

## O DELÍRIO DA DISFORMIDADE O CORPO NO IMAGINÁRIO GROTESCO

ALBERTINO GONÇALVES \*

### RESUMO

Universal, o imaginário grotesco anima os subterrâneos, os interstícios e as margens de todas as sociedades humanas. Neste artigo, relevamos alguns dos seus traços genéricos mais marcantes, a começar pelo papel específico do corpo. Na passada, sondamos diversas manifestações do grotesco na vida contemporânea, principalmente ao nível da linguagem, da comunicação, das artes e dos rituais da vida quotidiana.

### ABSTRACT

The grotesque imaginary animates the underground areas, the interstices and the margins of all human societies. In this article, I will address some of its generic traits, starting with the specific role of the body. I will inquire various manifestations of the grotesque in contemporary societies, mainly at the level of language, communication, arts and rituals of everyday life.

Tudo indica que o vocábulo «grotesco» se prende com a descoberta, no século XV, de umas gravuras ornamentais nos subterrâneos das Termas de Tito, em Roma (Bakhtin, 1987: 28). Devido à sua originalidade, foram denominadas grotescas, a partir do italiano *grotta* (gruta). Em verdade, e tanto quanto se sabe, o grotesco assombra, e anima, as cavernas, as margens, os interstícios e os interregnos da generalidade das sociedades humanas. Reverso da ordem (Balandier, 1980), cavidade nocturna (Durand, 1969), «parte do diabo» (Maffesoli, 2002), a potência<sup>1</sup> grotesca palpita nas veias

---

\* Universidade do Minho.

<sup>1</sup> Emprega-se aqui «potência» no sentido que Maffesoli (1984) atribui à palavra francesa *puissance*.

do social, para sua purga e renovação. Com frequência variável, esta pulsão revitalizadora desencadeia turbulências de desordem que se apoderam da ribalta da cena colectiva para varrer, por um tempo, a arquitectura social, mais o correspondente rosário de normas e de interditos arbitrários. Assim acontecia com as bacanais, as festas dos doidos e as pantominas, assim acontece, ainda, hoje com o carnaval ou o *Halloween*. Ressalve-se, no entanto, que, para além destas aparatosas, mas episódicas, manifestações públicas, o grotesco germina, sem trégua, numa profusão de recantos disseminados no próprio seio da vida quotidiana. O grotesco manteve, por exemplo, no Ocidente, ao longo dos séculos um lugar proeminente no universo dos contos, agora retomado pela banda desenhada. O extraordinário grotesco coabita e interage, de um modo esquizóide, trágico ou dialéctico, com o mundo da experiência ordinária do dia a dia. Incertas, cíclicas ou contínuas, as formas e as vivências do imaginário grotesco asseveraram-se, de algum modo, universais.

Quais são os traços mais característicos do imaginário grotesco? E que lugar é reservado ao corpo?

A experiência do mundo grotesco concentra-se em domínios e momentos bem demarcados. Assim sucede com os intervalos e os interregnos que quebram a rotina oficial mediante a suspensão do tempo ou a evasão em determinados nichos do tecido social (Maffesoli, 1988). Por instantes, entra-se «no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância» (Bakhtin, 1987: 8). O espaço e o tempo grotescos relevam da esfera do passageiro, do marginal e do extraordinário. A sua actividade baralha, inverte e fustiga as hierarquias, as práticas e os valores vigentes. Não é, contudo, líquido que ela constitua um movimento ou uma ideologia de transformação, reaccionária ou revolucionária, da sociedade. Habitualmente, as iniciativas de índole grotesca não se assumem como alternativas efectivas ao poder estabelecido. Antes pelo contrário, como sublinha Georges Balandier (1980), revigoram a ordem e o poder, soltando, local e temporariamente, as rédeas à desordem e à contestação. Ao cabo desta dialéctica, o poder resulta reforçado na sua legitimidade e a oposição enfraquecida pelo afrouxamento das tensões e pela dissipação ritual das energias violentas, potencialmente geradoras de insurreições e revoltas. O carácter jánico desta dialéctica sobressai no contraste entre as figuras do rei e do bobo da corte, duas faces «opostas» de um poder, apesar de tudo, integrado. Raras são, aliás, as sociedades em que a figura do bobo, ou outra equivalente, se encontra ausente<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Avançar que não é próprio das manifestações grotescas desencadear revoltas ou albergar movimentos revolucionários ou reaccionários não significa, naturalmente, que tal não possa suceder. Emmanuel Le Roy Ladurie (1979) documenta como o Carnaval de Romans, de 1580, degenerou em levantamento sangrento. Por outro lado, um estudo citado por G. Bala-

