

O BELO, O SUBLIME E O REALISMO GROTESCO NOS ROMANCES DE DICKE

*Shirlene Rohr de Souza*¹

Resumo: Percorrendo as obras *Madona dos Páramos*, *Deus de Caim*, *Cerimônias do Esquecimento*, *Os Semelhantes* e *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, o ensaio trata de um aspecto pontual na obra de Ricardo Guilherme Dicke, em especial, seus romances: o realismo grotesco, conceito que suscita reflexões que contrapõem a estética do sublime e do belo à estética do grotesco. Neste exame, surgem apontamentos sobre traços que caracterizam o realismo grotesco na literatura, mais pontualmente na obra de Dicke, tais como a evidência do corpo, as formas híbridas e os eventos sobrenaturais. Na base teórica constam, fundamentalmente, Bakhtin (1993; 1996), Kayser (2013), Hugo (2010) e Kant (2015).

Palavras-chave: Ricardo Guilherme Dicke; Estética; Realismo grotesco; Cultura popular.

Introdução

No universo-sertão de Ricardo Guilherme Dicke, há sempre pessoas a caminho de algum lugar, sozinhas ou em bandos; quase sempre em fuga; quase sempre em busca de alguma coisa, de alguém, de um lugar; quase nunca em paz. Nesse mundo de deslocamentos, tudo é chão onde se formam trilhas e estradas: os caminhos tornam-se labirintos intermináveis. As imagens de movimentação das personagens dickeanas – mergulhadas em mundo de horizontes infinitos e condicionadas por um tempo e um espaço abismais – são tão impressionantes que podem ser confundidas com heróis do mundo épico. Lukács (2009, p. 25), referindo-se ao universo homérico, parece tratar de personagens do próprio Dicke, ao escrever: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e no entanto próprio”.

1 Doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora da UNEMAT. E-mail: shirlene.rohr@unemat.br

Os mundos de Dicke se configuram com os mesmos paradoxos que configuram a vida humana: corpo e alma, paixão e razão, momentos de paz (poucos) e momentos de tumulto (muitos). Na movimentação das pessoas, os acontecimentos estão integrados: a transcendência da alma e do espírito não se separa das necessidades imediatas do corpo; a obstinação do amor não se desliga do desejo de vingança; os momentos de paz não interrompem os fluxos de ódio. Nos vãos que se abrem entre esses paradoxos, encontram-se muitas possibilidades de ler a obra de Dicke, por trás da qual se pressente não somente um autor de grande erudição, mas, também, um homem muito ligado à cultura popular.

A erudição de Dicke se nota por meio de inúmeros indícios encontrados em suas narrativas, oriundos de referências muito diversas: Bíblia, literatura, mitologia, filosofia, arte, história, geografia, psicanálise e outras; elas apontam variados domínios de conhecimento do autor, dispostos em um discurso marcado pela profusão de menções e citações que, de certo ponto de vista, revelam um saber enciclopédico e um registro onomástico fortemente ligado à tradição ocidental. Esses traços notáveis da erudição do autor constituem um aspecto importante de sua poética, pois evidenciam sua verve dialógica, que o conecta diretamente com outros textos, outros autores e outras fontes, tradicionais e religiosas. Seu diálogo, vibrante e potente, desloca suas narrativas de um lugar restrito da regionalidade, bem como de um tempo determinado por datas, para lançá-las em um espaço que pode ser qualquer outro espaço, e em um tempo que pode ser qualquer outro tempo. Tais qualidades, associadas aos temas profundamente existenciais também recorrentes em sua obra – morte, fuga, busca, ausência, paixão, traição, rivalidade fraterna –, imprimem propriedades que se reconhecem em outras grandes obras da literatura universal.

Se, por um lado, é notável a erudição do escritor, por outro lado, percebe-se sua forte relação com as tradições do povo. Essa inclinação é sinalizada pelo uso de farto material oriundo da cultura popular, que se apresenta em diferentes aportes, compondo um mosaico a partir de vários elementos muito diversos entre si: alguns estão apoiados na própria linguagem das personagens, as quais respondem a determinadas situações com ditos populares, pragas rogadas, ladainhas, dentre outras expressões; outros elementos estão fundados nos apelos do imaginário coletivo, do qual o autor resgata visagens assombradas e entidades metamorfoseadas; outro elemento inspirado na cultura popular é a utopia, com seu pressuposto essencial da existência de um lugar de paz e de justiça; também a composição de suas personagens é forjada em tipos muito presentes nas tradições do grande interior do Brasil: garimpeiros, lavradores, vendeiros, violeiros, pescadores. Esse diálogo com a cultura popular contribui para a configuração de uma escrita que mantém a sintonia do autor com suas raízes mais profundas.

Integrando *cultura erudita*, que projeta sua obra para uma esfera universal, e *cultura popular*, que promove seu diálogo com fontes tradicionais e regionais, Dicke escreve contos e romances ambientados em espaços identificados principalmente

com Mato Grosso. Nas narrativas, as personagens apresentam – a partir de seus olhares e de suas emoções – a diversidade dos biomas existentes nessa região e a forma como essa natureza interage com elas, tudo isso enquanto se deslocam ora em cercanias ensolaradas, ora em regiões abraseadas pelo fogo, ora em terras encharcadas por chuvas caudalosas, ora em matas que acolhem e ameaçam ao mesmo tempo.

Todos esses elementos constituem um cenário que promove um paradoxo fundamental na obra de Dicke: a escrita que se ergue entre o *sublime* e o *grotesco*. De um lado, desenha-se uma *estética do sublime*, que se manifesta principalmente pela descrição da força descomunal de uma natureza indomável; de outro, uma *estética do grotesco*, que se expressa pelo acento popular, material e corporal das narrativas de várias formas, com destaque para acontecimentos míticos e sobrenaturais, dietas improvisadas, transtornos corporais e discursos escatológicos.

Sublime e grotesco constituem dois princípios opostos: o sublime está ligado a uma força grandiosa, magnífica e envolvente que, quase sempre, está fora do alcance do homem, a quem resta, também quase sempre, a contemplação; o grotesco está ligado a uma força humana, que revela seu caráter ambíguo, contraditório, brutal, inquieto e polêmico. Ambos os princípios estão presentes na obra de Dicke, reforçando um ao outro. Por essa perspectiva, do sublime e do grotesco, este ensaio perpassa algumas obras de Dicke – *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, *Madona dos Páramos*, *O Deus de Caim*, *Os Semelhantes*, *Cerimônias do Esquecimento* –, em busca de cenas e imagens que ajudem a ilustrar traços do *realismo grotesco*, principalmente nos romances, os quais, para não fugir dos paradoxos, estão marcados, de um lado, pelos signos da ancestralidade e, de outro, estão carregados de marcas da contemporaneidade.

1 O romance contemporâneo e a valorização do realismo grotesco em Dicke

Tratar das narrativas de Ricardo Guilherme Dicke é, antes de tudo, tratar de um mundo que aniquila toda ordem temporal e espacial e toda tentativa de separar mito e realidade. O escritor, no conjunto de sua obra, desenvolve uma estética que ignora separações e classificações que organizam personagens e eventos em narrativas estanques: tudo está em interação. Dessa forma, o Rei Saul, bíblico, interage com personagens do cerrado. Essa desordenação das categorias, por si só, já constitui um traço do realismo grotesco.

