosfera assustadora e terrível decorre do elevado número de hipérboles aplicadas ao real. A caricatura e o exagero ao mesmo tempo em que provocam o riso suscitam também o estranhamento e o horror. Kayser ressalta ainda o sentimento de perplexidade, de fascinação e de “sinistro alheamento do mundo” (KAYSER, 1986, p. 69), oriundo de um comportamento excêntrico. Para Kayser a

obra de Hoffman aglomera todas as formas de grotesco existentes nos últimos trezentos anos e nela “o grotesco realmente atinge a plenitude de forma” (KAYSER, 1986, p. 67-68).

No livro *A lira dissonante* (2009) Fabiano Santos faz uma proficiente análise das várias interpretações dadas ao grotesco ao longo dos anos e concorda com a visão de Kayser quanto à literatura de Hoffman ser representativa do grotesco no Romantismo:

O universo de Hoffmann, localizado entre o maravilhoso e o real, entre o risível e o sinistro, entre o cômico e o patético, parece refletir precisamente as formas que o grotesco assume no romantismo, formas essas que parecem advir de sua independência face aos motivos cômicos usuais, junto aos quais o grotesco tem sua origem. (SANTOS, 2009, p. 220).

Os aspectos apontados na obra de Hoffman coincidem com a conceituação que Kayser confere ao grotesco. A passagem a seguir confirma esse julgamento e reafirma as suas características: “grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não devia existir. [...] destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés.” (KAYSER, 1986, p. 61). Kayser ainda preconiza o caráter lúgubre, amedrontador, fascinante e terrível desse universo, onde o medo e o horror diante do mundo estão presentes. Nesse âmbito o grotesco romântico é hostil e o estranhamento é uma característica importante:

as ordens que dominam a nossa realidade, se anulam; coisas e animais participam de sinistra atividade com que se importuna, atormenta, e destrói mutuamente tudo quanto tenha vida. Formam-se quadros surrealistas que nos causam horror, porque se trata precisamente do nosso mundo, embora totalmente estranhado. (KAYSER, 1986, p. 106).

Depois de abordar o grotesco nas obras de escritores alemães, Kayser analisa o grotesco na produção de Edgar Allan Poe. Como o título de uma de suas obras sugere, *Tales of the Grotesque and Arabesque* (Contos do grotesco e do arabesco), o grotesco é o fundamento de seus contos. Segundo Kayser o termo grotesco é utilizado nos contos de Poe em dois planos. No primeiro está ligado a uma situação concreta em que o mundo está desordenado, fora dos eixos. No segundo se refere ao teor da história contada, o enredo traz “o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e fantásticamente bizarro” (KAYSER, 1986, p. 76). Um

tema abordado com recorrência em Poe é o crime, mostrado detalhadamente todas suas etapas por um viés do horrível e repugnante chegando quase a ficar apenas no horror. Devido a isso, Poe foi considerado o criador do conto policial. Em *A máscara da morte rubra*, de 1842, Poe dá uma definição para o grotesco considerada por Kayser como a mais completa e precisa:

Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor, provocação picante e coisas fantásticas; muito disso pudemos ver desde então em *Hernani*. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só loucos podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos que nas sete salas corriam para cá e para lá. E estes sonhos se retorciam de um lado para o outro e se coloriam segundo a cor das salas, como se a música selvagem da orquestra fosse o eco de seus passos. (POE *apud* KAYSER, 1986, p. 75).

A crítica literária constantemente associou o conto de horror a escritores alemães como os abordados por Kayser. Por isso em *Tales of the Grotesque and Arabesque*, E. A. Poe alega que a base de seus contos é o horror e profere as seguintes palavras: “o horror provém da alma e não da Alemanha” (POE *apud* KAYSER, 1986, p. 74). De acordo com Kayser muitos críticos analisaram a relação entre os contos de horror de Poe e de Hoffman, alguns os aproximando e outros os afastando ou mesmo negando a relação. De fato, Poe conhecia as obras de Hoffman assim como de outros escritores de contos noturnos. No entanto, segundo Kayser, não há uma dependência de Poe, uma vez que o estilo destes escritores se diferencia. O crime e o horror em Poe são mais latentes que em Hoffman, cuja temática do fantástico se sobressai. A estrutura dos contos e a forma de narrar também são diferentes. Assim como a elaboração das cenas fechadas e estruturadas, nas quais Hoffman era mestre enquanto Poe já não as utilizava com a mesma maestria, de acordo com a interpretação de Kayser.

À guisa de conclusão, Kayser expõe que Poe realmente foi estimulado pela literatura de Hoffman, porém apropriou-se desse estímulo de maneira original e particular criando algo novo. Manifesta ainda que este é um território carente de estudos e cabe à crítica investigar essa rede de influências nos contos de horror para que se tenha ciência de até onde vai a influência de Hoffman sobre Poe. Ressaltamos que adiante voltaremos a abordar E.A. Poe ao analisar as influências deste escritor sobre a produção de *Crônica da casa assassinada*.

O grotesco no Romantismo

O Romantismo foi um momento literário que acolheu o grotesco, no qual essa categoria estética encontrou espaço para se proliferar e ser reconhecida. Uma das importantes observações apontadas por Santos explica porque o Romantismo se adaptou tão bem à estética grotesca:

[...] a exploração das antíteses extremadas e o programa estético que tem no seu centro o espanto do espectador são recursos típicos do romantismo [...] e confluem diretamente para a visão que o homem moderno tem do indivíduo, concebendo-o como apartado de seu meio e isolado da coletividade. Daí a inclinação expressiva a uma estética que busca a desorientação do espectador e a relativização dos conceitos conhecidos. (SANTOS, 2009, p. 139)

No pensamento de escritores românticos, nos quais se encontra o grotesco, percebe-se uma negação da existência de Deus, como acontece nas obras de Jean Paul, por exemplo. Nesse âmbito, a força que age sobre o ser humano é outra, nomeada por Kayser de ‘id’⁴. O ‘id’ traz em si a atmosfera de um pesadelo, onde forças estranhas atuam sobre o destino humano, o homem se sente guiado por forças obscuras, exaltando uma sensação de ‘nulidade’, de vazio, de vida sem sentido, de absurdo diante do sofrimento que é viver. Esta frase de Kayser expressa bem o desespero do ser humano: “no caso do grotesco não se trata do medo da morte, porém da angústia de viver” (KAYSER, 1986, p. 159). Essa força desorienta o homem, o tira do chão e alimenta o grotesco. Diferente do ‘id’ da psicanálise, este se refere a algo que foge à conceituação da linguagem, existente no interior do homem e é passível de se entender apenas através da intuição. Para definir melhor seu conceito Kayser cita um trecho do *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (Jornal da psicologia experimental) de Karl Philipp Moritz,⁵ produzido no ano de 1783: “pelo *es* (=id) procuramos indicar aquilo que fica fora da esfera dos nossos conceitos e para o qual a língua não tem designação” (MORITZ *apud* KAYSER, 1986, p. 160, n. 5).

⁴ De acordo com Kayser o termo “id”, nesse caso, não tem referência com o da psicanálise, embora de uma certa forma a significação do primeiro lembre a do segundo. O “id” ou “isso” de Freud é uma das tópicas do aparelho psíquico, como sede das experiências pulsionais.

⁵ Karl Philipp Moritz autor alemão nascido no ano de 1756. Dentre os ofícios que exerceu foi escritor e ensaísta. E ainda exerceu influência sobre o Romantismo alemão.

Em relação ao grotesco no século XX, Kayser defende que este é o período natural de proliferação artística do grotesco: “De fato, a arte atual evidencia uma afinidade com o grotesco, como jamais, talvez, teve qualquer outra época.” (KAYSER, 1986, p. 8). O grotesco aqui não envolve a sátira ou a caricatura, como acontece em alguns momentos anteriores, nem há predominância da mistura de aspectos animalescos com o ser humano, é como se ocorresse uma evolução na estética grotesca e ela está “onde não é possível perceber como ameaça nenhum elemento de fundo e nenhum elemento abismal, onde a incerteza não abriga nada de sinistro e angustiante, mas dá lugar ao ceticismo tranquilo da sagacidade.” (KAYSER, 1986, p. 116). A arte de Bosch e de Brueghel são resgatadas. Assim como, por volta de 1905, os livros de horror de Poe e Hoffman, escritores do Romantismo, voltam a ser editados. O grotesco no século XX não quer apenas provocar medo, quer ser mais intenso e através da arte criticar a vida “real”, o cotidiano, as categorias sociais e morais, por isso “tende a abalar as categorias vigentes na imagem burguesa do mundo.” (KAYSER, 1986, p. 121). Kayser reafirma as características essenciais que definem o grotesco em sua contemporaneidade: é necessário que na obra apresente a desordem, o medo, a desesperança, a angústia diante da vida, o sentimento de abismal e de estranhamento diante do mundo exterior e a falta de um chão firme. É perceptível que o ponto que diferencia o grotesco Romântico do grotesco Moderno é a preocupação, neste último, de criticar a ordem implantada pela sociedade. O autor acrescenta que o “grotesco é uma estrutura” (KAYSER, 1986, p. 159), cujas partes componentes são de natureza estética (conteúdos, estruturas e efeito).

A citação a seguir utilizada por Kayser é retirada das “Folhas do teatro alemão em Hamburgo”, o autor não é mencionado. E resume bem o ponto de chegada da conceituação aplicada por Kayser e a forma pela qual o grotesco atua em seu tempo:

O grotesco é apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto. E tal como o nosso pensamento parece não poder mais prescindir do paradoxo, o mesmo ocorre com a arte e com o nosso mundo, que só existe porque existe a bomba, isto é, pelo medo que se tem dela. (KAYSER, 1986, p. 9).

Para analisar a manifestação do grotesco na modernidade recorreremos à obra de Harold Bloom, *The Grotesque*, cuja abordagem acontece no tópico a seguir.

Harold Bloom - O grotesco na modernidade

Um trabalho importante para se estudar a manifestação do grotesco no século XX é a coletânea *The Grotesque* (2009), organizada por Harold Bloom. Alguns artigos se concentram especificamente na análise do grotesco moderno. Destacamos o artigo “The American and European Grotesque. Notes on the grotesque: Anderson, Brecht and Williams” (O Grotesco americano e europeu. Notas sobre o grotesco: Anderson, Brecht e Williams), de James Schevill, cuja análise se concentra na manifestação do grotesco nos Estados Unidos e Europa, mas com conclusões gerais aplicáveis a qualquer sociedade do século XX; e o artigo “As *I Lay Dying* (William Faulkner): Grotesque Intrusions in *As I Lay Dying*” [*Enquanto Agonizo* (William Faulkner): Intrusões do grotesco em *Enquanto Agonizo*], de Michael Gillum, cuja análise consistente do romance de Faulkner contribui para o entendimento das manifestações de imagens grotescas em obras da modernidade, inclusive nas de Lúcio Cardoso.

No século XX, o grotesco retorna à literatura com uma ênfase maior, como já foi comentado na análise de Kayser (1986). Na Introdução, Harold Bloom expõe que os temas do labirinto, do sublime, da morte e do morrer, do tabu e do *trickster* serão trabalhados no livro por integrarem a preocupação do homem do século XXI. As preocupações atuais poderiam parecer estranhas em outra época ou em regiões diferentes, contudo, em sua perspectiva, nossas preocupações sempre existiram independentemente da época e do lugar, elas apenas vinham nomeadas de outra forma. O crítico explica que os temas da grande literatura não variam tanto, uma vez que a literatura se constitui sobre três bases: a estética, o poder cognitivo e a sabedoria. “Estes [as bases] não estão vinculados a restrições sociais ou ressentimentos, e, portanto, não estão ligados à cultura, por isso são universais” (BLOOM, 2009, p. xii, tradução nossa)⁶. Para exemplificar o tipo de produção literária universal, Bloom utiliza o nome de Shakespeare. Para Bloom ele é um autor que inclui o espectador na história contada e faz com que essa história possa ser contada em qualquer lugar. E ainda faz a estranha junção entre o grotesco e o sublime como por exemplo em *Rei Lear*. Já o grande mestre do grotesco, para Bloom, é o poeta vitoriano Robert Browning (1812-1889). Essa classificação só é possível devido às influências que agem sobre Browning, que são

⁶ “These are not bound by societal constraints or resentments, and ultimately are universals, and so are not culture-bound.”

Shakespeare e Shelley.⁷ Browning seguiu os passos de Shelley principalmente ao abordar a rebeldia contra ordens estabelecidas, como, por exemplo, o cristianismo.

Segundo Bloom, o que leva a produzir a “grande escrita” ou o “sublime” não são os temas e a forma com que se trabalha com eles, mas a grande competição existente entre os autores. O autor do presente quer negar o que foi produzido pelo autor do passado. O desejo de superação entre os escritores é o grande combustível da literatura. A competição com o passado está em todo cânone literário e os temas abordados em seu estudo são uma forma de competição com o movimento literário passadista. Ainda investigando e refletindo sobre a grande literatura, Bloom alega que após *Dom Quixote* e *Hamlet* a maioria dos romances produzidos foi de certa forma uma pesquisa da individualidade e subjetividade do homem.

No artigo “O grotesco americano e europeu. Notas sobre o grotesco: Anderson, Brecht e Williams” James Schevill analisa o grotesco na sociedade americana, de que forma ele aparece na arte e expõe a visão popular sobre o conceito. O crítico relaciona a arte produzida por autores de diferentes gêneros, Anderson,⁸ Brecht e Williams,⁹ cujas obras contêm traços grotescos ou contribuíram de alguma forma para a consolidação do grotesco na arte. Além disso, Schevill estabelece a diferença entre o grotesco americano e o europeu, a qual, segundo ele, está na individualidade exacerbada do povo americano.

Em viagens realizadas pelo interior dos Estados Unidos, Schevill coletou testemunhos de pessoas comuns sobre que seria o grotesco para eles, e as respostas giraram em torno dos seguintes conceitos: é o distorcido, o fantástico, o feio. Isso indica que o grotesco para o americano é algo que ainda gera desconfiança, está ligado ao universo fantástico e obscuro. Ao pronunciar a palavra o que vem a mente são as terríveis gárgulas das catedrais góticas. Para Schevill entender o grotesco é entender a própria sociedade americana, porém essa

⁷ Percy Bysshe Shelley (1792-1822) é um importante poeta romântico inglês. Entre suas obras estão os poemas: *Ozymandias*, *Ode to the West Wind*, *To a Skylark*, e *The Masque of Anarchy*, *Prometheus Unbound*, *Alastor, or The Spirit of Solitude*, *Adonais*, *The Revolt of Islam*, e *The Triumph of Life*. As peças: *The Cenci* (1819) – inacabada – e *Prometheus Unbound* (1820). Os romances góticos: *Zastrozzi* (1810) e *St. Irvyne* (1811). E os contos: *The Assassins* (1814) e *The Coliseum* (1817).

⁸ Sherwood Anderson (1876-1941) escritor norte americano. Suas principais obras foram o livro de contos *Winesburg, Ohio* (1919), que originalmente se chamou *The Book of the Grotesque*, e o romance *Poor White* (1920).

⁹ William Carlos Williams (1883-1973) poeta norte americano e médico pediatra. Produz uma poesia objetiva, por isso muitos críticos o aproximam do movimento modernista, e utiliza-se do inglês coloquial. O contato médico com as classes sociais desfavorecidas se reflete nos temas de sua literatura; a angústia, por exemplo.

relação melindrosa entre o povo e o grotesco impede o devido reconhecimento do conceito como categoria estética e como espelho da estrutura social.

Apesar da presente dissertação se concentrar em um escritor brasileiro, é importante entender este artigo como um todo, pelo fato de o mesmo trazer importantes contribuições para o conceito do grotesco. E entender o funcionamento da sociedade americana auxiliará na análise comparativa que será realizada posteriormente neste trabalho entre as obras *Enquanto Agonizo*, do escritor americano William Faulkner e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

De acordo com Schevill, o grotesco americano tem duas fontes: uma é a fragmentação da igreja evangélica e a outra é o intenso desejo de sucesso individual materialista. O grotesco oriundo da fragmentação evangélica, assim como o grotesco na sociedade americana em si, segundo Schevill é herança de uma versão grotesca do cristianismo. Quando houve os movimentos na tentativa de dominar o oeste dos Estados Unidos, índios foram subjugados e eliminados, as terras foram invadidas, os dominadores cometeram ações violentas e tiranas, atitudes próprias de fanáticos, ou seja, daquele que impõe sua vontade. Na visão de Schevill, esse comportamento representa as atitudes de fiéis fanáticos por Cristo, ou seja, eles representam e compõem uma versão grotesca do cristianismo. Com o passar do tempo, o mesmo comportamento dos fanáticos católicos pode ser verificado também na igreja evangélica, diante de centenas de movimentos separatistas, cada um com a pretensão de defender sua perspectiva, terminando por gerar movimentos com repressão e violência, cujo comportamento fanático e obsessivo é o mesmo apresentado anteriormente.

A segunda fonte para o grotesco, como já afirmado, é o sucesso individual materialista, cuja explicação Schevill encontra na história do país. A virada do século XIX para o século XX foi um período em que o norte americano colocou a abundância à frente de qualquer objetivo, inclusive do desejo coletivo de independência. A sociedade americana se tornou individualista e consumista, e, com isso, a relação entre sociedade e indivíduo, integrante desta sociedade,

ficou distorcida. “A abundância, o objetivo de uma sociedade tecnológica e urbana, foi posto à frente da independência” (SCHEVILL, 1977, p. 3, tradução nossa) ¹⁰.

Schevill cita autores cuja obra pode servir para exemplificar o grotesco na literatura americana; dentre eles está Faulkner, cujas histórias retratadas em seus romances são classificadas por Schevill como obsessivas. Chamo atenção para esta classificação, pois é importante ressaltar a associação feita por vários críticos entre o grotesco e Faulkner, cuja influência para Lúcio Cardoso é declarada. Porém, serão outros os artistas que Schevill utilizará para exemplificar o grotesco na arte americana. O principal entre eles é o contista Sherwood Anderson, com o qual realiza uma análise comparativa com o teatro de Brecht e a obra poética de Williams. O estilo de Anderson é curto, direto e coloquial, e a temática de suas obras enfatiza o problema social provocado pela passagem de uma sociedade agrícola para urbana. Temas que segundo Schevill atraíam o olhar de Brecht. Em ambos verifica-se o tema épico,¹¹ cujo principal efeito é o estranhamento do espectador, e como se verificou na teoria do grotesco de Kayser, é elemento fundamental na composição do grotesco. O estilo de Brecht também é curto, o ritmo é fragmentado e as cenas são rápidas.

Após a Primeira Guerra Mundial, Anderson percebeu que a perspectiva cubista chegou à arte produzindo imagens fragmentadas usando para isso técnicas de colagem. A descontinuidade do objeto, assim como o confronto de objetos no espaço, contribuiu para formar uma concepção do grotesco. Na definição de Anderson, o principal sentimento para o grotesco é a compaixão, algo parecido com o processo de recepção utilizado por Kayser. No processo de recepção o leitor se depara com um elemento grotesco, e através de um processo de identificação consegue se colocar no lugar do outro, num processo de empatia. Nas palavras de Bataille, “um estilo que constringe, que angustia e que é repugnante para o leitor, mas ainda assim exerce sobre ele uma força de atração implacável” (BATAILLE, 2010, p. 10, tradução nossa).¹² O mesmo efeito é gerado pelo sentimento de compaixão. Com isso, há um ponto de encontro entre o grotesco de Anderson e o de Kayser: “No centro da simpatia de Anderson pelo grotesco está uma compaixão da relação entre a beleza e a feiura”

¹⁰ “Abundance, the goal of technological, urban society, was put ahead of independence.”

¹¹ O efeito gerado por uma cena criada sob a égide do teatro épico é o de distanciamento ou estranhamento para o espectador. Nomeado, por isso, de efeito V, ou em alemão *Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt*, em remissão à palavra *estranhamento*, ‘alienação’ em alemão.

¹² “Un estilo que constringe, que angustia y repugna al lector, sin dejar de atraerlo inexorablemente.”

(SCHEVILL, 1977, p. 7, tradução nossa).¹³ Com essa passagem se verifica ainda a junção entre o belo e feio como elemento de composição do grotesco de Anderson.

A mistura da beleza e da feiura é importante também para a conceituação do grotesco de Williams. Devido a sua experiência como médico pediatra, principalmente por ter contato com classes desfavorecidas financeiramente, Williams afirma ter presenciado as mais diversas cenas e vivências, experiências essas que envolvem principalmente a doença, o feio, o desagradável, e por isso causam incômodo e angústia. Por isso, é possível encontrar em sua literatura o reflexo desse envolvimento de Williams pela comunidade, de sua compaixão pela vivência sofrida do indivíduo doente. Seu estilo, assim como o de Anderson, é de uma escrita curta e de tom coloquial.

Mesmo em sua contemporaneidade, lembrando que seu texto é do ano de 1977, Schevill defende que o homem ainda está ligado à visão canônica do conceito de bela arte do período clássico e, por isso, não consegue enxergar a possibilidade de retirar elementos poéticos e artísticos do feio. No século XX, o grotesco é um elemento natural da arte, como se verifica na citação abaixo:

Hoje, na era dos campos de concentração é relativamente fácil para qualquer um interessado nas artes associar *beleza e terror* [...]. Após a primeira e segunda guerras mundiais, Coréia, Vietnã, as invasões russas da Hungria e da Tchecoslováquia, os desastres no Oriente Médio e a constante ameaça de guerra nuclear, *artistas e escritores têm usado cada vez mais variações estilísticas como o grotesco para enfatizar seus temas.* (SCHEVILL, 2009, p. 2, tradução e grifos nossos)¹⁴.

A influência da guerra na visão literária desacreditada e horrorizada do mundo no século XX faz com o que o grotesco se torne naturalmente uma constante manifestação estética literária deste século. Nunca houve momento tão propício para a proliferação do feio, do deformado, do grotesco, como após os horrores vivenciados pela guerra. Combinação singular na literatura de terror, medo, riso e beleza.

¹³ “At the center of Anderson’s sympathy for the grotesque is a compassion for the relationship between beauty and ugliness.”

¹⁴ “Today in the age of concentration camps it is relatively easy for anyone interested in the arts to associate *beauty and terror* [...]. After the first and Second World Wars, Korea, Vietnam, the Russian invasions of Hungary and Czechoslovakia, the Middle-Eastern disasters, and the constant threat of nuclear warfare, *artists and writers have used increasingly stylistic variations on the world as grotesque to emphasize to themes.*

Schevill diz que se visto de uma forma compassiva o grotesco pode produzir uma beleza completa: “só a compaixão incomum pode relacionar beleza e feiura no universo *grotesco americano*” (SCHEVILL, 2009, p. 8).¹⁵ E tenta trazer uma definição para o grotesco diferente da europeia. De acordo com sua visão, as questões existenciais na literatura levaram ao humor negro, à busca de estilos e de técnicas. Com isso, a arte perde o contato com a experiência e se torna apenas técnica. O grotesco teria o papel de humanizar a literatura, o seu compromisso em primeiro lugar é com as questões humanas e não com técnicas artísticas, perspectiva essa próxima à de Victor Hugo.

Para Schevill a diferença entre o grotesco americano e o grotesco europeu está na relação do indivíduo com a sociedade a qual este integra. Para ele enquanto o americano, como já foi exposto, tende a buscar o sucesso individual, o europeu busca o companheirismo e tem desejo de lutar coletivamente, apesar de o grotesco americano ser mais otimista com o social que o europeu, pois o americano ainda acredita nas possibilidades de democracia, de uma religião que salva, de se fazer através de posses, dinheiro e sucesso, enquanto o europeu já não acredita nessas possibilidades. O europeu é desacreditado, por isso o sentimento que melhor define essa desesperança, e por consequência o grotesco europeu, é o “sense of the absurde”. Essa expressão é de Martin Esslin, utilizada por Schevill em citação para explicar o estranhamento do homem nesse mundo sem esperança que é o vivenciado na guerra:

Um mundo defeituoso, mas que pode ser explicado pelo raciocínio, é um mundo familiar. Mas num universo subitamente privado de ilusões e de luz, o homem se sente um estranho. Ele se sente em um irremediável exílio, porque está privado de recordações de uma pátria perdida e sem esperança de uma terra prometida. Este divórcio entre o homem e sua vida [...] constitui verdadeiramente o sentimento de absurdo. (SCHEVILL, 2009, p. 9, tradução nossa)¹⁶.

Esta é diferença latente entre o grotesco americano e o europeu; o americano é um individualista esperançado, por isso o sentimento de absurdo, na visão de Schevill, é impossível para o grotesco americano. Porque na sociedade americana existe uma forte

¹⁵ “[...] only an unusual compassion can relate ugliness to beauty in the world of *American Grotesque*.”

¹⁶ A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger. He is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the hope of a promised land to come. This divorce between man and his life, the actor and his setting, truly constitutes the feeling of Absurdity.

resistência, tudo resiste: o homem, a paisagem, a linguagem, até o grotesco resiste através das teias de ambição, do fervor evangélico oriundo do desejo de se ter mais bens. Tudo em função da salvação *individual*. Já o europeu, para ele, é apenas um solidário desesperançado (se é que isso é possível).

O artigo “As I Lay Dying (William Faulkner): Grotesque Intrusions in As I Lay Dying” (*Enquanto Agonizo* (William Faulkner): Intrusões do grotesco em *Enquanto Agonizo*), de Michael Gillum, apesar de integrar a coletânea de Bloom, será analisado no terceiro capítulo, uma vez que neste tópico haverá um espaço para o estudo comparativo entre a obra *Enquanto agonizo* de Faulkner e a obra *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso.

Georges Bataille - A ambivalência de O erotismo e o grotesco.

Antes de apresentar a obra de Georges Bataille que será abordada por esta dissertação, *O erotismo*, publicada no ano de 1957, cabe explicar porque incluir este autor na teoria do grotesco, uma vez que seus estudos não se concentram exatamente no tema. Sua obra, como será exposto a seguir, se baseia na ambivalência, na aproximação de termos antagônicos que se complementam. E a ambivalência, como se verificou anteriormente, pode gerar, por consequência, o efeito de grotesco. Por isso, a teoria de Bataille contribuirá para a análise das imagens grotescas. Além disso, a presença deste estudo se justifica principalmente por auxiliar na reflexão acerca dos temas centrais da obra de Bataille, a morte e o erotismo, presença constante nos romances de Lúcio Cardoso. Veremos inclusive que em certos pontos das obras de Lúcio Cardoso é possível identificar o sentimento no indivíduo de necessidade de um todo único, a falta da continuidade. Enfim, percebemos a nostalgia da continuidade perdida, tema abordado em *O erotismo*.

Em *O erotismo*, Bataille defende uma relação entre a morte e a sexualidade, elementos aparentemente contraditórios. Essa ligação só se torna viável devido à teoria da continuidade e descontinuidade dos seres, defendida por ele. Nessa perspectiva, cada ser humano é único, solitário, tem uma individualidade diversa de todos os outros seres, sente e morre sozinho. Essa solidão, esse isolamento próprio do ser, faz com que sejamos “seres descontínuos”, a nossa individualidade não está ligada a nenhuma outra.