No universo grotesco, os principais protagonistas tendem a ser sujeitos colectivos hiperbólicos e exorbitantes, que se afirmam como autênticas alegorias do mundo, da vida e da morte. Agigantados, disformes, excedem-se, num contágio sem cerimónia, a todos os níveis, por todos canais e em todos os sentidos<sup>3</sup>. Os indivíduos confundem-se e comungam num corpo palpitante e efervescente que adquire vida própria. Em profícua comunicação com o meio ambiente, com os elementos e as forças da natureza, este corpo colectivo reveste uma dimensão cósmica. Assim são os cursos carnavalescos, os magotes de gente dos quadros de Pieter Bruegel (ver Figuras 1 e 2), os monstros fantásticos dos infernos de Hieronymus Bosch (Figuras 3, 5 e 6) ou os gigantes dos romances de François Rabelais (o ventre de Pantagruel albergava cidades inteiras). Nem todos os corpos colectivos remetem, contudo, para o imaginário grotesco. A parada militarizada e a massificação concentracionária<sup>4</sup> relevam, por exemplo, de outras formas de vida, algumas de inspiração totalitária. Nos ajuntamentos grotescos, os indivíduos não se alinham, nem se anulam. Irredutíveis, exuberantes e imprevisíveis, não se vergam perante nenhum chefe de orquestra. A emergência do todo não subentende a diluição das partes.

No universo grotesco, tudo e todos estão em perpétuo movimento, longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição: «triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (...), [o carnaval] era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para o futuro ainda incompleto» (Bakhtin, 1987,

---

dier (1980: 135) comprova que, nas Antilhas, o pico de rebeliões de escravos corresponde aos últimos dez dias de Dezembro, precisamente o período das «Saturnais de escravos». Da dificuldade de gerir estas combustões colectivas de recalcamientos, frustrações e agressividades, ocupam-se, por exemplo, Norbert Elias e Eric Dunning (1992). Como defende Max Weber, em sociologia, as teorias e as hipóteses requerem sempre a devida contextualização. Embora as manifestações de carácter grotesco possam dar azo a movimentos violentos de subversão social, mantemos a asserção de que tal não é nem o seu propósito nem a sua índole. Como escreve G. Balandier (1980: 72), ao bobo, «concede-se-lhe a parte do fogo, mas com a finalidade de o apagar; não se pode reconhecer nele a prefiguração do revolucionário ou até mesmo do insurgido».

<sup>3</sup> Pode-se ter uma experiência sensível desta exuberância extrovertida dos corpos colectivos grotescos assistindo, por exemplo, à Revista de Gigantones e Cabeçudos, com os Grupos de Zabumbas e de Zés P'reiras, na Praça da República, em Viana do Castelo, na manhã do primeiro dia da Romaria de Nossa Senhora d'Agonia (Martins *et al*, 2000). Para um efeito similar, também servem as estrondosas «latadas» promovidas pelos estudantes universitários (Gonçalves, 2001).

<sup>4</sup> Veja-se *O Triunfo da Vontade*, de Leni Reifensthal, um documentário dedicado ao Congresso Nazi de Nuremberga, em 1934.



Figura 1: Pieter Bruegel – *O Combate do Carnaval e da Quaresma*, 1559



Figura 2: Pieter Bruegel – *Dança da Noiva ao Ar Livre*, 1566



**Figura 3:** Hieronymus Bosch – *O Voo e a Queda de Santo Antão de A Tentação de Santo Antão (tríptico)*, 1500



**Figura 4:** Pieter Bruegel – *Os Mendigos*, 1568



**Figura 5:** Hieronymus Bosch – *Pormenor do Painel Central de A Tentação de Santo Antão (tríptico)*, 1500

8-9). O absoluto e a perfeição são ilusões estéreis e perigosas que importa retemperar e relativizar. A mudança, a metamorfose e o inacabamento impõem-se como realidades capitais. Predominam, por conseguinte, os corpos incompletos, mutilados, disformes, em trânsito e em recomposição (Figuras 4, 5 e 6).