A grande expressão literária de Dicke é a narração, e, dentre os gêneros narrativos, os romances se destacam por desenvolvimentos intrincados, personagens sombrias, em constante movimentação, e narradores propensos a longas digressões temporais. Dentre os romances, destacam-se nesta discussão, em particular, *Cerimônias do Esquecimento* (1995), *Deus de Caim* (2006b) e *Madona dos Páramos* (2008). Os contos seguem a mesma estética, com destaque para “Toada do Esquecido”

(2006b). Apesar de o projeto estético de Dicke aniquilar as barreiras do tempo e do espaço, os romances *Cerimônias do Esquecimento* (1995), *Deus de Caim* (2006b) e *Madona dos Páramos* (2008) constituem narrativas que tratam do presente; tratam do homem inserido em seu tempo, com seus problemas humanos, acima de tudo.

Dicke não desloca digressivamente suas personagens no tempo e no espaço, ele *traz* os mitos para o tempo e o espaço de suas narrativas, no modelo presencial, um pouco diferente do modelo afirmado por Frye (2000, p. 28), para quem “o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura”. Enquanto os autores das epopeias se nutrem do “passado absoluto” para exaltar suas “lendas nacionais”, Dicke desloca essas “lendas” para um mundo ordinário, de problemas miúdos e particulares, colocando vultos do mundo antigo em interação com os dramas de suas personagens. O romance é a forma literária que valoriza o homem em sua individualidade, não o mito nacional; valoriza as ações do dia a dia, não as ações de grandes efeitos. Sobre esse foco no individualismo, Watt (2010, p. 13) afirma: “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora”. O romance se nutre do presente e a ele está profundamente vinculado.

Bakhtin (1993, p. 397) destaca, como traço específico do romance, a constituição de uma “nova área de estruturação”, que se desloca do ambiente superior das epopeias em direção à “vida atual, ou ao presente ‘vulgar’, instável e transitório” e a uma “vida sem começo e sem fim”, como ressalta Bakhtin (1993, p. 397). Ao romancista interessa aquilo que é “inferior” e “vulgar”, afinal, os dramas recorrentes da vida cotidiana passam à condição de objeto central dos romances. Nesse sentido, o romance é a experiência do presente e, por isso mesmo, ainda está em desenvolvimento. Todas as narrativas de Dicke estão inseridas no “presente contínuo”, sempre aberto a novos modos discursivos e à inserção de novos materiais temáticos: nada é inferior, nada é superior, tudo tem sua validade marcada por uma realidade que atende a diversos pontos de vista, todos individuais; nenhum atende à história de um povo ou a uma lenda nacional. Todas as personagens de Dicke são desajustadas, cada uma a seu modo; fazem parte de uma ordem social que lhes impõe duras provas de sobrevivência, fazendo lembrar o que Bakhtin (1993, p. 425) afirma sobre os romances: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”.

A obra de Dicke é, pois, em seu conjunto, marcada pelo aniquilamento de fronteiras entre tempo e espaço, entre orgânico e não orgânico. Com essa desordenação deliberada, Dicke insere sua obra no conjunto de narrativas contemporâneas, com uma estética marcante, conjugando traços particulares que caracterizam as categorias do belo, do sublime e do grotesco, imprimindo, assim, força e potência aos seus escritos. Por meio dessa troca simbiótica, procura-se entender de que forma, na literatura de Dicke, estão configuradas as categorias do belo, do feio, do sublime e do grotesco; como elas se amalgamam no desenvolvimento de uma estética profundamente marcada pelo realismo grotesco.

2 O belo e o sublime: um encanta, o outro comove

Certos eventos, ao mesmo tempo que atraem, assustam pela força poderosa que representam. Uma forte tempestade que se aproxima é assustadora, mas atraente. Esse sentimento que se eleva muito acima do homem é o que se chama de “sublime”. O sublime é imensurável, extraordinário. Leite (2011, p. 2-3) informa que, ainda no século I, o termo “sublime” foi tema de um tratado intitulado *Do Sublime*, escrito por Longino. No século XVII, esse tratado foi traduzido e publicado por Boileau, e, a partir de então, o termo passou ao interesse de muitos pensadores, dentre eles Immanuel Kant, o qual, em 1763, escreve um ensaio intitulado *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, com o objetivo de demonstrar que diferentes sentimentos distinguem as categorias do belo e do sublime, frequentemente confundidos. É de Kant (2015, p. 13) que vem uma das definições mais pontuais de *sublime*: “O sublime *comove*; o belo *encanta*”. Essa diferença entre belo e sublime, apontada por Kant (2015), pode ser ilustrada com uma das cenas do romance *Madona dos Páramos*, em que Dicke (2008, p. 97) descreve a beleza encantadora, quase hipnótica, da moça sem nome, que exerce um estranho fascínio sobre um grupo de bandidos, desde sua chegada, montada em um jegue:

[...] num jegue de olhar manso, uma surpresa: uma mulher de longos cabelos negros e lisos, olhos azuis, ancas redondas e roliças sob as calças compridas e justas que lhe desenhavam o corpo. Moça, muito bela, formosa como um recanto de sonho bom, impaciente, os olhos faiscando, as bonitas mãos amarradas para trás, a chorar, lágrimas descendo-lhe as faces. Uma aparição de milagre. Possível? O que há é olhar e os olhos sorver na aflição da surpresa. Os homens, todos, sentiram aquele baque surdo no coração, de repente, vindo de não se sabia onde, como se houvesse descido de repente de uma estrela de elevador, destinatários pressentimentos, que ecoava como um monjolo de noite, enchendo tudo de estranheza num repente.

A introdução da “moça sem nome” na narrativa corresponde ao que Kant (2015) chama de “belo”: o trecho ressalta o impacto de sua chegada e destaca sua beleza de traços simétricos, harmoniosos, fascinantes, que encanta os homens, os quais sentem, todos, “aquele baque surdo no coração”. Apesar de todo encanto, a moça sem nome, seguindo a tese de Kant (2015), representa o belo, não o sublime; sua beleza terá fim. Não se pode deixar de notar um elemento grotesco na cena: toda a beleza da moça vem montada em um jegue.

Em outros paralelos, Kant (2015, p. 33) afirma: “O sublime tem de ser sempre grande, o belo pode também ser pequeno. O sublime tem de ser simples; o belo pode estar adornado e engalanado”; ou ainda: “A noite é *sublime*; o dia é *belo*” (2015, p. 33); ou “As qualidades sublimes infundem respeito venerável; enquanto as belas inspiram o amor” (2015, p. 37). Das ilustrações de Kant (2015), entende-se que o belo é acessível, o sublime é intransitivo; o belo é mensurável, mas pode se deteriorar, visto que está sob efeito da atuação do tempo e da gravidade; o sublime não

se pode mensurar, podendo, sim, se dissipar, mas nunca se deteriorar. O sublime, na natureza, é um evento que atrai pela potência, pelo espetáculo que oferece aos olhos humanos. Em uma passagem de *Deus de Caim*, Dicke (2006a, p. 39) descreve a aproximação de uma tempestade, um dos momentos sublimes do romance:

Era meio-dia. Fazia um grande silêncio. Vai chover. No céu se preparava o trabalho das águas. Quando assim decorre uma hora de véspera das tormentas a premonição invade os seres. Parece que vai haver coisas milagrosas, mas é apenas uma chuva que virá. Há um silêncio agonioso que antecede, porém às chuvas. Sem saber; os homens rezam aos poderes da natureza, como nos ritos antes do Tempo, impressionados por esse silêncio que sentem e não sabem. Nos campos, nos terreiros, nas roças, os bichos se enervam. Os homens se abrigam. Os insetos se recolhem. A tempestade desemboca e combina cinzas no céu. As espessas mangueiras tremem. Nuvens se formam como imensos miolos – que pensam esses miolos?