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. (BATAILLE, 1987, p. 12).

Bataille explica que antes o homem era livre, não existia limites e regras para assuntos atualmente considerados tabus, como a morte e o sexo. Com a organização do homem em comunidades paralelamente surgiram as leis e o interdito (tabu) com a finalidade de conter a violência e estabelecer determinados limites sociais e morais. Contudo, junto a eles, surgiram também as transgressões. Segundo Bataille, ideia defendida também por Freud em *O mal estar na civilização*, o sexo e a morte sob certo ângulo são fontes de mal-estar da vida em comunidade. Eles podem aparecer no polo da violência, pois afetam o comprometimento do homem com a coletividade e com o trabalho, que por sua vez é pertencente ao mundo da razão e da organização. O homem ao se organizar em sociedade se diferenciou do animal, ele criou os interditos para a morte e o sexo, desenvolveu o trabalho e ainda o aperfeiçoou através das ferramentas.

O trabalho limita a violência na coletividade, no entanto a violência é da natureza humana, mesmo que se tente domá-la, ela o integra. Por isso, com a criação do interdito paralelamente desenvolve-se no ser o desejo de infringi-lo, vêm à tona as transgressões. O interdito e as transgressões são inconciliáveis, porém existem sempre paralelos um ao outro. O primeiro intimida, limita e retrai, mas a força de atração e fascínio do segundo é maior. A transgressão não nega o interdito, ela vai além dele, o ultrapassa. A transgressão do interdito é a violência praticada por um ser racional e a violência humana é a reação de uma ação sobre sentimentos sensíveis do homem, como a raiva, o desejo e o medo. “A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre o complemento esperado”. (BATAILLE, 1957, p. 61).

Não é possível proibir toda a atividade sexual ou a violência contra o outro que leva à morte, por isso dentro dos próprios interditos existem as exceções com o aval da sociedade. Isso

acontece porque “o interdito não pode suprimir as atividades de que a vida precisa, mas pode lhes dar o sentido da transgressão religiosa.” (BATAILLE, 1957, p. 69).

De acordo com Bataille a atividade sexual é um fenômeno comum tanto para os homens como para os animais, mas apenas o primeiro a transformou em uma atividade erótica. O erotismo tem relação direta com a experiência interior, e é a partir dele que o ato sexual humano se difere da sexualidade animal. O erotismo se diferencia da reprodução, sendo essa apenas uma forma de crescimento biológico, não tendo compromisso com a interioridade, com a individualidade. Isso explica porque o erotismo se opõe à reprodução ao mesmo tempo em que a própria reprodução é o seu fundamento. O surgimento do erotismo se dá com o limite implantado pelo homem, ele nasceu da “sexualidade envergonhada” (BATAILLE, 1957, p. 29).

O ato sexual com o tempo se restringiu cada vez mais ao secreto, ao particular, mesmo que em graus variáveis dependendo da cultura, como se fosse algo contrário à dignidade. Porém, o homem ainda assim o pratica tendo seu prazer alimentado pela própria proibição e restrição: “a essência do erotismo é dada na associação inextrincável do prazer sexual e o interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito” (BATAILLE, 1957, p. 100-101). O homem procura o erotismo em um objeto externo com a intenção de satisfazer um desejo interno. “A concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, o ponto em que o coração nos falta” (BATAILLE, 1957, p. 16), é a tentativa de sanar o sentimento de vazio e angústia existente em cada um.

Na reprodução sexuada, ao sermos gerados através da união de dois outros corpos diferentes há a “fusão” entre dois elementos distintos (óvulo e espermatozoide) para gerar um só corpo, um novo ser. Portanto, no momento da concepção do ser humano há um instante de continuidade, um momento de junção. O novo ser traz em si a continuidade e a descontinuidade, própria de sua individualidade, e oriunda ainda da desintegração de dois seres primários para sua concepção. Para explicar com mais clareza, cito Bataille:

No plano da descontinuidade e continuidade dos seres, o único fato que intervém na reprodução sexuada é a fusão dos dois seres ínfimos, das células, que são os gametas

machos e fêmeas. Mas a fusão acaba por revelar a continuidade fundamental: nela parece que a continuidade perdida pode ser reencontrada. Da descontinuidade dos seres sexuados procede um mundo pesado, opaco [...]. Nos limites desse mundo triste, entretanto, a continuidade perdida se reencontra no caso privilegiado da fecundação: a fecundação – a fusão – seria inconcebível se a descontinuidade aparente dos seres animados mais simples não fosse uma mistificação. (BATAILLE, 1957, p. 92).

O homem busca todo o tempo a “plenitude” de voltar a ser contínuo, sempre estará vivendo o que Bataille (1987) nomeia de “nostalgia da continuidade perdida”. Essa nostalgia “comanda” as três formas de erotismo: erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado. Ambas giram em torno do mesmo objetivo: tentar substituir o vazio da descontinuidade pelo sentimento de plenitude da continuidade.

O primeiro erotismo caracteriza-se por um aspecto pesado, obscuro, e mantém em si a descontinuidade individual, cuja orientação segue o egoísmo cínico. Conserva em si a violência própria do erotismo.

O erotismo dos corações se origina do erotismo dos corpos, mas se diferencia do último por envolver a afeição entre os amantes, cuja consequência é uma estabilidade maior. Outro aspecto que o diferencia do erotismo dos corpos é a liberdade, o erotismo dos corações não depende da materialidade corporal. No entanto, envolve a violência como o primeiro, porque neste engloba a paixão, que pode ser mais brutal do que o desejo sexual. Na paixão o amante idealiza o ser amado, acredita que através dele poderá suprir seu sentimento de vazio e descontinuidade, porém ao perceber que a fusão sonhada é inalcançável, surge a frustração, o sofrimento e a angústia. A paixão é, então, o sonho de se alcançar algo impossível, possibilidade de pôr fim ao sofrimento individual; aos olhos do amante a paixão é o caminho para que a fusão se materialize, mas tudo não passa de uma idealização. O efeito oriundo da paixão é a união de dois seres, no entanto a paixão invoca a morte, tanto o assassinio como o suicídio. Diante da possibilidade de perder o ser amado o amante prefere a morte daquele que ama ou sua própria morte a perdê-lo. E nessa relação de violência, sentimentos ligados à morte e o medo da perda tornam a relação egoísta, o que caracteriza outra forma de descontinuidade. O que se conclui é que a paixão gera sofrimento de várias formas. Diante do exposto, pode se afirmar que a paixão gera confusão para os envolvidos, e por isso está no

polo oposto ao do trabalho, ou seja, no polo da desordem. E na citação a seguir Bataille expõe o porquê de tudo isso:

O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. [...] A paixão nos engaja assim no sofrimento, uma vez que ela é no fundo a procura de um impossível e, superficialmente, sempre a busca de um acordo depende de condições aleatórias. (BATAILLE, 1957, p. 19).

O erotismo sagrado no ocidente se confunde com a busca do amor de Deus, um caminho pelo qual a transcendência do ser pode ser alcançada, e para se ter acesso a ele a via a se seguir é a da experiência interior. A experiência mística revela a ausência do objeto, ela introduz no indivíduo o sentimento de continuidade. Lembrando que o objeto significa descontinuidade, o que explica sua ausência. A ação erótica se compara ao sacrifício religioso: no sacrifício há desnudamento e imolação da vítima, o elemento sagrado é sacrificado. Portanto, o sagrado é a continuidade do ser exposta para que os envolvidos no ritual assistam à morte de um indivíduo descontínuo. O sacrifício consagra a vítima e a torna divina. “O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo.” (BATAILLE, 1957, p. 77). No início da civilização havia uma identificação entre o homem e o animal, por isso o sacrifício era feito com animais. Com o tempo o homem perdeu essa identificação e o sacrifício com animais não impressionava mais, por isso, passou a sacrificar o próprio semelhante. Posteriormente o sacrifício humano passou a ser visto como algo muito violento, e para resolver a questão implantou-se o sacrifício simbólico. O sacrifício harmoniza a vida e a morte. Na perspectiva de Bataille a atividade sexual se equipara ao sacrifício. Nessa associação, o homem, que exerce o papel ativo, é o sacrificador e a mulher, cujo papel é passivo, é a vítima.

O amante não desintegra menos a mulher amada que o sacrificador ao sangrar o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a ataca é despossuída do seu ser. Ela perde, com seu pudor, esta firme barreira que, separando-a do outro, tornava-a impenetrável: ela se abre bruscamente à violência do jogo sexual deflagrado nos órgãos da reprodução, à violência impessoal que, vinda de fora, a ultrapassa. (BATAILLE, 1957, p. 84).

Bataille explica que o domínio do erotismo é o da violência, o da violação. Por isso, a morte se torna a forma mais violenta, pois é a tentativa de tirar do ser humano sua descontinuidade. “O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos. Desanimamos face à ideia de que a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar” (BATAILLE, 1987, p. 16). O homem está sempre em busca da experiência da continuidade, mas a teme, pois alcançá-la significa perder sua individualidade (descontínua). Outra ambivalência constatada na teoria de Bataille é o temor e o desejo de se alcançar a continuidade.

O interdito da morte é mais antigo que o interdito da sexualidade. A morte é na verdade a consciência do homem de que ela existe. Um cadáver representa para o que está vivo o seu futuro, por isso a necessidade de se enterrar o cadáver para se livrar da angústia do corpo humano em putrefação, do testemunho da violência e da imagem do destino de todos os homens. A sepultura separa o cadáver dos vivos, portanto é uma forma de afastar a violência da morte da comunidade, além de afastar o cadáver da voracidade dos animais. Mesmo despertando horror e aversão a morte exerce também um fascínio, nas palavras de Bataille: “[...] a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema.” (BATAILLE, 1957, p. 42). Além dessa ambiguidade presente no ritual da morte, a perspectiva de Bataille se aproxima da de Bakhtin ao ver na morte a possibilidade de vida. O corpo morto enterrado alimentará os vermes e os germes, a morte de um alimenta a vida do outro.

A morte de um é correlativa ao nascimento do outro, que ela anuncia e de que é condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa o lugar; em segundo, da corrupção, que acompanha a morte, e repõe em circulação as substâncias necessárias ao incessante aparecimento de novos seres (BATAILLE, 1957, p. 52-53).

A putrefação do corpo incomoda o homem, o assusta, causa nojo e náusea e ainda representa o vazio que é viver, o nada, o sacrifício da vida em vão. O homem passa a vida toda trabalhando, lutando, tentando superar a angústia e alcançar a felicidade, para terminar sendo o alimento para os vermes. Porém Bataille explica que necessitamos da morte, é necessário

que morra o velho para que sobre lugar para o novo, para aquele que vai fazer as coisas acontecerem. Esse é mais um ponto de vista que vai ao encontro das ideias defendidas por Bakhtin. A diferença entre a perspectiva de Bakhtin e Bataille é que o primeiro é otimista em relação à ambivalência, até pelo período literário que ele analisa. Enquanto o segundo é pessimista, não há salvação para nossa angústia e desespero, nascemos sozinhos e morreremos da mesma forma e nada nem ninguém pode nos salvar, nem mesmo a ambivalência que constitui a existência.

A vida se constitui do movimento contrário da reprodução e da morte, o movimento perene de gerar e destruir o que foi gerado. E a busca do homem se reduz exclusivamente a alcançar alguma forma de suprir o sofrimento e desespero que é viver sua individualidade descontínua.

No próximo capítulo a obra literária de Lúcio Cardoso será analisada à luz de toda a teoria do grotesco abordada neste capítulo.

ELEMENTOS GROTESCOS NOS ROMANCES DE LÚCIO CARDOSO.

Os encantos do horror só embriagam os fortes [...].

Kayser

Uma das linhas de estudos da obra de Lúcio Cardoso analisa a produção literária deste autor a partir de seus diários e mesmo de sua vida pessoal. A análise literária baseada em dados biográficos há muito foi questionada pela crítica, pois se sabe que a literatura não é mera representação da realidade e não tem compromisso em recriar o real. Um autor pode criar um universo literário sem qualquer ligação com seu universo particular. No entanto, quando se trata das obras de Lúcio Cardoso chega a ser um erro desconsiderar a influência que a vida deste boêmio angustiado teve sobre sua obra. Por isso, acreditamos ser pertinente apresentar uma rápida exposição da concatenação entre a vida e obra de Lúcio Cardoso para que se possa entender a extensão do universo de sombra e tormento da produção deste escritor, cuja inspiração artística vinha de seus sentimentos conturbados e antagônicos. Para isso contamos com o estudo de Mario Carelli *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*, publicado no ano de 1988, e do *Diário Completo* de Lúcio Cardoso, publicado no ano de 1970.

Lúcio Cardoso tinha uma vida instável, com dificuldade em se estabelecer nos trabalhos. Bebia muito e passava dias e noites em bares, onde produziu muitos dos seus poemas. Isto não o impediu de escrever. Escreveu muito e sempre abordando as mesmas temáticas: a crítica aos dogmas religiosos – em especial ao catolicismo – a morte, a angústia de se viver e os conflitos advindos da sexualidade. As convenções, a moral e o conservadorismo o atormentavam profundamente. A escrita foi o caminho encontrado para aliviar suas dores e seus tormentos íntimos e foi a resposta provisória para seus questionamentos constantes. Nas palavras de Lúcio: “escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência” (CARDOSO, 1970, p. 60). Em seus diários a temática é a mesma, o leitor se depara com questionamentos existenciais, com o sentimento de desamparo, de tristeza, de medo e de muita solidão. O foco em seus escritos são as experiências e as confidências, e não os fatos.

Escreveu novelas, contos, romances e peças; se aventurou a escrever e dirigir filmes¹⁷, embora não tenha obtido o mesmo sucesso que na literatura. Sua produção literária foi interrompida por um derrame e, como forma de continuar expressando sua arte, passou a pintar. A mesma angústia e tormento são encontrados também em seus quadros. Na introdução crítica de *Maleita*, M. Cavalcanti Proença expõe sua perspectiva sobre a obra cardosiana:

O universo dos romances de Lúcio Cardoso é a solidão crepuscular, em que os sentimentos se libertam e vivem, mal definidos em seu contorno, no obsessivo (sic) desespero dos caminhos fechados. A solidão. Solidão que é da alma, que não tem existência condicionada a presenças nem ausências, solidão criadora, em clima de pesadelo, gerando a angústia, libertando o medo e o ódio que oprimem e trituram o homem. Nas alegorias os sentimentos se personalizam e falam, sem mostrar o seu núcleo emocional, ao que passo que, em Lúcio Cardoso, eles se personalizam, não pela palavra, mas pela presença opressiva e obsessiva (sic), na meia-luz das consciências em crise. (PROENÇA *apud* CARDOSO, 1967, sem página).

E Mario Carelli mostra as vias escuras e sombrias da obra e vida de Lúcio Cardoso e o encontro destes dois universos:

Lúcio se deixará tragar por sucessivas paixões, em uma sede angustiada de vida e numa busca espiritual que perturbarão *sua existência*, ao mesmo tempo que alimentarão *sua obra*. Vai de encontro aos tabus, segue às vezes por vias “satânicas”. (CARELLI, 1988, p. 36, grifos nossos).

Na produção cardosiana é perceptível a repetição de temas incômodos, como a morte, o medo, o suicídio, o desespero, o clima de pesadelo, o adultério, o amor infeliz, a doença e a solidão. Temas, muitos deles, ainda tabus para a sociedade. Ciente dessa recorrência temática, Carelli opta por analisar cronologicamente toda a produção em prosa de Lúcio Cardoso, a saber, novelas e romances, a partir da repetição de temas e, por consequência, de estilo, que ele nomeia respectivamente de “isotopia temática e estilística” (CARELLI, 1988, p. 14). Carelli explica que “[as isotopias] funcionam em redes de representações simbólicas e nos ajudam a apreender a coerência interna das obras.” (CARELLI, 1988, p. 14). Outra consequência advinda da “isotopia temática”, além da repetição de estilo, é o retorno em diversas obras do que Carelli denomina “imagens obsedantes” (CARELLI, 1988, p. 99).

¹⁷ Lúcio Cardoso produziu o roteiro do filme *Almas Adversas*, com a direção de Leo Martem, em 1948. No ano seguinte dirigiu, produziu e escreveu o inacabado *A mulher de longe*, recuperado em 2012 por Luiz Carlos Lacerda e apresentado na mostra de cinema de Ouro Preto, Cineop, como parte das comemorações no ano de centenário do seu nascimento.

Mais que a presença e a repetição desses assuntos, o que choca é a forma crua pela qual eles são escancarados ao leitor. As obras expõem o que é incômodo, de forma violenta, ainda assim sem ser vulgar. Em suas obras Lúcio Cardoso realiza o movimento proposto por Victor Hugo, pois consegue “passar com um movimento natural do sublime ao grotesco; alternadamente positivo e poético ao mesmo tempo artístico e inspirado” (HUGO, 2002, p. 77). Ao analisar alguns poemas publicados por este escritor, Carelli chega à conclusão de que universo poético e romanesco se entrelaçam e têm como ponto de encontro os temas obsedantes:

Sua [de Lúcio Cardoso] fulgurante poesia, atravessada por impulsos, nasce dessas obsessões. [...] Lúcio não é poeta de uma causa, sente-se obrigado a escrever para exorcizar a dor, para escapar à dominação da loucura. [...] A poesia possui, portanto, uma eficácia estética única e esta é uma das razões pelas quais o Lúcio dramaturgo ou romancista não poderia dispensá-la. (CARELLI, 1988, p. 110).

Como defende Victor Hugo, é possível retirar poesia de elementos feios e monstruosos. No projeto estético cardosiano o desespero do homem, o desalento, os sentimentos mais íntimos devem estar no romance, pois, em suas palavras, é necessário “arrastar conscientemente os seus personagens ao mais implacável desespero; é preciso atirá-los em todas as engrenagens da dúvida, da angústia e da descrença – descrença continuada em si e nos homens – *porque é nesses instantes que tocamos o fundo que procuramos*” (CARDOSO *apud* CARELLI, 1988, p. 145, grifos nossos).

O universo sombrio e tenebroso de suas histórias, personagens com uma complexa psicologia, e o retorno constante das imagens inquietantes, exprimem um projeto particular de Lúcio Cardoso. Ele segue o caminho que para ele é o de um grande romancista, no qual engloba o mergulho nas profundezas da subjetividade humana atormentada, o confronto com os vícios e as paixões. Mais do que a personalidade de Lúcio Cardoso ou sua visão de mundo, em seus livros a descrição dos tormentos e da angústia é obrigação do romancista. Os temas dolorosos não desvendam a face do Lúcio Cardoso pessoa, mas sim a do Lúcio Cardoso criador.

Um projeto particular, por consequência, exige um projeto estilístico próprio, por isso a estrutura de seus romances acompanha a violência do universo literário cardosiano. Neles não

há a pausa dramática, uma cena trágica se une a outra criando durante todo o tempo um clima de tensão. Nesse ponto, acontece mais uma vez o encontro entre o grotesco e a obra de Lúcio Cardoso. A literatura cardosiana não prioriza a técnica ou a tendência literária de sua época. O alvo de sua literatura é alcançar e desvendar o âmago do ser. E o grotesco, como propõe Schevill, é um dos elementos responsáveis pela humanização da obra de Lúcio Cardoso.

Carelli também percebe a presença de elementos grotescos na obra cardosiana, tanto que chega a mencionar em seu estudo o imbricamento entre o sublime e o grotesco que acontece nas obras. E ainda acrescenta: “Lúcio redescobriu [...] uma incorporação do grotesco hugoano como meio de contraste com o sublime e sobretudo como expressão da lucidez” (CARELLI, 1988, p. 100).

O próprio Lúcio Cardoso, ao refletir sobre o que deve ser incorporado na literatura, manifesta seu pensamento próximo à teoria do grotesco ao afirmar que é possível extrair poesia e beleza de tudo, inclusive do desagradável:

Para quem não desdenha os grandes saltos na inquietação e no obscuro, tudo é bom para ser visto de perto. (Digo TUDO: as casas cheias de sombra, as promessas aliciantes, os grandes becos da necrose, o tóxico, os olhos insones do ciúme, as renúncias nas sacristias afastadas, os livros da magia, os claros escritórios do jogo e da ambição, o inimigo subterrâneo que nos saúda, a prostituta que nos recebe sem suspeita, a conversa que pode decidir o futuro, TUDO). (CARDOSO, 1970, p. 28-29).

Nessa lista Lúcio Cardoso ainda inclui todos os elementos da natureza, “seja o vento, o mar ou um simples peixe, tudo é importante” (CARDOSO *apud* Carelli, 1988, p. 102). Em sua perspectiva, em todos os elementos da natureza é possível encontrar um lado inquietante e tenebroso. Com base nessa premissa, todos os elementos da natureza refletem de alguma forma a angústia existencial.

Nessa dissertação levantamos a hipótese de que as “imagens obsedantes”, que expõem o leitor ao desagradável, ao incômodo, ao torpe e ao monstruoso, adquirem o estatuto de imagens grotescas pelo modo de sua representação estética. Trata-se de imagens que despertam efeitos contraditórios no leitor, efeitos de repulsa e de atração, de riso e de horror, de identificação e de estranheza. Com o objetivo de comprovar esta conjectura, os próximos tópicos têm por

função apontar e analisar as imagens obsedantes com características grotescas nos romances de Lúcio Cardoso. E indicar os pontos de convergência entre as obras dos escritores William Faulkner e de Edgar Allan Poe e a obra de Lúcio Cardoso. Destacamos que em nossa análise comparativa as divergências entre as obras não serão foco de estudo.

Vale ressaltar que optamos nesta dissertação em analisar individualmente cada obra cardosiana e não apenas listar as imagens grotescas, por acreditarmos que, dessa forma, respeitamos e acompanhamos a evolução da obra cardosiana, além de focar a particularidade de cada romance e as especificidades de cada imagem grotesca. Fazemos das palavras de Carelli as nossas para explicar nosso método de análise: “a frequência de certos temas recorrentes, podemos mesmo dizer obsessivos, e de certas situações dramáticas repetitivas ou de estruturas coercitivas significa a presença de um temperamento e de um projeto particular que nos propomos reviver”. (CARELLI, 1988, p. 143). As imagens selecionadas englobam principalmente a forma estética de apresentação do corpo doente e moribundo; a ambiguidade oriunda da junção de elementos contraditórios, como o aspecto positivo e negativo; o “sentimento de absurdo” e de estranhamento do ser humano diante da existência e do mundo exterior; a crítica à sociedade conservadora; a loucura e o diabo; enfim, as obsessões cardosianas.

***Maleita* – a imagem grotesca do corpo doente**

A primeira obra de Lúcio Cardoso, *Maleita*, publicada no ano de 1934, conta a história da fundação de Pirapora, cidade do interior de Minas Gerais, às margens do Rio São Francisco. Esse romance, classificado por Carelli como épico por abordar um assunto com fortes fundamentos históricos, se baseia na história do pai do escritor, Joaquim Lúcio Cardoso, responsável pela fundação de Pirapora em 1893.

Na ficção, um forasteiro, com o nome de Joaquim, assim como o pai de Lúcio Cardoso, é contratado por uma empresa de tecido com o intuito de estabelecer um ponto comercial na região, até então afastada da urbanização. O forasteiro se estabelece no povoado e tenta implantar ordem estabelecendo regras e leis. Proíbe os batuques, exige que os homens andem

vestidos e um clima de confronto se estabelece no local. Porém, em sua expedição o embate maior será contra as doenças que assolam toda a região, como a maleita (malária) e, a pior delas, a varíola.

Nesta narrativa a representação estética dada ao corpo doente o erige como o principal elemento grotesco. Narrado em primeira pessoa, a primeira cena do romance já traz a visão impressionada do forasteiro de um ataque, provocado pela malária, em um dos homens de sua expedição. O desespero e a dor dessa cena não lhe sairão da mente durante toda a história.

[...] o caboclo despencava-se todo, insensível. O olhar parado, não via coisa alguma. Os lábios apertados, contraídos, denunciavam a luta; uma onda amarela espalhava-se rapidamente pelas suas faces, enquanto um tremor sacudia o queixo negro de barba. Súbito, tombou para frente e entregou-se, arquejando de febre, sacudindo como se o atacasse o Mal de São Guido. (CARDOSO, 1969, p. 31).

Com o crescimento do povoado e o aumento da movimentação em Pirapora um “estranho visitante” (CARDOSO, 1969, p. 182) traz a varíola para o local. O doente é acolhido por um dos moradores da aldeia e no dia seguinte é encontrado morto com o corpo “coberto de pústulas sangrentas que enchiam o ar de um cheiro insuportável.” (CARDOSO, 1969, p. 186).

Ao descobrir a *bexiga* a população entra em pânico. Assistindo ao desespero do povoado, o forasteiro tenta distrai-los para assim recuperar uma relativa tranquilidade e não ter o trabalho interrompido. Para isso, contrata Giovanni Luigi Ferrari, um italiano que perambulava pelas cidades apresentando um espetáculo com fantoches. Mesmo receoso de uma possível contaminação, Luigi aceita se apresentar na cidade, até que viesse a próxima embarcação.

Todos se entusiasмам e participam das apresentações de Luigi, o divertimento dissipa as preocupações com a doença. Mas por ironia, e não gratuitamente, o terror da varíola retorna justamente pela figura do humor, mistura fundamental na composição do grotesco. Luigi é infectado pelo vírus e sofre um ataque em pleno espetáculo. A forma com que a doença se manifesta no artista é quase uma metamorfose de homem a monstro, como pode ser visto no seguinte trecho: “Tentava falar no tom habitual de falsete e ressoava uma coisa estranha, inverossímil, quase um urro.” (CARDOSO, 1969, p. 194). Todos ficam aterrorizados diante da cena e da ameaça.

Aquele que alegre é tomado pela doença, símbolo da morte, do medo e do assustador. Ao invés de trazer alívio e riso para o povo de Pirapora o humorista traz o pavor e se torna um representante do grotesco, devido à mistura excêntrica do humor e do horror. Outra característica do grotesco é identificada no aspecto animalesco e inverossímil que adquire a voz de Luigi à medida que seu corpo vai sendo tomado pela doença.

Anos depois, na reflexão do forasteiro sobre sua vida em Pirapora, outro fator de composição do grotesco é identificado, o riso satânico. O artista, ao cair agonizante sobre o palco, procura ajuda e suas mãos só encontram um de seus fantoches: Bolastrino, o diabo:

Ainda hoje, passados tantos anos, me lembro do *rosto horripilante*, agitado, *medonho*, que deparei, os cabelos desmanchados sob a gorra tombada para trás [...] e tombou bem sobre o palco, defronte do público, num vômito irremediável. O rosto *inchado*, afogueado pelo ardor que o devorava, os olhos vidrados. [...] Giovanni Luigi, sem forças, tateava o ar, tentando se agarrar a alguma coisa. Seus dedos só encontravam o diabo, o indefinível Bolastrino, que sorria sempre, com finura e perversidade. (CARDOSO, 1969, p. 194-195, grifos nossos).