Tudo se transforma, tudo comunica. As fronteiras e os limites esbatem-se. Os extremos aproximam-se, baralham-se e interpenetram-se. As categorias dominantes desmoronam-se nesta espécie de delírio babélico. As oposições, mormente as mais enraizadas no discurso oficial, perdem força e sentido. A vida e a morte, o sagrado e o profano, os céus e os infernos, o alto e o baixo, o princípio e o fim, o interior e o exterior, o belo e o feio, os mundos físico, vegetal, animal, humano e divino, tudo se enlaça e se mistura num abraço aglutinante. Qualquer elemento à parte, alienado ou abstracto, carece imersão no caldo da turbulência grotesca. Um pormenor das *Tentações de Santo Antão*, de Hieronymus Bosch, ilustra claramente esta erosão dos limites num fluxo de comunicabilidade geral (Figura 5). Uma velha montada num rato, que avança num líquido, segura nos braços uma criança recém nascida. Mas a velha também é árvore, os seus braços são ramos, e ostenta uma cauda de animal. Esta imagem condensa, para além dos limites do razoável, os estados e as fases essenciais do mundo e da vida: o nascimento e a morte, o vegetal, o animal e o humano. O mesmo *leitmotiv* de metamorfose e comércio dos mundos anima, na actualidade, os *transformers* omnipresentes na banda desenhada e na ficção científica, desde o Homem-Aranha até ao Pokémon.

Em sintonia com este sentimento e esta representação do mundo, os rituais grotescos tendem a ocorrer em situações e em períodos de transição, que precedem ou sucedem, muitas vezes, a momentos particularmente densos (e tensos) do calendário social<sup>5</sup>. Por sua vez, a liminaridade é um tema recorrente em toda a série de actos e de representações. Neste limbo de indefinição tudo é possível, em particular recompor e contrabandear realidades. Resultam, assim, procedimentos correntes a aproximação de entidades distantes (por exemplo, humanos com cabeças de animais) ou a deslocação de objectos de uma ordem de realidade para outra, proporcionando, deste modo, combinações ou cotejos insólitos (por exemplo, a bacia de barbeiro promovida a elmo do cavaleiro D. Quixote; a queima numa paródia de cerimónia religiosa de atacadores de calçado em vez de incenso; ou ainda, na actualidade, o desvio de preservativos para usos e locais ines-

---

<sup>5</sup> O Carnaval brasileiro intercala-se entre dois tempos de dramatização do poder: as comemorações da Semana da Pátria, antes, e as celebrações da Semana Santa, depois. Na vida académica, a Recepção ao Caloiro abre o ano lectivo, e a Queima das Fitas, ou o Enterro da Gata, fecha o período de aulas, precedendo a época de exames (Ribeiro, 2001; Gonçalves, 2001).

perados). Esta reorganização do mundo pelo convívio de entidades simbolicamente afastadas constitui um dos recursos humorísticos mais frequentes, especialmente, nas anedotas e no teatro de revista.

Na topografia do mundo grotesco prevalecem as profundezas e as entranhas, o baixo,

*«o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. (...) O princípio material e corporal (...) opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo carácter ideal abstracto. (...) O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. (...) A abundância e a universalidade determinam por sua vez o carácter alegre e festivo (não quotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da 'festança'» (Bakhtin, 1987: 16-17).*

O baixo material e corporal predomina como centro de gravidade e atracção do mundo. O corpo e a terra partilham este estatuto. Indissociáveis, estão em constante comunicação, confundindo-se, por vezes (atente-se no homem de bruços, na Figura 3, que pouco se diferencia do solo). Árvores e humanos conjugam-se em figuras únicas (Figuras 5 e 6). As grutas têm boca, e as bocas são grutas... Quando não são as próprias «bocas do inferno». Fragmentado ou combinado, o efeito é, todavia, fecundo e positivo. O imaginário grotesco devaneia num mundo terreno e carnal fusivo de vida e de esperança.