A potência da tempestade que se aproxima ameaçadora condiz com uma imagem sublime: uma força descomunal da natureza se forma e contra ela nada se pode fazer, a não ser se esconder ou contemplar. Em seus romances e contos, Dicke ressalta esse traço sublime, dando grande destaque à força e à beleza das paisagens que, pela grandeza, contrastam com a fragilidade do homem, tão pequeno e tão vulnerável frente aos eventos da natureza.

Enquanto Kant (2015) procura fazer uma exposição esclarecedora sobre as diferenças entre o belo e o sublime, oferecendo exemplos de um e outro, a partir de várias situações, Hugo (2010) coloca o belo e o sublime ao lado de outro conceito: o grotesco. Isso acontece em 1827, por ocasião da publicação da peça dramática *Cromwell*, quando Hugo escreve um prefácio intitulado “Do grotesco e do sublime”, que se tornaria tão famoso quanto a obra literária que preludia. No prefácio, Hugo (2010, p. 36) faz uma observação importante sobre o belo: “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, 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”. O sublime torna-se mais sublime frente ao grotesco, é o que pensa Hugo (2010, p. 32): “O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo”. Em *Teoria estética*, Adorno (1982, p. 77) também ressalta essa forma de compreender o belo, em contraste com o grotesco, ou com o feio: “É um lugar comum afirmar que a arte não se deixa absorver no conceito de belo mas que, para o realizar, precisa do feio como sua negação”. Kayser, em 1957, apresenta uma definição de sublime ligada à ideia de “elevação”, enquanto associa o grotesco ao “abismal”. Como Hugo (2010), Kayser (2013, p. 60) destaca o fato de que o grotesco realça o sublime:

[...] é somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal.

O sublime constitui uma categoria que reúne paradoxos: ao mesmo tempo que espanta, produz fascínio. Para Kant (2015, p. 32), tanto o belo quanto o sublime geram comoção, mas de diferentes formas; ele diz: “O sentimento refinado que agora queremos tomar em consideração tem uma natureza dúplice: o sentimento do sublime e do belo. A comoção que ambos geram é aprazível, mas tem uma natureza completamente diferente”. Tomando o cotidiano como referência para essas duas categorias, um jardim é belo, belíssimo, mas o infinito azul que cobre todo o jardim, toda a terra, a que se chama de céu, é sublime. Kant (2015, p. 32-33) se vale de eventos da natureza e textos da literatura para trazer exemplos que distinguem o sentimento do belo e do sublime:

A paisagem de uma montanha cujos cumes nevados se destacam sobre as nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a apresentação do inferno de Milton causa comprazimento, mas acompanhada de assombro. Pelo contrário, a contemplação de campos floridos, dos vales ribeiros serpenteantes, cobertos de rebanhos pastando, a descrição do Elíseo ou o relato de Homero do *cinto de Vênus*, proporcionam uma sensação agradável, que, porém, é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão se possa produzir em nós com intensidade temos de ter o *sentimento do sublime*, enquanto para desfrutar do segundo necessitamos do *sentimento do belo*.

Kant (2015) adverte, porém, que o sublime pode ser de outra natureza: a moral. Para ele, o “domínio das paixões em nome de princípios é *sublime*” (KANT, 2015, p. 41). Esse deslocamento tem grande importância no estudo do sublime na literatura. Na diegese das narrativas literárias, as personagens vivem sob a égide de leis morais, que governam as ações, o comportamento, a linguagem. Neste sentido, para Kant (2015, p. 42), entre “as qualidades morais só a verdadeira virtude é sublime”. Em *Madona dos Páramos*, Dicke (2008, 374) descreve a profunda comoção que o grupo de bandidos sente, com saudades da “moça sem nome”; independentemente do comportamento criminoso do bando, o sentimento de dor é de uma *sublime saudade*:

Os homens ensaiam uma vontade patética e pungente de rir que não vem nem se adivinha neles. Ao contrário, por detrás de tudo, essas paredes da alma, parecem, sim, mais as paredes de um reservatório imenso de lágrimas marolando, marulhando em ondas, uma vontade de chorar que também não vem, para no limiar do sentimento, nem rir nem chorar. Apenas sabem que a moça sem nome, que eles sabem não ter nome conhecido deles, habita a memória deles, seus corações, profunda,

profundamente, profundidades dos oceanos onde vagueiam os peixes cegos na escuridão, camadas e camadas de noites e noites, dias e dias profundos como o Tempo, como a memória do mar habita todos os peixes e todos os homens, mar que pulsasse pairando sobre as eternidades, desde todo o sempre, desde quando no tempo pairavam apenas trevas sobre o abismo e o abismo e o abismo de Deus flutuava sobre a memória de todas as coisas. Lágrimas baças parecem envolver todas as lembranças.

A cena do choro saudoso e embaçado dos foragidos é realmente sublime: ela emoldura algo que vai além dos corpos grotescos e rudes: ela capta um sentimento indestrutível de saudade; ela capta o abismo que toma individualmente cada homem ali presente. Esse episódio é tocante pela solidão: os homens estão juntos, mas cada um está sozinho com sua própria dor de saudade. Para Lukács (2009, p. 43), “a solidão é algo paradoxalmente dramático: ela é a verdadeira essência do trágico, pois a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros”.

Enquanto Kant (2015) procura estabelecer uma distinção clara entre belo e sublime, Hugo (2010) mantém sua inclinação para a distinção entre o sublime e o grotesco. O escritor francês não se propõe a criar um sistema – “não edificamos aqui sistema, porque Deus nos livre dos sistemas”, diz Hugo (2010, p. 28) –, mas pretende mostrar que “o belo é um conjunto, o feio, ao contrário, constitui um traço dentro do geral”. A partir das observações de Kant (2015), Hugo (2010) e Kayser (2013), pode-se compreender que o sublime está no campo das coisas magníficas, até terríveis, inalcançadas pelo homem; o belo, ao contrário, é mais próximo do homem, está ao seu alcance. O sublime atrai e assombra; o belo atrai e encanta. O belo pode ser sublime, mas nem sempre o sublime pode ser considerado belo, em sentido tradicional que envolve simetrias e traços agradáveis. O sublime é potência, o belo é regozijo.

A discussão sobre o que é sublime, belo e grotesco repercute sentimentos com os quais os homens se deparam cotidianamente: nas ruas, nas casas, no laser. O belo, o sublime e o grotesco, como conceitos, não se reduzem a termos mínimos e dicionarizados, mas como categorias que estão presentes tanto na vida quanto na arte literária. Cada princípio pressupõe uma estética com traços particulares que expressam sentimentos amplamente conhecidos pelos homens.

Nas narrativas de Ricardo Guilherme Dicke, o sublime está profundamente relacionado à natureza, com ênfase em descrições de imensas planícies, estradas labirínticas, auroras e crepúsculos incandescentes, chuvas torrenciais. Essas forças naturais, poderosas e indomáveis são sublimes; elas ampliam as paisagens em escala exponencial e emolduram as personagens em cenas nas quais elas se movimentam. O centro-sertão é pura grandeza; nele, a natureza constitui uma força que se opõe ao gênio humano. As querelas e a luta pela sobrevivência expõem o lado grotesco dos homens.

