

A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas: uma leitura de “Violação”, de Rodolfo Teófilo¹

Júlio França (UERJ)

Resumo: O objetivo deste artigo é demonstrar como as poéticas realistas da literatura são tributárias de procedimentos estéticos característicos do que se convencionou chamar de arte grotesca. Para ilustrar essa hipótese, tomamos uma narrativa do Naturalismo oitocentista brasileiro, *Violação* (1898), do escritor cearense Rodolfo Teófilo. Antes, porém, propomos uma descrição do conceito de grotesco com o qual trabalhamos, a partir das contribuições de Victor Hugo (2009), Wolfgang Kayser (2002), Mikhail Bakhtin (2010) e Geoffrey Galt Harpham (2006).

Uma poética moderna

[219]² Publicado no final de 1827, o longo prefácio que Victor Hugo escreveu ao seu drama *Cromwell* ganhou, ao longo dos anos, a dimensão de uma arte poética moderna. Théophile Gautier dimensionou a importância desse texto para os jovens românticos franceses ao compará-lo às “tábuas da lei no monte Sinai” (*apud* Hugo, 2002, p. 7). A defesa entusiástica de Hugo à liberdade de criação atacava princípios clássicos da arte, tais como a pureza dos gêneros e a imitação dos modelos da Antiguidade. Para o assunto que aqui nos interessa, o prefácio pode muito bem ser descrito como um marco do fim do monopólio do belo nas artes.

O ensaio viria a ser conhecido com o título “Do grotesco e do sublime”, mas, a bem da verdade, a noção de sublime empregada por Victor Hugo [220] pouca relação mantinha com as inflamadas discussões que o tema despertou ao longo do século XVIII, tanto no ambiente do empirismo inglês quanto no do idealismo europeu. O uso que o poeta francês faz do termo aproxima seu sentido ao de uma vaga ideia de beleza extrema, sem maiores preocupações conceituais. No contexto do “Prefácio”, o sublime funciona muito mais como um contraponto ao grotesco, fornecendo a Hugo um par de termos antitéticos que serão instrumentalizados na querela entre clássicos e modernos.

A despeito do ímpeto modernizante que anima o espírito de Hugo, a questão central que dá corpo aos seus argumentos passa por um dos temas mais característicos da poética clássica: a questão

¹ FRANÇA, Julio (2017). “A categoria estética do grotesco e as poéticas realista; uma leitura de ‘Violação’ de Rodolfo Teófilo”. In: WERKEMA, Andréa; OLIVEIRA, Ana Lúcia; SOARES, Marcus Vinicius (Orgs.). *Figurações do real: literatura brasileira em foco*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições. p. 219-235.

² Os números entre colchetes indicam as páginas da edição original.

da *mimesis*. É, portanto, ainda no contexto da milenar discussão sobre como se deve representar a realidade através da arte que a categoria estética do grotesco conquista seu espaço nas poéticas da modernidade. Para o poeta francês, os artistas clássicos teriam representado a natureza sob uma única perspectiva, repelindo da arte tudo o que não se referia a um tipo de beleza restrita aos estreitos paradigmas humanos:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humana- mente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. (Hugo, 2002, p. 36)

Já o artista moderno, instigado pelo “gênio da melancolia” e pelo “demônio da análise”, seria capaz de se libertar do confinamento do belo e adotar um ponto de vista mais amplo, percebendo 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” (Hugo, 2002, p. 26). A perspectiva relativa e estreita do artista não deveria jamais procurar retificar a natureza, defende Victor Hugo. O escritor deveria fazer como a natureza e misturar³, em suas criações, os dois lados do espectro: a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, o corpo com a alma, o animal com o espírito. Para o poeta francês, a união entre o grotesco e o sublime era exatamente a diferença fundamental que separava a literatura moderna da [221] literatura clássica, a qual permitia ao gênio romântico uma variedade muito maior de formas, em comparação à limitada uniformidade dos mestres da Antiguidade:

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (Hugo, 2002, p. 33)

As estratégias discursivas do grotesco são adequadas, pensa Victor Hugo, para dar conta dos aspectos não idealizados da realidade. Assim, na literatura moderna,

[...] enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...]. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita [...]. (Hugo, 2002, p. 35-36)

Poderia, de fato, como apontado por Victor Hugo, a categoria estética do grotesco ser pensada

³ Note-se, porém, que, na perspectiva de Hugo, “misturar” ambos se distingue de “confundir” um e outro. No “Prefácio”, o grotesco deve ser subordinado ao sublime.

como símbolo de uma mudança de paradigma, na esfera das artes do mundo moderno? E a história da representação artística poderia ser descrita, ainda que esquematicamente, como a passagem da concepção clássica dominante de Beleza para a concepção moderna dominante de “grotesco”?