O movimento, o reflexo, mais típico e natural da experiência grotesca é o rebaixamento: «a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstracto» (Bakhtin, 1987: 17). Os procedimentos, os gestos, as imagens e os jogos de linguagem grotescos tendem a mergulhar tudo o que é alienação e poder, civil ou eclesiástico, desta e de outras esferas, na orgânica da terra e do corpo. Neste sentido, a «descida aos infernos» é uma vertigem da errância grotesca. Trata-se, porém, de enterrar e de engolir para religar e regenerar. Os infernos grotescos são purgatórios férteis e buliçosos, a cujo caldeirão nem sequer o céu escapa. Não há divindade ou autoridade que se consiga furtar à derisão da paródia e do riso (há quem associe a cada um dos «chapéus» dos mendigos da Figura 4 uma ordem ou classe social, o conjunto representando a formação social de então).

Este movimento de rebaixamento é ambivalente.

*«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 simultanea-*

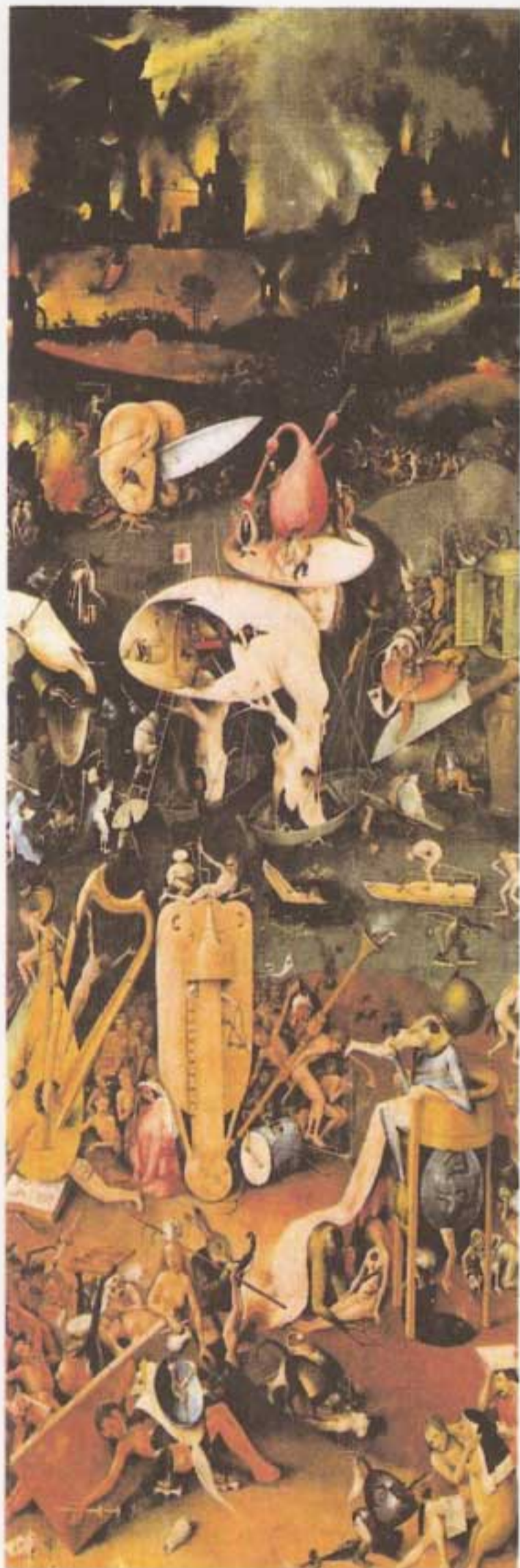


Figura 6: Hieronymus Bosch – *O Inferno de O Jardim das Delícias (triptico)*, 1504-1510



Figura 7: Giuseppe Arcimboldo – *O Fogo*, 1566



Figura 8: Albert Dürer – *Retrato de J. Holschuter*, 1526



mente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com actos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*» (Bakhtin, 1987: 19).