O riso nessa cena, em especial vindo pela figura do diabo, é muito importante para a sua caracterização como grotesca. O contexto vivenciado é o de desespero, medo e caos. Diante de uma situação de horror, o riso seria um elemento inadequado, mas neste caso ele representa a morte, é o riso diabólico e mortal. Tanto o riso quanto o diabo são sombrios, amedrontam e simbolizam bem o contexto vivenciado pelas personagens. Essa junção de elementos incompatíveis, de pavor e riso, resulta no grotesco. É possível conferir em *O grotesco*, de Kayser, a importância do riso satânico:

Atingimos aqui um motivo [o riso] tão carregado de expressividade e tão abrangente que chegou a se converter no motivo central em numerosas configurações do grotesco e que, inclusive, tem por si só pleno conteúdo significativo: o sorriso infernal. (KNAACK apud KAYSER, 1986, p. 61, nota 13).

A figura do fantoche também alude o grotesco. Os bonecos trazem a perturbação para a cena por serem objetos inanimados com movimentos e aparências quase humanas. Conforme observa Philip Thomson, no livro *The grotesque*, as marionetes geram incômodo e medo:

Certamente há algo potencialmente grotesco nas marionetes, autômatos e similares. As marionetes são objetos animados, porém sem vida, e por isso se tornam simultaneamente cômicos e sinistros devido à sua aproximação imperfeita da forma e comportamento humanos. O estranhamento que sentimos diante das marionetes provavelmente vem do medo antigo e arraigado ao homem animado do homem inanimado. (THOMSON, 1972, cap. 4, tradução nossa).¹⁸

Com uma veia cômica Lúcio Cardoso cria cenas em que a comédia e a repulsa aparecem lado a lado. Na passagem a seguir a junção entre o humor e o horror aparece novamente em *Maleita*. Dessa vez trata-se do enterro de um negro morto em uma briga:

Os companheiros sabendo que entêrro redundava em festa, apresentavam-se [para o velório].
 O corpo, lanhado, furadinho de ponta de faca, foi colocado no leito fúnebre e coberto com uma colcha vermelha.
 [...]
 O cortejo pôs-se a caminho.
 Surgiu a sanfona. A dança começou pela frente, e em breve o defunto passava por todos os ombros.
 Os negros queriam dançar e demoravam mais pelo caminho.
 Numa das paradas, alguém resolveu avisar:
 - Gentes, o defunto tá fedendo...
 O mau cheiro denunciava a decomposição.
 [...]
 Começaram a cavar a terra.
 O mau cheiro tornava-se pior à medida que a noite se avizinhava.
 - Credo, gentes, êste negro tava podre em vida... (CARDOSO, 1969, p. 168-169)

A forma extrovertida, com dança e sanfona, em que acontece o velório chama a atenção do leitor. O enterro se transforma em motivo de festa.¹⁹ Há uma estranha mistura de repulsa, causada pelo corpo em decomposição, que inclusive já *tá fedendo*, e comédia, trazida pelo tom leve da descrição da cena. Em *The grotesque*, Philip Thomson explica que a associação entre a repulsa, o horror, o medo e o cômico é fator crucial para a sensação de estranho provocada no leitor, e com isso, para a composição do grotesco. Ele ainda acrescenta:

¹⁸ “Certainly there is something potentially grotesque about marionettes, automatons and the like. Human-like, animated yet actually lifeless objects, they are apt to be simultaneously comical and eerie because of their imperfect approximation to human form and behaviour, eerie probably because of age-old, deep-rooted fears in man of animated and human-like objects.” (THOMSON, 1972, cap. 4).

¹⁹ O tema do ritual do velório comparado à festa retorna em *Crônica da casa assassinada*, mas neste caso com um aspecto bem mais sombrio. A análise do velório em *Crônica da casa assassinada* será devidamente apresentada e desenvolvida no capítulo seguinte.

Nós sentimos que essa mistura de horror e comédia é impossível, não podemos ser reconciliados com ele, podemos até sentir que é indecente e indicador de uma mente distorcida, mas não somos capazes de afastar o efeito profundamente perturbador que ele tem sobre nós. (THOMSON, 1972, introdução, tradução nossa).²⁰

Após a contaminação de Luigi, a varíola se espalha por Pirapora e o romance atinge o auge de cenas desconfortáveis, fluindo a escrita mórbida de Lúcio Cardoso. Os mortos são tantos que não é possível enterrá-los, os corpos são jogados na floresta e quando não são devorados pelos animais ou pelos urubus, a própria decomposição natural se encarrega de dar fim neles. A cidade para de funcionar, não há trabalho, os barcos não param mais no porto, falta comida e até as brincadeiras das crianças são macabras e giram em torno da morte: “um ou outro menino amarelo, amarrando pedaços de carne podre em tocos de lenha, para pegar urubu.” (CARDOSO, 1969, p. 215).

Para tentar controlar a doença e evitar mais contaminação o forasteiro constrói um lazareto para por em quarentena os infectados pelo vírus. O horror no local era tamanho que Randulfo, um dos moradores da aldeia, o nomeia de “hospital do diabo no meio do mato” (CARDOSO, 1969, p. 218). A seguinte passagem descreve o local:

Uma noite no lazareto era suficiente para envelhecer um homem.

Como animais, logo que as sombras caíam, os doentes uivavam. *Sentiam o agulhão da dor ou do medo perfurando-lhes a cara.* Depois, a consciência do irremediável surgia nítida, implacável. Como carneiros acuados, sentiam o peso da condenação. E só encontravam alívio, gritando. [...] chegavam sempre novos asilados. [...] Choravam tanto que dois sulcos compridos desciam e marcavam as chagas. (CARDOSO, 1969, p. 208-209, grifos nossos).

O sofrimento da dor causada pelas bexigas que brotam em todo corpo e o desespero diante da possibilidade da morte tão perto são detalhadamente descritos. O alívio vem apenas através do grito. A dor e o medo, como podem ser verificados pela frase destacada, andam lado a lado ao

²⁰ “We feel that this mixture of horror and comedy is 'impossible', we cannot be reconciled to it, we may even feel it is indecent and indicative of a warped mind—but we are unable to shake off the profoundly disturbing effect which it has on us.” (THOMSON, 1972, sem página).

se deparar com a doença que destrói o corpo. Durante vários momentos nas obras cardosianas a doença, a dor e a loucura estarão associadas. É a evidencia da dificuldade do ser humano diante da dor física e da possibilidade de sua finitude (a morte) ainda mais perto para aquele que se encontra doente.

Para sua primeira obra Lúcio Cardoso escolhe nada menos que a varíola como metáfora para o sofrimento e angústia do homem diante da dor física. Uma doença muito contagiosa, cuja deformação chega a assustar, bolhas de pus brotam em todo o corpo do doente, com dor, febre e delírio, e poucos são os que escapam da morte. Isso revela a atração do autor pelos bubões, pela deformação e pelo sofrimento. O autor não poupa o leitor da descrição minuciosa da dor, da angústia e do medo diante da possibilidade da morte. Dessa forma, Lúcio Cardoso realiza com eficácia o projeto estilístico próprio a que se propõe.

Em *História da feiura* Umberto Eco analisa o feio provocado pela doença e cita um trecho do texto “Estética do feio” no qual Karl Rosenkranz aborda a sífilis. A análise é válida para todo tipo de doença que causa grande transformação no corpo humano:

A doença é sempre causa de feio quando comporta a deformação de ossos, esqueleto e músculos, como a tumefação dos ossos da sífilis, nas devastações gangrenosas. [...] De maneira geral, a doença é causa do feio quando modifica de modo anormal a forma: é o caso também da hidropisia, da timpanite e outras semelhantes. (ROSENKRANZ *apud* ECO, 2007, p. 256).

Findada a epidemia de varíola Pirapora fica destruída e as forças do forasteiro também. A população revoltada culpa Joaquim por todo o sofrimento que vinha passando. E isso abre caminho para que Cel. Tibúrcio Pedreira, chefe político de Guaicuí – comarca de Montes Claros –, ganhe território em Pirapora e tome as rédeas da cidade. Joaquim perde o respeito do povo, perde o controle sobre a cidade e se vê doente, infectado por maleita. A força da natureza o vencera, e ele então percebe que naquela aldeia nunca passou de um forasteiro, se sente acuado e com medo que se vinguem e a única solução que encontra é fugir da cidade. E o livro se encerra com o depoimento derrotado do narrador: “na manhã que avançava, fui trotando lentamente, com o gosto amargo de maleita que o rio me deixara na boca.” (CARDOSO, 1969, p. 297).

***Salgueiro* – o desolamento existencial**

A imagem do corpo agonizante retorna no segundo romance de Lúcio Cardoso, *Salgueiro*, publicado em 1935. No entanto ela agora virá associada a uma profunda reflexão sobre a existência. Esta obra conta a história de uma pobre família moradora do morro do Salgueiro, no Rio de Janeiro, tendo Geraldo, o integrante mais novo da família, como protagonista. A narrativa traz as misérias e agruras sofridas pelos habitantes do morro ao mesmo tempo em que acompanha o desenvolvimento interior de Geraldo, sua percepção da vida e de si mesmo como um ser humano.

Nessa obra é possível identificar a presença de dois elementos grotescos: o desespero daquele que possui o corpo doente e o sentimento de absurdo diante de uma vida em condições precárias. Há um investimento maior na representação estética do segundo item. A tuberculose será a doença que perseguirá as personagens dessa história. Dessa vez, o autor opta por uma enfermidade cuja deformação física acontece em menor escala, se comparada à varíola, e por isso o foco se torna a descrição da aflição interna e do alto grau de desespero, solidão e medo.

A tuberculose entra para a família de Geraldo muito cedo. Seu avô, Seu Manuel, é o primeiro a ser contaminado. Ele se descobre tuberculoso ainda novo e desde então se entrega à doença, para de trabalhar e passa a viver em função das crises. A passagem a seguir descreve um desses momentos desesperadores:

Um ronco saiu-lhe do peito. Já não era mais tosse; somente um penoso arfar de vida que se estraçalha. [...] Sozinho, Manuel sentiu-se invadido pela angústia. Percebeu nitidamente o silêncio da casa, o silêncio do morro, o silêncio do mundo. Tudo dormia naquele instante [...]. Naquele delíquio, sentindo o cansaço cortar-lhe impiedosamente a respiração, pressentiu a agonia. (CARDOSO, 2007, p. 26).

A recorrência da doença e o desespero causado por ela continuam. Como um mal hereditário, a tísica contaminará outros integrantes da família como Marta, filha de Seu Manuel, e Rosa, companheira de seu filho José Gabriel. A doença vem sempre associada às trevas e à solidão.

Fica claro que o elemento grotesco aparece em um nível psicológico, no desespero e na desolação de se saber doente e próximo da morte.

Como apresentado anteriormente, em *Salgueiro* o elemento grotesco que mais se destaca é o sentimento de absurdo. Geraldo busca constantemente seu lugar no mundo, a explicação para a existência e para os sofrimentos humanos, e durante um bom tempo a resposta que ele terá será o silêncio e a desesperança. Uma passagem relevante para Geraldo que o leva à reflexão sobre a morte e a finitude humana acontece quando a cadela “Pode deixar” morre. Embora seja apenas uma cadela de rua o espaço dedicado à agonia do animal mostra a importância desse momento para a obra em si:

Geraldo, subitamente impulsionado por uma força extraordinária, empurrou o grupo e forçou caminho até a cadela agonizante. Diante do pobre corpo que sofria, ajoelhou-se segurando-lhe a cabeça ensopada de sangue. Da sua boca aberta escorria uma grossa baba e ela arfava penosamente. Crescera-lhe um bolo de um lado da barriga. Parecia uma bolha de ar. De vez em quando movia tristemente o rabo e abria a boca, a respiração difícil. O pelo, esgarçado, sangrento, arroxava-se nas bordas da ferida, como uma bexiga esticada. (CARDOSO, 2007, p. 106).

Esse trecho narra detalhadamente a agonia da cadela, contudo a descrição do alvoroço provocado por essa morte não para neste fragmento, se estende por mais duas páginas. O autor não poupa o detalhe da ferida, da excreção expelida ou do sangue. O objetivo é a exposição do nojento, do deformado, do corpo dilacerado, mesmo que seja de um animal. Sente-se um desconforto diante de tal imagem. Principalmente por não ser um simples animal, é a cadela com que todos do morro se simpatizavam e sua partida comove a todos. “Ninguém falava. Todos sentiam que era um companheiro partindo” (CARDOSO, 2007, p. 106). Há uma identificação dos habitantes do morro com aquela vida que se esvai, em especial Geraldo, o que retira a gratuidade da violência descrita na imagem, pois a partir dela se estabelece uma ponte para que Geraldo consiga enxergar sua condição. Um pouco antes da imagem grotesca do animal morto o narrador dá voz ao sentimento de Geraldo diante da cadela, sua reflexão acerca da morte: “[Geraldo] não fazia nenhuma ideia da morte. Morrer... Ah! Como tudo poderia acabar assim de vez? Como poderia a vida desaparecer num ente que poucos momentos antes ainda se agitava e vivia toda a sua pujança?” (CARDOSO, 2007, p. 105).

De acordo com Kayser ao permitir essa via emotiva o grotesco não enfraquece, mas sim alcança definitivamente o leitor. Em suas próprias palavras:

Nos comentários do narrador humanitário agrega-se uma *perspectiva emocional* à ‘horrorosa’ perspectiva grotesca. Não, sem dúvida, como meio de dar sentido ao caso individual, mas como expressão, diversamente matizada, do *medo humano, da desorientação* e de um riso cuja *ironia* pode ser sufocada pelas lágrimas. Não ocorre, portanto, um enfraquecimento do grotesco, mas uma *integração do leitor*. Porque o narrador é, no fundo, o leitor transplantado no livro, o homem como tal. (KAYSER, 1986, p. 64, grifos nossos).

É ainda sentado no chão, ao lado da cadela morta, que Geraldo percebe o flerte ente Rosa, sua madrasta, e Chico Padre, cafetão do morro.

Ainda sentado no chão [...] Geraldo contemplava, estupefato, Rosa e o homem. [...] Alguma coisa o apertava, como a sensação de uma desgraça irremediável, prestes a desabar sobre todos. Sim... *por que de repente tivera a visão nítida dos acontecimentos?* Oh! Sabia muito bem que alguma coisa estava para acontecer, grave, de consequências imprevisíveis. (CARDOSO, 2007, p. 109, grifos nossos).

O trecho em destaque, através do discurso indireto livre, traz um questionamento que é, na verdade, de Geraldo. Ele ainda não sabe por que repentinamente ele consegue enxergar os fatos, mas para o leitor fica claro que é a partir da morte da cadela, que os elementos ao seu redor vão se esclarecendo, a ponto de Geraldo ter um mau presságio. O processo de reflexão é o responsável pela ampliação da visão de Geraldo para os acontecimentos ao seu redor.

Antes disso, o tratamento dado a Geraldo era o pior possível. Rosa, o próprio pai, os vizinhos, enfim, todos se dirigiam a ele como “idiota”, xingamento que o irritava profundamente. E mesmo Geraldo ainda não havia encontrado seu lugar, como define o narrador: “sua angústia era a de uma criatura perdida num deserto” (CARDOSO, 2007, p. 38). Não era um homem, pois não havia lugar para ele ao lado dos outros homens, o isolamento e a exclusão eram sua condição. Mas também não era um animal, pois era capaz de sentir e refletir. O adjetivo *perdida* reflete a indefinição da sua condição, é a forma com que Geraldo se vê no mundo.

O mau presságio, sentido por Geraldo após a morte de “Pode deixar”, se confirmará. Uma série de acontecimentos ruins se desencadeia, culminando na desintegração de sua frágil família. Geraldo se vê sozinho, todos os integrantes de sua família abandonaram o morro ou morreram. Diante da solidão, o sentimento de absurdo desperta em Geraldo:

Aquele abandono o *desorientava*, temendo ficar inutilmente naquela existência, crescendo como uma planta do mato. E Geraldo sentiu alguma coisa ardendo no seu peito, como uma brasa em carne viva. Aquele *desamparo, não era possível...* Só os animais vivem assim, farejando a vida e distante dela como condenados. Só os animais vivem assim, vagando a procura somente de defesa, *sem esperança* alguma duma existência melhor. Compreendeu que precisava de um amparo, de um auxílio na caminhada dentro desse ‘vago’ [...]. (CARDOSO, 2007, p. 156, grifos nossos).

As palavras destacadas expressam bem o sentimento de absurdo aflorado em Geraldo: desorientação, desamparo, falta de esperança. O que há aqui é o estranhamento diante desse mundo de pobreza cruel e sem ilusões. Há um sentimento de desespero diante do horror do mundo exterior. É a visão de mundo do homem moderno. O indivíduo não encontra facilmente seu espaço, sua identidade. Tudo, inclusive a percepção de si mesmo, está desconstruído, fragmentado. Por isso, o sentimento de desordenação e de falta de sentido é tão presente. Segundo Kayser, essas são características essenciais do grotesco: falta de ordem, carência de sentido e o sentimento de estranhamento diante do mundo. Sem família e sem amigos Geraldo percebe que precisa de algo no qual se apegar, e através de sua convivência com Vicente, o aleijado, muito temente a Deus, Geraldo inicia uma busca espiritual.²¹

Pela perspectiva de Vicente, todos no morro estavam ali para pagarem seus pecados, Deus queria que sofressem, pois eram pecadores: “o Salgueiro era uma terra condenada, uma terra de exílio, sem culpa, ali é que eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus” (CARDOSO, 2007, p. 204) e Deus era um ser “estranho e vingador [...] a figura de um juiz que não perdoa” (CARDOSO, 2007, p. 176). Essa visão perturbava Geraldo, ele não entendia porque Deus queria que os homens sofressem. Porém, também não conseguia enxergar outro

²¹ Em *O mal-estar na civilização* Freud reflete sobre a necessidade do ser humano em se apegar em algo maior como, por exemplo, a religião. Isso pode ser constatado na passagem a seguir: "A vida, tal qual a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas [...] só a religião é capaz de resolver a questão do propósito da vida. Dificilmente incorreremos em erro ao concluirmos que a ideia de a vida possuir um propósito se forma e desmorona com o sistema religioso." (FREUD, 1997, p. 22).

caminho, afinal “naquele mundo escuro [Salgueiro] jamais houvera o rastro de qualquer divindade” (CARDOSO, 2007, p. 209), por isso decide descobrir por si mesmo o que era Deus.

A reflexão de Geraldo sobre a divindade e a visão de Vicente de um Deus opressor e vingativo integra uma das obsessões de Lúcio Cardoso. Em suas obras a visão crítica acerca da religiosidade está sempre presente e a forma encontrada para representar sua perspectiva consiste em apresentar duas formas de catolicismo, sendo uma a visão tradicional da igreja conservadora, na qual há um Deus vingativo, tirano, que amedronta e persegue os pecadores, uma imagem próxima ao catolicismo medieval. E do outro um catolicismo libertador, livre de dogmas, de punições e do medo, uma religião onde o fiel pode encontrar sua paz espiritual, pode cometer seus atos humanos sem culpa e sem tormento.

O processo de amadurecimento interior de Geraldo se completa quando ele é novamente exposto diante da morte. Dessa vez o morto é seu pai, assassinado com uma facada pelas costas por Teresa-homem. Nesse momento Geraldo alcança a resposta para seus questionamentos e a solução para o seu sofrimento.

Geraldo fechou os olhos para não ver o morto. A treva se fez dentro dele. E uma voz desconhecida, voz que vinha dele mesmo e que nunca escutara antes, falou sobre o desamparo daqueles homens que morriam esfaqueados, soterrados, de fome... Sentiu-se sozinho como um objeto que rola um despenhadeiro. Sim, homens que descem para o hospital e não regressam mais, homens que se perdem no próprio destino como dentro de uma senda escura... Que miséria era a vida destes desgraçados, criaturas ignorantes e rudes! Seriam todos assim? Para todos eles seria a existência uma coisa tão desesperada? Sofreriam igualmente, como animais condenados a um suplício, assistindo à existência passar matando uma a uma as melhores esperanças acalentadas? A voz que ele ouvia bradava impetuosamente ‘não!’ e ele procurava acreditar, como um naufrago se agarra a uma tábuca perdida. Não! Não! Havia ainda uma possibilidade, longe daquele morro, [...]. Haveria uma possibilidade de fuga, Deus existiria, o Salgueiro não seria tão forte assim... (CARDOSO, 2007, p. 227-228).

A passagem acima corrobora o projeto estético cardosiano: é no momento do impasse, do mais elevado sofrimento e desespero que o ser humano se descobre.

O protagonista toma consciência de que o medo, a solidão, a fome, o sofrimento não eram uma forma de Deus punir a todos os pecadores que moravam ali, como pregava Vicente, mas era, na verdade, a essência do Salgueiro. O morro era o próprio inferno na Terra, por isso havia tanto sofrimento e talvez fora dali houvesse um Deus diferente do de Vicente.

A partir dessa nova perspectiva, Geraldo decide deixar o morro, abandonar aquela existência sofrida. Rosa ainda tenta detê-lo se oferecendo para ele, mas não por desejo e sim por medo de ficar sozinha. Como Geraldo não atende a seu pedido ela termina no Terreiro Grande “onde as mais reles prostitutas se misturavam aos marinheiros” (CARDOSO, 2007, p. 24).

Ao conseguir se desvencilhar do morro e abandonar o seu inferno pessoal, seguindo em direção à cidade, Geraldo passa a ver o mundo com outros olhos:

Tudo estava diferente agora. Nunca vira manhã tão bela em sua vida. [...] Alguma coisa nova agitava-se na sua alma. [...] Afinal são os homens que fazem a vida. [...] O medo desapareceu do seu coração e ele sabe que é um homem – um homem livre. [...] Deus havia, afinal descido ao seu coração. Não o Deus do Salgueiro, mas um outro Deus. (CARDOSO, 2007, p. 246-247).

Enfim, a personagem pode encontrar o seu espaço, uma resposta para a sua existência. Não é um final feliz, mas a possibilidade de um novo caminho, uma fuga do determinismo social. Nessa perspectiva “são os homens que fazem a vida”, eles são os responsáveis por sua trajetória e não o meio. O Salgueiro não era o único caminho, outros podiam ser traçados, melhores ou mesmo piores, mas outros. Como explica Bakhtin, no grotesco renascentista o mundo fictício é alegre, leve e cômico, muito diferente do exposto a partir do romantismo, em que o mundo adquire aspecto terrível e amedrontador. Essa característica se intensifica ainda mais no período moderno, pois o homem está desacreditado de seu poder e de sua força sobre o mundo. No que concerne à interpretação de Salgueiro, “a reconciliação com o mundo, quando se realiza, ocorre em um plano subjetivo, lírico, às vezes mesmo místico.” (BAKHTIN, 2008, p. 34). Nessa narrativa é através da via mística que o homem se reconcilia com o mundo exterior. A solução para o problema da existência de Geraldo proposta pela obra é a presença de Deus, não o Deus conservador, católico, punidor, mas aquele que salva e liberta. O Deus aqui é a liberdade, a salvação para o homem é a liberdade.

A luz no subsolo – a loucura, a solidão e as forças obscuras.

O romance seguinte, publicado em 1937, é *A luz no subsolo* (1971). Após uma obra com alguns ingredientes regionalistas, no caso de *Maleita*, e outra com alguns aspectos sociais, no caso de *Salgueiro*, nesta narrativa Lúcio Cardoso mergulha na perspectiva intimista e constrói seu romance de atmosfera mais sombria e obscura. Com uma veia profundamente psicológica, todos os personagens, em algum momento do romance, são tomados pela loucura, pelo delírio ou por forças malignas. A narrativa se inicia em clima de mistério e perturbação, que só tende a aumentar com o decorrer da história, sem pausa dramática, chegando ao fim num clima irrespirável, integralmente de loucura, alucinações e existências degradadas. A atmosfera de pesadelo é a manifestação da subjetividade agônica de cada personagem, é o reflexo de suas angústias e tormentos.

Como em *Salgueiro*, o núcleo da narrativa se concentra em uma família cujas relações são conturbadas e precárias, embora todos tenham uma dependência em relação à presença do outro. O casal principal é Madalena e Pedro, com um casamento falido, mas que não conseguem se afastar um do outro. “O diabo mora naquela casa.” (CARDOSO, 1971, p. 151) é a definição dada por João Epifânio, pai de um dos alunos de Pedro, para a casa em que mora o casal e ela resume bem a sensação que tem o leitor durante o romance. A essa definição Madalena posteriormente completa “Tenho a impressão de que estou numa casa de doidos” (CARDOSO, 1971, p. 220).

O círculo do casal se completa com as relações desgastadas com os outros familiares. Pedro e a mãe, Adélia, se odeiam. Madalena tem uma relação superficial com a mãe, Camila, e a irmã, Cira. E o marido de Cira, Bernardo, é apaixonado por Madalena. Nem os criados da casa escapam das forças tenebrosas, Emanuela, menina pobre que auxilia Madalena nos afazeres domésticos, é perseguida e atormentada por Pedro e termina grávida do patrão e louca.

Nesta obra a atmosfera grotesca é intensa, existem vários elementos que a compõem. No entanto, para não estendermos muito abordaremos neste estudo os mais pontuais, que são eles: o clima de pesadelo e mistério, a loucura e degradação à qual todos os personagens estão imersos e as forças obscuras.

O foco da narrativa é Pedro, um professor atormentado por suas visões e teorias sobre o mal. Sua vida gira em torno da teoria sobre a luz do subsolo e se utiliza dos livros para fugir da realidade e do contato com as outras pessoas. Muito do que é apresentado pelo narrador de terceira pessoa a respeito de Pedro vem incompleto, e por isso a personagem se torna um mistério para o leitor, não se revela muito que tipo de força seria essa na qual ele acredita. Sabe-se apenas que é uma força do mal em que toda criatura humana está imersa como pode se constatar no único trecho que a descreve:

- É de uma simplicidade imbecil – creio mesmo que já o deve ter escutado algum dia... Êle quer dizer que não existe uma realidade que não vive para nós senão de uma maneira incompleta... compreende o que eu estou dizendo? Assim como existem outras que não vivem absolutamente: permanecem dentro de uma existência de sombra, acusadas apenas como uma presença que recebe da nossa parte um reconhecimento insignificante e pueril... Assim estão sempre envolvidos em qualquer coisa longínqua, que sentimos sempre mas que não tocamos nunca... Estamos envolvidos pelas trevas mais densas – a realidade não é a realidade – premidos num subsolo, nós não a podemos ver senão de um modo arbitrário e confuso... (CARDOSO, 1971, p. 296-297).

A descrição é feita por Bernardo, concunhado de Pedro, que compartilha das mesmas ideias de Pedro, apesar de odiá-lo, e por isso se mantêm sempre perto um do outro. Isso comprova a existência enigmática de Pedro, que revela muito pouco de si, e o pouco que se revela é feito pelos outros.