3 O grotesco: o feio, o burlesco e o horrível

O *grotesco* constitui uma arte ornamental, cuja estética é orientada por imagens que se identificam com a mistura de diferentes domínios da natureza. Assim como as duas outras formas de artes ornamentais cultivadas no medievo, o *mourisco* e o *arabesco*, o grotesco possui traços muito específicos e autonomia conceitual. De acordo com Kayser (2013, p. 20), o *mourisco* apresenta-se como “uma ornamentação delicada, geralmente plana (portanto, que nunca é vista em perspectiva), sobre um fundo uniforme (na maioria das vezes, preto e branco), em que empregam como motivos, exclusivamente, folhas estilizadas e gavinhas”²; o *arabesco* “é tectônico (quer dizer, conhece o plano de cima e o de baixo), é mais cheio (de modo que o fundo pode estar inteiramente coberto), e utiliza como motivos um conjunto de ornamentos mais próximos da natureza, gavinhas, folhas e flores, ao qual o reino animal também pode contribuir” (KAYSER, 2013, p. 20-22); o *grotesco* é caracterizado pela simbiose de diferentes domínios, vegetal, animal e inorgânico, caracteriza-se também pela monstruosidade nos seus elementos e da alteração das ordens e proporções (KAYSER, 2013, p. 29).

No Renascimento, as artes ornamentais expressavam o sentimento de renovação que se revelavam por meio da decoração. Pela perspectiva plana, de cima para baixo, o *mourisco* era a arte típica para ornamentação de tapetes e pisos; o *arabesco*, pela perspectiva de baixo para cima, era a arte típica para ornamentação de tetos e vitrais altos; diferentemente do *mourisco* e do *arabesco*, o grotesco encontrava-se em peças de ornamentação de todo o tipo de material, em ambientes fechados ou abertos, em grandes carrancas ou em pequenos objetos.

Kayser (2013, p. 17-18) explica que a arte grotesca recebe esse nome por uma razão específica: “*La grottesca* e *grottesco*, como derivações de grotta (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália”. Na Renascença, a palavra remetia para traços opostos entre si, como adverte Kayser (2013, p. 20): “não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitante, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas” (KAYSER, 2013, p. 20). Por esse caráter diverso, o grotesco constitui um sistema conceitual que, muito frequentemente, é associado ao “cru, baixo, burlesco, ou então, do cômico do mau gosto”, é o que se pode resumir, em acordo com Kayser (2013, p. 14).

Hugo (2010, p. 46), como é sinalizado desde o título do prefácio – *Do grotesco ao sublime* – destaca o contraste que potencializa, principalmente na literatura,

2 Gavinha: apêndice filiforme, por meio do qual as plantas se ligam a outras, ou a corpos vizinhos; abraço, cirro, elo, garra, gavião, mão, tesourinha.

o efeito de um princípio sobre o outro, ou seja, o sublime intensifica-se frente ao grotesco: “Será, com efeito, outra coisa este contraste de todos os dias, esta luta de todos os instantes entre dois princípios opostos que sempre estão em presença na vida, e que reivindicam o homem desde o berço até a sepultura”. Hugo (2010, p. 33-34) ainda destaca: “O sublime sobre o sublime dificilmente produz 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”.

Kant (2015), Hugo (2010) e Kayser (2013) tomam o grotesco como um conceito ligado à arte ornamental que irradia principalmente para duas artes eruditas: a pintura e a literatura, situadas prioritariamente na Renascença e na modernidade. O alemão Kayser (2013) destaca, na pintura, Bosch, Brueghel, Goya e Dalí; e, na literatura, dentre muitos outros, Hoffmann e Mann. Além da pintura e da literatura, Kayser (2013) também ressalta o grotesco nas artes gráficas, com sua estética contemporânea. Apesar de tomar Kayser (2013) como uma referência no estudo sobre o grotesco, Bakhtin (1996) considera insuficiente o conjunto de suas discussões, visto que o alemão ignora a relação do grotesco com manifestações que extrapolam as artes eruditas e os salões das culturas elitizadas.

4 O grotesco e o realismo grotesco: de um conceito artístico para um sistema popular

Para Mikhail Bakhtin (1996), o grotesco faz parte de um grande sistema de imagens e eventos profundamente ligados à cultura popular. Essas discussões estão desenvolvidas no livro *A cultura popular na Idade Média – o contexto de François Rabelais*, obra que se inclui, segundo Leite (2011, p. 3), no período de “maturidade” do autor; a primeira edição data de 1965, na Rússia, muito embora “tenha sido escrita na década de 1940 em forma de tese com o título *Rabelais na História do Realismo*”. Nesse livro, Bakhtin (edição brasileira de 1996) abre diálogo com Kayser (2013), apresentando os principais apontamentos do alemão sobre a arte grotesca. O pensador russo questiona o uso restritivo que Kayser (2013) impõe ao conceito do grotesco, “não podemos aprovar a concepção geral do autor” (BAKHTIN, 1996, p. 41), limitado à arte erudita, principalmente literatura e pintura, e aos períodos romântico e modernista:

A teoria de Kayser é absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular. O autor nem sequer investiga essas manifestações (contenta-se com mencioná-las). Baseia suas conclusões e generalizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco

compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo. No grotesco romântico, essa natureza está enfraquecida, empobrecida e em grande parte reinterpretada.

Opondo-se às restrições de Kayser (2013), Bakhtin (1996) utiliza a estética grotesca para iluminar todo um sistema intrínseco às tradições do povo, impregnado de valores ligados à renovação da vida, com ênfase nos elementos corporais e materiais. Esse sistema, muito maior e mais amplo que a pintura e a literatura, está profundamente infiltrado na vida secular das populações (o estudo de Bakhtin se volta para o medievo), com manifestações em diferentes domínios da vida: linguagem, religião, festas, dietas, eventos e imagens. O pensador russo também faz importantes observações sobre os traços que caracterizam o grotesco, o qual se revela em imagens dinâmicas e inacabadas, que expressam uma postura diante da vida: tudo está em desenvolvimento, portanto tudo está em estado de mudança. Diz Bakhtin (1996, p. 28): “o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência”.

O grotesco constitui uma experiência integradora: o homem se movimenta por diferentes domínios da natureza, conciliando seus elementos, transitando entre eles e misturando-os; pode-se tomar, como exemplo, o preparo dos alimentos: o homem usa o sal – mineral, inorgânico – para combiná-lo a alimentos de origem vegetal e animal, orgânicos. A natureza não oferece resistência a essas infinitas possibilidades de combinações. Neste sentido, Kayser (2013, p. 40) observa:

[...] no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo 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.

Com base nessa estética integradora, Bakhtin (1996) trata do conceito de *realismo grotesco*, o qual aplica, diferentemente de Kayser (2013), a períodos anteriores, que remontam à Antiguidade. Nesta forma de estudar o grotesco, tem-se como ponto central o próprio homem: seu corpo, seu espírito, sua alma. Na estética do *realismo grotesco*, muitos outros aspectos são envolvidos, inclusive os refluxos do corpo humano: suas dores, seus espasmos, seus desejos e suas necessidades.

O *realismo grotesco* também se relaciona com o que faz o homem rir, chorar, sentir medo: são enfrentamentos do espírito. Assim, incluem-se no rol de acontecimentos grotescos tanto as situações de burla, quanto os acontecimentos inexplicáveis com toques de sobrenaturalidade, tais como aparições, visagens e

outros. Essas manifestações encontram expressão na ótica do realismo grotesco, pois dão vazão a uma questão central: sentir-se vivo e integrante de um cosmos.