As entranhas e as profundezas não funcionam aqui como um «buraco negro» ou «sumidouro». A sua efervescência é «ecológica»: absorve, recicla e devolve em melhor estado. Se associarmos, como habitualmente se faz, as partes baixas à impureza, então confrontamo-nos com uma versão das leis de Morgan aplicadas à semiose social segundo a qual: impuro + impuro = puro. Este constitui um dos princípios cruciais da alquimia grotesca: redimir pela poluição, graças às virtualidades do lado proscrito, subterrâneo e, eventualmente, demoníaco do mundo e da vida <sup>6</sup>.

Alérgico ao isolamento, ao aprumo e à perfeição, o corpo grotesco não se destrinça do mundo natural e social circundante. Na sua irredutível disformidade e crónica metamorfose, o corpo está em permanente comércio com o mundo, num movimento que o impele a ultrapassar-se a si mesmo e a comungar com os outros. Coloca-se, assim, ênfase

«nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz <sup>7</sup>. É em actos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação das necessidades naturais, que o corpo revela a sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites» (Bakhtin, 1987: 23) <sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Encontra-se um exemplo elucidativo desta «higiene» grotesca na obra de François Rabelais: o gigante Pantagruel, doente e febril, confrontado com uma invasão inimiga, urina tanto e tão quente que não só afoga o exército adversário como, pela infiltração da urina no solo, dá origem às termas de França, das mais reputadas pelas suas virtudes terapêuticas! Prossequindo, no mesmo registo, muitos rituais populares exprimem a crença nas potencialidades curativas de elementos pouco etéreos tais como, por exemplo, a lama ou os excrementos.

<sup>7</sup> Acrescentem-se, ainda, os ouvidos. Recorde-se que o gigante Gargântua nasceu pelo ouvido de sua mãe. Por sua vez, dos armazéns auditivos de Shrek saem utilidades prodigiosas.

<sup>8</sup> Este tipo de corpo povoa os quadros de pintores tais como Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, Giuseppe Arcimboldo ou Albert Dürer (Figuras 1 a 8).

Misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas, ergue-se como um corpo cósmico. «O corpo do homem torna-se aqui o instrumento de medida do mundo, instrumento concreto que concede o seu peso e o seu valor reais ao homem» (Bakhtine, 1978: 316). Bruxas ou fadas, gigantes, anões ou mutantes<sup>9</sup>, ogres ou gnomos, bons ou vilões, os heróis grotescos mantêm uma relação estreita, fusionante, com o mundo envolvente. Dominam o vento e o fogo, comandam as águas, movem montanhas, bebem oceanos, navegam, em barcas, nos infernos, sobem, por feijoeiros, às nuvens e colonizam, tele-transportados, as estrelas. «Grandepanças», a sua gula, proverbial, não tem limites.

O corpo grotesco organiza-se como uma espécie de *puzzle* fantástico. O corpo é desmontável. Cada membro ou órgão pode adquirir uma existência autónoma e peregrinar à vontade. O homem não é, portanto, «feito de uma só peça». As relíquias, os ex-votos e, mais recentemente, a cirurgia plástica e os transplantes confirmam-no. As diversas partes do corpo são recombináveis. É possível proceder a deslocações insólitas, por exemplo, transferir a cabeça para a barriga ou os olhos para a testa. Mas também é possível seleccionar determinadas partes do corpo e prescindir das demais, criando, por exemplo, figuras compostas apenas por pés e cabeça (Figuras 3 e 5). Este *puzzle* não se coíbe de convocar componentes não humanas, tais como partes de animais, de plantas, de objectos e de máquinas. Espraia-se, assim, uma procissão infindável de possibilidades, desde os monstros da antiguidade (e.g., o Minotauro) até aos *cyborgs* da actualidade, passando pelas figuras inenarráveis de Bruegel e de Bosch. Por último, este *puzzle* é flexível, uma vez que as suas peças são maleáveis, deformáveis e convertíveis a preceito.