Pedro exerce uma força de atração sobre as outras personagens, algo como um sortilégio, como expõe Madalena: “compreendia que não era amor o motivo que o arrastava para êle; se ousasse descer às origens dessa violenta perturbação, encontraria sim uma espécie de rancor, fermentando no seu coração e fazendo-a sofrer uma dor quase física.” (CARDOSO, 1971, p. 53-54) e posteriormente acrescenta: “poderia realmente existir amor onde se misturava um sentimento tão intenso de miséria?” (CARDOSO, 1971, p. 56). Ele ainda é vítima de delírios. Constantemente, vê pessoas, que existem apenas na sua imaginação, com as quais desenvolve longas conversas. A loucura faz com que Pedro veja a realidade a partir de um prisma único e particular, estabelecendo uma divisão indefinível entre a fantasia e a realidade. A loucura não é apenas uma doença, nessa narrativa, ela é um tormento, arruína e aniquila, leva Pedro a cometer crimes e acreditar em forças obscuras e demoníacas. À presença da loucura na

constituição do grotesco, Kayser expõe: “A loucura constitui a última gradação do alheamento do mundo” (KAYSER, 1986, p. 71). Nesse prisma, a loucura está associada às forças demoníacas e auxilia na composição da atmosfera de estranhamento e pesadelo.

Kayser também contribui para que possamos entender como as forças obscuras agem sobre Pedro, se encaixando na definição daquilo que ele nomeou de “id”. Como vimos no capítulo anterior, homens que se sentem fantoches sob um poder indescritível e inefável. O poder das forças que agem sobre Pedro é tão grande que o leva a acreditar que seus membros possuem vida própria, desencadeando assim outra forma de manifestação do grotesco, membros livres do controle de seu portador. Na passagem a seguir verificamos uns dos momentos em que Pedro sente perder o controle de suas mãos:

elas [as mãos] pareciam viver uma vida estranha e atormentada, lutavam entre si, caíam ao peso de alguma força invisível. [...] Eram criaturas vivas que se insinuavam na sombra, desciam pelo canto e se prendiam num terrível esforço à gaveta cerrada.” (CARDOSO, 1971, p. 202).

O grotesco nessa obra está simultaneamente próximo ao de Poe e ao de Hoffmann. A semelhança com o primeiro autor se deve à tendência das personagens de *A luz no subsolo* para o mal e para o crime. E o ponto coincidente com as obras do segundo autor se deve à inclinação do artista à loucura. É o caso de Pedro, que embora não se trate de um artista, é um personagem culto, que tem conhecimento das teorias de Platão e é alucinado pelos livros, isto é, tem uma relação muito próxima às artes. Trata-se de uma personagem com uma rica vida interior, cuja fantasia chega a dominar sua existência, uma subjetividade praticamente onipotente e superior à sanidade. Nesse âmbito a exposição seguinte, feita por Kayser a respeito das obras de Hoffman, cabe perfeitamente para a interpretação do que acontece com Pedro:

O caráter abismal [...] reside justamente aí, no fato de o artista, a cujo ser é inerente uma interioridade mais rica, correr por isso mesmo maior risco de ser acessível e ficar exposto a outros poderes que lhe alienam o mundo. Em E.T.A Hoffmann é sempre o artista quem constitui o ponto de contato com a erupção das potências

sinistras e é sempre quem perde a relação segura com o mundo, porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade.” (KAYSER, 1986, p. 72).

Tudo isso constrói o ambiente para que personagens sejam possuídos por forças demoníacas hostis, como se constata no excerto a seguir, em que o narrador faz um relato a respeito da existência atormentada de Pedro e no qual se constata o clima sombrio da narrativa:

Em certas noites, como aquela, sentia descer às suas entranhas um tão grande desejo do mal, que se erguia precipitadamente, procurando confundir no frio da noite a estranha inquietação que o envenenava. Lembrava-se do que acontecera há alguns dias – um homem numa casa distante estrangulava a mulher e enforcara o cadáver para simular que fôra suicídio. A morta ficara sózinha no casarão; êle esquecera uma porta aberta e o vento da noite vinha balançar o corpo suspenso. Aquilo penetrava nas mais fundas camadas do seu ser e êle sentia, como um calor se derramando, o desejo tremendo de se libertar de alguma coisa que o subjugava. Na claridade hesitante, sentia as suas mãos se alongarem como duas aranhas ávidas. As têmperas latejavam; na sua cabeça gritos confusos despertavam de jornadas distantes, e ouvia como num sonho a corda da enforcada ranger na trave de ferro. [...] Tinha a impressão de que [suas mãos] viviam uma vida autônoma, que não ignoravam o seu destino, cúmplices e criminosas. (CARDOSO, 1971, p. 193-194).

E o grotesco se integra ainda mais com a presença do sobrenatural, que se manifesta em Emanuela:

Quando estou dormindo, muitas vêzes ouço no escuro alguém me chamando: Emanuela! Acordo de repente e ainda ouço o resto do meu nome e sei que em tórno de mim não existe ninguém. Penso comigo que são almas perdidas à procura de alguém – a noite é fria, que farão abandonadas neste mundo? Abro a janela devagar e espio – muitas vêzes escuto alguma coisa, um vôo ou um riso... Então começo a rezar porque sei que *elas* precisam de mim. (CARDOSO, 1971, p. 106).

Os trechos anteriores comprovam que as personagens estão subjugadas ao poder de forças obscuras e sobrenaturais. É possível retirar da obra passagens em que todas as personagens se perdem entre a realidade e a fantasia produzida por sua própria condição interior atormentada. Essa indefinição entre real e fictício integra mais um fator do grotesco. Trata-se de personagens alheadas ao mundo, condição que leva o leitor ao estranhamento e à inquietação

por nunca se saber se o que está sendo apresentado é real naquele mundo ou é fruto da imaginação da personagem.

Para não estendermos muito não apresentaremos passagens de todas as personagens em momento de devaneio, daremos apenas um exemplo – trata-se de Madalena em um de seus vários momentos de perturbação – em que a descrição detalhada e as metáforas dão a dimensão do sofrimento e do desespero:

O seu encontro com a realidade era pois de uma dolorosa dificuldade, adquirindo as formas de um néscio ludíbrio, sem que ela soubesse fugir a êsse desencanto. [...] Todo aquêlo clima, criado pela sua sensibilidade em tórno de uma situação por si mesma insustentável, morria agora pela ausência de uma vitalidade real. Ela tinha a impressão que se agitava num charco e o lódo sufocava-a, rompendo de todos os lados como de um corpo apodrecido. (CARDOSO, 1971, p. 94-95).

Por fim, chamo a atenção para a agonia de Pedro à beira da morte, cuja causa é um envenenamento provocado por sua esposa. Sua morte vem acompanhada de um terrível medo e de um intenso sentimento de solidão, que corresponde ao sentimento do ser descontínuo:

Acudiu-lhe [a Pedro] o pensamento terrível de que a casa tinha se perdido no espaço – o mundo ficava além da sua agonia – não era êle senão um solitário que se entregava ao próprio desespero.

Ninguém pode compreender o que é a noção total do isolamento – compreende-se a reclusão quando se pode ainda ouvir a voz de alguém ou quando se tem a esperança de ouvir de nôvo algum riso – mas a compreensão de que a morte vem do abandono absoluto é alguma coisa que só conhecem os náufragos perdidos ou plantas que nascem num rochedo inacessível. Pedro a sentiu naquele instante – [...]. (CARDOSO, 1971, p. 336).

Bernardo o encontra caído no jardim, em seus últimos instantes de vida, e os dois iniciam uma reflexão sobre a morte, a descontinuidade humana e o desejo que há no ser humano de alcançar uma unidade. Bernardo fala:

o que nós sentimos, essa inquietação e essa angústia sobrenatural é o vago desejo da unidade, a nostalgia de um todo partido, a necessidade de Deus. [...] o amor é êsse mesmo desejo divino da unidade, é o desêspero da carne que procura sua parte perdida. (CARDOSO, 1971, p. 340).

Novamente Lúcio Cardoso produz uma obra que aborda a temática da religiosidade. Em vários momentos Pedro nega incisivamente a existência de Deus e afirma a do diabo, mas o desfecho é de uma personagem, no caso, Bernardo, afirmando a existência de Deus, ou pelo menos reconhecendo uma fé nessa existência. Transparece a necessidade do homem de acreditar em algo maior que ele, ou pelo menos em algo que possa levá-lo a alcançar a sensação de continuidade, de unidade, de um todo único.

Em *A luz, no subsolo* o crime, o mal, o delírio e a vileza são ingredientes da narrativa. O lado sombrio do homem é desmascarado sem qualquer juízo de valor ou lição de moral, num romance que simplesmente expõe o que o resto da humanidade quer esconder: a parte feia, macabra e sombria da existência humana.

***Dias Perdidos* – a “plasmação grotesca”**

O quarto romance, publicado em 1943, é *Dias perdidos* e conta a história de uma família composta pela mãe, Clara; o filho, Sílvio; e o pai, Jacques, que sai de casa quando o filho é ainda bebê e só retorna anos depois, doente. Dividida em três capítulos, a obra se estrutura cronologicamente a partir das fases da vida de Sílvio e expõe as dificuldades e as marcas geradas pela ausência da figura paterna.

Neste romance as imagens obsedantes estão presentes como em todas as obras de Lúcio Cardoso, no entanto pode-se dizer que elas aparecem “suavizadas”. A “isotopia temática” está presente pelo fato de o romance abordar temas como a morte, a doença, o medo da morte, a solidão e o desespero diante da vida. Contudo os aborda de uma forma menos impactante que os romances anteriores. Em *Dias perdidos* as “imagens obsedantes” não chegam a causar o incômodo ou o sentimento de repulsão, como acontece em outras obras de Lúcio Cardoso. Neste romance o procedimento estético empregado é mais simples.

Conforme expõe Philip Thomson, para que se alcance o efeito do grotesco as descrições físicas das imagens devem ocorrer de forma detalhada. A imagem desconfortável em si não

gera o grotesco; é necessário que o autor desenvolva, aprofunde e materialize a imagem para o leitor. O detalhe da imagem deve ser quase palpável. Só assim é possível provocar as várias sensações contraditórias, típicos efeitos do grotesco, no leitor.

Embora nesta narrativa não haja um detalhamento das “imagens obsedantes”, ainda assim existe uma atmosfera do grotesco. Nos casos em que ocorre de uma imagem quase se aproximar do grotesco, Kayser a denomina de “plasmação grotesca” (KAYSER, 1986, p. 77). Em suas palavras: “muitas vezes mesmo tem-se a sensação de estar bem próximo do grotesco, sem que se possa aplicar o vocábulo em sua plena acepção”. (KAYSER, 1986, p. 77).

Nessa contextura, é possível afirmar que nesta narrativa as imagens obsedantes se manifestam como plasmações grotescas. No exemplo a seguir verificamos isso. Trata-se de uma rápida passagem a respeito do corpo doente de Jacques. São páginas e páginas de descrição de sua lenta morte, porém elas não aprofundam nos detalhes da agonia do doente ou da exposição das feridas como acontece em *Maleita*, ou em *Crônica da casa assassinada*.

Quando Silvio voltou para casa, horas depois, verificou que a situação não tinha alterado. A agonia de Jaques se prolongou noite adentro, transformando-se num suplício de desmedidas proporções para aquelas três pessoas. Clara não abandonava a cabeceira do doente, enquanto Áurea, numa faina em que aparecia caracterizar todo o seu tormento, espanava e arrumava a casa inteira. (CARDOSO, 1980, p. 237)

Toda a descrição da agonia de Jacques está condensada neste trecho. A narrativa se atém praticamente à rotina de uma casa em que há um doente, à dedicação exclusiva da família ao que sofre, à transformação da casa em um hospital, aos sentimentos que surgem nos familiares diante de alguém que está prestes a morrer, como a culpa, o remorso e o amor.

O tema da doença que culmina na morte retorna na personagem de Clara. Novamente o aspecto do corpo transformado pela doença não é o foco de Lúcio Cardoso e sim as consequências na família. Sua doença não chega a ser nomeada, mas lembra um pouco o câncer de Nina, protagonista de *Crônica da casa assassinada*, devido à presença dos gânglios que se espalham e tomam parte do corpo. A cena mais próxima ao grotesco acontece na hora da morte de Clara, como se vê neste trecho: “O rosto dela estava completamente cinza e uma ligeira espuma azulada aflorava-lhe nos lábios. Mais uma vez ele [Sílvia] olhou em torno de si

desesperado: o vento agitou algumas flores murchas esquecidas numa jarra.” (CARDOSO, 1980, p. 389). Nas várias páginas em que a doença de Clara é apresentada apenas em uma linha uma descrição desagradável aparece, para, em seguida, a narração voltar à descrição do ambiente e à sensação de Sílvio diante da perda da mãe.

Em uma imagem grotesca a descrição da doença não se resumiria a uma linha e o sentimento de Sílvio não se resumiria à palavra “desesperado”. No grotesco o sentimento de desespero seria transmitido ao leitor através de uma perspectiva intimista mais profunda e desenvolvida.

Por último apresentaremos mais dois exemplos que vão nessa direção. Na passagem a seguir é possível acompanhar uma reflexão de Sílvio acerca do sentimento de solidão: “Sílvio sentiu-se desamparado como se estivesse numa ilha deserta. É que ainda não tinha compreendido de que espécie de solidão era feita sua natureza, [...]” (CARDOSO, 1980, p. 285). Sílvio que sempre teve problemas para lidar com o outro vai a uma festa e se vê perdido e deslocado diante de tanta gente. Percebe-se o sentimento de solidão nessa personagem, mas o processo de exposição desse sentimento não chega a ser desesperador como o de Geraldo, de *Salgueiro*, por exemplo. Não há o efeito de estranhamento ou de absurdo diante da existência, o sentimento de solidão existe, mas não leva o indivíduo ao desespero.

Esse mesmo sentimento é vivenciado por Clara, que sempre se sentiu solitária e abandonada desde que o marido partira, e por isso em vários momentos da narrativa vivencia um sentimento de amargura e desespero, mas que é apresentado apenas superficialmente, como se vê na passagem a seguir:

Sucederam-se para Clara dias de grande abatimento. Minada por um desânimo que parecia aumentar a cada momento, irritava-se ao menor ruído, reprendia o filho por causa do seu desassossego, esforçava-se em vão por encontrar alívio na costura. [...] Para ela não havia salvação possível. Naquele minuto, ouvindo o canto dos galos que davam tão pungente tristeza à solidão que a cercava, pesava todos os seus sentimentos com uma severidade que assumia *contornos de pesadelo*. Mas ao amanhecer, assim que percebia os primeiros sons no fundo da sala, rejeitava tudo o que imaginara durante a insônia [...] E nesses momentos, apaziguado o tumulto do seu coração, ousava enfim fitar as coisas em torno com olhar menos hostil, sentindo-se no meio delas uma pobre coisa também, uma *humilde coisa desamparada da graça de Deus*. (CARDOSO, 1980, p. 86, grifos nossos).

Novamente a preocupação é apenas em descrever o ambiente, as atividades diárias, o cenário, e falta a qualidade perturbadora própria do grotesco. O autor para no ponto fundamental, nos *contornos do pesadelo*. Para que essa imagem alcançasse a categoria de grotesca essa expressão não deveria vir escrita e sim descrita. O que a tornaria grotesca seria a representação estética que levasse o leitor compartilhar com a personagem o ambiente absorvido pela atmosfera de pesadelo. A expressão designando o clima de pesadelo que vivem as personagens vai retornar outras vezes em *Dias perdidos*, mas sempre com a apresentação limitada diferente do que acontece em *A luz no subsolo*, por exemplo. No último trecho destacado desta passagem acontece o mesmo: se aprofundado poderia levar ao efeito do grotesco, assim como acontece em *Salgueiro*, em que o sentimento de orfandade de Deus leva Geraldo a um elevado desespero, ao sentimento de absurdo e ao estranhamento diante do mundo exterior.

Em *O grotesco* Kayser explica que a composição do grotesco não depende apenas da imagem que incomoda ou da exposição do feio, ou seja, da representação exterior do objeto, mas da associação que é feita pelo leitor entre estrutura, conteúdo e imagem.

Um nexos mais profundo [além da forma externa] é dado pelo leitor que muitas vezes, não quer decidir previamente, preferindo fazer sua resposta depender da conexão em que a forma exterior individual tem seu lugar e função. Somente nesta conexão, como parte de uma estrutura e portadora de um conteúdo, tal forma individual adquire valor expressivo e se enquadra no “grotesco”. (KAYSER, 1986, p. 60).

A avaliação de Carelli sobre *Dias perdidos* expõe um romance aquém das outras obras cardosianas. Em sua perspectiva, trata-se de um romance pouco inovador, com uma narrativa linear, por isso mais simplificada que as outras obras, e com muitos aspectos autobiográficos que empregam uma impressão mais realista ao romance. Na perspectiva deste estudo a preocupação em criar um mundo fictício mais próximo do real é um elemento que contribui para a diminuição do efeito grotesco. Isso se deve ao fato de que

uma história pode se tornar grotesca não por causa de alguma invenção bizarra e extraordinária, mas sim devido à alternância ou confusão trazida de perspectivas

distintas. A principal característica do grotesco na ficção é a confusão consciente entre fantasia e realidade. (THONSOM, 1972, sem página, tradução nossa)²².

Em outras palavras, na composição do grotesco a visão do real age sobre o “irreal” e vice versa, gerando um imbricamento de perspectivas. A visão e o sentimento das personagens são transplantados ao leitor e a recepção do leitor erige a imagem vivenciada pelas personagens à categoria de grotesco, provocando assim uma alternância de efeitos. Ao enfatizar o aspecto mais próximo do real e afastar o aspecto fantasioso da narrativa, Lúcio Cardoso quebra a sucessão de efeitos e impede que as imagens desagradáveis deste romance se encaixem na categoria de grotesco.

Outro aspecto de estruturação do romance que o afasta do grotesco consiste na “visão de mundo por vezes muito convencional” (CARELLI, 1986, p. 171) apresentada em *Dias perdidos*. Um dos ingredientes essenciais para se explicar a presença do grotesco consiste na crítica às regras sociais e ao modo de vida de determinada época. “A forma do grotesco [...] ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais” (BAKHTIN, 2008, p. 30). Um romance com uma visão de mundo tradicional dificilmente apresentará alguma imagem grotesca, uma vez que convencionalismo e grotesco não ocupam o mesmo espaço.

²² “Such a story might become grotesque, not because of some extraordinary bizarreness of invention, but because of the alternation or confusion of different perspectives. The hallmark of the grotesque in the realm of the fantastic is the conscious confusion between fantasy and reality.” (THONSOM, 1972, sem página).

O GROTESCO EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*.

Vista da altura da razão, toda a vida parece uma doença maligna e o mundo um manicômio.

Goethe

Neste capítulo analisaremos a manifestação das imagens grotescas no romance *Crônica da casa assassinada*, considerada a obra mais importante de Lúcio Cardoso. Além disso, incorporamos neste capítulo dois escritores classificados pela crítica literária como produtores de obras grotescas, e que foram leituras de Lúcio Cardoso: William Faulkner e Edgar Allan Poe. Com isso, pretendemos apontar os pontos de convergência entre duas obras desses escritores e *Crônica da casa assassinada*.

Iniciaremos o capítulo analisando *Crônica da casa assassinada* com a intenção de esclarecer em quais imagens e situações é possível identificar o grotesco nessa obra. Em seguida, faremos uma apresentação do contexto de produção da obra de William Faulkner e mostraremos os pontos de convergência entre *Crônica da casa assassinada* e o romance faulkneriano *Enquanto agonizo*. E logo depois analisaremos o conto *A queda do solar de Usher*, de Edgar Allan Poe, apontando de que forma este conto pode ter influenciado na escrita de *Crônica da casa assassinada*.

A manifestação do grotesco em *Crônica da casa assassinada*: o grotesco corporal, o grotesco moral e o grotesco caricatural.

O romance *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959, é visto pela crítica como a obra prima de Lúcio Cardoso: “uma das impressionantes obras da literatura brasileira, que pode estar ao lado dos melhores textos da literatura ocidental” (BRANDÃO, 1998, p. 31). Diferentemente dos romances anteriores, sua estrutura narrativa é mais complexa e sua construção polifônica se destaca desde o início, acompanhada dos impactantes conteúdos das confissões. Através da mudança de foco narrativo, a cada capítulo o autor dá voz a uma personagem. A trama vai se construindo através de pedaços, “retalhos” de perspectivas e

impressões acerca dos sentimentos e sensações das personagens. Entretanto, mesmo fragmentada, a coerência interna e o encaixe da história não deixam de acontecer em nenhum momento.

A complexa psicologia de cada personagem também chama a atenção. Cada uma é portadora de segredos e conhecimentos que o leitor nunca tem certeza de serem exatamente como dizem em seus depoimentos e confissões. Articulada e bem montada, *Crônica da casa assassinada* é uma obra de paradoxos que, ao mesmo tempo em que se completa através de seu conjunto de textos, se esfacela devido ao conteúdo dos textos que a integram.

Os temas abordados pela narrativa é outro elemento que se destaca na construção do romance. As obsessões cardosianas novamente estão presentes: a morte, a doença e a degradação do corpo doente, o catolicismo conservador, entre outros. Já no primeiro capítulo, o leitor se depara com um “suposto” incesto entre mãe e filho e questionamentos sobre a morte. E durante todo o romance esses temas se alternam entre as críticas ferrenhas aos dogmas religiosos, à sociedade mineira e à aristocracia em decadência.

A família Meneses

Essa narrativa conta a história dos Meneses, uma família aristocrática em decadência do interior de Minas Gerais, na cidade fictícia de Vila Velha. A tradicional família outrora fora símbolo de orgulho e prestígio da cidade, contudo, com o passar do tempo, com a modernização dos plantios, o fim da escravidão e a implementação da República esse clã não se adapta às modificações e passa a viver da glória de um passado de ostentação que não existe mais. Os Meneses assistem sua própria decadência financeira, moral e social e passam a viver de aparências, sobrevivendo da sombra de um passado glorioso. O processo de decadência dessa família é agravado com a chegada da protagonista Nina, uma linda e enigmática mulher. Nina, uma moderna moça do Rio de Janeiro, se casa com Valdo, o segundo filho da falecida Malvina Meneses, e se muda para a chácara onde mora a família. O contraste entre a tradição e o conservadorismo da família e a modernidade do vestuário e do comportamento de Nina se sobressalta no primeiro contato. Ela, acostumada com a agitação e valores de uma cidade grande, não se adapta à monotonia e aos valores arcaicos da província.

“Sua presença entre nós era destoante” (CARDOSO, 2004, p. 109) é a visão dos Meneses acerca de Nina. Esta presença vai abalar a calma da chácara. Valores, desejos e perspectivas nunca antes questionados ou manifestados vão agora eclodir nos integrantes dessa família e causar-lhes seu maior incômodo: a desestabilização.

Os conflitos já se iniciam no primeiro contato, em especial entre Nina e Demétrio, acompanhado de sua esposa Ana. Demétrio, primogênito da família, é visto como o legítimo representante dos Meneses: conservador, orgulhoso, frio e exigente. A chegada da cunhada desestrutura toda a sua personalidade austera e controlada. Acostumado ao autocontrole emocional se desespera ao se perceber enfeitiçado pela beleza e sedução de Nina. Possivelmente, por não saber lidar com sentimentos tão fortes passa a ter como objetivo destruir Nina, uma vez que interpreta seus encantos como uma ameaça para a família. Sua obsessão é tamanha que Demétrio chega a negociar uma arma com o farmacêutico, deixando-a exposta pela casa, facilitando um atentado de Nina contra sua própria vida. Na negociação com o farmacêutico, indiretamente compara a presença de Nina a de “um animal desconhecido [que] andava preocupando os moradores da chácara” (CARDOSO, 2004, p. 47).

Ana, esposa de Demétrio, embora não seja uma Meneses por consanguinidade, desde a infância fora criada para ser sua esposa, por isso incorporou profundamente a forma de viver e de ver o mundo de um Meneses, se tornando uma legítima representante da família. Transformou-se em um ser apagado, sem vida, apático, como ela mesma relata: “Eu mesma me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui” (CARDOSO, 2004, p. 103). Ao conhecer todo o esplendor da personalidade de Nina, o oposto da sua existência, percebe como é infeliz e passa a depender da presença de Nina para achar sentido para sua própria vida.

Valdo, marido de Nina, vive boa parte de sua vida sob a influência das decisões e ordens de Demétrio, inclusive a respeito de seu próprio casamento. Sua fraqueza e falta de posicionamento contribui para a desestruturação do seu matrimônio, provavelmente um dos fatores que provocam o retorno de Nina para o Rio, sozinha e supostamente grávida. A dúvida quanto à gravidez de Nina decorre da falta de relatos sobre isso. A única versão existente é a de Ana, cujos depoimentos, induzem o leitor a crer que Nina teve seu filho no Rio de Janeiro, mas o rejeitou, abandonando-o na maternidade onde nasceu, e que Ana teria resgatado essa

criança na maternidade para levá-la para a chácara e assim, aparentemente, impedir que o herdeiro dos Meneses fosse criado longe de sua família tradicional e cheia de valores morais. Ana retorna para Vila Velha com uma criança que atenderá pelo nome de André e será considerado o filho de Valdo e Nina. Após quinze anos de ausência, Nina volta à chácara com o propósito de conhecer André, seu suposto filho com Valdo, que embora criado no ambiente dos Meneses, nunca havia conseguido encontrar seu lugar na família.

Em seu retorno à chácara Nina se descobre doente, está com câncer e decide passar ali seus últimos dias. A protagonista explica o que representa essa decisão: “transpus as portas do meu cárcere, porque há uma força superior que me impele, e eu vim ao encontro do meu destino, como quem abre espontaneamente as portas de sua prisão” (CARDOSO, 2004, p. 203). A lenta e dolorosa evolução da doença no corpo de Nina coincide com o lento processo de degradação física da chácara. Nesse sentido, Kelly Moreira, no artigo “Câncer e decadência: Nina e a morte de si”, sugere: “A morte de Nina é o ponto nodal da história da família Meneses, a decomposição da personagem representa a decomposição da casa Meneses e seu fim decreta, também, o fim da casa e da família” (MOREIRA, 2011, p. 428). E complementa com a ideia de que o câncer de Nina se equipara ao câncer moral que assola os Meneses. Podemos identificar essa visão também na fala de Padre Justino “Ali está ela [a casa], tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas.” (CARDOSO, 2004, p. 499).

Ainda integrante deste clã há Timóteo, o filho mais novo de Malvina Meneses. Mesmo sendo um legítimo Meneses, orgulhoso e defensor de seus pontos de vista, ao lado de Nina se rebela contra a família tornando-se elemento essencial no processo de desintegração da família.

O grotesco corporal

Na perspectiva deste estudo as principais imagens grotescas integrantes desta obra são a corrupção do corpo, a deformidade moral das personagens e o aspecto caricatural na composição de certas cenas e personagens.

Como pode ser constatado no capítulo anterior, a imagem do corpo morto ou doente não é nova nos romances de Lúcio Cardoso. Entretanto em *Crônica da casa assassinada* a imagem

do corpo esfacelado aparece muito mais detalhada. Lúcio Cardoso se detém na descrição de cada detalhe da ferida, do resíduo que sai, do cheiro e da dor insuportáveis. As imagens são bastante sinestésicas e emotivas. O efeito do grotesco advém da descrição dos odores do corpo se espalhando pela casa e da putrefação física como pode ser constatado nesse trecho de um dos depoimentos de Ana: “O mau cheiro [...] era fácil perceber agora do que se tratava: uma emanção de sangue ruim, de mistura a não sei que matéria decomposta e esverdeada.” (CARDOSO, 2004, 413). E conforme reflete o médico sobre o corpo humano doente:

Gangrena, carne desfeita, arroxeadada, sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta. (CARDOSO, 2004, p. 152-153).