Ainda sobre o realismo grotesco, Bakhtin (1996, p. 17) afirma: “no realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo”. A passagem mostra que, como muitos teóricos, Bakhtin (1996) também vê, com razão, profunda relação entre o grotesco e o riso burlesco. Mas, considerando a obra de Dicke e a de outros contemporâneos, novos aspectos se agregam à estética grotesca, na qual os traços “alegre e benfazejo” constituem forças muito menores que outras que caracterizam o grotesco, tal como a valorização do corpo.

Ao preferir a expressão *realismo grotesco* ao termo *grotesco*, Bakhtin (1996) amplia o universo do conceito, dando alcance a diversas manifestações, as quais não se restringem à pintura, à literatura ou à escultura: o grotesco está presente nas brincadeiras, nas festas, nas lendas, nas superstições, nos enigmas e em outros eventos. Todas estas manifestações estão fundadas no princípio da renovação, ou seja, na ideia de que tudo o que existe não está completamente pronto. Dessa forma, Bakhtin (1996) dá um trato exponencial ao conceito, permitindo sua penetração em diversas atividades e eventos que ficaram excluídos na leitura de Kayser (2013). O princípio da vida material e corporal constitui a base do realismo grotesco e, por isso o corpo, mais que a alma, ganha evidência em seus domínios, por onde se infiltra. Palavras de Bakhtin (1996, p. 17):

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.

Ao tratá-lo como uma estética de amplo alcance, Bakhtin (1996) conecta o *grotesco* à cultura popular, a qual, fundamentalmente, opõe-se à cultura oficial. Na organização social, grupos se instalam no poder, determinando leis, regras, comportamentos, datas comemorativas; eles constituem elites que lutam pela permanência do *status quo*, pois esta situação lhes traz benefícios e vantagens, às custas da exploração das massas. A cultura oficial, exprime-se por meio de modelos linguísticos (que ela mesma considera) elevados, em linguagem refinada; por meio de suas elites, desenvolve conceitos artísticos e plásticos que ajudam a

impor seus próprios valores, monovalentes, e a preservá-los como *únicos* ou como *únicos legítimos*. De acordo com Bakhtin (1993, p. 78) “na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*”.

A cultura popular desenvolve-se entre as diversas camadas da vida social, menos influentes e submetidas às elites; são mais facilmente identificadas como “povo”. Essa cultura expressa crenças e anseios que se pautam na renovação da vida, preservando conhecimentos há milênios acumulados, cujo conjunto é simplesmente referido como “sabedoria popular”. A cultura popular tem como princípio norteador os problemas da vida cotidiana, por isso coloca o corpo, e não a alma, no centro de suas principais questões e eventos; expressa-se por meio de uma linguagem vívida e autêntica. No jogo do equilíbrio de forças que atuam nas sociedades, a cultura popular, polivalente, representa uma resistência contra o princípio autoritário da cultura oficial, monovalente.

Na literatura, o grotesco relaciona-se a aspectos que *ilustram a vida material* – comida, bebida, sexualidade, necessidades corporais –, e a *eventos extraordinários* – experiências ligadas a eventos sobrenaturais. Os traços cômico e híbrido frequentemente se infiltram em todas essas manifestações. Grandes escritores reconheceram a riqueza das tradições populares e buscaram em suas fontes inspirações para grandes clássicos, como fizeram Shakespeare, Cervantes, Chaucer, Victor Hugo e muitos outros. Esse princípio ainda exerce grande influência sobre a obra de escritores da contemporaneidade, como Ricardo Guilherme Dicke, em cuja obra encontram-se alguns dos aspectos marcantes do realismo grotesco: imagens de seres híbridos, traços exagerados, ocorrências de eventos sobrenaturais, evidência do corpo.

5 O grotesco e os transtornos da carne: a face animal

O realismo grotesco é a afirmação do corpo humano, com todas as suas necessidades; a tendência se opõe a aspectos idealizantes, que enfatizam as questões da alma. Uma acirrada campanha, há milênios desenvolvida com o processo civilizatório, busca esconder os vestígios de animalidade do homem, o qual construiu um modelo de vida que cada vez se revela mais contraditório (privatiza-se os aspectos “animais”, ao mesmo tempo em que se compartilha a “intimidade” em redes sociais). Um poema de Arnaldo Antunes, intitulado “Transborda”³, faz uma sucinta enumeração de “conteúdos” que o corpo expele. O poema de Arnaldo Antunes mostra cinquenta duas formas de “transbordamento”:

3 ANTUNES. Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 72-73.

TRANSBORDA

menstrua sua caga baba
ejacula sangra evacua assoa
fala saliva mija gargalha
escarra espirra peida grita
cospe lacrima exala expele
expulsa excreta geme treme
defeca berra dejeta freme
convulsa vaza transpira espasma
expira arrota borrifa urra
ovula chora amamenta ri
regurgita goza soluça solta
sussurra aleita assopra pare
vomita urina suspira pensa.

O poema de Arnaldo Antunes reúne “conteúdos” discretamente evitados na plástica artística da cultura oficial. Esse “transbordamento” constitui um dos motes de *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, que escreve esses livros em fins do período conhecido por Idade Média e início do período conhecido por Renascença. Essas obras ficaram conhecidas pela forte relação que mantêm com a cultura popular e foram objeto de pesquisa de Mikhail Bakhtin (1996), publicada no Brasil sob o título *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Embalado por uma ideia de humanismo levado à última instância, Rabelais evidencia em *Gargântua e Pantagruel* o corpo e suas necessidades; os gigantes e as outras personagens expressam as penas do existir e toda sorte de desejos e necessidades que sentem os homens: comer, beber e depois esvaziar o corpo, amar, brincar, parir, sofrer dores, morrer; as personagens estão profundamente inseridas no ciclo da vida orgânica, que inclui o nascimento e a morte. Os aspectos evidenciados por Rabelais fortaleceram a tese do “realismo grotesco”, de Bakhtin (1996), cuja estética toma justamente essa “animalidade” para justapor a valores ligados à estética do sublime, que consta com mais força no grande discurso literário, conforme adverte Hugo (2010, p. 33): “somente diremos aqui que, como o objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”. Assim, em *Madona dos Páramos*, Dicke (2008, p. 74), em alguns momentos, apresenta momentos sublimes que mostram imensas paisagens ou descrições líricas, como ocorre na passagem, em que o narrador descreve a passagem do tempo:

A boca da tardinha já está bocejando o sono da noite, ar noturno vingando, mais um hoje sucumbindo para sempre, caindo nos cemitérios dos hojes, no poço dos ontens, no abismo do tempo, primeiras sombras se dobram na planura, a música da noite já afina suas cordas e madeiras, uma brisa desembaça as tremuras de vapor que cortinas trêmulas e dançantes agitam nos costados do céu.

Em outros momentos, oposição à grandeza sublime da natureza, o escritor destaca a humanidade de suas personagens, evidenciando seus corpos por meio de suas necessidades básicas e por meio de transtornos que as deixam debilitadas. É o que ocorre, por exemplo, a uma das personagens do romance, Babalão Nazareno, o homem dotado de um discurso prolixo, furioso e exaltado; essa personagem acredita que é a própria voz de Deus entre os homens perdidos de seu bando. Em certa altura da fuga, ele sucumbe a um terrível mal-estar, que só se resolve com a expulsão do alimento que lhe provoca ânsias:

Babalão repente se ergue tateando, tenteando as trevas intonsas, apertando com as mãos a barriga em esgares terríveis, e vomita num negror espesso de turgor, de intestinos fragorosos, caracóis e bichos cumbês, água surda, gluglu espaçado, repuxando bofes, subindo no corpo alquebrado. Vômito negro, oleoso, grumento, gosmoso. Fedor que se alastra. Silêncio forte que se ouvem os élitros da noite. De cabeça encostada num tronco de árvore, só então, nas suas raízes, vê uma visão: Cristo a brilhar em ouros, esfrega os olhos, mas é ele mesmo a sorrir-lhe, como sorria aos discípulos na Galileia. Olha de novo: Cristo tem sua própria cara, de Babalão Nazareno, como pode? (DICKE, *Madona dos páramos*, 2008, p. 128).

A imagem do vômito é grotesca: descreve o conteúdo nojento expelido por Babalão e mostra um momento de fraqueza e debilidade do corpo de um homem forte, dono de um discurso violento e provocador. Mas o grotesco da imagem vai além do vômito: enfraquecido pela ânsia, ele tem a visão da imagem de Cristo, mas esse “cristo” tem a sua própria imagem, o seu próprio rosto de Babalão. Um hibridismo que congrega o sacro e profano, Jesus de Nazaré e Babalão Nazareno.

De maneira geral, as situações que tratam de transtornos e necessidades corporais não aparecem tão claramente na literatura, ao contrário, geralmente são mencionadas apenas muito discretamente. Os aspectos mais higienizados aparecem mais, tais como inteligência, astúcia, força, beleza, elegância, agilidade. Todavia, alguns escritores, como já fizera Rabelais no passado, que ressaltou vivamente os aspectos corporais, têm optado por imprimir mais “realismo” às suas personagens por meio situações que evidenciam sua natureza animal, como faz Dicke. Em outra narrativa, “Toada do Esquecido”, Dicke (2006b, p. 55-56) mostra um outro grupo de bandidos sendo acometido por uma diarreia terrível, decorrência da ingestão de uma carne de porco mal preparada. Um mal-cheiro invadia o carro usado para fuga e um deles escancara a situação, quando perguntado:

- Está fedendo demais – diz El Diablo. – Que aconteceu?
- Querem que contemos mesmo? Pois sujamos as calças. Diarreia. Não tivemos tempo de ir ao mato, mestre. Foi o porco.
- Ah, porcos... Vamos parar em algum lugar, El Diablo...
- Agora não adianta mais, já estamos mesmo emebecados – diz Zabud Malek.

Em outro ponto de “Toada do Esquecido”, Dicke (2006b, p. 62) mostra o momento em que a diarreia acomete outra personagem, que até então havia se livrado do mal coletivo:

O Cavaleiro deita-se, mas logo sente uma onda de calor que lhe invade a barriga, algo se deslancha e se desmancha dentro dele, seu ventre sobe e baixa em ânsia, levanta-se e corre para o mato, é a maldita diarreia com que todos estão incubados, a diarreia que rebenta tripas, a carne maldita daquele porco que não foi bem preparada, sai-lhe um mundo de líquido do seu corpo estrepitosamente. Quando está obrando dificultosamente expulsando o porco, ouve o ruído do motor da Kombi que chega, suas luzes iluminam o lugar onde está agachado, dá um bufo e depois silencia-se tudo, a luz se apaga.

Vômitos, diarreias, dores, sono, fome, sede e tantas outras necessidades ressaltam a natureza animal do homem. Assim como Babalão Nazareno, de *Madona dos Páramos*, e os bandidos mascarados, de “Toada do Esquecido”, outras situações de desconforto acometem as personagens de Dicke. É o realismo grotesco em sua obra. Bakhtin (1996) trata das ebulições do corpo como importantes traços do grotesco que ligam à ideia de renovação da vida. As emulações do espírito elevam a alma; as necessidades do corpo rebaixam. Todavia, o rebaixamento é conceito do grotesco que liga o homem à terra. Rebaixar não significa desqualificar, mas uma forma de integrar o homem à natureza. Para Bakhtin (1996, p. 19), “rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor”. Nesse sentido, tudo o que diz respeito ao ciclo da vida e aos “transbordamentos” do corpo estão ligados à renovação da vida. É o baixo que eleva. Como afirma Bakhtin (1996, p. 19), “o baixo é sempre o *começo*”.

6 O grotesco e o híbrido: assimetrias e desordenações dos domínios da natureza

O grotesco, diferentemente do mourisco (para baixo, plano) e do arabesco (para o alto), encontra-se em diferentes dimensões: ao alcance das mãos, ao nível

dos olhos, nos altos dos edifícios, nas fontes de jardins. A arte grotesca pode ser verificada na pintura, na literatura, na escultura, mas também está presente na decoração de objetos forjados em todo o tipo de material: cerâmica, madeira, ferro, bronze, outros. Dessa forma, a arte grotesca é mais presente e mais diversificada na vida ordinária.

O hibridismo constitui um dos traços primordiais da arte grotesca: formas de diferentes domínios se misturam em conjunto orgânico. Kayser (2013, p. 20) lembra que no grotesco aniquilam-se os limites e as ordenações lógicas da natureza, sem “clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas”. As formas híbridas são muito antigas e fazem parte de diversos sistemas mitológicos conhecidos e em tradições de lendas nacionais. Na mitologia grega, os seres híbridos são muito conhecidos, como os sátiros, cujo corpo é metade homem, metade bode; ou os centauros, metade homem, metade cavalo; nas lendas indígenas brasileiras há uma iara, cuja estrutura física mostra o tronco de uma mulher e abaixo do tronco é peixe. Neste sentido é que Kayser (2013, p. 30) afirma que o “grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo”.

Uma das passagens mais emblemáticas (e também muito divertida) do romance *Madona dos Páramos*, consta no momento em que Chico Inglaterra – cujo corpo, tomado por chagas de uma lepra descontrolada, constitui, por si só, uma imagem grotesca, visto que reúne, em si, o horror de estar, em vida, enxergando a própria decomposição da morte – narra a um de seus companheiros de fuga, Babalão, um estranho sonho que teve. O que Chico Inglaterra chama de “sonho” mais parece um “pesadelo”: o conteúdo, é, inicialmente, colorido e curioso, mas logo se torna um abraço ameaçador, “num redemoinho de frio e extrema-unção”. No “sonho”, o que realmente chama a atenção é uma multidão de sapos-híbridos, com mistura de todos os domínios, inclusive o domínio da linguagem. Eis o sonho narrado para Babalão:

– Me ilustra um pouco num sonho que tive, Babalão. A poi: sonhei que estivera numa espécie de paraíso, mas eram muitos campos brancos sem ninguém, só com um silêncio imenso, inaproveitado, e eu sozinho, e já ia ficando doente de estar tão só, doente da solidão, quando gritara o mais que pudera e foram saindo sapos, de toda espécie de sapos que existiam, o sapo-boi, o sapo-homem, o sapo-mulher, o sapo-cavalo, o sapo-tambor, o sapo-canoa, o sapo-verde, o sapo-pomba, o sapo-santo, o sapo-céu, o sapo-madrugada, o sapo-bode, o sapo-macaco, o sapo-tempo, o sapo-quem, o sapo-nunca, o sapo-sempre, o sapo-o-quê, o sapo-quando, o sapo-vento, o sapo-sim, o sapo-não, o sapo-voz, o sapo-fogo, o sapo-água, o sapo-terra, o sapo-ar, o sapo-adivinhação, o sapo-morte, o sapo-eternidade, o sapo-silêncio, o sapo-infinito, o sapo-olho, o sapo-nariz, o sapo-mundo, o sapo-rio, o sapo-dia, o sapo-noite, o sapo-religião, o sapo-nada, o sapo-tudo, e eles vinham saindo e saltando de um grande rio que não tinha nada dentro e se viraram de banda,

nadando de costas para mode a gente ver as suas barrigas, de todas as cores, e eu ia notando e fui chegando e sendo tentado por um sapo-tudo muito grande e estriado que me envolvia e sugava, feito um diabo com ventosas de polvo, que me abraçava e me envolvia num redemoinho de frio e extrema-unção. Mas não era morte nenhuma, senão apenas que uma mão aparecera sobre nós derramando um despropósito de leite condensado, ou pelo menos me parecera, mas uma voz disse: este é o nepentes. O que é isso, Babalão, que nos foi atolando profundamente num tremedal no qual lutávamos, feito monumentos alvos e moles, tortos e escorregadios, muito lentos, nos derretendo, e o podre de um cheiro infernal se desprendendo, e havia de repente uma música no fundo, um sapo-homem muito sábio, assim parecera, tocava uma harpa enorme e dourada, e o som aos poucos foi me enjoando atordoadoramente, com toda a sua sabedoria infinita e tudo e o sapo-sabedoria desapareceu com sua música e eu pensava que fora melhor morrer de enjoo ou então me enlouquecer ou talvez até já me enlouquecera completamente, nem sei, o que é o mesmo. A hora acabara, o sonho se fora. Você, que é instruído em segredos e sagrados livros, me ajude a compreender. O que fora tudo isso? (DICKE, *Madona dos páramos*, 2008, p. 148-149).

A multidão de sapos híbridos oferece um estranho e grotesco espetáculo aquático: um nado coletivo, com os batráquios de barriga (“de todas as cores”) para cima. Ainda que colorida, movimentada e alegre, a cena é perturbadora e desarrazoada. A imagem, grotesca e cômica, traz elementos que oscilam entre o horror e o cômico, como o sapo-homem tocando harpa. “O que fora tudo isso?” (DICKE, p. 149), pergunta Chico Inglaterra ao Babalão que responde com uma explicação tão delirante quanto o absurdo do sonho:

– Sou informado de quase tudo pela proteção de São Gabriel, o arcanjo, que voa às voltas do trono de Jeová. O oráculo mais famoso foi o de Delfos. Tu és infiel, Chico, mas não se avexe não, que já te conto tudo: tu foste, chegaste ao reino dos Sapos, que existe nesses paraísos. Saiba que existe mesmo e lá tem tudo isso, o que tem e o que não tem, sem tirar nem pôr. A fada-mãe deles é o sapo-luxúria, a quem tudo obedece; pois foste cair na influência dela. O leite condensado é o grude das porcarias da terra, a carne, o pecado, o grande mal que se abateu sobre o homem depois que se perdeu a arca de Noé no monte Ararat com a Árvore do Bem e do Mal, que foi mostrada e ensinada aos primeiros homens, pela Serpente-mãe Naas. Sodoma e Gomorra, a invenção do pecado, meu filho... Só os ungidos podem pecar porque estão imunes à carne. Os homens comuns, como você, não podem pecar com o pecado da carne porque se coagula a alma e a alma fica úmida. Só os ungidos conhecem a intrinsecalidade da carne e por isso combatem o veneno com o veneno, o fogo com o fogo. Agora vai, meu filho, e seja perdoado dos teus pecados... (DICKE, *Madona dos paramos*, 2008, p. 149).

A resposta de Babalão Nazareno também é toda ela construída em bases da estética grotesca: o “profeta” consegue colocar em um mesmo período sintático o arcanjo São Gabriel, o oráculo de Delfos e uma personagem de contos maravilhosos,

a fada-mãe, a qual está ligada, explica Babalão, com seu discurso tipicamente grandioso e de timbre superior, a um “sapo da luxúria”. E o grotesco continua com elementos inacreditáveis, porque totalmente fora de uma semântica de “sapos”, como, por exemplo, o leite condensado associado à arca de Noé e aos eventos do Jardim do Éden: “O leite condensado é o grude das porcarias da terra, a carne, o pecado, o grande mal que se abateu sobre o homem depois que se perdeu a arca de Noé no monte Ararat com a Árvore do Bem e do Mal, que foi mostrada e ensinada aos primeiros homens, pela Serpente-mãe Naas”.

Em dois outros romances, Dicke produz imagens híbridas criadas a partir de ação uma psicológica, não de um sonho: em *Deus de Caim* (2006a, p. 21), a figura da lua aparece para a personagem Minira ora com o rosto de Lázaro ora com o rosto de Jônatas, os gêmeos rivais: “A lua pareceu-lhe primeiro o rosto de Lázaro que lhe sorria no céu sem nuvens e depois o rosto de Jônatas, sério, sem sorrisos. Viu quando Lázaro desceu com seu rosto de lua e entrando no remanso da penumbra do seu quarto, afastando as cortinas, e prendeu-se ao seu corpo”. Em *Os Semelhantes* (2011, p. 26), depois de matar o companheiro de garimpo, Abadia vê seu rosto na lua: “Um agouro daquela lua, já no outro lado do céu, roxosa, em sangue misturada, entre panos de nuvens, creu enxergar a cara de Salomão dentro dela, em vez de São Jorge”.

As formas híbridas presentes na literatura de Dicke constituem um aspecto muito importante do realismo grotesco: elas revelam uma sintonia entre os reinos vegetal, animal e mineral. A própria figura do diabo configura-se, na cultura popular, como uma forma híbrida: o corpo lembra o corpo humano, mas é vermelho e possui um par de chifres, pés e rabo de bode; ou seja, é uma figura que desperta o horror, repulsa e medo (mas é ridícula). O diabo é um ser híbrido, relacionado ao horror. Importante ressaltar que o diabo é recorrente na obra de Dicke: ora ele aparece dessacralizado, na forma de fantasia de carnaval, no primeiro conto de *Toada do Esquecido & Sinfonia equestre* (2011); ora aparece como um ser assombroso, capaz de incríveis metamorfoses (ele vira cão, vira porco, vira homem, vira mulher) em *Cerimônias do esquecimento* (1995); aparece em forma de visagem em *Madona dos Páramos* (2008).

7 O grotesco e o horror do sobrenatural

Na obra de Dicke, dispersos, há vários episódios que se referem a entidades misteriosas que assombam as personagens envolvidas. Essa recorrência está profundamente ligada aos vínculos que o escritor mantém com a tradição popular, repositório ancestral de narrativas acumuladas de geração a geração. No vasto repertório de lendas e causos cultivados pelo povo, figuras assombrosas protagonizam situações inexplicáveis e sinistras, que amedrontam as personagens que, via de regra, sentem-se vulneráveis e desprotegidas ante o desconhecido; elas sentem medo. Um conhecido estudioso do horror na literatura, Lovecraft (1973,

p. 12) afirma: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido”.

Não somente visagens sombrias provocam arrepios: o horror é pressentido mesmo que descreva a aparição de um belo e iluminado anjo para um grupo de pessoas religiosas; é espantoso de qualquer forma. Sobre isso, Kayser (2013, p. 119) faz uma curiosa afirmação: “O humor e o pavor são filhos gêmeos da mãe fantasia”. Todavia, histórias com elementos sobrenaturais, ligadas ao mundo sombrio, parecem ser sempre mais fascinantes, e mais fascinantes ainda quando ocorrem em ambientes escuros, lúgubres, com jogos de luzes e sombras capazes de confundir seus atores. Seres sinistros ou portadores de bons presságios aparecem e assombra; desaparecem e deixam o espanto. O sobrenatural constitui uma ruptura com a ordem racional da vida, embalada por leis da física que, há muito, desencantaram o mundo com a ciência.

Além de Kayser (2013), Kant (2015) e Hugo (2010) também se pronunciaram sobre o vínculo que há entre o horror e o grotesco. Para Kant (2015, p. 40, grifo nosso), as “*coisas não naturais*, enquanto nelas se presume o sublime, ainda que presentes numa proporção pequena ou nula, são *grotescas*”. Para Hugo (2015, p. 30-31), “o grotesco tem um papel imenso [para os modernos]. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Kayser (2013, p. 30) ressalta que o “grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo”. Para todos eles, pois, o grotesco, de alguma forma, contém aspectos que remetem para o horrível e, em alguns momentos, também para o sobrenatural. O sobrenatural representa uma aniquilação da ordem das coisas e produz o sentimento do absurdo. Em *Deus de Caim*, Dicke (2006a, p. 145), uma personagem narra, em um velório, uma história dotada de elementos de horror: “um lobo meio cachorrão meio demônio, o Cão Bagaço, como diziam, que morava numa toca por debaixo da grande cruz da estrada onde morreram e enterrados aqueles dois caras que se engalfinharam numa contenda e acabaram se esfaqueando, na noite da Paixão”. Essa passagem é narrada em um evento que, por si só, é lúgubre: um grupo de pessoas, à noite, vela o corpo do Coronel Vitorino, que aparece morto, pendurado em árvore, supostamente suicídio. O clima entre as pessoas é naturalmente sombrio, por se tratar de um velório de alguém cuja morte não foi natural, é noite chuvosa: tudo constitui um ambiente lúgubre para o desenrolar da história.

Mas, certamente, em toda obra de Dicke, é no romance *Cerimônias do Esquecimento* (1995) que se encontra o caso mais intenso e mais arrebatador de uma situação de horror: trata-se de uma sequência de cenas intermitentes que produz assombro, mas curiosamente não produz medo. Em seu conjunto, o episódio constitui o exemplo mais emblemático da penetração da estética do grotesco na escrita Dicke, envolvendo uma aparição sinistra, um cão negro, que se metamorfoseia em porco branco, depois em homem, depois em cão de novo, depois em mulher, depois em cão. O cão, em suas metamorfoses, protagoniza cenas de

sexo primeiro com Rosaura, depois com uma jovem cigana e por fim com João Bergantim. Guiadas pelo narrador, as personagens mergulham em experiências aterradoras, como se o mundo entrasse nelas, um mundo estranho, como aquele citado por Adorno (2012, p. 59): “O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho”. As experiências estranhas enredam e modificam as personagens. Não serão mais as mesmas, mesmo que acordem e descubram que foi sonho ou pesadelo. De alguma forma, tudo é real.

Os aspectos destacados – transtornos do corpo, o hibridismo e o horror sobrenatural – constituem apenas alguns traços que revelam vínculos da obra de Ricardo Guilherme Dicke com o realismo grotesco. Eles mostram que as narrativas do escritor estão permeadas por uma estética do grotesco, a qual dialoga imediatamente com a estética do sublime. O sublime ressalta a natureza indomável; o grotesco desvenda o próprio homem, seu corpo e sua alma.

Considerações finais

A obra de Ricardo Guilherme Dicke constitui um grande acervo de histórias, no qual o escritor estabelece muitas conexões entre saberes filosóficos e científicos e tradições populares. O conjunto de sua obra vibra pela potência de temas que se desenvolvem sob as estéticas do sublime e do grotesco. Suas narrativas revelam a sensibilidade de um escritor erudito, de um lado, e um homem profundamente ligado às tradições populares, de outro lado. Dessa conciliação de saberes e informações, ergue-se uma obra que integra de forma coesa o sublime, potente e inalcançável, e o grotesco, perturbador e sombrio.

O grotesco, o sublime e o belo são mais que conceitos: são orientações estéticas que se combinam infinitamente no texto literário. Discussões sobre essas categorias são abundantes nos estudos literários, mas elas ainda se revelam muito profícuas, pois cada autor e cada obra apresentam singularidades que lançam, incessantemente, novos aspectos em torno do tema, inesgotável, como a própria literatura. Aliás, uma das definições mais emblemáticas de literatura é dada por Pound (1996, p. 32): “literatura é linguagem carregada de significado”. Essa é a questão: todo texto literário está a dizer muitas coisas, infinitamente, sem se esgotar, porque o sentido de cada palavra no texto literário é “recarregável”.

O *realismo grotesco*, na obra de Dicke, anuncia e denuncia inconformações e beligerâncias; afinal, a forma como mundo está organizado e estruturado produz violência e injustiças; a violência e as injustiças produzem bandidos, explorados, traídos, violados, excluídos; esses bandidos, explorados, traídos, violados, excluídos, no fundo da alma, guardam um princípio operador de mudanças: o princípio esperança. Eles inspiram a criação de personagens que estão no caminho, sozinhas ou em bandos; quase sempre em fuga; quase sempre em busca de alguma coisa, de alguém, de um lugar; quase nunca em paz. Querem ir longe. Por isso estão vagando nos labirintos ficcionais de Dicke.

THE BEAUTIFUL, THE SUBLIME AND GREEK REALISM IN DICKE'S ROMANCES

Abstract: Going through the works *Madona dos Páramos*, *Deus de Cain*, *Cerimônias do Esquecimento*, *Os Similares* and *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, the essay deals with a specific aspect in the work of Ricardo Guilherme Dicke, in particular, his novels: grotesque realism, concept that raises reflections that oppose the aesthetics of the sublime and the beautiful to the aesthetics of the grotesque. In this examination, there are notes on traits that characterize grotesque realism in literature, more specifically in Dicke's work, such as the evidence of the body, hybrid forms and supernatural events. The theoretical basis includes, fundamentally, Bakhtin (1993; 1996), Kayser (2013), Hugo (2010) and Kant (2015).

Keywords: Ricardo Guilherme Dicke; Aesthetics; Grotesque Realism; popular culture.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. Duas cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico).

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Cerimônias do esquecimento*. Cuiabá: EdUFMT, 1995.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Deus de Caim*. Cuiabá: afábrika, 2006a.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Madona dos Páramos*. Cuiabá: Cathedral; Carlini & Caniato, 2008.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Os semelhantes*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2011c.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Toada do esquecido & sinfonia equestre*. Cuiabá: Cathedral; Carlini & Caniato, 2006b.

FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução: Célia Berrettini. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Elos, 5).

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime & Ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução: Pedro Panarra. Lisboa: Edições 70, 2015. (Col. Textos Filosóficos, 63).

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEITE, Francisco Benedito. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais como obra de maturidade Mikhail M. Bakhtin*. *Revista Magistro*, v. 2, n. 1, 2011.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução: João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1996.

RABELAIS, François. *Gargântua & Pantagruel*. Tradução: David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em 17 de outubro de 2022

Aceito em 28 de novembro de 2022