No imaginário grotesco, o corpo isolado e abstracto é excepção. Predomina a intercorporalidade. Por vezes, por entre os magotes de gente sobressaem alguns pares, compostos por entidades contrastadas numa polaridade caricata. É o caso das figuras do Carnaval e da Quaresma, no quadro homónimo de Bruegel (Figura 1). Os extremos dobram-se e cotejam-se num arco típico da dinâmica grotesca: o alto interage com o baixo, o gordo com o magro, o forte com o frágil, o glutão com o enfasiado, a Bela com o Monstro, D. Quixote com Sancho Pança, o Bucha com o Estica, Astérix com Obélix...

Em termos figurativos, o corpo grotesco apresenta-se como a antítese do cânone clássico. Na pintura do Renascimento e do Classicismo, os corpos

---

<sup>9</sup> Desde a esfrega dos génios das lâmpadas mágicas até ao encolhimento dos miúdos dos filmes de Hollywood, sem esquecer as atribulações de Alice no País das Maravilhas, a mudança de tamanho das personagens constitui uma das «poções mágicas» mais frequentes da física grotesca.

estampam-se como individualidades criteriosamente recortadas do fundo social e natural envolvente. Ora inactivos, ora consagrados a lides nobres, tornam-se cativos, em pose impávida sob ângulo fixo, da lisura bidimensional da tela. Lisos são também os contornos, rectilíneos ou arredondados, limados, sem falhas, arestas ou cavidades. Harmónicas, as personagens repousam reificadas em composições banhadas por uma estética da intemporalidade. Em contrapartida, nos quadros grotescos, as figuras, avessas a qualquer racionalização (Weber, 1944; 1964), curialização (Elias, 1985; 1989/90) ou domesticação (Weber, 1944; Foucault, 1969), rodopiam numa abertura sôfrega e inquieta. Entregam-se às actividades mais banais: trabalham, dormem, comem, bebem, gritam, lutam, jogam, dançam, namoram, vomitam, aliviam-se... Boquiabertos, línguas de fora, olhos esbugalhados, exibem orelhas, narizes, panças, seios e falos proeminentes, alheios a qualquer castração, contenção, polimento ou censura (ver Figuras 1 e 2). Nos retratos, as personagens, animadas e expressivas, parecem querer rasgar a prisão pictórica, interpelar o mundo circundante e saltar, à primeira hipótese, para fora da moldura (atente-se no olhar da Figura 8). Esta erosão dos limites propicia níveis elevados de porosidade e indefinição. Por exemplo, nos Elementos e nas Estações de Giuseppe Arcimboldo, o desenho dos rostos resulta do efeito de uma composição heteróclita, de uma espécie de ilusão global (Figura 7).

A par da festa e da sexualidade, o banquete e a guerra constam entre os ingredientes orgiásticos (Maffesoli, 1982) predilectos do repertório grotesco. O banquete proporciona um dos pontos altos de identificação e comunhão tribal, em que a carne e a cultura se entrelaçam na vivência de um corpo colectivo glutão, sentado à mesa utópica da fraternidade e da abundância. Um corpo que não pára de comer, de beber, de digerir, de arrotar, de tocar, de cheirar, de falar, de rir, de dar e de receber, logo de se renovar, numa transacção permanente com o outro e com o mundo. Colectiva, corporal e dionísia, assim é, também, a guerra. Agonística, convoca as principais forças e energias do homem, da sociedade e do mundo. Só que, agora, sob a forma do confronto, da polémica, da separação e da desordem. Com a morte à solta. A guerra não escapa, contudo, à ambivalência grotesca. O herói depressa dá lugar ao palhaço, a investida à pantomina, o caos à coreografia, a morte à potência, o medo à esperança e o arrepio à gargalhada. A guerra reveste, assim, um ar festivo. O pandemónio vira pândega. O horror e o humor abraçam-se num delírio catártico e libertador. No circo, nos festivais, nos desenhos animados, nas peças burlescas e nos filmes de aventuras, é nas cenas de pancadaria que o gozo e a excitação atingem o clímax.