A resposta a essas questões passa, necessariamente, por circunscrever o significado de grotesco com o qual trabalhamos. Termos que atravessam eras, como é o caso do grotesco, acabam por carregar significados que dão testemunho dos variados usos a que foram submetidos no passar dos séculos, nos mais diversos sistemas conceituais dos estudos literários. Consequentemente, é fundamental delimitar os sentidos de longa duração do termo, destacando-os de seus usos idiossincráticos e não conceituais.

O vocábulo “grotesco” deriva do substantivo da língua italiana *grotta* (gruta) e passou a ser empregado no mundo das artes para designar uma [222] espécie de pintura ornamental da Antiguidade descoberta em escavações feitas na Itália, em fins do século XV. Tais motivos ornamentais ficaram conhecidos como as decorações da *grotta: la grottesca* (cf. Kayser, 2009, p. 17).

Se a etimologia da palavra “grotesco” é amplamente conhecida, a história das formas artísticas que denominamos “grotescas” é bem mais fugidia, a ponto de diversos autores, como Harpham (2006), entenderem que não faz sentido postular uma história do grotesco. Ao contrário de Kayser e Bakhtin, ele nega que haja uma história a ser narrada, pois o grotesco não “começaria” em lugar nenhum. A associação com a arte romana, sugerida pelas escavações renascentistas, não passaria de um falso início, pois o grotesco clássico é, muito provavelmente, um empréstimo de culturas mais antigas e de culturas orientais. A busca, pois, por um princípio nos obrigaria a regredir às pinturas rupestres, e, por fim, à própria origem da arte.

Não é fácil identificar constantes trans-históricas na noção de grotesco. Não parece ser possível acumular observações de traços característicos das obras de arte que denominamos “grotescas” e reconhecer nelas denominadores comuns. O entendimento de algo como grotesco parece obedecer a uma percepção de cunho convencional:⁴ é a cultura de uma era que determina as convenções do grotesco, isto é, as condições de ordem e de coerência de um dado momento estabelecem que elementos são logicamente compatíveis, e quais não são.⁵ Em outras palavras, cada cultura dá as regras que o grotesco subverte.

⁴ Mesmo a oposição frequentemente estabelecida entre sublime e grotesco – termos em geral concebidos como antitéticos – baseia-se em questões de ponto de vista e de contexto. Tomemos como exemplos as monstruosidades: Dante colocou o Minotauro e os centauros no Inferno, mas pôs o Grifo no ponto mais alto do Purgatório, como um símbolo de Cristo (cf. Harpham, 2006, p. 22).

⁵ Nesse sentido, o grotesco parece estar se tornando cada vez menos efetivo como uma categoria estética na contemporaneidade, uma vez que é crescente a tolerância à desordem e à mistura de gêneros. Também no campo da ciência, podemos observar uma distância cada vez menor entre certos domínios: quanto mais evoluímos na robótica, menos grotesco se torna um ciborgue; quanto mais aprendemos sobre os animais e sobre o evolucionismo, menos grotesca é a fusão homem-animal (cf. Harpham, 2006, p. XXVI).

Se a história da arte grotesca é impossível de ser narrada, resta-nos, todavia, a história do termo e de seus usos. Retornando à perspectiva etimológica, podemos observar que o que se nomeava “grotesco” era uma arte não reconhecida como um produto do estilo romano. Para o gosto clássico do homem renascentista, a arte grotesca atentava contra a razão [223] e os sentidos ao apresentar figuras sem paralelo no mundo natural. Nas palavras de Mikhail Bakhtin (2010, p. 28):

Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas.

Não apenas os artistas renascentistas reagiram à inconformidade dos temas e ao desprezo pela figuração do real manifestada nos motivos daquela pintura ornamental que viria a ser chamada de grotesca. No primeiro século de nossa era, Marcus Vitruvius Pollio, autor de *De Architectura*, o mais importante tratado arquitetônico do classicismo, já rechaçara a nova moda de pintar “monstros nas paredes”:

[...] todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. [...] Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram.

Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (apud Kayser, 2009, p. 18)

A crítica é significativa por partir de Vitruvius, reconhecido como descobridor das proporções matemáticas do corpo humano, pedra basilar do Renascimento italiano e do Neoclassicismo – contribuição immortalizada por Leonardo da Vinci na famosa gravura *O homem vitruviano*. Para alguém empenhado na identificação das simetrias fundamentais do homem e, por extensão, da natureza, as formas grotescas eram anomalias inaceitáveis para um projeto de arte fortemente baseado em ordenações racionais.

Isso não impediu, contudo, que as técnicas da pintura ornamental grotesca fossem incorporadas por importantes artistas do Renascimento italiano, como Rafael, Agostino Veneziano e Signorelli. O modo encontrado pela tradição para acomodar as transgressões ao cânone clássico foi [224] conferir a elas um novo estatuto: denominá-las “*sogni dei pittori*”, sonhos de pintores, atribuindo a elas ainda um caráter mimético, não da realidade concreta, mas da imaginação do artista. Tornou-se possível, assim, ao renascentismo, absorver a arte grotesca e a suspensão da ordem do mundo por ela promovida: a ausência da clara separação entre os domínios (dos objetos, das plantas, dos animais e dos homens) e o

desrespeito às normas da simetria, da proporção e da ordem natural das grandezas.

Ao incorporar o mundo da imaginação e o mundo onírico ao mundo natural, a arte grotesca renascentista harmonizou o conflito entre duas poéticas, uma baseada na imitação da realidade sensível, outra na faculdade da imaginação. Contudo, a admissão, no seio da arte mimética, do aniquilamento das ordenações do universo, das deformações, das desproporções e das fusões fissurou inexoravelmente a estabilidade dos princípios clássicos.

Na literatura moderna, uma das primeiras manifestações da estética do grotesco pode ser observada na técnica caricatural de autores como Rabelais, Cervantes, Swift, Voltaire e Hoffmann. A percepção de que a reprodução disforme da realidade, a exploração da desproporção e o abandono do esforço idealizador podiam constituir uma autêntica força plasmadora da arte contribuiu de modo decisivo para abalar ainda mais os princípios classicistas do belo (cf. Kayser, 2009, p. 30).

Entretanto, a arte grotesca não se restringia apenas ao campo lúdico da caricatura, ou das fantasias oníricas. A contemplação do grotesco produz desconforto, sobretudo quando não mais é tomado como fruto de pura imaginação. Mesmo que não represente o mundo em termos de pura semelhança, a arte grotesca passou progressivamente a ser aceita como um relato mais ou menos fiel da realidade. O desconforto surge da percepção de que o desajuste não estaria no objeto artístico em si, mas no próprio mundo. Em outras palavras, o grotesco adquire, progressivamente, um aterrorizante valor de verdade, como um atestado de que o mundo está fora de seus eixos. É nesse movimento que ele passará a ser uma técnica artística fundamental para as poéticas realistas.

Grotesco e Realismos

Mikhail Bakhtin fornece uma perspectiva histórica para compreender a relação entre o grotesco e as representações artísticas realistas. Ele observa, [225] em autores como Boccaccio, Shakespeare, Cervantes e Rabelais, a predominância do que chamará de princípio da vida material e corporal, referindo-se às imagens hipertrofiadas do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. O ensaísta russo entende que tais imagens são uma herança da cultura cômica popular medieval, caracterizada por “uma concepção estética da vida prática” a que dará o nome de realismo grotesco (Bakhtin, 2010, p. 16-17).

Um traço marcante do realismo grotesco seria a transferência, ao plano material e corporal, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. O riso, como forma de rebaixamento e materialização, acompanharia a degradação que caracterizaria esse tipo de arte:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (Bakhtin, 2010, p. 19)

Na cultura cômica popular da Idade Média, a degradação tinha um valor positivo, regenerador, pois dava lugar a um sempre conseqüente Renascimento. Essa compreensão do caráter cíclico da vida teria se perdido na era moderna. Fora do “ponto de vista da unidade da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo, os temas grotescos tornam-se unilaterais, débeis e anódinos”, dirá Bakhtin (2010, p. 294). Para o autor, o sentido primordial e carnavalesco da vida, próprio do realismo grotesco medieval, gradativamente desaparece na modernidade:

Já não é o inferior positivo, capaz de engendrar a vida e renovar, mas um obstáculo estúpido e moribundo que se levanta contra as aspirações do ideal. Na vida cotidiana dos indivíduos isolados as imagens do ‘inferior’ corporal conservam apenas seu valor negativo, e perdem quase totalmente sua força positiva; sua relação com a terra e o cosmos rompe-se e as imagens do ‘inferior’ corporal cam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal. (Bakhtin, 2010, p. 20)

Para Bakhtin, as imagens grotescas da cultura popular renascentista influenciaram decisivamente a literatura realista dos séculos seguintes, nas obras de Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens, entre outros. Contudo, as poéticas realistas pós-renascentistas conservariam pouco mais do que “destroços do realismo grotesco” (Bakhtin, 2010, p. 21). Assim, seria a ruptura do [226] laço com a tradição renascentista que teria conduzido ao abastardamento do Realismo, degenerado em empirismo naturalista. No Naturalismo, as imagens da vida material e corporal (beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir), por revelarem o substrato animal do ser humano, perdem sua significação regeneradora e ganham *status* de “vida inferior”.

A degeneração do grotesco seria um dos sintomas do afastamento da literatura de suas raízes orais e populares e conseqüente consolidação em mera tradição literária. Na era pré-romântica, o grotesco ressurgiria dotado de um novo sentido: “Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes” (Bakhtin, 2010, p. 32).

Uma das transformações operadas pelo individualismo moderno pode ser observada nas relações entre a arte grotesca e o cômico. O riso não teria desaparecido, mas deixado de ser jocoso e alegre para tomar a forma de ironia ou sarcasmo, perdendo, assim, seu aspecto regenerador e positivo. Contudo, é em relação ao polo oposto, ao do terrível, que encontraríamos a principal característica a distinguir o grotesco moderno do medieval:

As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao terrível. O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal,

habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível. (Bakhtin, 2010, p. 34)

Bakhtin (2010, p. 35-6) toma dois motivos caros à literatura romântica, a loucura e o diabo, como exemplos de como o grotesco se afasta do cômico e se aproxima do terror na modernidade. Sobre a primeira, ele descreve como as representações do louco perderam seu sentido de festiva paródia da verdade oficial e passaram a encarnar a tragédia do isolamento do indivíduo nas sociedades modernas. Sobre o segundo, o ensaísta demonstra que o diabo romântico não é mais o “espantalho alegre” da cultura medieval, mas a figuração sombria e maligna do espanto, da melancolia e do desespero do homem moderno ante a um mundo cada vez mais hostil, em acelerado processo de transformação, rumo a um futuro, mais do que nunca, desconhecido. [227]

Grotesco e Modernidade

A absorção das técnicas da arte grotesca pelos escritores realistas – e, sobretudo, pelos naturalistas – tem relação íntima com a moderna crise da razão. Uma parcela significativa das obras de arte na modernidade é resultado de uma visão de mundo negativa, que, em grande medida, é alimentada pela expansão da razão: quanto mais o homem se desvinculava dos sistemas teleológicos religiosos, mais se defrontava com a pouco idílica condição humana.

A euforia produzida pelas conquistas da ciência e do progresso tecnológico tinha dado ao homem a falsa expectativa de um futuro livre de dores e misérias. Esse projeto foi, contudo, sendo frustrado ao longo do grande século XIX.⁶ No plano político, o fracasso da Revolução Francesa em realizar os anseios iluministas de progresso e igualdade redundou no reinado do Terror. No plano científico, as noções de homem e de natureza foram violentamente abaladas pela secularização do conhecimento e da vida, tendo por consequência a consolidação da ideia de que o ser humano estava muito mais próximo do reino animal do que da posição privilegiada – e divinizada – que a tradição judaico-cristã propunha. No plano social, a crescente urbanização do Ocidente deu forma às cidades modernas, ajuntamentos humanos como jamais vistos na história do homem: superpopulosas, insalubres, sombrias, labirínticas, violentas e corruptas. No plano tecnológico, a industrialização, por um lado, criava condições sub-humanas de emprego e, por outro, mecanizava as guerras, anunciando o que seria confirmado ao longo do século subsequente – a utilização do conhecimento para a produção

⁶ Entende-se aqui por “grande século XIX” o período de tempo que vai da Revolução Francesa até o irromper da I Guerra Mundial.

de armas de destruição em massa.

A era moderna exigia, em consequência, uma forma de arte capaz de lidar com a relação incômoda que a humanidade passou a estabelecer com sua própria racionalidade. É nesse sentido que concordamos com Bakhtin (2010, p. 34), quando ele afirma que as “imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores”.

O uso do termo “grotesco”, na modernidade, está relacionado ao efeito decorrente da contemplação de algo cuja significação nos escapa. Para Harpham (2006, p. 3), chamamos de “grotesco” a tudo que atrai nossa atenção, mas não satisfaz nossa compreensão – as coisas grotescas, ao mesmo [228] tempo que solicitam definição, também a impossibilitam. As *grotesqueries* nem são tão regulares, a ponto de poderem ser facilmente subsumidas às categorias cognitivas, nem tão sem precedentes, a ponto de não podermos reconhecê-las em absoluto. Elas permanecem no limiar entre o conhecido e o desconhecido desafiando a adequação de nossos modos de organizar o mundo em partes reconhecíveis.

Como somos dependentes de nossas categorias de compreensão do mundo, tudo que vier a negá-las pode provocar ansiedade, horror ou repulsa. As formas grotescas, sobretudo as mais anômalas e ambivalentes, afrontam nossos sistemas classificatórios. Por não poderem ser subsumidas às nossas categorias de entendimento, estão, de certa maneira, fora do alcance da linguagem. Chamar algo de grotesco é, portanto, uma defesa contra o silêncio que decorre quando os recursos da expressão foram exauridos (cf. Harpham, 2006, p. 3).

Harpham (2006, p. 18) dirá ainda que um objeto tomado como grotesco pode ser compreendido ou como a distorção de uma espécie ideal ou como um novo espécime. No primeiro caso, após um estado inicial de confusão, retornaríamos com nossas categorias de entendimento intactas. No segundo caso, o que parecia a princípio impossível ou contraditório acaba por tomar forma de uma ideia reconhecível, podendo mesmo instaurar uma “crise paradigmática”.⁷

O grotesco, complementa Harpham (2006, p. 23-4), pode assim funcionar de maneira similar ao paradoxo – um modo de fazer a linguagem ir contra ela própria, afirmando, simultaneamente, ambos os termos de uma contradição. A arte grotesca nos coloca no limiar entre o conforto do que é conhecido e o terror do que é desconhecido – e, desse modo, nos leva à descoberta de novas e inesperadas relações entre campos de experiência distintos.

Nas narrativas naturalistas, as técnicas do grotesco são muitas vezes empregadas como modo de

⁷ Termo cunhado por Thomas Kuhn (1962), para descrever o momento, na história de uma ciência, em que um número grande de anomalias são observadas e desacreditam o paradigma teórico em vigor, sem que se tenha ainda formulado um novo.

figuração dos paradoxos da condição humana. Em “Violação” (1898), do escritor Rodolfo Teófilo, narrativa escolhida para demonstração dos argumentos anteriormente desenvolvidos, focalizaremos um procedimento em particular: a exploração extrema de elementos contrastantes, uma estratégia discursiva característica da arte grotesca. [229]

Antíteses grotescas

“Violação” é um conto em quatro capítulos, ambientado em uma vila do litoral cearense, durante a epidemia de cólera-morbo de 1862. No primeiro capítulo, um narrador em primeira pessoa discorre sobre suas lembranças de terríveis episódios que vivenciou quando criança. Filho do único médico do lugarejo, ele fora um observador macabramente privilegiado da inglória resistência à peste. O caos instaurado pela epidemia quebra os laços afetivos e empáticos fundamentais para a manutenção da coletividade, convertendo o vilarejo em um grosseiro simulacro de ordem social. O cenário narrativo construído por Teófilo é apocalíptico:

O cólera chegou, mas sem pródromos, sem casos isolados, atacando centenas de pessoas. A confusão foi então horrível, e o pânico tudo avassalou. A população inteira desvairou-se, como um bando de aves bravas que fosse alcançado à noite no quieto pouso pela ofuscação do facho de astuto caçador.

A vila contava cinco mil almas, e entre tanta gente não havia um espírito que não estivesse sucumbido. As qualidades afetivas mesmo, se não haviam perecido neles, pelo menos o terror do contágio as tinha anestesiado. Os enfermos foram abandonados, não só na choupana do desvalido, como na casa do abastado. Ao primeiro brado de alarma todos fugiram espavoridos. Evitavam os primeiros pesteados pensando livrarem-se do mal, mas se iludiam e eram atacados mesmo longe deles, porque todo o ambiente estava viciado; em cada molécula do ar havia um átomo da peste. (Teófilo, 1979, p. 237)

Poucos dias se passam até que toda a família do personagem-narrador seja acometida pela doença. Cabe, então, ao jovem de apenas nove anos de idade tomar para si a tarefa de enfermeiro dos dez moradores da casa. Entre as tarefas de remoção de dejetos, a limpeza incessante dos aposentos e o trabalho contínuo na cozinha, o evento patético que marcará o protagonista na primeira parte da narrativa será a morte de sua recém-nascida irmã. Nota-se, a seguir, na descrição da vítima, uma técnica de produção do efeito grotesco – a união entre os extremos da existência, o nascimento e a morte, figurado na descrição da forma esquelética do neonato:

Vinte e quatro horas somente estive neste mundo a criança a quem um vizinho que a veio batizar chamou de Maria. [230]

A moléstia havia desfeito, em sua curta duração, todos os músculos do pequeno ser. Havia apenas no berço um esqueletinho vestido de pele, cor de cera branca, com os olhos abertos, num olhar morto de estátua. (Teófilo, 1979, p. 238-9)

O evento se desdobra na dramática incumbência que cabe ao jovem narrador: conduzir o

cadáver da recém-nascida ao cemitério. A narrativa explora de modo melodramático o jogo de contrastes entre a degradação causada pela doença e pela morte e a elevação das obrigações morais que impelem a criança a cumprir seu lúgubre fardo:

Decidi-me a cumprir a ordem com o sacrifício de todos os meus escrúpulos, de todos os meus temores. Abeirei-me do berço para tirar o cadáver e colocá-lo no esquife, uma caixa de papelão na qual minha mãe guardava costuras; mas quando minha vista caiu sobre o rosto do anjinho, e descobriu o seu olhar morto, estagnado, fitando-se em minhas pupilas, não sei como não me acabei de medo. Tive desejos de abandonar a casa, deixando os meus na mais penosa situação; e o teria feito, confesso, porque aquele cálice por demais amargo para os meus anos, se a figura de meu pai, trôpega, vacilante, procurando em balde caminhar para sepultar a filha, não tivesse ficado dentro de mim para sugerir-me, com todo o seu poder de força espiritual, aquele grande sacrifício. (Teófilo, 1979, p. 239)

Observa-se, ainda, na continuidade da cena, como se mantém a exploração dos elementos repulsivos, garantindo assim a produção do efeito grotesco derivado da oposição entre a abjeção material do ato e a grandeza de seu significado:

Depois de algumas investidas, consegui agarrar o cadáver e depositá-lo no esquife. O corpo já estava gélido. A frieza dele, atravessando o cueiro e a camisinha, me transiu as mãos e senti por aquela algidez de carne morta uma repugnância que me arrepiou de medo e nojo. (Teófilo, 1979, p. 239)

O jogo de antíteses prossegue por toda a cena, até seu ápice, quando o narrador surpreende-se com a coragem de sua mãe por beijar o corpo da filha morta. Reiteram-se, assim, os efeitos do contraste entre os polos da transcendência e da dejeção – por um lado, o sublime e intangível amor materno; por outro, o grotesco e repulsivo cadáver.

A narração tem continuidade com o angustiante deslocamento do jovem pelas ruas vazias e fantasmáticas do vilarejo, até o local destinado [231] ao enterro, em cova rasa, das vítimas da peste. A cena permite ao narrador reforçar os aspectos aterrorizantes do episódio, por meio da descrição do espaço narrativo como um *locus horribilis*:

Animava-me a esperança de encontrar alguém sepultando os mortos, e esta esperança que me dava algum alento se desvaneceu de todo quando o cemitério caiu-me inteiro debaixo dos olhos. Ninguém vivo estava ali!... Tulas de cadáveres se espalhavam de chão afora, uns já podres, apodrecendo outros. As pernas se me bambearam e naquele meu abandono, instintivamente, bradei por meu pai; mas num grito medonho de quem está assombrado. (Teófilo, 1979, p. 240)

O ranger lúgubre de uma padiola, conduzindo à vala comum os cadáveres dos coléricos, desperta o protagonista de seu transe de horror. Ele observa, então, quatro homens embriagados despejarem mais um cadáver sobre o monturo. A frieza do ato impele-o também a se livrar de seu fardo e a cumprir, assim, seu dever moral. A ausência de afetividade dos sepultamentos produz seu efeito macabro também sobre o leitor, ao oferecer a contemplação paradoxal de quão inumanos podem se

tornar, em certas condições, os atos humanos.

O segundo capítulo do conto se inicia com uma exploração ainda mais explícita da técnica grotesca do contraste, na contraposição feita pelo narrador entre a beleza e a letalidade:

As ruas continuavam desertas, e o silêncio delas só era quebrado pelo cantar agoureiro do veículo da morte ou pelo ritmo agudo dos gemidos dos pesteados. E havia tanta luz no céu e tanta beleza mesmo em seu azul-claro, uma cúpula tão bonita mas para se arquear sobre um pedaço de mundo de risos e ores e não sobre um hospital de coléricos!... [...]

Até os urubus haviam fugido, deixando o abundante repasto do cemitério entregue somente à fome da larva. Pousados nos altos piroás da serra viam de lá as tulhas de podres trapos humanos e o seu apurado fardo, sentindo-lhes o cheiro, os cortava de gula mas crocitavam eles apenas e cavam; não desejavam a vila.

O diáfano ambiente, que tão inofensivo parecia, estava empestado. [...]

Rara era a tarde, ao toque das ave-marias, que os morcegos, ao saírem das tocas, antes mesmo de muitas evoluções no ar, não caíssem mortos às dezenas, repentinamente, como varados por balas. (Teófilo, 1979, p. 242)

[232]A descrição antitética do espaço, mesclando a placidez e beleza visíveis à morbidez e à letalidade invisíveis, funciona como moldura para a introdução da personagem Padre Galindo, o novo sacerdote da cidade. O narrador, embora reconheça no religioso o altruísmo de quem se fixa em uma localidade tomada por uma epidemia sem cura, lamenta que tal força moral seja acompanhada por profunda ignorância científica:

O padre, cheio de abnegação e caridade, porém sem a mínima noção de higiene pública em tempo de epidemia, reunia ali a população para ouvir a palavra de Deus e assim aplacar a cólera do Céu. Benfazejo era o seu intento, e ele, com a alma ungida do amor do próximo, não tinha consciência do mal que fazia àqueles infelizes, aglomerando-os em não saneado recinto e ainda mais abatendo-lhes o ânimo com aquelas cenas deprimentes. (Teófilo, 1979, p. 243)

A antinomia entre o valor religioso e o valor científico dos atos do padre toma forma de uma série de imagens profundamente perturbadoras. Na memória do narrador, o redobrar dos sinos convocando os fiéis à igreja matriz no fim de tarde tornar-se-á um elemento de horror, não apenas por trazer ao protagonista a ideia de defuntos, mas por lhe recordar a pequena igreja “regurgitando gente” (Teófilo, 1979) e, assim, aumentando os riscos de contágio. Suas recordações de cunho grotesco associadas à igreja desdobram-se ainda no efeito tétrico das melopeias religiosas sobre o protagonista:

Depois do sermão, que constava sempre da enumeração das penas eternas, com um exagero dantesco, vinha o Ofício de Nossa Senhora, cantado por centenas de vozes de todas as alturas e timbres, com os falsetes do medo, e terminando-se pela – Senhor Deus misericórdia – súplica feita num ritmo pavoroso, por si só mais aterradora do que a mais tenebrosa ideia dos castigos do inferno!... (Teófilo, 1979, p. 244)

É ainda no segundo capítulo que se prenunciará o episódio clímax da narrativa, que se desdobra a partir de uma dramática e misteriosa história contada por um vizinho ao pai do narrador, mas vedada ao conhecimento do jovem protagonista. A possibilidade da existência de uma narrativa tão terrível – a

ponto de não poder ser conhecida por alguém que vive já em um ambiente de calamidade e horror – é o gatilho para o enredo de mistério que estrutura o capítulo seguinte do conto: vinte anos após os episódios relatados nos dois capítulos iniciais, o narrador retorna à antiga [233] vila. Incógnito pelos anos que o tornaram irreconhecível aos conterrâneos, ele permite-se flunar, melancólico, pelas ruas do vilarejo, até encontrar com o vizinho que narrara anos antes sua tão horrível história a seu pai.

O quarto capítulo consiste exatamente nessa narrativa. O primeiro narrador desaparece, e caberá à personagem do vizinho a narração em primeira pessoa, do misterioso e terrível episódio ocorrido durante a epidemia de cólera. O homem tinha, na época, 20 anos, e era um estudante de Direito que passava no vilarejo as férias com a família e sua noiva.

Apesar da mudança de narrador, a linguagem e os recursos estilísticos empregados são fundamentalmente os mesmos, e a narração continua a explorar os jogos antitéticos do grotesco. O foco, porém, está na relação do novo protagonista com sua noiva. A técnica narrativa de Teófilo busca levar ao paroxismo os aspectos repulsivos da doença, de modo a valorizar a abnegação e generosidade dos atos de amor:

O mal evoluía em mim com incrível rapidez. Começou por náuseas, que logo se transformaram em vômitos, mas em vômitos que não paravam. Vieram as dejeções e com a mesma frequência mais de trinta por hora. Estava desmanchando-me em água; o que saía de mim era somente líquido. Em poucas horas a moléstia tinha me dissolvido toda a carne do corpo, só deixando a pele e os ossos! A minha figura devia estar hedionda, repelente, e no entanto, ela, que me servia de enfermeira, que viera pôr-se ao meu lado, logo que soubera estar eu pesteadado, não procurava evitar-me as feições, não mostrava nojo de mim. E eu devia estar nojento, como um esqueleto sujo. [...]
[...] Que delicada enfermeira! Eu não tinha mais lábios para dar direção ao vômito que me saía por toda a abertura da boca, e quantas vezes, por isso, aquela aguadilha infecta e morna não lavou as mãos dela, o rosto mesmo!... Só o amor é capaz desses milagres de dedicação. (Teófilo, 1979, p. 249)

No que julga, erroneamente, serem seus últimos momentos de vida, o narrador desmaia, para acordar, após algumas horas, sendo atirado em uma padiola por carregadores de defuntos. Vitimado por um estado catatônico, ele está incapaz de se mover ou falar – e, portanto, impossibilitado de chamar a atenção dos homens que o carregam para a vala comum. A situação de estar como morto em vida que, por si só, é emblematicamente grotesca, é agravada quando os carregadores arremessam um cadáver sobre ele:

Os carregadores voltaram trazendo um corpo que atiraram sobre o meu. Recebi em cheio o choque do cadáver, que me sacudiam em cima com o [234] maior desrespeito e que se estirou ao longo do meu corpo ficando unido o seu rosto ao meu.
A ideia deste íntimo convívio com um morto arrepiava-me de repugnância. Eu estava álgido, mas o meu companheiro ainda era mais frio do que eu; a friagem de suas faces me transia a pele do rosto até a caveira. Se pudesse mover-me teria evitado aquele contato, mas não tinha forças para estirar ou encolher um músculo. (Teófilo, 1979, p. 251-252)

Os padecimentos do protagonista tornam-se mais atrozes quando ele se dá conta de que o cadáver jogado sobre seu corpo nada mais é do que o de sua noiva, também vitimada pela cólera. Entretanto, o cúmulo de seus sofrimentos ainda está por vir. Ao chegarem ao cemitério, conduzidos pelos cocheiros – identificados na narrativa como dois sentenciados às galés perpétuas, forçados a trabalhar com a inumação dos cadáveres –, o protagonista percebe que o horror de ser enterrado vivo junto ao cadáver de sua noiva pode ser excedido. Restava, ainda, na grotesca metáfora bíblica feita pelo narrador, “o instante supremo, o momento de esgotar até as fezes o cálice da agonia” (Teófilo, 1979, p. 253).

Os dois carregadores, após despojarem o corpo da jovem de suas joias, iniciam uma partida de cartas em que ao vencedor caberia usufruir o corpo da jovem. Atribuindo ao “instinto bestial” (Teófilo, 1979, p. 254) os atos dos dois criminosos, o narrador racionaliza os atos bárbaros por meio de um processo figurativo muito recorrente tanto no naturalismo quanto na estética do grotesco, a animalização:

Eu não sabia, até então, de *quanto é capaz o instinto bestial; não avaliava a perversão do homem que se deixa dominar pela animalidade*. A carne havia triunfado nas *bestas humanas*, à mercê das quais estava a virgindade dela e a paz de toda a minha vida. Eles tinham perdido a razão e com ela todos os escrúpulos da moral. Nem o espetáculo da morte e nem tampouco o receio da peste embotavam nos celerados os lúbricos desejos carnis!... (Teófilo, 1979, p. 255. Grifos nossos.)

O ápice do episódio, por fim, ocorre com a reação do narrador ao ato de violação do cadáver de sua noiva, a que é submetido como espectador involuntário:

O meu eu havia percorrido em poucas horas todas as etapas de sofrimento, passado por todos os estádios da tortura, acredite! *E, cousa estranha, eu sentia, [235] sem que quisesse, nas ruínas do meu acabamento, em presença daquela cena carnal, uns frêmitos de sensualidade, ânsias da carne, que ainda não tinha de todo perecido!...* A dissolução é a glorificação da matéria, o triunfo da animalidade; *me* convenceu o que vi e senti. (Teófilo, 1979, p. 255. Grifo nosso.)

A extrema indignação do narrador contra os “dois monstros, cada qual mais repelente pela sua moral, mais imundo pelo seu físico, mais asqueroso pelos seus vícios, indignos mesmo do amor de um cadáver” (Teófilo, 1979, p. 255), é matizada por sua constrangida admissão de que o ato necrófilo contra o corpo virginal de sua noiva, ao mesmo tempo que é por ele descrito como “o mais nefando delito da bruteza humana” (Teófilo, 1979, p. 255), tenha sido também capaz de excitá-lo sexualmente. Estamos no justo limiar entre o que se idealiza e o que se constata ser o humano. Eis o reino do grotesco, em sua plena potência de arte do paradoxo, combinando emoções e juízos que nossas categorias de compreensão de mundo supõe contraditórias.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. 7. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror or the paradoxes of heart*. Nova York: Routledge, 1990.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the grotesque: strategies of contradiction in Art and Literature*. 2. ed. Aurora: e Davies Group Publisher, 2006.

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

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1962.

TEÓFILO, Rodolfo. “Violação”. In. *A Fome; Violação*. Rio de Janeiro: José Olympio, [1898], 1979. p. 238-256.