Podemos afirmar que Lúcio Cardoso, com o dom da pintura, constrói imagens visuais do corpo de Nina se decompondo em vida e se deformando como se fossem quadros da dor e do desespero humano diante da doença e da morte. A relação entre a literatura e a pintura de Lúcio Cardoso é assunto explorado por Andréa Vilela, em sua tese *Lúcio Cardoso, o traçado de uma vida*, defendida no ano de 2007, onde a crítica expõe: “Esse diálogo estabelecido entre estas três modalidades construtivas – a pintura, a poesia e o romance – apontou, como fator de ligação da linguagem utilizada nelas, a sensibilidade pictórica de Lúcio utilizada na composição da atmosfera de sua obra.” (VILELA, 2007, p. 10).

Depois de morta, as personagens continuam relatando as transformações do cadáver, intensificando mais a presença do horror, do nojento e da exposição do corpo em seus aspectos mais humanos e ao mesmo tempo mais animais. Na passagem a seguir podemos ver Lúcio Cardoso criar o ambiente de morte a partir da perspectiva de Valdo ao avistar Nina morta:

Não sei se por efeito do calor reinante – abafava-se, as cigarras chiavam com furor – ou pelo rápido processo de decomposição que produz aquela espécie de moléstia, a verdade é que a morta mudara completamente de aspecto. [...]

Nela o que era familiar havia desaparecido, sugado por uma atração interior – e o que era pele propriamente dita escorregava devagar, desabando em pregas flácidas,

como se não tivesse mais forças para sustentar o tecido humano. Através dessa lava que ia descendo, e que não era líquida ainda, mais impregnada desse óleo que é a consequência dos tecidos que se desaglutinam, matéria última e fermentada que vai se dissolvendo, repontava numa outra quina, já esboçando sob os poros elásticos seus contornos essenciais, o que nela era a única coisa dura, inatacável pelo tempo, pelo calor e pela consunção: os ossos. Lentamente, e como se ameaçasse nalguns pontos romper o tecido sem resistência, apontava já o que lhe constituía o esqueleto, e adivinhava-se que ele não tardaria a emergir completamente, livre da carne que o compusera, e da luz que o iluminara, cambiante e rosada – e bruto ia erguendo aqui e ali suas quinas, seus sinais pontudos, suas cavidades forradas de preto, *como a carcaça de um navio que o mar, defluindo subitamente, deixasse de repontar seca e nua à luz assombrada do sol.* (CARDOSO, 2004, p. 490, grifo nosso).

Nessa passagem Valdo expõe a tragicidade do tempo para o ser humano, a fragilidade da nossa composição. À medida que descreve a secreção que sai do cadáver, a transformação física – com a perda da identidade humana – e a saliência dos ossos, o efeito sobre o leitor é de repulsa, de nojo. No entanto, o emprego da linguagem poética, como pode ser conferido no trecho em itálico, enaltece o horror e o desespero, ocasionando assim um processo de atração, de envolvimento do leitor. Dessa forma, a representação estética empregada entrelaça o horror do universo de transformação e decomposição da morte com a beleza da representação poética, alcançando assim o efeito do sublime a partir do grotesco.

Outro ponto que contribui para o efeito de atração no leitor, nessa passagem, é o processo de recepção. A consciência de Nina de se saber, se sentir e se enxergar doente colabora com o processo de empatia e com isso contribui na construção do efeito do grotesco: “Acho que estou apodrecendo” (CARDOSO, 2004, p. 413) fala Nina à Betty, governanta da casa. A reflexão de Kelly Moreira corrobora essa hipótese: o que “desperta a sensibilidade do leitor é o fato de Nina estar ciente de que seu corpo está apodrecendo” (MOREIRA, 2011, p. 437). Ao perceber que Nina assiste o seu próprio fim o leitor tem um envolvimento emocional maior, isso lhe desperta compaixão que, acoplada aos questionamentos sobre a doença, a morte e o mal resulta novamente em um envolvimento do leitor com a cena.

Pela visão de Ana, a primeira a descobrir o mau cheiro, o câncer de Nina é a punição por todos os seus pecados: o adultério, a luxúria, o sortilégio de sua beleza e seu comportamento audacioso e livre. No corpo decrépito e sofredor ela vê a providência divina e acredita estarem se cumprindo todas as suas preces de que Nina fosse castigada. No fundo Ana não esperava

que Nina morresse, nem que tivesse uma morte tão cruel, e compara sua doença a uma “combustão interna”. Para ela a moléstia era “um castigo abrupto e sem sentido que sobrevinha, uma agressão, o sinal da vontade e da cólera de um Deus provocado em sua justiça.” (CARDOSO, 2004, 414). O fim de Nina representa para Ana apenas uma coisa: “Deus existia, repetia comigo mesma, pelo menos o Deus inflexível e capaz de desferir o raio, mesmo sobre os mais diletos objetos de sua criação – [...]. E isto me transmitia – afinal – uma paz seca, sem nuances e também sem alegria.” (CARDOSO, 2004, p. 415).

O grotesco corporal pela pintura

No artigo “Estes corpos humanos, como eu os amo”, publicado na *Revista Centro de Estudo Portugueses* em 2008, Ruth Silviano Brandão faz uma análise acerca da relação de Lúcio Cardoso com o corpo humano e ainda compara a produção literária cardosiana com as pinturas de Francis Bacon.²³ A autora argumenta que a dicotomia beleza e horror, natural aos corpos humanos, é amplamente abordada por Lúcio Cardoso. Ela explica que essa oscilação entre o belo e o feio completa as demais fixações paradoxais do autor como o pecado e a redenção, a vida e a morte, o bem e o mal.

Como proposto por Ruth Silviano Brandão, o ponto de encontro entre esses artistas está na temática. Através da escrita Lúcio Cardoso expõe a interioridade física de corpos humanos doentes e mortos e Bacon, utilizando-se da pintura, apresenta quadros de animais esquartejados, algumas vezes ao lado de figuras austeras, inclusive religiosas ressaltando o aspecto animal do comportamento e caráter humano. Podemos afirmar, portanto, ser a morte, em sua violência e solidão, o ponto de identificação entre esses artistas, assim como o mal estar que ela provoca, além do impacto da carne crua e os sentimentos sádicos e angustiantes despertados no espectador.

²³ Francis Bacon nasceu em Dublin, Irlanda, em 28 de outubro de 1909 e morreu em Madrid em 28 de abril de 1992. Com uma pintura visceral, Bacon tem como temas principais a morte – e todos os pontos que a rodeiam, como a solidão, a dor, a violência – a transgressão e a quebra de tabus. Produz uma pintura em que desconsidera a beleza dos corpos humanos, destacando seu lado animalesco ao enfatizar as secreções e criar imagens distorcidas e irregulares, sombrias e macabras, quadros que despertam angústia e aflição no espectador. As imagens retratam animais mortos pendurados em açougues, corpos desmembrados, sexo, violência e crítica às ilustres figuras religiosas. Influenciado pelo horror das guerras na Europa, reproduz a fascinação humana pelo sadismo, e fica conhecido como “Mestre do grotesco”.

No caso de Lúcio Cardoso, sua obsessão pela cena bíblica da ressurreição de Lázaro²⁴ exemplifica “a fixação do escritor-pintor pelos aspectos crus e cruéis do corpo humano” (BRANDÃO, 2008, p. 152). O sadismo envolvido no narrar do corpo morto possibilita aproximar sua arte à de Bacon, pelo fato de haver em ambos uma “sensibilidade exacerbada e pela forma como escolheram representá-la, nos limites do suportável e do insuportável” (BRANDÃO, 2008, p. 155). A pintura de Bacon, seguindo a linhagem de criação de Rembrandt e Soutine,²⁵ constrói a imagem de corpos despedaçados, imagens sombrias e tenebrosas pintadas de forma crua e cruel, enfatizando a baixeza do homem, sua parte animalesca de secreções, maldade e sadismo. Seguindo também a forma de criação de Velásquez,²⁶ Bacon recria a imagem do Papa rebaixando-o ao desfigurá-lo ou colocá-lo lado a lado com carnes penduradas. O maior representante da Igreja católica reduzido a uma “natureza animal”, tendo sua imagem física e moral deformada. Na imagem quatro, nos anexos, é possível verificar uma dessas inquietantes pinturas.

A ambivalência da transgressão do incesto

Um fator intensificador do efeito do grotesco em *Crônica da casa assassinada* é a presença da transgressão. Como vimos, um dos objetivos do grotesco consiste em questionar os preceitos sociais e morais de uma determinada sociedade. A partir do momento que um escritor cria uma obra permitindo que leis e regras sejam quebradas, traz para o ambiente fictício a atmosfera da transgressão, da rebeldia, da crítica ao comportamento conservador, como forma de provocar o seu leitor, que provavelmente desfruta das mesmas leis e regras questionadas.

²⁴ A cena da ressurreição de Lázaro é tema de algumas obras de Lúcio Cardoso. Na pintura ela aparece na tela “A ressurreição de Lázaro”, pintada em 1958, conforme consta na imagem 6 dos anexos. Aparece ainda no poema “A voz de Lázaro” do livro *Poesias*. Nele o morto ressuscitado se dirige diretamente a Deus. E é utilizada ainda como epígrafe de *Crônica da casa assassinada*, retirada do livro de São João: “Jesus disse: tirai a pedra. Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?”

²⁵ Rembrandt Harmenszoon Vanrijn, pintor holandês, nasceu no dia 15 de julho 1606, e morreu em 4 de outubro de 1669. E Chaïm Soutine nascido em uma aldeia lituana em 13 de Janeiro de 1893 e morreu em Paris em 9 de Agosto de 1943. Ambos pintaram quadros de animais despedaçados pendurados em açougues, inspirados na natureza morta.

²⁶ Diego Rodrigues da Silva y Velázquez nasceu em 6 de Junho de 1599, na Sevilha e morreu em 6 de Agosto de 1660 em Madrid, criador do quadro “Papa Inocêncio X”, em 1650, uma das obsessões de Bacon, a partir deste quadro ele criou várias pinturas rebaixando a figura do Papa.

Destacamos nesta obra a transgressão do incesto, e antes de analisá-la cabe uma explicação a respeito desta quebra de interdito, que consiste, na verdade, em um mistério.

André foi criado na chácara sob o mais absoluto segredo sobre sua mãe. A pedido de Valdo Nina era assunto proibido. O mistério em torno de sua mãe aguçava ainda mais sua imaginação e seu desejo em descobrir algo sobre essa mulher que, apesar da ausência e do silêncio, era tão presente. No início, apenas a curiosidade o movia. André fazia de tudo para descobrir algo sobre Nina. Com o tempo a curiosidade transforma-se em obsessão. E, antes mesmo de conhecê-la, André passa a idolatrá-la. Diante da notícia do retorno de Nina, seu pensamento é: “eu poderia satisfazer completamente a minha curiosidade. Que digo eu? A minha paixão”. (CARDOSO, 2004, p. 215). E completa logo depois: “Não sei, ignoro se é deste modo que os outros amam, se em relação a todas as mães o sentimento é o mesmo, mas comigo era algo devorante, único que me absorvia todo o calor e toda a vontade.” (CARDOSO, 2004, p. 217). Talvez pela ausência do amor materno, a obsessão se transformara em paixão.

Com a presença de Nina em casa, André, no início, tenta amenizar seus desejos sexuais. Mas logo ele percebe que os desejos eram recíprocos. Com o passar do tempo, a manifestação dos desejos e os jogos de sedução, ambos cedem e se envolvem no que chamariam de “seu pecado” e enfim a suposta relação incestuosa entre mãe e filho se consuma. Após o primeiro encontro no quarto às escuras, a fala de André é: “ambos enveredávamos por um caminho que não era mais o da inocência.” (CARDOSO, 2004, p. 192).

No entanto, o incesto, assim como a personalidade de Nina, é um dos enigmas da obra. O leitor não tem certeza de ser Nina a mãe biológica de André, devido a falta de relatos de Nina sobre sua própria gravidez.

Durante toda a narrativa o leitor é levado a acreditar na relação incestuosa entre Nina e André, a partir do retorno de Nina. Até que, no último capítulo, Padre Justino conta que Ana, em seu leito de morte, revelara que André era na verdade seu filho, oriundo de um caso extraconjugal com o jardineiro Alberto. E que sua viagem ao Rio de Janeiro teria sido em função da gestação desse filho, André, que ela apresentara à família como se fosse gerado por Nina. No entanto, os únicos depoimentos existentes sobre as possíveis gestações, a de Ana e a de Nina,

são de Ana. E nas palavras de Valdo a intimidade de Ana não seria revelada de todo, seus segredos estavam escondidos no recôndito de sua alma: “Talvez houvesse nela realmente um mistério, mas o que quer que fosse, tinha eu certeza de que jamais viria à tona, porque ela preferiria morrer a partilhar com alguém a razão de seus sentimentos.” (CARDOSO, 2004, p. 410). Portanto, o leitor não pode ter certeza de que essa seja a história verdadeira, pois apenas uma perspectiva sobre o fato é apresentada. Considerando unicamente as confissões de Ana, Nina e André não estariam cometendo o pecado do incesto.

A respeito deste tema Ruth Silviano Brandão manifesta sua perspectiva. Logo no início da narrativa o leitor percebe haver uma relação incestuosa entre André e Nina, Ruth Silviano Brandão explica o que ocorre quando o leitor se depara com essa informação:

Perturbadas estão as palavras, embaralhada a sintaxe da cultura, perturbado está o leitor e, nesse tremor, a leitura prossegue. Depois, o incesto acontece de forma explícita, enchendo a casa de suspeitas e rumores, não importando que, mais tarde, Ana diga que André é seu filho. Essa versão atende à sua inveja e à sua vontade de também ter um pecado. A relação incestuosa já se espalha por todos os cantos do livro, denunciada pela própria Ana e propiciada por ela, já que não esclarece para André quem é sua mãe. Não importa saber se se trata de verdade ou mentira, por que sobre isso não é possível uma clareza. O fato é que não há como deter a avalanche, pois o incesto está presente, falado, desenhado na letra do texto e não há mais como apagar esse sinal. (BRANDÃO, 1998, p. 138).

Sua interpretação para a relação entre Nina e André vai ao encontro da assumida por esse estudo: há um incesto, pois o mesmo se legitima no nível moral e da escrita. A transgressão do incesto contribui duplamente para o efeito do grotesco no romance. Primeiramente, por ser uma manifestação crítica aos costumes e valores desgastados e arcaicos da família Meneses que não conseguem cumprir sequer uma lei universal,²⁷ contribuindo dessa forma na formação do ambiente degradado e movido por aparências. E, segundo, pelo fato da transgressão do incesto ser ela mesma ambígua. O incesto entre mãe e filho traz em si o desejo de se fundir com o corpo no qual se foi gerado.

²⁷ “Se pedíssemos a dez etnólogos contemporâneos para indicar uma instituição humana universal, é provável que nove escolhessem a proibição do incesto. Vários deles já a designaram formalmente como a única instituição universal.” (KROEBER *apud* LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 47).

Nessa conjuntura, as noções tradicionais de certo e errado estão distorcidas e o corpo degradado de Nina, praticamente em decomposição, é sexualmente tomado por André. Neste momento surge a tensão da quebra do interdito do incesto. E ao mesmo tempo se consolida a perturbadora imagem ambivalente do corpo doente, quase morto, como objeto de desejo sexual. Na passagem a seguir podemos verificar em uma mesma imagem a transgressão e a ambivalência do corpo morto no último encontro sexual entre André e Nina. Nele se verifica também a manifestação estética do grotesco corporal:

Deitei-me ao seu lado – que me perdoem a exuberância das minúcias [...].

[...] à medida que lhe forçava a boca, e com a língua atingia-lhe o paladar, não era mais essa descoberta do húmus alheio o que me transportava, mas *um odor rançoso*, indefinível, que sobrevinha do seu âmago como um excesso de óleo que fizesse andar as escuras profundezas daquele engenho humano. [...] Naquele momento não era a fruição da vida o que me interessava, mas a da morte.

Amei como nunca, sem saber ao certo o que amava – o que possuía. Não era um interior, nem uma mulher, nem coisa alguma identificável – *era uma monstruosa absorção* a que me entregava, uma *queda*, um *esfacelamento*. [...]

Até o instante em que ouvi um grito romper o ar – e acordei. Desfalecida em meus braços, ela arquejava. E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue e nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro. Abandonei-a, e ela afundou na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sobras da minha louca experiência. (CARDOSO, 2004, p. 403, grifos nossos).

Nesse fragmento, a imagem do baixo, do ventre, se manifesta como uma imagem grotesca, pois apresenta a ambivalência característica dessa forma literária, a morte sendo fecundada como uma “monstruosa absorção”. A destruição, o esfacelamento, a finitude do corpo humano são trazidos através do aspecto negativo, a morte. A renovação, a vida, a fecundação são trazidas pela presença da satisfação sexual, nesta acepção, o aspecto positivo. Há uma circularidade entre o positivo e o negativo, uma interpenetração entre as imagens: “Na literatura mundial [...] encontramos múltiplos exemplos em que a *agonia* e a *satisfação das necessidades naturais* estão misturadas, em que o momento da morte coincide com o da satisfação das necessidades naturais” (BAKHTIN, 2008, p. 130, grifos nossos).

André sabe o peso que carrega por se envolver com Nina, mas ao mesmo tempo se delicia com essa quebra de tabu – a força de atração e repulsão, como pode ser visto nesse trecho do seu diário: “Incentivava-me o ser sacrílego; imaginando uma afronta às leis humanas e divinas, deliciava-me em estreitá-la [Nina] contra mim” (CARDOSO, 2004, p. 268). A transgressão (a repulsão), aspecto negativo, gera prazer (atração), aspecto positivo.

Uma das tendências fundamentais da imagem corporal grotesca consiste em exibir dois corpos em um, como, por exemplo, a gravidez, ou a imagem híbrida do ser humano, dois corpos humanos que se entrelaçam formando um só. Essa imagem encontra-se na relação entre Nina e André, como pode ser constatado no trecho abaixo:

[...] *somos uma única e mesma pessoa.* (Porque o deus do amor é um deus hermafrodita – reunindo na mesma criação os dois sexos diferentes, esculpiu a imagem do ente de sabedoria e conhecimento que da sua dualidade faz o paradigma da perfeição.) *Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor a força do nosso sentimento?* Amá-la é reintegrar-me ao que fui, sem susto e sem dificuldade. É a volta ao *país de origem.* Amando-a como homem, sinto que deixo de ser eu mesmo para completar esta criatura total que deveríamos ter sido antes do meu nascimento. *Nesta fome de conjunção não pode haver pejo, porque não há imoralidade.* Quando ela me falta [...] sinto-me incompleto. (CARDOSO, 2004, p. 331, grifos nossos).

Na passagem acima, percebe-se o hibridismo presente no papel de Nina para André: mãe e mulher em um mesmo ser; o parto e o coito preenchendo, ao mesmo tempo, a mesma imagem do “baixo corporal”. Até no nível da linguagem é difícil para André desfazer a interpenetração ocorrida entre as imagens de mãe e mulher assumidas por Nina: “não posso designá-la como ‘aquela mulher’, e muito menos como ‘minha mãe’. Não é nem uma coisa nem outra” (CARDOSO, 2004, p. 331). É possível ainda identificar nesta passagem a “nostalgia da continuidade perdida” defendida por Bataille, principalmente no trecho em que André diz que possuir Nina é *retornar ao país de origem*. Fica claro que há um desejo de voltar a ser uno, de se fundir a Nina e, por consequência, viver a ilusão de que é possível recuperar a fusão. Isso se evidencia novamente quando André afirma se sentir incompleto na falta de Nina. Nessa relação ambos se tornam o objeto externo pelo qual acreditam que saciarão seus desejos internos e findarão com seus sentimentos de vazio e angústia. Nina é a paixão de André, torna-se o ser amado idealizado e como característica própria da paixão, que envolve relação

corporal e também emocional, essa relação invoca a morte. Em um dos seus encontros, Nina, já ciente de sua doença letal, e de que, portanto, perderia André, propõe que morram juntos, embora isso não chegue a acontecer. Em sua visão, apenas a morte os permitiria uma união maior que a provocada pelo encontro carnal e maior que a união antes do nascimento. André explica qual a intenção de Nina ao fazer essa proposta: “Não era simplesmente o amor que ela desejava, mas a *fusão*, o aniquilamento e eu aceitava morrer, fechava os olhos, atirava-me ao desconhecido - nossos corpos se *fundiam*.” (CARDOSO, 2004, p. 339, grifos nossos). Conforme Bataille, na paixão, típica relação de violência, o sentimento de morte e o medo da perda tornam a relação egoísta, levando, por consequência, à manifestação de outra forma de descontinuidade, prefere-se a morte a perder o outro.

O sentimento de absurdo

A ambivalência das imagens corporais grotescas de *Crônica da casa assassinada* não terá o mesmo aspecto renovador da ambivalência renascentista, uma vez que a obra traz a visão marcada pelo horror e pela descrença do homem do século XX, como pode ser constatado no fragmento a seguir. André, logo após o último encontro sexual com Nina, revolta-se contra Deus, diante do corpo apodrecido e moribundo:

[...] Deus se existisse, levasse a melhor parte, e dela [Nina] arrancasse seu sopro naquele minuto mesmo, e estabelecesse sua lei de opressão e tirania. Que até *nos diluísse em matéria de nojo, e vivos, para maior divertimento seu, exhibisse o estado de nossa podridão e de nossa essência de lágrimas e de fezes* – nada mais me importava. Literalmente nada mais me importava. Um vácuo fez-se em mim, tão duro como se fosse de pedra. [...] E nunca soubera com tanta certeza como naquele instante, que enquanto existisse, proclamaria de pé que o *gênero humano é desgraçado*, e que a única coisa que se concede a ele, em qualquer terreno que seja é a porta fechada. (CARDOSO, 2004, p. 404, grifos nossos).

A dor e a incompreensão de André são notáveis diante da decomposição em vida de Nina. Na visão da personagem, Deus está se divertindo ao permitir tanto sofrimento àqueles que nomeia como filhos, ao mostrar ao ser humano a sua finitude, sua fraqueza, sua *essência de lágrimas e fezes*, de dor e podridão. Não há esperança, pois todas as portas estão fechadas. A vida perde o seu sentido, *nada mais importa*, o que resta é o sentimento de absurdo diante de tamanha

destruição e sofrimento. Tudo parece ser em vão. É a visão de solidão e desproteção em que o pai abandona seu filho. Praticamente uma perspectiva niilista da existência. André completa:

E sendo assim, desgraçada também é a potência que nos inventou, pois inventou também ao mesmo tempo a ânsia inútil, o furor do escravo, e a perpétua vigília por trás desse cárcere de que só escapamos pelo esforço da demência, do mistério ou da confusão (CARDOSO, 2004, p. 404).

O processo de revolta de André se intensifica após decretarem Nina como morta. Em sua última conversa com seu pai, Valdo, André o questiona se a ressurreição existe, como forma de ainda procurar alguma esperança; contudo o pai responde negativamente, o que leva André ao desespero. Negar a eternidade é negar a existência de uma potência divina: “Isto, Deus, é o que somos? Tua efígie, como ensinam que representamos, é um disfarce do podre? Somos esta hora marcada, este medo de derreter e não ser nada? Ah, é injusto!” (CARDOSO, 2004, p. 492). E como forma de protesto contra a criação divina André cospe no rosto do cadáver e diz: “eis o respeito que tenho pela Tua criação...” (CARDOSO, 2004, p. 492).

Como último protesto diante de toda vivência negativa e cercada de perdas, ele abandona a chácara para sempre, mas antes nega todos os preceitos de uma família tradicional, nega a própria instituição familiar, o amor pelos parentes e nega Cristo. Suas palavras, ainda direcionadas ao seu pai, são:

[...] eu não o amo, nunca o amei como a pai. Não o sinto como tal, como não sinto que é minha mãe que jaz morta neste caixão. Aliás, não sinto nada em relação aos meus parentes. Não amo nenhum ser humano. [...] Se isto não acontece, é exclusivamente PORQUE O CRISTO É MENTIRA. (CARDOSO, 2004, p. 492).

Na perspectiva de André, tudo é uma grande mentira, não há ressurreição, ninguém será salvo. Ainda que pareça que o desfecho de sua história é de inteira negação e desesperança, ao ver André sair pelo portão da chácara Valdo o compara a “um pássaro que ganhou o espaço e a liberdade” (CARDOSO, 2004, p. 493), como se fora da chácara, longe das amarras da tradição arcaica dos Meneses pudesse haver algum elemento positivo no caminho de André. Na falta da esperança há pelo menos a liberdade e a possibilidade de um novo caminho.

O grotesco caricatural

Outro elemento grotesco identificado em *Crônica da casa assassinada* é a caricatura do velório. No artigo “*As I Lay Dying* (William Faulkner): Grotesque Intrusions in *As I Lay Dying*” [*Enquanto Agonizo* (William Faulkner): Intrusões do grotesco em *Enquanto Agonizo*] Michael Gillum²⁸ afirma que um funeral que, é um rito de despedida para aqueles que perderam um ente querido, tem por finalidade unir os que continuam em vida e, principalmente, “serve para cobrir a nua indignidade da morte” (GILLUM, 2009, p. 17, tradução nossa)²⁹. O funeral de Nina não segue estes preceitos, pois fatos inconvenientes, inapropriados e desrespeitosos acontecem durante o evento. Seu velório adquire aspectos caricaturais. O ritual profanado, que se torna a paródia de um velório, tem direito a travestis, reis bufões e profanações.

O desrespeito ao corpo morto de Nina se manifesta desde o primeiro momento de seu ritual. Demétrio, sem sequer encostar-se ao corpo, declara Nina como morta e ordena que levem o cadáver para onde seria velada – a mesa de refeições da sala, com uma única vela branca na cabeceira. Na verdade não se sabe se Nina realmente está morta. Na visão de Betty o corpo ainda estava quente, poderia ainda estar viva. A mesma impressão de Valdo quando abraça o corpo na sala. O fato de velar Nina sem se ter a certeza de que estivesse morta comprova a crueldade de Demétrio. Tudo indica que os principais motivos que o levam à decisão precipitada de iniciar o velório se dão em função do seu permanente desejo de se livrar de Nina, aparentemente por não conseguir se livrar do amor que sentia por ela, e por sua obsessão em receber a visita do Barão.

O despojamento e a pobreza com que o cadáver é exposto vão contra toda a beleza que Nina representou um dia. Na impossibilidade de tirar o lençol do corpo de Nina, pois o mesmo havia se fixado no busto, local das secreções, decidem apenas enrolá-la em outro lençol. Kelly Moreira interpreta essa atitude como contrária a toda tradição de um funeral digno no qual se exige que o morto esteja bem vestido, não cumprir esta premissa desrespeita a morta. André, em seu diário, expõe a pobreza do funeral: “era uma urna muito simples, trabalho de Mestre

²⁸ Michael Gillum da Universidade da Carolina do Norte em Asheville.

²⁹ “[...] serves to cover the naked indignity of death.”

Juca, forrada de pano ordinário e com alças de metal. O corpo, enrolado num lençol, descansava sem que nenhuma flor o enfeitasse” (CARDOSO, 2004, p. 34-35).

Outro evento de desrespeito ao corpo morto é a fúria de Demétrio desfazendo-se de todas as roupas da morta em pleno velório. Além de apressar o ritual funerário, Demétrio, em um ato de desespero, momento em que todas as suas emoções transbordam, resolve se desfazer das roupas de Nina. Diante da cena de ofensa ao cadáver, Valdo tem a coragem de confrontar o irmão. Nesse momento fica claro para Valdo que Demétrio “nunca em sua vida teve outro pensamento senão o de destruí-la” (CARDOSO, 2004, p. 461). Nessa perspectiva, desfazer-se de suas vestes era como se desfazer do pouco que ainda restava dela.

Através da visão de Valdo, percebe-se que o funeral de Nina se assemelha mais a uma festa grotesca, pois não existem os elementos próprios de um velório. Não há o choro e o pesar próprios deste momento, as pessoas visitam a família não por solidariedade, mas por curiosidade. O velório se torna um pretexto para que as pessoas de Vila Velha invadam a chácara Meneses, antes tão protegida e resguardada, agora invadida e sendo atacada no seu ponto frágil, a revelação de sua moral falida. Com isso, o efeito de estranhamento é transmitido ao leitor. A passagem seguinte narra o olhar de Valdo ao chegar à chácara no momento do velório de Nina:

vi que este [o portão central] se achava aberto de par em par, como só acontecia por ocasião de grandes festas [...].

[...] achei-me diante da sala. Lá, como já sucedera no jardim, envolveu-me uma atmosfera de festa muito pouco fúnebre. Dir-se-ia mesmo que a pobre morta, enrolada no seu lençol e estendida sobre a mesa, era um fator que muitos poucos levavam em conta. A verdade é que se despersonalizara, já não era mais senão o motivo longínquo da reunião, e os visitantes, esquecidos, conversavam aos grupos, alguns até mesmo em voz mais alta do que seria conveniente. Julguei mesmo ouvir, partindo de um dos extremos da sala, uma risada que em vão se esforçava para ser contida. E tudo estaria completo, isento de qualquer lembrança de morte, se ainda não vagasse por nós, insistente, aquele cheiro de matéria em decomposição que desde há vários dias tinha no quarto da agonizante seu centro de irradiação. (CARDOSO, 2004, p. 450-451).

Em *O grotesco* Kayser interpreta o significado da presença da festa grotesca numa obra:

Pois ao seu feitio [da festa] pertencem o incomum, a magia da transformação e, para a pessoa participante, a abertura de algo operante. Esta soltura interior produz nos demônios, sempre à espreita, um estímulo, um convite direto, para que irrompam em cena. A festa ‘grotesca’, que finda em total estranhamento e dissolução no caos, é um motivo que retorna continuamente na história do grotesco. (KAYSER, 1986, p. 102).

A festa é a porta de entrada para os demônios. No caso de *Crônica da casa assassinada*, abre-se a porta para que os demônios morais da família Meneses se libertem. É nesse momento que Demétrio irrompe de seu falso controle emocional, André se revolta integralmente contra Deus e contra qualquer forma de amor e, o fato mais importante, do qual falaremos em seguida, Timóteo se revela. O ritual da morte digna, o velório, é quebrado; o horror e o monstruoso se manifestam, as personagens perdem o chão firme e o mundo sai dos eixos. Ainda segundo Kayser:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 1986, p. 40)

É possível identificarmos ainda outros elementos desrespeitosos no velório de Nina, como a saída de Timóteo do quarto, no qual vivera nos últimos anos, revelando sua imagem grotesca para a sociedade e a presença do barão, símbolo do poder em decadência, apresentado como um rei bufão.

No contexto de degradação da família a saída de Timóteo se torna um fato crucial, pois Timóteo é a personificação do demônio moral dos Meneses, sua imagem e conduta envergonham e negam todos os valores da família. Em sua história, Timóteo sempre incomodou seus irmãos com uma vida boêmia e cheia de gastos, fatos os quais o levavam sempre a discussões com Demétrio. Até que numa de suas brigas, Timóteo insulta Demétrio: “Timóteo riu e afirmou que o irmão era um tonel de armazenar tolices; quanto aos Meneses, que Demétrio julgava atingidos com seu procedimento, não passavam de rebentos podres de alguma família de origem bastarda” (CARDOSO, 2004, p. 105). Diante de tamanho insulto

Demétrio se zanga e ameaça prejudicar Timóteo na herança internando-o em um manicômio caso ele não se redimisse. Deste dia em diante, por medo da ameaça se cumprir ou pelo sentimento de incompreensão Timóteo se tranca no quarto e uma transformação começa, ele passa a se travestir de mulher, assumindo sua homossexualidade e se rebelando contra a família. Demétrio, com medo de sua imagem manchar a honra da família, proíbe a entrada de qualquer pessoa no quarto de Timóteo e sua saída dele. Começa então a tentativa de apagamento e silenciamento de Timóteo em sua própria casa e para o mundo. Sua existência é solitária, enclausurada, e com o tempo adquire traços de uma sombria loucura.

Essa personagem sofre uma metamorfose. No início, Timóteo apenas se trajava com as roupas, joias e maquiagem de sua falecida mãe, preocupado em se vestir de forma elegante e opulenta. Com o tempo, no enclausuramento do quarto, pela solidão e talvez por questões mais profundas e pessoais, as ações de Timóteo se intensificam e tudo é feito com exagero: a bebida é em excesso, causando deformações físicas; o peso aumenta muito passando a não caber mais nas roupas, carnes esgarçam através das vestes; as roupas, outrora símbolo de poder e luxo, se tornam antiquadas e arcaicas e a maquiagem “um excesso, um transbordamento, qualquer coisa de incontrolável, como alguém que tivesse perdido o senso do gosto ou da medida – ou pior ainda, que não tivesse em mente senão o próprio ultraje.” (CARDOSO, 2004, p. 83). É um “suicídio lento”, como percebe Betty. O travestimento de Timóteo, da forma que acontece, o transforma em uma figura grotesca. Pela narrativa de Valdo visualizamos o ser que Timóteo se tornou após anos trancado:

Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados, e que é um esvair permanente, como o vapor que segrega um charco. Mal conseguia mover o braço rotundo – sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava – um braço sem vida, mole desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore. Nem mesmo seus olhos eram fáceis de perceber naquela massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça: a enxúndia subia-lhe ao longo das faces, modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um bonzo morto do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras. Os cabelos, longos, escorriam-lhe pelos ombros, mas não eram cabelos tratados ou que tivessem merecido sequer uma pena de um gesto de atenção: eram duas tranças duras, como dois cipós selvagens, contorcendo-se e oscilando ao jogo da rede – duas raízes improvisadas que escapulissessem de um tronco maltratado pelos anos. E, coisa estranha, naquela figura espetacular, que parecia aglomerar em si todo o esforço da inatividade, do ócio e do abandono, havia

qualquer coisa marinha, secreta, como se escorresse sobre ele o embate invisível das águas, rolando a esmo a massa amorfa que o compunha, e onde repousava, mortal e silenciosa, a palidez de distantes solidões lunares. (CARDOSO, 2004, p. 473-474).

A loucura integra outro aspecto de sua personalidade, sombria e assustadora. Nessa perspectiva, assim como ocorre com a personagem Pedro de *A luz no subsolo*, a loucura em Timóteo é sinônimo de degradação e alheamento do mundo. Segundo Kayser, “na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez é como se um *id*, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma.” (KAYSER, 1986, p. 159).

A existência atormentada e excluída faz com que Timóteo desenvolva a ideia obsessante de destruir os Meneses. Deseja desmascarar toda a ruína e mentira de sua estirpe, e escolhe o dia da morte de Nina para se vingar da família. Decide sair do quarto para atender a um pedido que ela lhe fizera: levar violetas ao seu caixão. Planeja tudo com Betty. Assim que o Barão chegasse, cuja visita à chácara era a obsessão de Demétrio, ele sairia de sua prisão e afrontaria todas as regras e ordens existentes naquela casa. No momento em que ele chega à sala principal da chácara carregado em uma rede pelos pretos da fazenda, ele percebe que a família Meneses havia sido destruída apenas com o ato de se permitir existir perante os olhos alheios. Este ato desrespeita não só a família, mas também o velório de Nina, pois sua aparição era algo ofensivo e coloca o funeral em segundo plano. Tudo em Timóteo é grotesco, inclusive é dessa forma que Valdo define a imagem do irmão:

Acho, e afirmo isto sem nenhuma hesitação, que tudo ainda estaria salvo se Timóteo não houvesse descido da rede. [...] Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. *Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele.* De pé diante daquela gente, *Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno* [e continua descrevendo o estado deplorável de Timóteo e as joias que trazia no corpo] (CARDOSO, 2004, p. 474, grifos nossos).

Nesta passagem novamente o efeito do estranhamento do velório está presente. A revelação de Timóteo se torna um *insulto* a todos, inclusive ao próprio cadáver, explicitando outra vez a indignidade do velório de Nina. Pode-se identificar também a presença do grotesco moral

através da indignidade e do desrespeito com o qual o corpo de Nina foi tratado. O grotesco moral se faz presente nas atitudes em que os vícios humanos ganham destaque, como a inveja, as traições, o desrespeito, as relações parasitárias, o suicídio, o assassinato, a quebra de um interdito, enfim, ações nas quais se encontra a deformidade moral do ser humano.

A presença de Timóteo intensifica a quebra do ritual do velório. O aspecto deformado e exagerado de Timóteo o torna um travesti degradante. Nesse aspecto, ele representa o grotesco caricatural, trazendo para o ambiente a inversão de papéis, a crítica ao tradicional e o espanto.

A palavra *imprópria* na passagem anterior revela mais uma vez a característica caricatural adquirida pelo funeral. A aparição de Timóteo envolve todos no grotesco: todos são arrastados para o alheamento no qual Timóteo vive. A saída de Timóteo é a cartada final para o fim da família Meneses.

O barão é outra personagem que complementa o aspecto caricatural do velório de Nina. Como comentado anteriormente, a visita do barão à chácara dos Meneses era a grande obsessão de Demétrio. Por acreditar que esta visita aumentaria o prestígio da família, fez disso seu principal objetivo de vida e sempre fez de tudo para facilitar esse acontecimento. Através do depoimento de Valdo, acompanhamos a chegada do Barão. Aquele que deveria ser a figura mais ilustre de Vila Velha chega em “um automóvel de aspecto antigo, barulhento e rodeado de fumaça, que sem dúvida transportava a nobre família.” (CARDOSO, 2004, p. 471). A nobreza não falta apenas em seu meio de locomoção, o aspecto físico se compõe de elementos medíocres se opondo ao que deve ser a imagem de um fidalgo. “[...] Pequeno, carregando um embornal suspenso do braço direito, saltou o Barão, muito vermelho e assustado, ao que parecia com o movimento que se fazia em torno dele.” (CARDOSO, 2004, p. 471). E o aspecto caricatural se completa ao revelar sua compulsão por comida, completando assim a imagem de um barão glutão e desprovido de majestade.

[...] subiu majestosamente o resto da escada. Majestosamente tanto quanto lhe era possível: pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse algo de muito precioso. [...] foi sentar-se afinal no fundo da sala, bem distante do corpo exposto, e numa banquetada de veludo ali disposta especialmente para a ocasião. Seus pés, calçados com botinas de cano alto, ficaram suspensos no ar, balançando. [...] retirou o embornal do braço, abriu-o e, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima.

(Por esta época já se achava ele dominado pelo demônio da gulodice, que mais tarde o arrebataria depois de uma tão cruel agonia; não podia separar-se daquele saco de alimento e, onde quer que estivesse, em visita ou em casa, estava sempre mastigando. [...] E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente.) (CARDOSO, 2004, p. 472).

O estranhamento de Valdo diante da imagem patética do barão aumenta quando ele percebe que as pessoas presentes no velório não se chocam com o ato desrespeitoso do barão de se alimentar em uma ocasião fúnebre “como se fosse muito próprio da raça dos barões carregarem para os velórios um embornal de gulodices.” (CARDOSO, 2004, p. 472). Na interpretação de Kelly Moreira, da qual compartilhamos, este barão é uma sátira à aristocracia rural do passado, representa a decadência pela qual os Meneses vêm passando.

O velório de Nina adquire aspectos de uma festa grotesca e se diferencia das festas carnavalescas. Estas últimas são alegres e livres do medo próprio do renascimento. A festa fúnebre em *Crônica da casa assassinada* está longe da praça pública, é privada, e o que ocorre é uma invasão do ambiente particular, como se a praça pública adentrasse o ambiente doméstico. Segundo Bakhtin, após o período renascentista: “introduz-se a festa no cotidiano, isto é, ela é relegada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais.” (BAKHTIN, 2008, p. 30). Nesse sentido, a glotonaria do Barão, os excessos de Timóteo e de Demétrio, e a invasão do povo de Vila Velha, expressam o interesse pela satisfação pessoal e egoísta do indivíduo, próprio da literatura burguesa. O importante é o desejo individual e não a celebração social, “o triunfo do conjunto do povo.” (BAKHTIN, 2008, p. 264).

Após Nina ser enterrada, cujo processo não chega a ser narrado, a família Meneses termina seu processo de desagregação. No fim resta apenas Ana, o restante dos familiares abandonara a chácara ou falecera. Ana termina seus dias decrépitos no porão do Pavilhão, mesmo local em que Alberto, o jardineiro, sua antiga paixão e obsessão, havia falecido. Um lugar insalubre, abandonado, sujo, inadequado para alguém doente como ela. Seu fim simboliza tudo o que foi sua vida, um ser à margem, que vive nas sombras e o mais importante, sozinha e esquecida. A chácara, patrimônio sagrado, já não era mais o reduto dos Meneses, mas sim o símbolo

histórico de todo o poder e prestígio que um dia representaram. Como revela Padre Justino, que vivera para presenciar toda a trajetória desse clã, a chácara ficou fisicamente destruída e abandonada, “no entanto, para quem conhecia a crônica da Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, [...]” (CARDOSO, 2004, p. 395). A história dos Meneses se encerra, mas a ausência dos personagens não gera esquecimento, pelo contrário, passa-se o tempo e o fascínio por essa família e o enigma de Nina permanecem.

Enquanto agonizo e Crônica da casa assassinada: uma análise comparativa

Uma referência literária importante e declarada para Lúcio Cardoso é William Cuthbert Faulkner. Este escritor nasceu em Mississipi, sul dos Estados Unidos, região que sofreu importantes mudanças após a Guerra de Secessão, em 1861. A Guerra de Secessão ou Guerra Civil Americana eclodiu principalmente pela divergência entre os interesses econômicos da região sul e norte. A primeira, sustentada por uma economia agrária, tinha sua produção voltada para a exportação e era mantida pela mão de obra escrava. Enquanto a segunda era uma região industrializada, protecionista, mantida por uma mão de obra assalariada e explorada e visava o mercado interno. A região norte pedia o fim da escravidão para que assim se igualassem as condições de produção e, por consequência, o preço dos produtos, além de aumentar o mercado consumidor. Essa diferença de interesses levou à guerra na qual o sul desejava separar-se do norte chegando inclusive a romper com o governo. Nessa disputa a região sul saiu derrotada e isso influenciou profundamente em suas estruturas econômicas e sociais.

Antes da guerra o sul era composto por uma sociedade conservadora e colonial, com o poder concentrado nas mãos dos brancos e com uma estrutura social e econômica de difícil mobilidade. Além disso, a religião protestante era fator intensificador dos aspectos tradicionais. Após perder a guerra, as estruturas econômica e política entram em crise e acontece uma profunda modificação no contexto social da população. O universo poderoso da aristocracia rural desaba, a região fica devastada, o contexto é o de decadência, declínio e degeneração moral. É nesse cenário de decadência que nasce Faulkner, no seio de uma família de vários políticos, antiga e ilustre, que sofreu todas as mudanças do pós-guerra.

A intercessão entre Faulkner e Lúcio Cardoso acontece tanto na vida quanto na obra. Apesar da distância geográfica, as histórias destes escritores têm pontos em comum. Ambos cresceram em famílias antigas e com certo prestígio político. Da mesma forma que acontece em Mississipi, as tradicionais famílias mineiras de grandes latifúndios se mantêm presas ao passado glorioso, mas que não existe mais, não conseguem se adaptar ao moderno nem conseguem se manter sem seus escravos, decaem economicamente e, por consequência, seus valores morais, religiosos e sociais não valem mais. É um mundo de decadência e aparências. Faulkner e Lúcio Cardoso levam esse universo de degradação para suas obras não procurando retratar o real, mas recriá-lo, criticando e empregando características próprias de suas escritas e perspectivas artísticas. Vemos esse universo tanto em *Enquanto agonizo* como em *Crônica da casa assassinada*.

Vale ressaltar que a exclusividade a apenas uma obra de Lúcio Cardoso, em relação à análise comparativa, se deve ao fato de ser sua obra-prima, o romance de estrutura mais bem montada e desenvolvida realizado por este escritor e, principalmente, por ser a narrativa que estilisticamente mais se aproxima das obras de Faulkner. *Crônica da casa assassinada* foi publicada em 1959, vinte e nove anos depois da publicação de *Enquanto agonizo*, ou seja, Lúcio Cardoso teve tempo para ter acesso às obras de Faulkner cujas características estilísticas e temáticas contribuiriam para a elaboração do romance destaque de Lúcio Cardoso.

Outro ponto importante a esclarecer é: por que Faulkner? A escolha de William Faulkner, especificamente, ocorre, primeiramente, pelo fato dele ter sido uma referência para Lúcio Cardoso. Em seu *Diário Completo* e no artigo “Faulkner vivo”,³⁰ Lúcio Cardoso declara a grande contribuição de Faulkner para a literatura, inclusive para seus romances, e considera o escritor americano “o maior romancista vivo” (CARDOSO, 1970, p. 278) e ainda completa:

Não há dúvida de que Faulkner brilha numa das esquinas da literatura – e das mais belas, das mais altas, das mais justas, mas brilha simplesmente porque na verdade era um “criador”, não de conflitos literários insolúveis, mas de conflitos humanos – êstes sim, insolúveis, porque feitos dessa tumultuada matéria com que besuntam as mãos todos os escritores dignos dêsse nome e que se chama injunção humana. (CARDOSO, 1970, p. 276)

³⁰ Texto mencionado e citado por Carelli, mas que não apresenta data e ou local de edição. Daí a dificuldade de localização deste texto em seu original.

Com um olhar crítico, Lúcio Cardoso percebe que as criações de Faulkner só acontecem como tal devido ao fato deste escritor viver em seu tempo, ou seja, o sentimento de absurdo vivenciado no século XX: “A falta de paz de Faulkner vinha da permanente consciência de sua condição de escritor e de ser humano crucificado à febre agônica do seu tempo” (CARDOSO, 1970, p. 278).

Em segundo lugar pela aproximação da estilística adotada por Lúcio Cardoso da empregada por Faulkner a partir de 1929, quando se considera o início de sua segunda fase. A partir deste momento seus romances se tornam mais violentos, com uma atmosfera sombria e de terror, sem excluir o cômico, tendo como tema principal a derrocada moral e financeira da família sulista norte americana. O estilo também se modifica; se antes Faulkner seguia mais detidamente as regras literárias de criação, na segunda fase a liberdade fica maior e, com isso, ele cria uma estilística própria com frases longas e algumas vezes obscuras. Em ambos os escritores encontramos a técnica do fluxo de consciência, embora Faulkner a desenvolva de uma forma bem particular. Identificam-se também narrativas estruturadas a partir de múltiplos pontos de vista, empregando diferentes perspectivas para um mesmo fato – podemos afirmar que esta estruturação é um dos pontos que mais chama a atenção do leitor em *Crônica da casa assassinada*. Em ambos a escrita é complexa, com longos parágrafos, muitas vezes intercalados por travessões e parênteses com informações complementares, e neste ponto Faulkner se destaca novamente por ter a liberdade de empregar uma pontuação irregular, o que não acontece no caso de Lúcio Cardoso. Ainda analisando paralelamente estes dois escritores, outro elemento comum é a complexidade da estrutura das narrativas, que exige concentração do leitor para organizar todos os pontos de vista e criar a sua própria interpretação dos fatos apresentados, além da mudança temporal narrativa, que se entrecruza em diferentes momentos.

Além disso, a temática adotada pelos dois escritores também se aproxima. Ambos construíram obras em que identificamos a decadência e degradação moral e econômica da região em que cresceram, como já apresentado, e transmitiram para a interioridade de suas personagens a ruína do ambiente, fazendo com as personagens vivessem situações angustiantes e dando-lhes uma complexa psicologia e subjetividade. E para incorporar essas personagens em um universo próprio ambos criam cidades fictícias. Em *Enquanto agonizo* a cidade é Condado de

Yoknapatawpha, Mississippi, e em *Crônica da casa assassinada* é Vila Velha, Minas Gerais, na qual identificamos o arcaísmo até no nome.

E por último, a escolha por abordar o romance de Faulkner ocorre pelo fato de sua obra ser classificada como “grotesco do sul”,³¹ assim como a de muitos escritores dessa região, a mesma perspectiva através da qual nos propomos a analisar as obras de Lúcio Cardoso. Um dos elementos que contribuem para essa classificação de Faulkner vem da influência gótica da antiga metrópole, a Inglaterra, assim como do Romantismo alemão e do Romantismo dos Estados Unidos. Elementos grotescos que podem ser encontrados na obra faulkneriana são o embate entre as forças conservadoras dessa região e o desejo de liberdade instaurado em suas personagens; a pobreza e a desigualdade social, legados de uma região escravocrata; a transgressão; o aspecto noturno e sombrio tanto de situações como de personagens; o deformado, o monstruoso e o horror.

O grotesco em Enquanto Agonizo

Enquanto agonizo conta a história de uma pobre família diante da perda de sua matriarca, Addie Bundren, e a travessia desse clã pelo interior do Mississippi para enterrar o corpo de Addie, já em avançado processo de decomposição, no jazigo de seus pais. Cada capítulo é narrado a partir da perspectiva de um personagem-narrador mostrando sua relação com a morte e os sentimentos gerados por ela. A história por si é bizarra, gera um estranhamento no leitor diante de situações e reações inimagináveis geradas pelo cortejo do corpo de Addie. Os temas principais que constituem o grotesco nesse romance são a caricatura do velório, complementado pela corrupção do corpo morto e a chacota do ideal de família unida, pontos

³¹ Essa caracterização pode ser identificada no artigo de Schevill “The American and European Grotesque: Anderson, Brecht, Williams” mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. E em vários artigos do livro *A companion to the literature and culture of the American south* (Uma obra sobre a literatura e a cultura americana do sul) organizado e editado por Richard Gray e Owen Robinson, publicado em 2004. Dentre os críticos que analisam a relação entre nomenclatura e conteúdo literário está Susan Castilho com o artigo “Flannery O’Connor”, escritora da região. Nele a crítica analisa a obra literária de O’Connor identificando os pontos de manifestação do grotesco típico da região. Em seu ponto de vista as características da literatura do grotesco do sul são a decadência moral e social, o tema da religiosidade, o tratamento dado à morte, a representação de uma sociedade patriarcal degradada e racista e a presença da transgressão. Elementos passíveis de representar a realidade do sul dos Estados Unidos. Há ainda o texto “William Faulkner”, de Richard Godden, no qual o crítico analisa as obras de Faulkner identificando e analisando as características típicas da literatura do sul.

que se entrecruzam e testam a visão do leitor sobre a família, a morte e o funeral. É possível identificar ainda a mescla do horror e do cômico, do fúnebre e do poético.

Para a análise deste romance contamos com o artigo de Michael Gillum, mencionado anteriormente. Segundo Gillum o “grotesco é a arte dos maus modos” (GILLUM, 2009, p. 13),³² uma manifestação estética que tem como princípio questionar nossos ideais, valores e noções de ordem. Em sua visão o grotesco tem como aspectos fundamentais a repulsa, a simpatia, o tom de comédia e de incongruência, sendo, portanto, perturbador e chocante. Considerando todas essas características, Gillum defende que de todos os romances de Faulkner *Enquanto agonizo* é o que mais se encaixa dentro da categoria de grotesco.

No grotesco, o corpo tem papel importante; segundo Gillum o tratamento literário dado ao corpo humano pode ter a pretensão de alcançar diversos objetivos, como celebrar a vitalidade do corpo, humilhar determinados alvos através da sátira e, quando utilizado num tom mais sombrio e fúnebre, como acontece nos romances de Faulkner, inclusive nesse, serve para “nos lembrar de nossa inevitável decadência e morte” (GILLUM, 2009, p. 14, tradução nossa).³³ E o crítico ainda completa: “o grotesco na arte nos faz lembrar que o corpo com seus cheiros, resíduos, apetites indisciplinados e deformidades, questiona a nossa visão idealizada e pretensiosa de nós mesmos” (GILLUM, 2009, p. 14, tradução nossa).³⁴ Em *Enquanto agonizo* o foco da grosseria com o corpo humano acontece principalmente enquanto este está morto, compondo o ritual do velório como caricatura, mesma temática encontrada em *Crônica da casa assassinada*.

Como poderá ser constatado, a diferença do ritual do velório entre esses romances está na intensidade do absurdo. Em ambos é possível identificar o estranhamento diante da situação. O leitor fica chocado com o tratamento que é dado ao corpo morto. No entanto, em *Enquanto agonizo* o tratamento beira o irreal. Demora-se dez dias para enterrá-lo e antes que isso aconteça o caixão cai em um rio, é atacado por animais, como onças e urubus, e tentam incendiá-lo em um celeiro. Trata-se de eventos impróprios, beirando quase o fantástico. Sobre o estranhamento vivenciado nessas situações, Kayser explica que “o estranhamento de formas

³² “Grotesque art is art with bad manners.”

³³ “To remind us of our inevitable decay and death.”

³⁴ “The grotesque in art often reminds us that the body, with its smells, wastes, unruly appetites and deformities, calls into question human idealisms and human pretensions.”

familiares [...] produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco.” (KAYSER, 1986, p. 107). Já no romance de Lúcio Cardoso o sentimento de absurdo está presente, contudo não chega tão próximo do fantástico.

Outro ponto de diferença entre os romances está no foco da narração. Em *Enquanto agonizo* a ênfase está na corrupção do corpo morto, em *Crônica da casa assassinada* o processo de adoecimento do corpo recebe uma atenção maior, assim como a descrição dos cheiros e dos resíduos. Não há uma preocupação na narrativa de Faulkner em relatar a decomposição do corpo, embora ainda assim o autor se utilize de recursos estéticos, que não a descrição, para lembrar sempre ao leitor do cheiro de podridão. Aqui o ponto fundamental é demonstrar o desrespeito com que o cadáver é tratado. Nesse sentido concluímos que a obra de Faulkner é em si a paródia de um ritual fúnebre, se aproximando do fantástico, tendo como ênfase a deformidade moral da família de Addie.

Já no romance de Lúcio Cardoso a profanação do corpo doente e morto assim como a decadência familiar é o grande foco, não havendo a presença de elementos fantásticos, embora o sentimento de absurdo esteja presente. E, em nossa perspectiva, o aprofundamento no processo estético de descrição que Lúcio Cardoso dá à corrupção do corpo humano doente e morto torna o efeito do grotesco mais forte quando comparado este mesmo tema com *Enquanto agonizo*.

Assim como acontece no romance de Lúcio Cardoso, o tema da individualidade descontínua também é abordado em *Enquanto agonizo*. Isso ocorre principalmente pela presença da temática da morte. Darl, filho de Addie, expressa o sentimento vivido pelo ser humano diante da morte: “É preciso duas pessoas para fazer alguém, e uma para morrer. É assim que o mundo vai acabar.” (FAULKNER, 2002, p. 39). Nessa frase, Darl expressa toda solidão que é a morte, o abandono. Somos gerados através de uma união, do desejo de dois seres descontínuos. Em algum momento de nossa concepção vivemos a fusão, mas a partir deste momento, todo sentimento será solitário e individual, em especial a morte. Findamos sozinhos. Trata-se de um processo individual, solitário e certo. Nesta frase identificamos claramente a “individualidade precível que somos” (BATAILLE, 1987, p. 15). Todo ser humano morrerá, no entanto no universo da palavra a morte apenas poderá ser narrada pelo

que a vê e nunca pelo que a sente, por isso a dificuldade de se escrever sobre ela. A inefabilidade e a solidão estão diretamente ligadas à morte.

Para entender o ritual de velório profanado de *Enquanto agonizo*, Gillum contribui explicando que um funeral é uma instituição social e, como tal, tem regras específicas a serem seguidas. No período em que a obra foi escrita, ano de 1929, o costume era de que as pessoas morressem em casa. O velório também acontecia no domicílio, aonde os vizinhos vinham dar os cumprimentos. As mulheres da vizinhança se responsabilizavam por lavar e vestir o cadáver e o caixão era simples, construído em casa às pressas ou comprado. O velório demorava em torno de dois ou três dias e findava com um cortejo ou uma procissão para o cemitério, onde um clérigo celebrava uma cerimônia fúnebre. A mulher que fosse casada deveria ser enterrada no jazigo da família do marido.

Considerando essa perspectiva, Gillum afirma que o funeral de Addie Bundren é anormal em todos os sentidos. O caixão de Addie é feito em casa, como manda o costume, no entanto é feito ao lado da janela do quarto da moribunda, de onde ela podia acompanhar agonicamente todo o processo. A construção do caixão se torna uma forma tosca de Cash, filho de Addie, declarar seu amor e dedicação à mãe. Os vizinhos chegam a visitá-la, mas suas conversas e interesses não tem qualquer ligação com a morta. Em seu sofrimento por perder a mãe, Jewel, filho de Addie, interpreta a visita dos vizinhos como uma intrusão. Perspectiva que se aproxima à de Valdo no velório de Nina. No trecho abaixo podemos identificar a negação de Jewel:

Se tivesse dependido de mim [...] não estaria acontecendo de todos os filhos da mãe das redondezas virem vê-la porque se existe um Deus para que diabos Ele serve? Só estaríamos eu e ela no alto de uma colina e eu jogando pedras para baixo na cara daquela gente, pegando e lançando colina abaixo caras e dentes e tudo até que por Deus ela ficasse tranquila e não houvesse essa maldita enxó dizendo Falta pouco. Falta pouco e poderíamos ficar tranquilos. (FAULKNER, 2002, p. 19).

Nessa passagem o sentimento de revolta e descrença em Deus se aproxima ao vivenciado por André no velório de Nina. Jewel interpreta as visitas como uma intrusão, uma ofensa. Em sua visão, se Deus realmente existisse ele não permitiria um desrespeito tão grande ao corpo de

sua mãe. Dessa forma, a invasão dos vizinhos simboliza a falta de fé de Jewel em uma potência superior. E assim como André seu desejo é de que existissem só ele e a mãe.

Para completar o ritual quebrado, no momento da morte a família está incompleta, Darl e Jewel foram vender uma carga de madeira por míseros três dólares e Addie morre consciente de que dois de seus filhos não estão presentes em seu leito de morte. Seu cortejo fúnebre composto pela família e urubus sobrevoando dura oito dias e se encerra sem nenhuma cerimônia.

A preparação do corpo de Addie antes de sair para a odisséia até Jefferson, constitui um ponto alto da estética grotesca. Vardaman, filho de Addie, em seu desespero ao perceber que a mãe está morta, enlouquece de sofrimento e comete alguns atos insanos. O mais relevante deles acontece quando Vardaman resolve perfurar três pregos na tampa do caixão, e os pregos vazam perfurando a face do cadáver. O trecho é narrado por Tull, o vizinho:

E na manhã seguinte o [Vardaman] encontraram só de camisa, deitado no chão como um bezerro derrubado por uma pancada, e a tampa do caixão cheia de furos e a escavadeira nova de Cash quebrada até o último deles. Quando levantaram a tampa, viram que dois tinham furado o rosto dela. (FAULKNER, 2002, p. 67).

A solução encontrada para disfarçar o rosto mutilado é tão rude quanto o ato de perfurá-lo. Eles improvisaram um véu – integrando o traje do cadáver, um vestido de noiva – com um pedaço do mosquito e o colocam sobre o rosto mutilado.

O desrespeito com o corpo morto de Addie não termina no velório; o cortejo até Jefferson é permeado de atos desrespeitosos. O primeiro incidente com o caixão envolve tanto desrespeito com o cadáver como atos de heroísmo e de coragem praticados pelos filhos de Addie. O caminho mais rápido para Jefferson seria passar por uma ponte, que o excesso de chuva deixara submersa. Diante do impasse, Anse, marido de Addie, decide arriscar atravessá-la. No meio do caminho a ponte cai jogando todos dentro do rio, inclusive o caixão. A cena causa indignação, um caixão boiando no rio, os filhos tentando retirá-lo de qualquer forma para sepultar o corpo da mãe e o pai do lado de fora apenas assistindo, por acreditar que os filhos eram mais fortes e mais capazes para realizar a tarefa. Cora, a vizinha, ao saber do

acontecimento faz um comentário que é coincidente com o ponto de vista despertado no leitor “Se fosse um homem de verdade, estaria lá em vez de forçar os filhos a fazer o que ele não teve coragem.” (FAULKNER, 2002, p. 133).

Todos da família estão reunidos na carroça para levar o corpo de Addie para ser enterrado. Porém como defende Gillum, o foco do pensamento de cada familiar são seus próprios problemas. O corpo de Addie não é o elemento mais importante neste cortejo fúnebre. Para os Bundren o interesse pessoal de cada um vem em primeiro plano, explicitando assim a deformidade moral das personagens e principalmente criticando o ideal de família unida no amor.

O principal exemplo de deformidade moral ocorre com marido de Addie, Anse Bundren. Assim que sua esposa morre seu primeiro comentário é: “‘A vontade de Deus será feita’, ele diz. ‘Agora posso comprar minha dentadura’.” (FAULKNER, 2002, p. 50). Conforme expõe Gillum, muitos aspectos em Anse são mesquinhos, suas vontades estão acima da felicidade e bem estar dos filhos e acima do respeito ao corpo da esposa morta. Trata-se de uma personagem deformada física e moralmente. Além de não ter dentes, tendo uma gengiva preta de tanto mascar tabaco, é preguiçoso, deixa as responsabilidades para a esposa, para os filhos e até para os vizinhos. E o argumento utilizado para justificar sua ausência no trabalho é: “O pai não quer suar porque tem medo de ficar doente e morrer e daí todos vêm nos ajudar.” (FAULKNER, 2002, p. 28).

Entretanto, não é só o pai que participa do cortejo pensando apenas em si mesmo. Os filhos também agem dessa maneira: Dewey Dell se concentra em sua ida à farmácia da cidade para conseguir um remédio para aborto. E Vardaman, o caçula da família, apesar de sempre comentar o mau cheiro do cadáver, às vezes tem como pensamento bananas e brinquedos. E Cash não se esquece de suas ferramentas. Nessa conjuntura, Gillum expõe que nos romances de Faulkner os integrantes das famílias são seres solitários, a companhia um do outro não preenche o vazio, o seio familiar não oferece proteção e cuidado como é pregado pelo ideal de família, e cita Calvin Bedient: “a família faulkneriana [...] é uma terrível e frustrante unidade entrelaçada de sujeitos solitários, como a estrutura atômica de uma molécula.” (GILLUM,

2009, p. 21, tradução nossa).³⁵ Essa é uma interpretação perfeitamente adaptável para os romances cardosianos, uma vez que, como foi visto em todos os romances, a família é também uma instituição de profunda solidão, seres que se repelem, e entretanto necessitam da presença do outro, mesmo que isso constitua uma relação degradada.

O enfraquecimento do laço familiar e as atitudes pessoais não acontecem apenas com o cadáver de Addie, mas também com os filhos. Durante o episódio de resgate do corpo da mãe no rio, Cash quebra a perna e ainda assim não deixa de acompanhar a família até Jefferson. Para amenizar a dor que sentia com os sacolejos da carroça o colocam sobre o caixão, mas ainda assim ele continua sofrendo. Sabendo que precisavam imobilizar a perna de Cash os familiares decidem cobri-la com cimento. Na passagem abaixo verificamos a chegada dos Bundren à Mottson a partir da perspectiva de um dos moradores dessa cidade:

Eles tinham parado para comprar um pouco de cimento. O outro filho estava na loja de Grummet, tentando fazer com que ele abrisse um saco e lhe desse dez centavos de material, e finalmente Grummet abriu o saco para que ele fosse embora. Eles queriam o cimento para consertar a perna quebrada do rapaz, de alguma forma. (FAULKNER, 2002, p. 177).

E assim procederam, fizeram a mistura e com a ajuda de tábuas para conter a massa despejaram a mistura sobre a perna de Cash. O cimento seca e passa a queimar sua pele, iniciando um processo de apodrecimento, como seria imaginável eles têm de retirar o cimento da perna para aliviar a dor. Como os pedaços de cimento passam a sair com carne e provocar sangramento, retiram parcialmente. O cortejo segue com Cash em cima do caixão com restos de cimento em uma perna quebrada e lacerada. Ao ser atendido pelo médico da família, Peabody, ele, já acostumado com as excentricidades dos Bundren, manifesta sua indignação:

Meu Deus, por que Anse não carregou você até a serraria mais próxima e meteu sua perna debaixo da serra? Assim você se curava. Aí vocês todos podiam ter enfiado a cabeça dele debaixo da serra e curado a família inteira. (FAULKNER, 2002, p. 206).

³⁵ “Faulknerian family [...] a terrible and frustrating unit of interlocking solitudes, atomic instructure like a molecule.”

O resultado disso é uma perna com sessenta polegadas quadradas de pele a menos, o que por consequência gerou um encurtamento, fazendo-o mancar pelo resto da vida. A indignação de Peabody aumenta ao descobrir que para enterrar a mulher Anse pedira uma pá emprestada. O médico então diz a Cash: “Claro que ele tinha que pedir uma pá emprestada para enterrar a mulher dele. A menos que ele pudesse pedir emprestado um buraco na terra. Pena que vocês todos não o jogaram nesse buraco também [...]” (FAULKNER, 2002, p. 206).

A forma de tratamento dado a Darl, também vislumbra outro ato desrespeitoso entre os membros da família. Darl ateou fogo no celeiro de Gillespie, uma das fazendas onde passaram a noite durante o cortejo, com o objetivo de dar fim ao cadáver. De alguma forma o dono da fazenda descobriu que o responsável por todo o seu prejuízo fora Darl e ameaçou processá-lo. Anse, em seu individualismo, não aceitaria pagar pelo ato irresponsável de Darl e tem a ideia de declará-lo louco. Os integrantes da família, movidos por seus desejos particulares, apoiam a causa: Cash não impedira por seu julgamento moral do crime. Para ele Darl realmente devia pagar por incendiar a fazenda. Dewey Dell não impede a internação do irmão por temer que Darl conte de sua gravidez. Darl era o único membro da família que sabia do acontecido. E Jewel concorda com o ato devido à sua rivalidade com o irmão. A cena de Darl sendo levado é triste e indecorosa. Assim que terminam de enterrar Addie, os funcionários do hospital psiquiátrico abordam Darl na porta do cemitério, ele recua, mas é agarrado por Dewey Dell em uma crise de fúria, na qual ela bate e arranha Darl. Um funcionário a segura e os outros acompanhados de Jewel e Anse imobilizam Darl. A solução para os problemas é atípica e indigna, é melhor se livrar do filho mandando-o para um manicômio do que contrair uma possível dívida. Nas sábias palavras de Vardaman, filho de Addie, enlouquecedora era a situação vivida por sua família naquela carroça: “Meu irmão é Darl. Ele foi para Jackson no trem. Ele não embarcou no trem para ficar louco. Ficou louco na nossa carroça.” (FAULKNER, 2002, p. 215).

Ao encerrar a narrativa, o leitor se dá conta que a obra narra toda a saga da travessia de dois municípios em uma carroça durante oito dias para o sepultamento de Addie. No entanto, o sepultamento em si não é descrito. Como expõe Gillum, o clímax é negado ao leitor. Na perspectiva deste crítico, este é o ponto original da obra, um anticlímax surpreendente. De repente tem-se um vácuo, que na interpretação de Gillum expressa a desvalorização de toda a

travessia dos Bundren. Ao ocultar o sepultamento, todos os esforços, sofrimentos e atos heroicos dos filhos de Addie perdem o valor e dessa forma tornam-se grotescos.

Segundo Gillum, o sepultamento fora do jazigo do marido torna-se um divórcio póstumo. Addie nega os costumes e pede para ser enterrada no jazigo de seus pais, e de certa forma isso é um rompimento e uma negação de seu matrimônio com Anse. O sepultamento é ocultado para o leitor, mas Faulkner dá um encerramento digno daquela família. Antes de retornarem para casa Anse coloca seus “benditos” dentes e já se encarrega de preencher o lugar de Addie: a mulher que emprestara a pá se torna a nova senhora Bundren.

Ele conseguiu os dentes.

Era verdade. Fez com que parecesse trinta centímetros mais alto, meio que erguendo a cabeça, envergonhado e orgulhoso também, e aí a vimos atrás dele, carregando outra maleta – uma mulher bem vestida com jeito de pato, com uns olhos arregalados que pareciam desafiar qualquer homem que tivesse o atrevimento de lhe dizer alguma coisa.

[...] o pai diz, meio envergonhado e orgulhoso também, com seus dentes e tudo, mesmo que não olhasse para nós. “Esta é a Mrs. Bundren,” ele diz. (FAULKNER, 2002, p. 223).

Apesar de parecer uma história de desrespeito e quebra do ideal de família, é possível identificar ações positivas na obra, como: a coragem de Jewel e seu amor por sua mãe. A sensibilidade e a compaixão de Darl. E a devoção de Cash ao seu ofício e sua capacidade de ceder em detrimento de sua própria vida para a satisfação de sua família. Além do próprio esforço de toda a família em cumprir o desejo de Addie de ser enterrada no jazigo dos pais, mesmo que isso aconteça de uma forma um pouco tosca. As relações da família são degradadas, mas ainda assim se vislumbra um futuro para essa família. O posto da matriarca já fora ocupado, há uma possibilidade de continuidade, a afirmação está presente. Mesmo que essa continuidade seja na verdade a repetição de uma família desestruturada e de indivíduos solitários.

É o oposto do que acontece em *Crônica da casa assassinada*, em que a morte de Nina culmina na morte da família. Não há futuro para os Meneses, não há afirmação para essa estirpe. A solução nesse romance é mais pessimista e desacreditada do que em *Enquanto*

agonizo. Na passagem a seguir padre Justino narra o fim completo dos Meneses e o abandono em que ficou a chácara onde moravam:

Ainda tenho presente na memória a última vez em que a [a chácara] vi, quando ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (CARDOSO, 2004, p. 495).

A casa, no romance de Lúcio Cardoso, como se vê no trecho anterior e pode ser constatado ao longo de toda a obra, atinge a categoria de personagem. Ela adoece e termina como seus moradores, morta. Essa característica não é incorporada na narrativa de Faulkner, mas pode ser identificada em outro autor, cujas obras também são classificadas como grotescas, Edgar Allan Poe. Lúcio Cardoso não se inspirou apenas na temática e estrutura de Faulkner para construir *Crônica da casa assassinada*; a antropomorfização da chácara e a influência dos seus moradores em sua casa e vice-versa é tema do conto “A queda do solar de Usher” de Poe e, como demonstraremos no tópico a seguir, também influenciou na construção da obra prima de Lúcio Cardoso.

Antes de analisarmos o conto é pertinente explicitarmos a influência de Poe para Lúcio Cardoso. A tendência da escrita de Poe para o crime e para as maldades humanas atraía a atenção de Lúcio Cardoso, chegando, inclusive, relatar sobre isso em seu Diário como pode ser verificado no trecho a seguir:

Não, é inútil, a verdade é mesmo horrível, e só podemos verificar, sem muita complacência, o que existe de animal, de ruim, de capcioso na natureza do homem. Homem, obra suprema do Criador, levantado à sua imagem e semelhança! Nem bête nem anjo, como quer o céptico inglês, ou melhor, anjo devorado por tôdas as raivas malignas da bête, tal como o descreveram, nos transportes de suas trágicas invectivas, Hawthorne, Melville, Poe, êsses americanos testemunhos do anjo aprisionado em sua ignota matéria precível. (CARDOSO, 1970, p. 146)

Além disso, em 19 de julho de 1944, Lúcio Cardoso publicou em duas partes o artigo “Edgar Poe” no jornal *A manhã*, que pela dificuldade de localização não tivemos acesso ao mesmo. Em 1947, Lúcio Cardoso publicou a tradução e adaptação teatral do conto “The tell-tale Heart” (O coração delator), de Poe, publicado originalmente em 1843. A história é sobre um louco, que se crê são, e na tentativa de convencer seu interlocutor de sua sanidade, conta a história do assassinato que cometera. Loucura e morte, temáticas das obsessões cardosianas.

Na análise de Kayser a respeito do grotesco em Poe, o crítico aponta a presença do crime como elemento fundamental. Essa temática é bastante presente nas novelas de Lúcio Cardoso como em *O desconhecido*, de 1940, e *Inácio*, de 1944; nos romances como já foi demonstrado em *Salgueiro* e em *Luz no subsolo* e em seu *Diário*. No trecho a seguir é possível verificar uma reflexão sobre este assunto na escrita íntima cardosiana:

Sonho quase tôdas as noites, e sonhos de uma tal tristeza, que acordo transido e sem coragem para me mover na cama. São continuamente cenas de um destino amargo e truncado, crimes que me vejo cometer, com a arma em riste e o sangue golfando vivo e violento, momento de tragédia em que todo o ser recua alvoroçado, instantes de pura ansiedade. E assim é desde menino: ouço frases inteiras que me são ditadas, assassinatos que se repetem quase monótonos na sua identidade, atos de violência que se parecem misteriosamente uns com os outros. Que significam, que signo secreto traduzem, ou serão apenas projeções de uma consciência estèrilmente atormentada? Não sei, talvez não o saiba nunca. Mas às vezes, mal feito dessas pungentes visões, imagino que carrego tremendas culpas que não me pertencem. Que talvez nunca tenham pertencido a ninguém. (CARDOSO, 1970, p. 65)

Em comemoração ao centenário de nascimento de Lúcio Cardoso, Valéria Lamego reuniu as crônicas policiais do escritor, publicadas na década de 1950 no jornal *A Noite*. O título será *Crimes do dia* e será publicado pela Civilização Brasileira em 2013. Esses contos se baseiam em histórias reais de crimes urbanos. Em trechos de seu *Diário* Lúcio Cardoso chega a mencionar sua interpretação a respeito de certos crimes. Segundo Lamego, são textos nos quais se encontram a mistura entre o humor e o drama da violência. Em 2012, Valéria Lamego, publicou o livro *Contos da ilha e do continente*, pela Civilização Brasileira, esta obra é uma coletânea de contos os quais se aproximam da atmosfera fantástica dos contos de Poe.

“A queda da solar de Usher”³⁶ – a influência de Edgar Allan Poe em *Crônica da casa assassinada*

Como mostramos no primeiro capítulo, Edgar Allan Poe foi considerado pela crítica literária um escritor de obras grotescas, devido às características sombrias, angustiantes e fantásticas de suas obras. Com este conto, *A queda do solar de Usher*, publicado no ano de 1839, não será diferente. Narrado em primeira pessoa a partir da perspectiva do amigo de infância de Roderick Usher, conta-se a história deste visitante, cuja presença fora solicitada pelo amigo que se encontra enfermo. Assim como acontece em *Crônica da casa assassinada* o título já anuncia o destino de declínio e decadência da casa como ambiente físico, tendendo para uma degradação moral e social de seus moradores.

Assim que o narrador avista a casa a sensação descrita é a de uma atmosfera de angústia e melancolia. Lentamente, através dos olhos do narrador, o leitor vai adentrando no clima de terror, medo e estranhamento, provocando um contínuo aumento de tensão no decorrer da narrativa. O narrador sente que algo estranho e inevitável está para acontecer, como se um mal estivesse prestes a irromper e tragar todos os que estivessem de alguma forma ligados àquela casa. A inquietação é tanta que ao se ver diante da casa o narrador chega a se perguntar: “Que era – parei para pensar – que era o que tanto me atormentava à contemplação do Solar de Usher? Era um mistério inteiramente insolúvel; e eu não podia apreender as ideias sombrias que se acumulavam em mim ao meditar nisso.” (POE, 2001, p. 244). O efeito do estranhamento e mal-estar aumenta com a presença de elementos fantásticos, construindo uma atmosfera onírica com características próximas a de um pesadelo. Há uma interação entre cenário, subjetividade das personagens e sensações transmitidas ao leitor.

Os últimos moradores que restaram na casa, Roderick Usher e Lady Madeline, irmãos gêmeos, são personagens doentias, fisicamente assustadores, com traços de loucura e desvario. Os Usher, assim como acontece com os Meneses, sofrem de uma dependência em relação à mansão onde habitam. A consequência disso foi o isolamento desses irmãos, que se tornaram prisioneiros de sua casa. E da mesma forma como expusemos a respeito de Timóteo, o enclausuramento leva essas personagens à insanidade. De imediato o narrador percebe o

³⁶ Título original “The fall of the house of Usher”, publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*.

aspecto consonante entre Roderick Usher e a casa, e em ambos identificamos traços de morte e decomposição. No trecho abaixo podemos identificar o aspecto fúnebre de Roderick Usher:

Uma compleição cadavérica; um olhar amplo, líquido e luminoso, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de uma curva extraordinariamente bela; nariz de delicado modelo hebraico, mas com uma amplidão de narinas incomum em tais formas; um queixo finamente modelado, denunciando, na sua falta de proeminência, a falta de energia moral; cabelos de mais tenuidade e maciez que fios de aranha; [...]

A lividez agora cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar, principalmente, me deixaram atônito e mesmo horrorizado. Também o cabelo sedoso crescera à vontade, sem limites; e como ele; na sua tessitura de aranhol, mais flutuava do que caía em torno da face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples ideia de humanidade. (POE, 2001, p. 247).

A ideia de transformação pelo enclausuramento, a solidão que deforma, a perda das feições humanas de quem vive no isolamento, tudo isso, são características que se encontram também na personagem Timóteo.

A doença também é tema presente. Durante sua estada na mansão o visitante presencia as manifestações da doença de família que Roderick alegava terem ele e a irmã. Tratava-se de uma enfermidade nervosa; nas crises Roderick não conseguia comer, ver luz, vestir determinadas roupas e alguns sons perturbavam-no profundamente. Uma espécie de sensação aguda de medo acentuada pela loucura. Era como se nessas crises Roderick de alguma forma negasse tudo que significasse vida, como se isso fosse resultado de sua morte prematura ao se trancar em casa. A irmã sofria de uma apatia constante, uma lenta degradação com o enrijecimento do corpo. Na dificuldade de identificar sua enfermidade, a catalepsia foi a diagnóstico mais plausível.

A tendência para a arte era flagrante, mesmo nesse universo de sombras e tormento Roderick encontrava inspiração para compor músicas, poemas e pintar. Tudo com alta qualidade de criação. Os objetos da casa simbolizavam bem o ambiente de ruína e falta de vida. Os livros também eram significativos para a complementação do cenário sombrio e da subjetividade das personagens. Como o narrador explica a fantasia dos livros é determinante para a construção da atmosfera fantástica da casa.

A sensação de medo e pavor atinge seu cume a partir da suposta morte de Lady Madeline. Suposta, pois o irmão a declara morta, chegando a sepultá-la em um porão de casa. No entanto ela fora sepultada viva. Roderick explicara ao narrador que antes do sepultamento final convinha manter a morta em casa por quinze dias devido ao aspecto incomum de sua enfermidade, além de, com isso, evitar a curiosidade dos médicos e pelo fato de o jazigo da família ser distante da mansão. Sem poder questionar os fatos e decisões de Roderick, o narrador o ajuda a levar o corpo para o seu túmulo provisório.

Nos dias que se seguem ao sepultamento Roderick sofre uma piora em seu aspecto cadavérico e de loucura. Não realiza mais as atividades rotineiras e passa a vagar pela mansão de um lado para o outro. O narrador ressalta parecer que “seu pensamento, incessantemente agitado, estava sendo trabalhado por algum segredo opressivo, lutando ele para ter a necessária coragem de divulgá-lo.” (POE, 2001, p. 253).

No oitavo dia após o sepultamento doméstico, o cenário é o de uma tempestade prestes a vir, a personagem-narrador já aterrorizada pela lugubridade e terror da mansão, recebe a visita de Roderick também aterrorizado pela ameaça de chuva intensa. Como em tudo o que acontece na mansão, assim como nas sensações geradas pelo próprio texto, a ambiguidade está presente, como se constata no trecho a seguir: “Era, na verdade, uma noite tempestuosa, embora asperamente bela, uma noite estranhamente singular, no seu terror e na sua beleza” (POE, 2001, p. 254). Para dissipar o terror da noite e distrair o medo e pavor de ambos, o visitante decide fazer uma leitura, escolhendo “Mad Trist” de Sir Launcelot Canning. À medida que a leitura prossegue os barulhos e eventos narrados parecem ganhar vida dentro da mansão, a ficção invade a realidade das personagens, intensificando ainda mais o medo e a angústia. É como se a leitura da obra fizesse a fantasia soçobrar na realidade. O narrador ouve grunhidos abafados e não identifica se são produtos de sua imaginação ou ruídos reais. Até que de repente surge na porta do quarto Lady Madeline com as vestes sujas de sangue de tanto se debater para sair de sua “cova”, pálida e com a aparência ainda mais cadavérica. Os ruídos eram da suposta morta pedindo ajuda para libertarem-na do porão. Ela avança sobre o irmão jogando-o no chão, agredindo-o. Com essa cena de horror o visitante abandona a casa desesperado e assustado. Ao olhar para trás assiste a casa ser tomada por uma luminosidade densa e macabra e desabar sobre o pântano.

A família Usher, assim como acontece com os Meneses, tem seu fim juntamente com a residência. Morador e casa dependem um do outro, por isso a solução é findarem juntos. Os pontos de convergência não estão somente no desfecho e na integração morador – residência. Está também na recepção do texto, a perspectiva do narrador coincide com o ponto de vista do leitor através da narração em primeira pessoa, que faz com que o leitor veja pelos olhos do visitante e sinta suas sensações. O estranhamento, o medo, o pavor e a angústia do narrador são transferidos para o leitor. E há ainda a antropomorfização da casa, transformada em personagem. No trecho abaixo apresentamos duas passagens, a primeira de “A queda do solar de Usher” e a segunda de *Crônica da casa assassinada*, nos quais é possível identificar aspectos humanos nas habitações e mesmo uma proximidade na construção do texto:

Não sei como foi, mas ao primeiro olhar sobre o edifício invadiu-me a alma um sentimento de angústia insuportável, digo insuportável porque o sentimento não era aliviado por qualquer dessas semi-gradáveis, porque poéticas, sensações com que a mente recebe comumente até mesmo as mais cruéis imagens naturais de desolação e de terror. Contemplei o panorama em minha frente – a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhando olhos, uns poucos canteiros de caniços e uns poucos troncos brancos de árvores mortas, com extrema depressão de alma que só posso comparar, com propriedade, a qualquer sensação terrena, lembrando os instantes após o sonho de ópio, para quem dele desperta, a amarga recaída na via cotidiana, o terrível tombar do véu. (POE, 2001, p. 244).

Na obscuridade, enquanto caminhava, vi a casa acesa, de janelas abertas, com uma ou outra sombra transitando em seus corredores; a Chácara [...] um sopro novo parecia alimentá-la e ela se erguia atenta, como na previsão de acontecimentos importantes. (...) possivelmente me orgulharia de sua nova atitude, se não trouxesse o coração pesado e não pressentisse que, como certos doentes graves, ela só abrisse os olhos para celebrar o próprio fim. (CARDOSO, 2004, p. 410).

Nas passagens a seguir apresentamos mais um exemplo de aproximação na construção do texto.

[...] enquanto a mente examinava a concordância perfeita do aspecto da propriedade com o caráter exato de seus habitantes, e enquanto especulava sobre a possível influência que aquela, no longo decorrer dos séculos, poderia ter exercido sobre estes, era essa deficiência, talvez, de um ramo colateral, e a consequente transmissão em linha reta, de pai a filho, do nome e do patrimônio, que afinal tanto identificaram

ambos, a ponto de dissolver o título original do domínio na estranha e equívoca denominação de “Solar de Usher”, denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, tanto a família quanto a mansão familiar. (POE, 2001, p. 245).

[trecho da confissão de Ana]. [...] desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. (...) o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. (CARDOSO, 2004, p. 103).

Um outro ponto de encontro está na sugestão do incesto nas obras. Na visão de alguns críticos os irmãos Usher quebram o interdito do incesto, trazendo a transgressão para a obra. Esse seria um dos segredos, além de enterrar a irmã viva, que tanto atormentam e amedrontam Roderick. A própria recorrência da descendência direta, conservada pela família Usher, contribuiria para esse tipo de interpretação. Apesar disso, na nossa visão não há elementos suficientes no conto para que possa afirmar a existência de um incesto entre os irmãos Roderick. Porém é possível afirmar que, pelo clima sombrio, pelo enclausuramento dos dois irmãos e pela corrupção psíquica das personagens há uma sugestão de incesto entre os irmãos Usher. Em outras palavras, é possível identificar apenas a presença de uma força incestuosa, a presença da força da transgressão, o que configura outro elemento de aproximação entre o conto de Poe e *Crônica da casa assassinada*.

Como demonstrado, há uma aproximação entre a temática do conto de Poe e do romance cardosiano, inclusive no título empregado às obras. No entanto, há um ponto de divergência significativa entre os títulos. No conto de Poe há uma *queda* do solar, ou seja, da casa. Como demonstrado, a morte das personagens leva à ruína literal do ambiente físico. No romance de Lúcio Cardoso desde seu título o crime de uma estirpe é anunciado, não há apenas uma queda moral ou física da chácara Meneses. A casa é assassinada, a moral da família é assassinada. Como sugere Evando Nascimento³⁷ é a crônica de um crime anunciado.

³⁷ No artigo “Crônica de um crime anunciado” publicado em 2011 na revista *Ipotesi: Revista de estudos literários de Juiz de Fora*.

No texto de Walmir Ayala, *Lúcio Cardoso e a casa assassinada*, publicado em 1963, ao qual tivemos acesso apenas por citações feitas no estudo de Carelli, o autor cita uma explicação do próprio Lúcio Cardoso acerca do título do romance: “No título, CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida em sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado.” (AYALA *apud* CARELLI, 1988, p. 182)

Podemos ampliar esta reflexão a partir do questionamento: mas afinal quem seria o assassino em *Crônica da casa assassinada*? Cada personagem tem uma interpretação a respeito dos acontecimentos na chácara. Há uma variedade de perspectivas, pois variados são os preceitos sobre o bem e o mal, ou Deus e o Diabo. Dessa forma, na perspectiva deste trabalho, o assassino vai variar a partir do olhar de cada personagem.

Pela perspectiva de Ana, cujo olhar é conservador e estático, o grande assassino da dignidade da família Meneses é Nina, com toda sua beleza, sortilégio, transgressão e liberdade.

A partir do ponto de vista do padre Justino, no qual a única forma de o homem alcançar a graça é a partir do pecado, pois não há graça sem existência e não há existência sem pecado. O grande assassino da família são os últimos Meneses, por sua monotonia, falta de movimento e a estabilidade. Em conversa com Ana, Padre Justino deixa explícito seu conceito a respeito do que é o mal e o diabo:

- O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma. [...]

- Que é que você imagina como uma casa dominada pelo mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade.

[...]

É o que poderíamos chamar de um lar solidamente erguido neste mundo. [...] Não há nele, de tão definitivo, nenhuma fenda por onde se desvende o céu.” (CARDOSO, 2004, p. 291)

Para Demétrio o grande assassino do clã é Timóteo. A reação de Demétrio, ao ver o irmão se expor para a sociedade, é de alguém mortalmente atingido. Após soltar um grito sua imagem era:

[a de um ser] pálido, as mãos no ventre como se procurasse conter um sangue borbulhante que escorresse, era a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino, e que procurasse em vão, menos conter o sangue que o esvaziava, e o deixava inerte sobre a mesa, do que defender, trapo humano, a essência moral que o compunha. (CARDOSO, 2004, p. 474)

Portanto, cada integrante de alguma forma contribui para o fim da família Meneses. Pois, todos de alguma forma cometem pecados. Podemos, inclusive, localizar os sete pecados capitais nas personagens: Demétrio representante da avareza e da ira (ao se desfazer dos pertences de Nina). Ana símbolo da inveja. Valdo representando a preguiça e a ociosidade. Timóteo, a gula e a preguiça. E em todos, incluindo André, identificamos a vaidade e o orgulho. Em alguns identificamos pecados a partir da regra do catolicismo conservador da atual Igreja católica. Em outros percebemos a transgressão das regras a partir da religiosidade libertadora. Até mesmo a população de Vila Velha ao invadir a chácara em pleno velório de Nina movida pela curiosidade e indiscrição, comete o seu pecado, pois fere a dignidade da família. Sendo assim, cada um e, ao mesmo tempo, todos que se movem pelo interesse pessoal, de alguma forma, contribuem para o crime contra a família Meneses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este estudo não pretendeu classificar a obra de Lúcio Cardoso como grotesca. Tivemos como objetivo demonstrar a *manifestação* de elementos grotescos em seus romances e a contribuição de escritores que exerceram influência, sobre esta temática, em sua escrita. Ao criar ambientes de degradação, personagens dominados por subjetividades atormentadas, criticar instituições tradicionais e construir imagens de decomposição moral e física, Lúcio Cardoso ao mesmo tempo em que coloca em prática seu projeto particular e estilístico de romancista por meio da sondagem das profundezas da alma humana, constrói uma obra cuja temática emoldura imagens grotescas.

A presença de elementos grotescos nos romances de Lúcio Cardoso fortalece a crítica aos valores sociais e morais. A crítica ao convencional e ao conservador tira o leitor de sua zona de conforto, levando-o à reflexão acerca de preceitos cristalizados. Conforme expõe Fabiano Santos, o grotesco é uma teoria do outro, o foco não é o mundo a partir do *meu* olhar, mas o mundo a partir do olhar alheio. “O grotesco em geral emana do polo de uma alteridade que se mostra, por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso comum.” (SANTOS, 2009, p. 138). Assim são os romances de Lúcio Cardoso, universos fictícios vistos pelo olhar da personagem tomada pela loucura ou pela solidão, do enclausurado, do moribundo, do que teme as forças do mal, do que questiona a existência de Deus. Fator fundamental para isso é a predileção do escritor por perversões, por vícios e violência, pela loucura, sortilégios que o ser humano pode causar. Uma literatura que engloba as “baixeiras contidas no coração dos homens” (CARELLI, 1988, p. 116).

A escolha por abordar a temática do grotesco traz alguns desafios para o pesquisador. Um deles consiste na variação de sentido do vocábulo, ou seja, a mutabilidade do conceito ao longo dos tempos, o que dificulta a uniformização da significação do termo. Por isso a necessidade de um variado aporte teórico.

Outro desafio são os resquícios de uma categoria marginal que o grotesco traz em si. Ainda vista apenas como uma subcategoria do cômico ou do fantástico, dependente do riso irônico, ou o contrário do sublime e, por isso, menos valorizado. No entanto, mostramos neste trabalho que, na contemporaneidade, o grotesco não ocupa mais a posição de margem. Houve um

deslocamento para o centro, sendo reconhecido hoje como uma categoria estética. Equiparando-se, em nível de importância, ao sublime.

Outro desafio consiste em saber diferenciar uma imagem grotesca de uma *plasmação grotesca*. O fato de uma obra abordar assuntos desagradáveis não significa que isso formará imagens grotescas. Como demonstramos, a forma de apresentação da imagem, o efeito causado no leitor e o aprofundamento e desenvolvimento plásticos são elementos necessários para elevar um elemento à classificação de grotesco. Por isso, não é em todos os romances cardosianos que encontramos imagens grotescas, como é o caso de *Dias perdidos*, no qual identificamos as imagens obsedantes como *plasmações grotescas*.

Outra dificuldade está em delimitar a participação dos três itens do processo de criação literário (autor – obra – recepção) para o estabelecimento de uma imagem como grotesca. Para alguns, a sequência temática e de caracteres seguidas pelo autor faz com que esse se torne o eixo de determinação de uma obra com elementos grotescos. Para outros, o efeito de surpresa e desorientação é o principal elemento de definição do que é grotesco. Na nossa perspectiva, os três itens se complementam e todos contribuem mutuamente para a classificação de uma imagem ou de uma obra como tal.

É notável o aspecto múltiplo e instável do grotesco. No entanto, ainda assim, nos propomos neste tópico a identificar uma afinidade de caracteres e delinear uma breve categorização do conceito. O grotesco relaciona-se com o anômalo, por isso a variação de efeitos contrários em relação a uma mesma imagem como o riso e o horror, a empatia e a repulsa. Essa variação de reação se deve aos possíveis efeitos causados no espectador/leitor, pois o efeito do anômalo é variável para cada um. E através dele o universo fictício se solidifica como um mundo de mistério e excentricidade.

Como elementos fundamentais dessa categoria podemos apontar a mescla do heterogêneo e a presença da atmosfera onírica, estabelecendo um universo próximo ao fantástico. O que dificulta para o leitor o estabelecimento da diferença entre o real e o que é fruto da imaginação das personagens.

Podemos apontar ainda o hibridismo entre os contrários, que por consequência gera o efeito de ambivalência, assim como a presença da loucura, do diabo e do sentimento de absurdo. Apesar de esta categoria englobar o horror, o desagradável e a repulsa, ela provoca um efeito de simpatia, uma espécie de compaixão, entre o leitor e as situações vividas pelas personagens. Há ainda o riso aterrorizante ou libertador, a manifestação do sobrenatural e o efeito de surpresa, mal estar, desorientação e estranhamento.

O grotesco é o questionamento do mundo tal como o conhecemos e idealizamos. É a expressão da liberdade. Liberdade de criação, de imaginação e das regras.

Através deste trabalho de análise interpretativa, acreditamos que contribuímos para uma leitura mais justa e livre de preconceitos da obra de Lúcio Cardoso. Sabe-se que por um bom período sua obra não recebeu o devido valor por ser analisada à luz de visões moralistas e conservadoras, como por exemplo a perspectiva católica, processo este quase inexistente na contemporaneidade devido ao amadurecimento da crítica literária, que passou a analisar exclusivamente com olhar literário as composições cardosianas. Tais pesquisas têm contribuído para a formação de um aporte teórico consistente da produção desse importante escritor, e esta pretendeu realizar um estudo proficiente sobre a sua obra, visando integrar a literatura crítica dos seus romances e servir de fonte para futuros estudos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateshi Vieira. Brasília: Editora UnB, 2008.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BARROS, Fernando Monteiro de. A poética de Lúcio Cardoso: o catolicismo da transgressão. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/8/02.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2010.

BARROS, José Américo de Miranda. *A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso*. Belo Horizonte, 1987. 218 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1987.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores S.A., 1987.

_____. *La literatura y el mal*. Tradução de Rafael Conte. Paris: Elaleph.com, 1971.

BEDRAN, Ângela Maria. A paixão segundo Lúcio Cardoso. In: *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 134-150.

BLOOM, Harold (Ed.). *The Grotesque*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*: edição crítica. Organização de Mario Carelli. São Paulo: Allca XX; Scipione, 1997. p. XXI-XXIII. Disponível em: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/liminar/liminar_18a.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2011.

BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. Estes corpos humanos, como eu os amo. In: OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; RIBEIRO, Ésio Macedo; CUNHA, Viviane (Org.). *Revista Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 28, n. 39, 2008. p. 149-159.

BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada: edição crítica*. Organização de Mario Carelli. São Paulo: Allca XX; Scipione, 1997. p. 717-722.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos: 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Literatura e sociedade: estudos da teoria e história literária*. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

_____. *Crônica da casa assassinada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Diário Completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. *Dias perdidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Maleita*. Rio de Janeiro: Edições Ouro, 1967.

_____. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 – 1968)*. Tradução de Júlia Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CASTILLO, Susan. Flannery O'Connor. In: GRAY, Richard; ROBINSON, Owen (Ed.; Org.). *A companion to the literature and culture of the american south*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. p. 486-501.

CLARIDGE, Henry. Edgar Allan Poe. In: GRAY, Richard; ROBINSON, Owen (Ed.; Org.). *A companion to the literature and culture of the american south*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. p. 355-369.

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Arte Médicas Sul, 2002.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EAGLETON, Terry. A psicanálise. In: _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.p. 209-269.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2002.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 23).

_____. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GILLUM, Michael. As I lay dying. In: BLOOM, Harold (Ed.). *The Grotesque*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. p. 13-22.

GODDEN, Richard. William Faulkner. In: GRAY, Richard; ROBINSON, Owen (Ed.; Org.). *A companion to the literature and culture of the american south*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. p. 436-453.

GRAY, Richard; ROBINSON, Owen (Ed.; Org.). *A companion to the literature and culture of the american south*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

HOLLIER, Denis. *Le college de sociologie*. Paris: Gallimard, 1979.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. 2. ed. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LACAN, Jacques. *Os complexos familiares na formação do indivíduo*. 2. ed. Tradução de Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. 4. ed. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *O totemismo hoje*. Tradução de José António Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 2003.

LOREDO NETA, Maria Madalena. *Crônica da casa assassinada*: uma poética da finitude. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-79ZEE4/1/maria_madalena_loredo_neta___disserta__o.pdf>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2011.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Da Amizade. In: *Ensaio*. Tradução de Sergio Milliet. Brasília: Editora UnB, v. 1, 1987. p. 242-252.

MOREIRA, Kelly dos Santos; FORTES, Rita Félix. Câncer e decadência: Nina e a morte de si. *Revista Travessias*. Cascavel, v. 5, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4382>>. Acesso em: 14 set. 2012.

NASCIMENTO, Evando. Crônica de um crime anunciado. *Ipotesi*: Revista de estudos literários de Juiz de Fora. Juiz de Fora: v. 5, n. 1, s/d. p. 49-62. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/05/6-Cr%C3%B4nica-de-um.pdf>>. Acesso em: 15 de novembro de 2012.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; RIBEIRO, Ésio Macedo; CUNHA, Viviane (Org.). *Revista Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 28, n. 39, 2008.

POE, Edgar Allan. A queda do solar de Usher. In: *Ficção completa, poesias e ensaios*. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. p. 244-257.

PIRES, Carolina Caputo. *Multiplicidade discursiva em Flannery O'Connor: perspectivas psicossociais*. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2011. Disponível em: <<http://alexandria.cpd.ufv.br:8000/teses/letras/2011/234981f.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2012.

PONTES, Andrea Mello. O tabu do incesto e os olhares de Freud e Lévi-Strauss. *Trilhas*, Belém, ano 4, n. 1, p. 7-14, jul. 2004. Disponível em: <http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/37.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2010.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução crítica. In: CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.

QUARESMA, Paulo Sérgio Andrade. *A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. 2007. 251 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007. Disponível em: <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/pauloquaresma.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2010.

REIS, Marcos Konder. Apresentação. In: CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira Dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

SCHEVILL, James. The American and European Grotesque. Notes on the grotesque: Anderson, Brecht and Williams. In: BLOOM, Harold (Ed.). *The Grotesque*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. p. 1-11.

THOMSON, Philip. *The grotesque*. Methuen, 1972. Online version by David Lavery, <http://davidlavery.net/grotesque/major_artists_theorists/theorists/thomson/thomson.html> Acesso em: 10 jun. 2012.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. 2007. 204 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ANEXOS

Anexo 1: Ceiling painting, baths of Titus, 81 A.D., Rome. (1810)

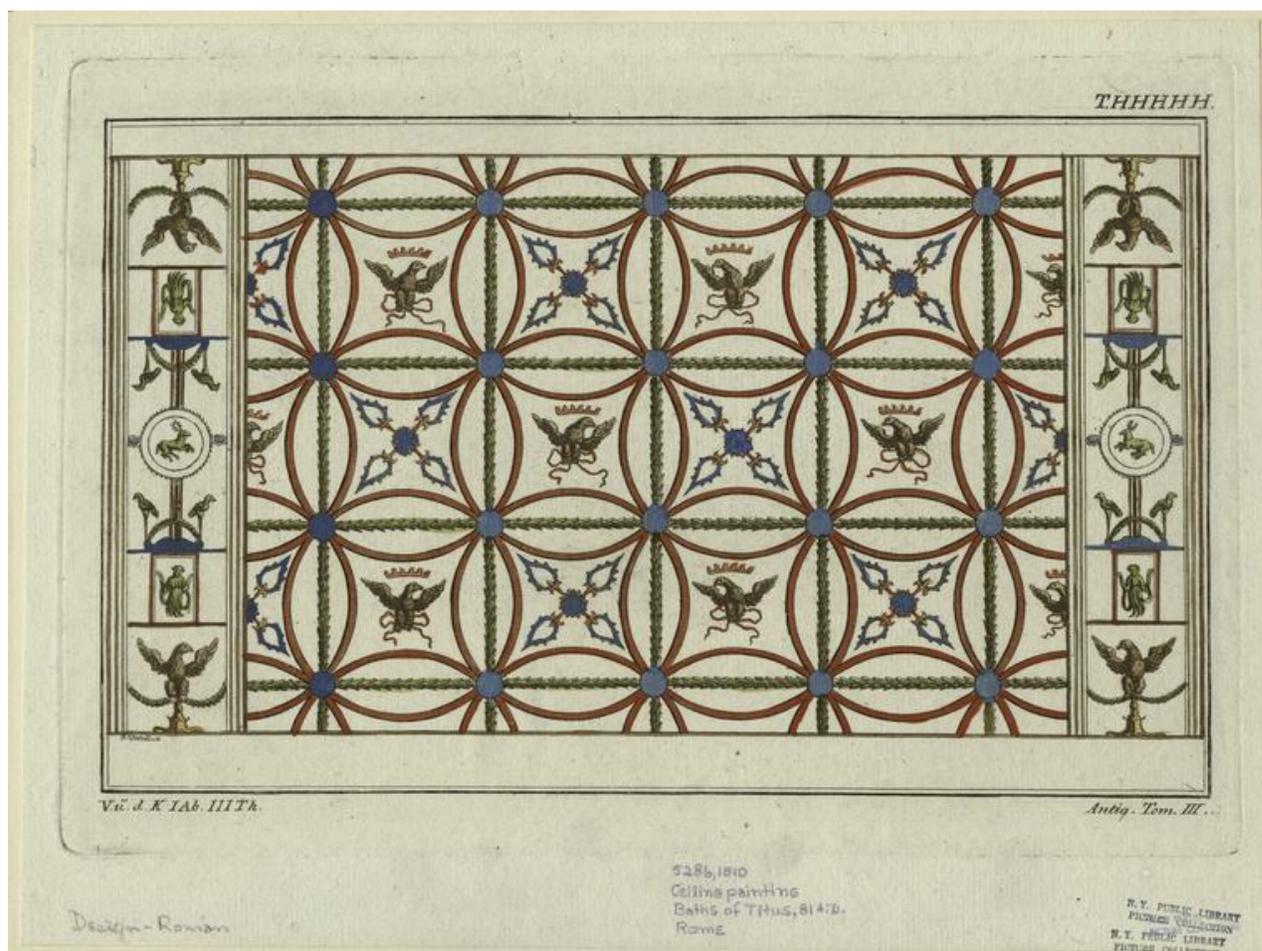


Image ID: 819844

Link: Acesso em 16/07/12

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=711207&imageID=819844&total=6&num=0&word=baths%20of%20titus&s=1¬word=&d=&c=&f=&k=0&lWord=&lField=&sScope=&sLevel=&sLabel=&sort=&imgs=20&pos=5&e=w>

Anexo 2: Painting from baths of Titus, 81 A.D., Rome. (1810)

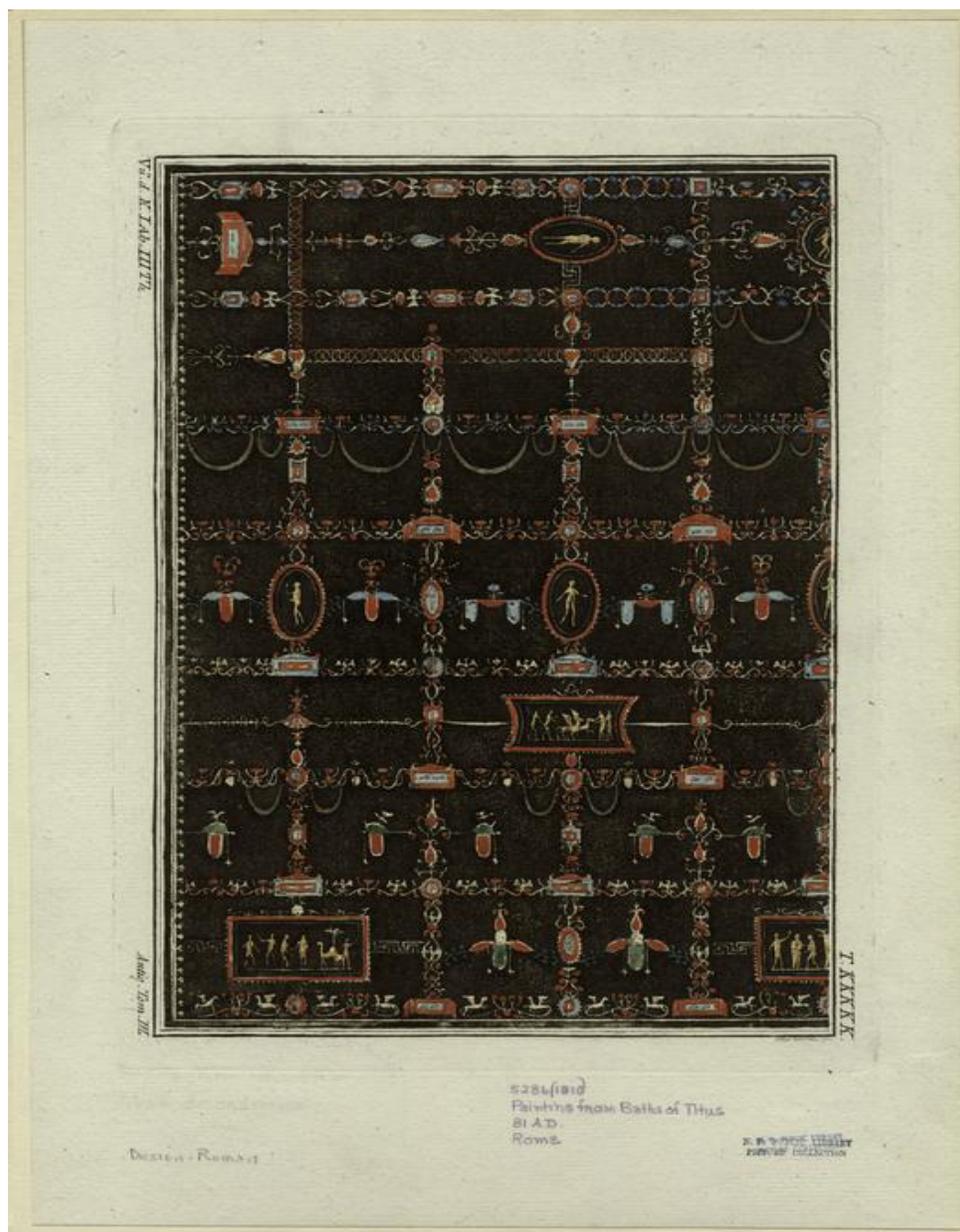


Image ID: 819843

Link: Acesso em 16/07/12

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=711190&imageID=819843&total=6&num=0&word=baths%20of%20titus&s=1¬word=&d=&c=&f=&k=0&1Word=&1Field=&sScope=&sLevel=&sLabel=&sort=&imgs=20&pos=4&e=w>

Anexo 3: Baths of Titus, 81 A.D., Rome. (1810)



Image ID: 81985

Link: Acesso em 16/07/12

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=711206&imageID=819854&total=6&num=0&word=baths%20of%20titus&s=1¬word=&d=&c=&f=&k=0&IWord=&Field=&sScope=&sLevel=&sLabel=&sort=&imgs=20&pos=3&e=w>

Anexo 4: Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954



Link: Acesso em 22/08/12

http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html

Anexo 5: Diego Velázquez, *Pope Innocent X*, 1650



Link: Acesso em 22/08/12

http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html

Anexo 6: Ressurreição de Lázaro – 1958 – Coleção Maria Luiza de P. X. Vilela



Link: Acesso em 16/02/13

http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16472/16472_6.PDF.