Se o corpo constitui o cerne, e o rebaixamento o movimento, então a modalidade, ou a arte, por excelência, do imaginário grotesco é o riso. Um riso universal, galhardo, desbragado e contagioso, a que ninguém nem nada escapa, incluindo aquele que ri. Irreverente, o riso, fruto e semente do

ridículo, não é apenas «a arma mais terrível» (Mme de Stäel *apud* Balandier, 1980: 53), encerra uma visão do mundo, por sinal, de longo alcance e mira imprevisível. Tudo é risível, nada existe que não tenha a sua parte de ridículo. O riso torna tudo relativo, arbitrário, transitório, efémero, mesquinho, em suma, vulnerável. Nesta «epifania do mundo às avessas» (Eco, 2002: 449)<sup>10</sup>, nada permanece absoluto, puro ou intocável. Nem Deus nem o Diabo. O riso funciona, assim, como um correctivo potente de toda e qualquer gravidade presunçosa. Túmulo do poder, «o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida» (Bakhtin, 1987: 22). Reencontramos, de novo, o tópico da ambivalência. À semelhança do baixo material e corporal, o riso grotesco degrada e regenera, enxovalha e redime, enterra e fecunda, num ambiente de folia e partilha. «É a morte prenhe, a morte que dá à luz» (Bakhtin, 1987: 23). O riso grotesco não é cínico, nem tímido, nem amarelo. Tão pouco se reduz ao mero sarcasmo ou a uma rotunda negatividade. Franco, o humor não aniquila, resgata. Contém uma componente afirmativa. Não é chuva ácida mas torrente fertilizante. Neste enfiamento, o rebaixamento assume-se como a modalidade maior da comichidade grotesca. O que é sério, perfeito, sagrado e sobranceiro é remetido para as partes baixas e para os actos mais primários e mais vulgares do ser humano, ou seja, para os «os infernos corporais».

No livro *A Construção da Personagem*, Constantin Stanislavski (1986) expõe a história, alegórica, de um aprendiz de actor que se deixa seduzir por determinadas peças do guarda-roupa. À medida que as ensaia e incorpora, elas como que o vão transfigurando, apoderando-se dos seus gestos, da sua linguagem, das suas atitudes e das suas emoções. Até que, a dada altura, o actor se surpreende na pele da personagem que melhor parecia assentar àqueles adereços: um crítico ignóbil. O uso das máscaras, típico das encenações grotescas, não liberta apenas pela ocultação da identidade real dos seus portadores. A máscara permite outros efeitos. Pode apossar-se do mascarado levando-o a investir numa personagem e a adoptar uma identidade virtual. A transfiguração carnavalesca processa-se tanto por detrás da máscara como com a máscara. Nestas condições, a encenação pode adquirir uma espessura própria e o jogo ser tomado, por um lapso de tempo, «a sério». Trata-se, nesta acepção, de uma dramatização que germina no terreno da complexidade e da pluralidade. Como conclui M. Bakhtine, «durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real, (...) na segunda vida do povo» (1987: 7-8).

A pluralidade do mundo intrínseca ao *puzzle* grotesco não só expressa como pressupõe o desdobramento e a fragmentação dos contextos e das

---

<sup>10</sup> Recorde-se que o enredo de *O nome da rosa* remete para um livro desaparecido dedicado à comédia e ao riso.

identidades. A transição entre mundividências distintas subentende o domínio prático dos respectivos esquemas e imaginários por parte dos actores, que, consoante os campos e as situações, actualizam repertórios, quadros e sistemas de relevância alternativos, ajustando, a preceito, a acção, o entendimento e o sentimento do mundo (Schutz, 1974; Goffman, 1974). A esta luz, as experiências grotescas transparecem como uma concretização da plasticidade camaleónica humana, indispensável ao contrabando de fruições e visões do mundo. Denunciam, ainda, a fragilidade de qualquer equação linear que contraponha a artificialidade da máscara à autenticidade do ser. Aliás, na encruzilhada movediça das identidades, muitas vezes, as autenticidades agradecem as máscaras e os disfarces dispensam-nas.

Já referi que o grotesco subsiste, pelo menos entre parênteses, em todas as sociedades. Encontra, portanto, também na nossa os seus momentos e os seus nichos. Pisca-nos o olho nas festividades, nos espectáculos desportivos, nos festivais, nos concertos, nos bordéis, nas praxes académicas, nas manifestações políticas, nas efervescências religiosas, na arte e na literatura, no teatro e nas marionetes, nas canções, nos contos e nas anedotas, nas caricaturas, no cinema e na televisão, nos provérbios e nas expressões populares. O fenómeno até parece estar em fase de expansão. Principalmente, na comunicação social; nos desenhos animados, à porfia do boneco mais estrambólico e do enredo mais absurdo; no cinema, embalado pelos efeitos especiais; na publicidade, ávida de efeitos de choque e de surpresa; enfim, no ciberespaço, nos *sites*, nos *videoclips* e nos videojogos. Em suma, uma chuva de canais a que nós e as nossas casas estamos receptiva e, cada vez mais, interactivamente conectados.

Não sei se o século XXI vai ser religioso, agnóstico ou grotesco. Nem tão pouco se vai entoar outro fado qualquer. Não me cumpre ser profeta. Mas, esboçar os traços do imaginário grotesco não se resume a um mero exercício académico de confrangedora inutilidade. Talvez importe saber diagnosticar o que lavra nestes feixes de interpelações de aparência grotesca. Na convicção de que não será tarefa fácil destrinçar<sup>11</sup>, por exemplo, o trágico do grotesco<sup>12</sup>, o herético do patético, o desencantamento do reencantamento, a utopia libertária da sereia totalitária, Eros de Thánatos.

---

<sup>11</sup> Até porque, à semelhança do mergulho no caldeirão grotesco, «a entrada neste admirável mundo novo da cibercultura tende a pôr, de facto, em causa todas as divisões, e mesmo toda a divisão. Pela tecnologia do virtual, misturam-se a presença e a ausência, o próximo e o distante, o pesado e o leve, a aparência e a realidade. Entram em crise as fronteiras entre o real e o virtual. O nosso mundo fusiona.» (Martins, 2002: 188).

<sup>12</sup> Alguns dos fenómenos aqui encarados como grotescos podem muito bem ser interpretados por outros analistas como trágicos (ver, por exemplo, Maffesoli, 2000).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAKHTIN, Mikhail (1987), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, S. Paulo, Editora HUCITEC.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- ECO, Umberto (2002), *O nome da rosa*, BIBLIOTEX, S. L.
- ELIAS, Norbert & Dunning, Eric (1992), *A busca da excitação*, Lisboa, DIFEL.
- ELIAS, Norbert (1985), *La Société de Cour*, Paris, Flammarion.
- ELIAS, Norbert (1989/90), *O Processo Civilizacional*, 2 vols., Lisboa, Dom Quixote.
- FOUCAULT, Michel (1969), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.
- GOFFMAN, Erving (1974), *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper and Row.
- GONÇALVES, Albertino (2001), «O sentido de comunidade num mundo às avessas: o realismo grotesco nas tradições académicas de Braga», *FORUM*, n.º 30, Jul/Dez, pp. 75-89.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy (1979), *Le Carnaval de Romans de la Chandeleur au mercredi des Cendres: 1579-1580*, Paris, Gallimard.
- MAFFESOLI, Michel (1982), *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Méridiens-Anthropos.
- MAFFESOLI, Michel (1984), *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris, Librairie des méridiens.
- MAFFESOLI, Michel (1988), *Le Temps des Tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
- MAFFESOLI, Michel (2000), *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, Denoël.
- MAFFESOLI, Michel (2002), *La Part du Diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion.
- MARTINS, Moisés de Lemos (2002), *A linguagem, a Verdade e o Poder. Ensaio de semiótica social*, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- MARTINS, Moisés, Gonçalves, Albertino & Pires, Helena (2000), *A romaria da Sr.ª da Agonia. Vida e memória da cidade de Viana*, Viana do Castelo, Ed. do Grupo Desportivo e Cultural dos Estaleiros de Viana do Castelo.
- RIBEIRO, Rita (2001), *As Lições dos Aprendiz: As praxes académicas na Universidade do Minho*, Universidade do Minho, Grupo de Missão para a Qualidade do Ensino/Aprendizagem.
- SCHUTZ, Alfred (1974), *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrurtu Ed.
- STANISLAVSKI, Constantin (1986), *A construção da personagem*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira.
- WEBER, Max (1944), *Economia y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- WEBER, Max (1964), *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon.