

A NATUREZA DO HUMOR: GROTESCO E CARNAVAL

Vicente[®] Ataíde - UFAL

Dentre os muitos problemas que a ficção de Julio Cesar Monteiro Martins propõe, dentre as aproximações e separações que podem ser feitas, terei por objetivo principal, nesta parte de trabalho, o estudo de um texto a fim de que o leitor possa sentir as potencialidades do escritor. Esse trabalho é apenas uma amostragem. Faz parte de um estudo mais ambicioso e completo, que pretendo entregar ao público o mais depressa possível.

O meu interesse é estudar o comportamento do grotesco e do carnaval em toda a obra do autor, passando pelos diversos livros, a saber: **Torpalium**, 1977; **Sabe Quem Dançou?**, 1978; **Artérias e Becos**, 1978; **Bárbara**, 1979; o presente **A Oeste de Nada**, 1981. Há outros títulos, como **Queda de Braço**, 1977 e **Histórias de um Tempo Novo**, 1977 (coletâneas de contos); **Vento Novo**, 1976 (poemas).

No meu entender, salvo melhor juízo, esta é a melhor contribuição do autor para a Literatura Brasileira. Tenho a impressão de que o grotesco e o carnaval podem fornecer uma nova vertente, pouco explorada e nada rica em nossa literatura, ressaltadas algumas exceções, que merecem análise, como as **Memórias de um Sargento de Milícias**, de Manuel Antônio de Almeida, certos contos de Flávio Moreira da Costa, **Galvez, Imperador do Acre**, de Márcio Souza, **O Grande Mentecapto**, de Fernando Sabino, Rui Mourão e sua **Cidade Calabouço**. Claro, reconheço diversos textos fundamentais, como **Macunaíma**, de Mário de Andrade e pequenas passagens indicadas por Wilson Louzada na sua antologia **Contos de Carnaval**. Menos comentado, porém mais eloqüente, é o romance **Crônica do Medo**, de Ricardo Hoffmann. Mas, quer-me parecer, a preocupação simultânea carnaval e grotesco é muito forte em diferentes trabalhos de Julio Cesar, como espero demonstrar na continuidade de minhas pesquisas.

Enquanto isso, contudo, o leitor pode registrar o que segue. No livro **Torpalium**, merece uma primeira referência o conto "Santa Hoerst" (p. 41), onde o narrador opera a carnavalização do discurso literário, algo parecido aos diálogos socráticos e à sátira menipéia

(cf. Bakhtin, para quem esses elementos são a chave do carnaval). Nem falta aí, o grotesco do corpo, que se repetirá, aliás, em “Um Livro Chamado Livro” e “Prazer em Mim” (**Sabe Quem Dançou?**, pp. 35 e 95). No primeiro, o grotesco é muito agudo na apresentação dos mendigos e atingindo níveis assustadores na descrição do corpo de Cristo, em decomposição, o que lhe permite a terrível paródia final da Santa Ceia: “Comei-vos do pão, que é o meu corpo”, p. 42.

No romance **Artérias e Becos** algo parecido ocorre com a morte do general, não só grotesca pelo ângulo do monstruoso, mas, principalmente, pelo cômico da cena (p. 145 e segs.), já previsto, quando, momentos antes, o conto propõe o uso da frase cabalística: “A transparência do ser, na posição imanente do espaço puro, catalisa o ego e atua concretamente positivando o tempo”, que é, na verdade, paródia de frase-feita, paródia de pretensa sabedoria, paródia de discurso empolado. É a brincadeira que agride o sério. A frase cabalística é pronunciada com o objetivo de salvar a personagem de uma caravela, animal marinho, que o acaba devorando (como se isto fosse possível). No fundo, porém, o que acaba sendo devorado é o discurso. A cada nova estrutura ensaiada, a caravela mais vai devorando o ser que com ela se defronta, tentando vencê-la pela palavra — retorno ao mito edipiano e sua vitória sobre a Esfinge (cf. Lefevre, **Introdução à Modernidade**).

Além do discurso, o corpo é também atingido pela ação carnalizadora, graças ao grotesco:

Lúcio Vulcão encontrou trabalho como barbeiro, mas ao passar a lâmina seu corpo ficara recoberto por placas esverdeadas, das quais escorria, dois dias depois, um melaço ou calda de caramelo, fazendo com que os cabelos, fios de barba, navalhas, tesouras, giletes, escovas e pincéis grudassem à sua pele, criando em L.V. uma certa semelhança com as fantasias que concorriam a prêmios de originalidade em carnavais d’outrora, p. 42.

O corpo sofre uma transformação grotesca imposta pelo carnaval. Não faltam os elementos essenciais desta visão: o riso, o comer (“Santa Hoerst comia, um por um, todos os peixinhos podres que o mar jogava n’areia”), os estratos interiores do corpo, especialmente os intestinos, nível social inferior (prostituta), excrementos (“Logo que o viu, pôs-se a cortar-lhe as unhas dos pés e das mãos, esperando que Lúcio Vulcão se distraísse, dando oportunidade a minha amiga para que cuspsse grosso na cratera do seu parceiro, ouvindo o gostoso chiado da saliva em ebulição”).

Numa palavra: as propostas do texto subvertem não só as convenções da literatura, mas propõem uma subversão no universo do bom-senso a que o comum da vida está acostumado.

Na ensaística brasileira parece-me que o único livro que posuímos sobre o assunto é o de Muniz Sodré — **A Comunicação do Grotesco**. É um texto útil e apresenta várias análises de real proveito, sobretudo a do Chacrinha, nosso melhor modelo.

O livro clássico sobre o assunto é o de Wolfgang Kayser — **O Grotesco em Arte e Literatura**, publicado na Alemanha em 1957. Propõe-se, inicialmente, a historiar o assunto nos mais recentes séculos, envolvendo a literatura e a arte. Depois, num capítulo final de reflexão teórica, Kayser evoca o terror e o riso, tomados juntos, como forma mínima dentro da qual sobrevive o grotesco. Mas, quer o autor, ele só pode existir enquanto ato de recepção. É a reação particular ao observador que determina o grotesco. Contrariamente ao desenvolvido em outros autores, Kayser não dá a devida atenção à ambigüidade, embora a ela se refira. É possível pensar que a reflexão “observador face ao grotesco”, pudesse levar a um aprofundamento da idéia de ambigüidade. Para o ensaísta alemão o relevante é o estranhamento, o fantástico e o satírico, o riso, o absurdo e a invocação e subjugação do demoníaco. Estes elementos somados é que fazem o grotesco. Ao mesmo tempo, propõe Kayser um grotesco fantástico e um grotesco satírico, dependendo da direção para a qual o fenômeno aponta.

Parece-me interessante a aproximação com o fantástico, pois se tomarmos o ensaio de Roger Callois — **Au Coeur du Fantastique** — observamos que diversas descrições que este autor apresenta (e, principalmente, as exposições iconográficas) são uma forma do grotesco. O fantástico e o grotesco não raro se interseccionam, comerciando valores e funções.

Mas, a melhor descrição didática que encontro sobre o grotesco é o pequeno livro de Philip Thomson — **The Grotesque** —, onde o autor invoca a experiência de Kayser, Bakhtin e outros mais.

O texto parte da tese de que o cômico e a náusea, o riso e o horror (desgosto) são os constituintes do grotesco. O cômico e o riso atuam como representação, forma ou significante, enquanto a náusea e o horror (desgosto), como conteúdo ou significado. O signo seria a soma de ambos conjuntos e operaria como um discurso, análogo ao que se verifica em lingüística. Este novo signo causa certo desconforto e exige que o leitor tome uma posição (observe aqui um aproveitamento da idéia de Kayser): riso ou náusea. O grotesco é uma anormalidade, pois soma pólos antagônicos — o cômico ao medo, horror ou revulsão. Deve dar um choque abrupto e repentino. Philip Thomson quer como elementos constitutivos do grotesco: a desarmonia, o cômico e o terrificante, o extravagante e o exagerado, o anômalo, o satírico e o jocoso.

A outra parte do livro procura examinar o grotesco e certas áreas limites como o absurdo, o bizarro, o macabro, a caricatura, a paródia, a sátira, a ironia e o cômico. Cada um desses dados

mantém contatos com o grotesco, mas não são o grotesco. Esta separação é muito útil, pois evita que o estudioso cometa certos enganos que podem redundar em desastre para a análise. Mediante a justaposição do conceito de absurdo ou macabro, por exemplo, ao de grotesco, pode o leitor fugir às aproximações indevidas. Além disso, cumpre enfatizar que num pequeno livro, intencionalmente didático, é realmente difícil conseguir propor todo um material cujo volume de erudição estaria a exigir compêndios próprios.

Por fim, dentre as funções e intenções do grotesco, o autor destaca a agressão, a alienação, o efeito psicológico (caudatário de Freud, no livro sobre o cômico e suas relações com o inconsciente), a tensão e não-resistência e o humor.

Concretamente, o melhor trabalho prático que conheço sobre o assunto é o estudo de Bakhtin sobre Rabelais (**Rabelais and his World**). Sobretudo a “Introdução” e o cap. 5: “A Imagem Grotesca do Corpo”. O livro desenvolve harmoniosamente a teoria e a prática; palavras-chaves como ambigüidade, cômico e terror sustentam o estudo, além de certo historicismo a que se alia a vocação sociológica de Bakhtin (quando necessário ele sabe chamar para sua reflexão a psicologia profunda, sem fazer psicanálise). Por isso tudo, o autor consegue mergulhar fundo na natureza, funções e intenções do grotesco. Aproxima a obra de Rabelais com dados universais e sabe lê-la como texto revolucionário no período histórico em que se encontra (limite Idade Média e Renascimento).

Comparativamente, Bakhtin dá um passo à frente sobre Kayser, pois não perde de vista o direcionamento histórico do problema. Gostaria de frisar, *en passant*, que certas colocações de Bakhtin (incluindo agora o livro sobre Dostoievski), levam-me a pensar numa redução ou degradação do mágico ao grotesco. Quando Bakhtin se deixa levar pelo psicológico, operando gestalticamente, ele consegue envolver o leitor pela coerência e seu pensamento ganha mais intensidade, apesar do perigo das falsificações. O todo é dominado pela abertura de novos possíveis. Coisa que não acontece, por exemplo, com obras como **Nightmares and Visions**, de Gilbert H. Muller e **The Grotesque: a Study of Meanings**, de Frances K. Barasch. Oportunamente voltarei a trabalhar com Bakhtin, quando das análises de outros textos de Julio Cesar Monteiro Martins.

Na seqüência, o volume **Sabe Quem Dançou?**, à parte outros temas, esquemas narrativos, engajamento político-social, etc., volta a se ocupar com a carnavalização da vida e do homem, fundando-se, uma vez mais, no grotesco.

O problema persiste sobretudo no conto “Um Livro Chamado Livro”, quando o grotesco se torna evidente na apresentação dos mendigos — o grotesco do corpo —, para atingir níveis assustadores na descrição do corpo de Cristo, em decomposição, o que lhe permite

a terrível paródia final da Santa Ceia: “Comei-vos do pão, que é o meu corpo!”, p. 42.

Inicialmente é estabelecida a origem do livro: veio do mundo de baixo, trazido por mendigos. Eles são dois, descritos com palavras tais “aleijado”, “guincho”, “mutilado”, “garras”. A apresentação de um deles traduz o sentido dentro de que se vai desenvolver o texto:

Seus braços e pernas retorciam-se para dentro de si mesmos, suas extremidades pendiam descontroladas, movimentando-se de modo oscilatório e sem nexo, seus cabelos quase totalmente raspados, serviam de repulsiva moldura para os dois enormes dentes dianteiros, que ultrapassavam as dimensões da boca, transpunham o lábio inferior e iam colidir com a primeira curva do queixo, dando-lhe o aspecto recomposto de uma ratazana, de um rato ou de um dos repugnantes roedores restantes, p. 36.

Pode parecer que o autor se compraz com a descrição pela descrição, habilitando-se apenas em exercícios. Tal não me parece verdadeiro, pois quero entender que estas colocações preliminares são a própria abertura para a perplexidade que vai minar todo o texto. Senão vejamos.

Estabelecida a origem do estranho livro, depositado dentro de uma caixa pelos mendigos e entregue ao narrador, sem que este o solicitasse, começa o processo de leitura e o preâmbulo descobre o caos. O caos tipificará o mundo dentro do qual trabalharão os textos descobertos. E donde pretende sair, instaurando o cosmo, o autor do livro. A dificuldade está em compreender o sentido das duas fábulas propostas — “Rex Sacrorum” e “Via Sacra”, as quais pretendem ser revelação.

Já dentro do livro, constata-se o primeiro passo de descoberta dado pelo segundo narrador (o primeiro narrador é aquele com quem entramos em contato à descoberta do livro; o segundo narrador escreve o preâmbulo e dá a conhecer o terceiro narrador, que é o autor das fábulas). O segundo narrador descobre seu corpo e esta descoberta faz com que ele parta da ignorância para o conhecimento, o que reitera o instante inicial da passagem do caos ao cosmos. Ao mesmo tempo, contudo, convém anotar o seguinte: a descoberta que o segundo narrador faz, é uma imagem, não é o próprio corpo, já que sua visão é a de reflexo no espelho.

A primeira fábula destrói o apelo político-social; a segunda, o religioso-moral. O cosmos não se constitui, ou melhor, ele é aquilo que são as deformações monstruosas das fábulas, paródias carnalizadas do que se conhece como sociedade ocidental, cristã e materialista. Na segunda fábula, o corpo de Cristo, a hierofania mais aguda que qualquer religião conhece, é coisa putrefata, relevando isto o estado em que se encontram as coisas no mundo parodiado.

É sintomático que o autor tenha trabalhado exatamente em cima do corpo de Cristo, homólogo do cosmos, destruindo certas teses brilhantes de um Cristo carnavalizado: Hervey Cox — *The Feast of Fools*; Leszek Kolakowski — “The Priest and the Jester”; Wolfgang M. Zucker — “The Clown as the Lord of Disorder”. Esse momento do grotesco em Julio Cesar Monteiro Martins é dos mais agudos, senão o mais agudo que já encontrei na Literatura Brasileira. O mundo de baixo assume o comando absoluto das formas da vida e da morte, impondo outras leis ou outro sistema, onde o pobre e o corrupto se distendem em todos os setores do existir. Contrariamente a outros instantes da obra do autor, e mesmo à teoria do carnaval, não se vê perspectivas de renascimento e/ou revigoração. A ordem é a destruição, o aniquilamento. Talvez se pudesse pensar numa proposta de vida nova, após as coisas arrasadas, mas explicitamente o conto não prevê tal hipótese. Claro, está lá escrito: aqueles “textos, e o descobrimento de meu corpo através do espelho trazido por meu pae, foram os phenomenos responsaveis pela minha metamorfose de carater”, p. 42. Neste sentido, induz-se, o grotesco carnavalizado trouxe a vida, o renascimento, a nova descoberta. Indo além da letra, percebe-se que o fundo desta descoberta petrifica ou anula aquela intenção típica do carnaval. Insisto: o cosmos que ele descobriu é, na verdade, a imagem do corpo no espelho, não passa de imagem, enquanto o mundo social e político é corrupto e o moral e religioso, podre.

Examinemos com mais minúcia a teoria do grotesco a fim de mais compreender a obra de Julio Cesar Monteiro Martins.

Feitas estas considerações, passemos a uma ampliação dos padrões literários de Julio Cesar.

O primeiro problema que acode ao analista deste livro (*A Oeste de Nada*) é o crescimento dos problemas ligados ao grotesco e ao carnaval. Assim, no conto “Dominó”, deparamos logo de saída com a figura do avô, que passa de rico a pobre. Enquanto Ariosto Albuquerque é rico, prende-se à oligarquia agrária, já, então, em processo de degradação. O cartório e bens confiscados são entregues a um “comerciante de bebidas” que, do ângulo do “rico” Ariosto, pertence ao mundo de baixo. Na seqüência dos acontecimentos, a degradação se amplia, com repercussões pela filha única e sua descendência (“genro poeta e epilético”). A ambigüidade original de Herbert repousa sobre os dois possíveis: nível de cima e nível de baixo.

O processo se repete com Dona Marieta, a mãe de Herbert, velha, alienada e mais ou menos feliz. Ela ganha algum dinheiro com o trabalho (“confeções de vestido-de-noiva”), mas o perde no jogo de dominó (vício). Enquanto trabalho, ela se arma de conjunto social com diversos valores morais; enquanto jogo, ela degrada esse conjunto. Está aí, outra vez, uma proposta ambígua envolvendo o herói do conto.

Herbert é o herdeiro dessa engrenagem. Seus atributos iniciais:

jovem
alto
pálido
biologia física do pai

} estereótipo romântico

Nem faltou, nesta estereotipação, a figura do poeta, que aparecera no pai. A deformação remete ao nível de baixo, próximo à paródia. Mas não é só, pois há um segundo conjunto tipológico que contribui para formar a personagem:

temperamento histriônico
palhaço

} oposição ao estereótipo

No primeiro instante, tem-se a figura do jovem romântico, filho decaído ou resultado da decadência do mundo familiar e/ou social e que merece, pelos predicados físicos, a recuperação e o prêmio. Mas o segundo conjunto informativo mata essa possibilidade, já de si mesma carente de energia pois se tratava apenas de redução estereotípica. O jogo se faz duplamente sarcástico, ampliando a área da paródia.

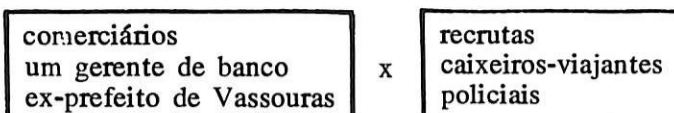
A destinação de Herbert vem proposta nos sonhos da mãe: esta lhe ensinara “etiqueta”, “esperanças de ver recuperada a fortuna”. Mesmo os sonhos, porém, não recebem aval do mundo de cima, já que Herbert não correspondeu aos anseios. Tanto a origem, quanto a destinação do herói são frustras.

A isto se soma uma outra informação definitiva: motorista. Ele vai corporificar, então, duas tendências antagônicas: palhaço e motorista. A isto corresponderão dois nomes: Herbert e Simplício. Ele tenta o apaziguamento dos contrastes, o que lhe dá o dúbio da função e da natureza: dois nomes, duas atividades. Herbert/Simplício faz rir a todos (é dotado de temperamento histriônico), mas a todos odeia (as razões são claras, na medida em que se entende sua origem, sua destinação e efetivamente aquilo que é).

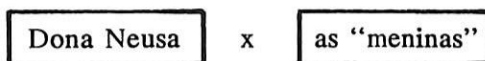
Simplício é o palhaço e transforma o prostíbulo onde trabalha em festa carnavalesca. O carnaval se refugiou no circo, portanto, Simplício encarna a figura do folião. E, como tal, pertence necessariamente ao mundo de baixo. Este, por sua vez, é homologado à origem e à destinação de Simplício. Porém, o mesmo prostíbulo é um mundo coerente, com suas próprias leis, que podem ser descritas do modo que segue.

Em termos de espaço, teríamos, inicialmente, Rio x Parati e Vassouras x Parati (o grande x o pequeno; o mais x o menos).

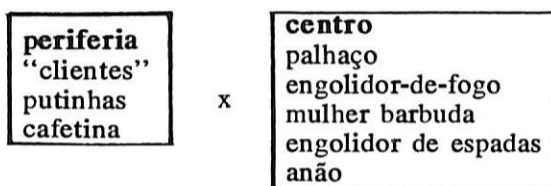
Dentro de Parati tínhamos a cidade x o prostíbulo e, dentro do prostíbulo, ainda encontraríamos dois tipos de clientela:



Dois tipos de agentes:



Estes corresponderão, dentro do Vista Alegre, a uma segunda demarcação espacial (centro x periferia) que engendrarão duas novas formações:



Assim como, paradoxalmente, Simplício/Herbert é palhaço/motorista, o Vista Alegre é orgulho e vexame de Parati.

Há que notar, ainda, que o *centro* do Vista Alegre (e Simplício é o centro mesmo do Vista Alegre) desenvolve toda uma perspectiva do grotesco corporal, aproveitando, como propõe Bakhtin no estudo sobre Rabelais, os baixos estratos do corpo — seus orifícios, partes anal e sexual, excrementos, anomalias ou exageros: escroto, anedotas sujas (linguagem), coito, símbolos fálicos (“uma enorme cobra no lugar do sexo”, “passar pela garganta gládios e floretes”) ou anomalias eróticas (orgiásticas), como se vê na frase “engolir até às bolas do saco o imenso órgão do anão Coleirinho”. Além de vômito, remela, baba. Tudo isto faz parte do espetáculo do centro do prostíbulo Vista Alegre.

O que ele significa?

Inicialmente foi separada a figura de Simplício; depois examinado o conjunto dentro do qual ele opera e, por último, a própria operação. Para este caso específico, talvez razão tenha Bakhtin ao propor uma sorte de retorno cósmico através da apresentação dos estratos inferiores do corpo. Este é apresentado justamente naquelas partes interditas, mas que, ao mesmo tempo, são a fonte da vida (o ser humano nasce no meio da urina e das fezes). A apresentação dos estratos inferiores implicaria na apresentação da vida através de suas fontes ou origens. Esta é a filosofia inerente ao grotesco e ao carnaval, já denunciada por Victor Hugo e Gautier. Esta idéia deve ficar em suspenso por enquanto, pois a ela retornarei na seqüên-

cia do exame do texto, quando outros dados forem desenvolvidos.

Urge examinar a figura de Bolota.

Do mesmo modo que há uma paródia do estereótipo romântico do galã, na apresentação de Bolota o processo se repete, se bem que desta vez pela convenção do *locus amenus*: “bucólico quadro interiorano”. Mas o que é colocado nesse quadro não é o pastor ou a pastora, mas uma figura grotesca:

premature e feio
misto de parto e aborto
gordinho
metro e meio
roliço
débil mental
idiota
negro

Bolota responde a tudo com gargalhadas; as mesmas gargalhadas que são fonte de medo e pavor (“acordavam os bebês e apavoravam os insones”), estabelecendo o dúplice de sua figura. Ele tem origem nas escalas mais baixas do social: nasceu num bairro pobre e poeirento de Pirai (observe o mesmo arranjo espacial) e é filho de uma negra prostituta. Liga-se, assim, por origem e destinação, ao nível mais baixo, acatando-lhe as determinações. O fato de ser idiota (louco), não possuir nome, ser objeto de chacota das crianças, ser negro e envolver-se à noite com o limpar dos carros, mais aumenta e enriquece sua tipologia. Bolota é o mais baixo do mundo de baixo.

Compreendida a situação de Bolota, é possível tornar a um outro conjunto que distingue e complica o palhaço. Ele é, como se viu, motorista, chamando-se Herbert.

Esta “outra metade” de Herbert é aquela figura dividida a partir da degradação do avô, da mãe e do pai. É relevante notar que o desempenho do motorista Herbert se dá à noite, corroborando a tese de Kayser do mundo noturno do grotesco (Bakhtin sustenta o contrário, pois a Idade Média e o Renascimento propõem-no diurno, envolvendo morte e renascimento, a vida em sua explosão criadora e atividade fecundadora). Parece-me que, a Herbert, calha bem a visão noturna, pois ele é caracteristicamente degradado, não podendo participar do processo elaborador de vida. Pelo menos, originariamente.

Esta colocação fica mais evidente se considerarmos o aparecimento de outros traços que combinam com a nova visão:

frustrado infeliz ódios verdugo
--

Traindo sua própria divisão, Herbert/Simplício produz um trabalho que simultaneamente o leva a ser verdugo de Bolota, através de dois tratamentos:

- a) físico — espancamento de Bolota;
- b) verbal-moral — denúncia da origem do negro.

No tratamento físico, Herbert ataca sobretudo as partes inferiores da vítima: nádegas e orelhas (aqui ênfase especialmente o fato de as orelhas serem portadoras de buracos, comportando-se como símbolos anais — estrato inferior, portanto).

O tratamento verbal-moral é mais rico e igualmente denunciador. Herbert acusa a origem de Bolota e este é o momento mais feroz do conto, somente igualável ao que produziu, na mesma direção, Rabelais. O texto explora a figura prostituta da mãe e o ânus como origem da vida de Bolota.

O que entendo nisso tudo, é que Herbert deturpa a denúncia, não fazendo outra coisa senão apresentar-se a si mesmo e às contradições em que está inserido. Degradado que está, Herbert revela ainda mais o nível da sua degradação.

Enquanto isso, Bolota destrói as possibilidades de ser vencido, já que sua arma é o riso. Quem denuncia Herbert/Simplício é Bolota, através do riso. O primeiro tenta assumir o mundo de cima, do qual é degradado, mediante a denúncia ofensiva da origem do negro. O mundo de cima, como diz Bakhtin no seu **Rabelais** (p. 21 da ed. americana), seria o céu; o mundo de baixo, a terra. A terra devora, absorve, engole (túmulos, cavidades), mas é, ao mesmo tempo, um elemento de nascimento (cf. o mito da terra-mãe em *Mircea Eliade — Mythes, Rêves et Mystères* e *O Sagrado e o Profano*). Ora, o corpo humano é homólogo — parte de cima: cabeça, braços, face; parte de baixo: órgãos genitais, barriga, nádegas. E é justamente aí que surge outro nível de homologia: corpo e cosmo: a vida nasce no mundo de baixo. Na teoria de Bakhtin, o grotesco nasce da descida ao mundo de baixo, implicando, por isso mesmo, o devoramento que dá vida, os laços entre a morte e a vida. Ora, se pensarmos

em Herbert/Simplício, constatamos que é um ser degradado, vindo de uma queda do mundo de cima, coagido a viver o de baixo, mas sem aceitá-lo nos seus valores e funções. Por isso ele não pode dar nascimento à vida. Mas, como diz o conto, “a vida de Herbert era um pouco mais complicada”, e ele se degrada em virtude da queda e por força da história de sua família e sociedade (revolução de Getúlio), mas não aceita o nível de baixo, embora nada possa fazer para alterar a situação. Funde as opções de sua vida, vivendo em ambos níveis, sendo, por isso, motorista (Herbert, nível de cima) e palhaço (nível de baixo, Simplício). As agressões que perpetra são a tentativa de superar a frustração e o impasse em que se vê metido. Ora, isto é o que Bolota denuncia através do seu riso (o negro é o grotesco carnalizado).

Bolota e Herbert/Simplício terão um encontro definitivo. A morte servirá de instrumento para a galhofa do doido (= bobo da corte, folião). A crise do conto envolve as duas figuras carnalizadas. Simplício: o universo do prostíbulo; Bolota: os visitantes cariocas e, por extensão, todos que eles representam. O encontro de ambos possibilitará à narrativa voltar-se sobre si mesma a fim de questionar-se. Num certo instante, não é a sociedade ou o homem que são envolvidos, mas o próprio carnaval.

Primeiro que tudo, Herbert/Simplício se prepara para aquele que seria “o mais brilhante espetáculo de sua carreira de bobo”. Aqui, mal se entende que o verdadeiro espetáculo virá do Citroen, logo mais. Note que a personagem executa, preliminarmente, o ritual da máscara, implicando os vários significados do gesto e sendo envolvido por sua complexidade. De um lado, ele atualiza o ato primordial de vestir a máscara do tempo das saturnais, quando os participantes da festa vestiam-na para perderem a identidade ou para não serem identificados pelo deus (Cronos ou Saturno). Com a transformação da sociedade, não era mais o deus o objetivo, porém um alto dignitário (Papa, Rei, Cardeal, Alcaide, Bispo, Senhor Feudal). O mascarado revela, enquanto esconde. Ao mesmo tempo tem liberdade total, igualando-se ao louco (não é à toa que se diz, ainda hoje, que o tempo do carnaval é o tempo de folia, tempo de loucura, etc., pois sabe-se que a palavra folião é cognata de louco, doido, bastando cotejar o francês ou inglês). A complexidade de Herbert/Simplício, neste momento degradado, advém do fato de ele insistir na figura do palhaço, mas ir recalcando as forças motoras do chofer de taxi, que ele também é. A figura da mãe é homologada à mãe de Bolota e às prostitutas do cabaré Vista Alegre, de que ele é o centro. A máscara que se desenha implica, também, nos elementos já apontados e que o constituem: a boca transformada em ânus e o nariz em falo.

A crise do mundo da personagem, já preparada mesmo antes do seu nascimento, chega ao clímax quando as duas figuras se encontram:

Herbert	+	Simplício
motorista	+	palhaço

Este encontro deflagra o rol de desacordos que constituem o centro da crise:

ódio	x	gargalhada
sério	x	cômico
alto	x	baixo
tragédia	x	comédia

Contra o Herbert *jovem e alto* se opõe o *vulto mirrado*

A crise fica mais aguda quando observamos que vez por outra o palhaço é dominado pelo motorista, num tipo de associação ou composição impossível: “desesperado com o horário” “abandonar às carreiras o puteiro”; “compromisso com o sub-prefeito era coisa séria, seríssima...”, etc. Observe que esses dados remetem ao comportamento negado pelo palhaço, mas exigidos pelo motoristas.

A roda desanda de vez no momento em que o motorista convoca o palhaço para se desfazer do que ele é (= tirar a máscara e a máscara não sai):

pensou em tirar aquela roupa ridícula

não havia o que vestir

Contra o Herbert **jovem e alto** se opõe o **vulto mirrado** (traço fantasmal) do doido Bolota e suas risadas, que neste momento se aproxima e se encosta no mascarado. Ainda uma vez é convocado todo o coro de símbolos que veio modelando as duas personagens, já agora com uma diferença essencial:

Bolota x Simplício/Herbert

O segundo elemento é figura do carnaval, grotesco, mundo de baixo, mas impuro ou, pelo menos, ambíguo na sua autenticidade (não confundir esta palavra ambíguo com aquela outra, empregada na seguinte situação: Bolota é ambíguo, pois enquanto mundo de baixo, cria condições para impor uma outra visão de mundo). Veja

o que diz o conto sobre a matéria, no momento em que Herbert quer espantar de si o palhaço:

1 ele agora não sabia quem era

2 estava tonto e confuso.

Esta impossibilidade de harmonizar sua constituição é que exige a eliminação de Herbert/Simplício. Bolota, pelo contrário, é pleno.

A cor do automóvel é negra, Bolota é negro, a noite é negra; dominam a cena a violência e o riso; o motorista/palhaço é frustrado, enquanto o doido (que é o legítimo palhaço), nada compreende, mas tudo destrói a fim de impor a sua lei; o ato de o palhaço (Simplício) dormir no volante do motorista (Herbert) denuncia a entrelaçada da situação (derrota, morte). O Citroen é semelhante a um carro de defunto, mas, principalmente, ele é negro como a mãe de Bolota e, simbolicamente, “cospe fogo por todos os buracos”. Saindo dali, igual a Bolota, Herbert/Simplício poderia ser outro, modificado e puro. Quer dizer: chegamos ao momento chave da narrativa, quando o “motorista, o palhaço Simplício e o promissor Herbert Albuquerque de Castilho” pode ser purificado pelo fogo. A morte está no cerne da crise, mas ela é o único veio pelo qual pode sair o ambivalente. A narrativa (processo carnavalesco), não admite a superveniência de elementos estranhos ao seu universo e o impasse é resolvido. O carnaval se volta sobre si mesmo a fim de examinar-se e definir-se. Cronos, mais uma vez, devorou o filho.

Mas, festa da primavera que é, festa do renascimento, o carnaval propõe novas formas — Bolota e seu riso contaminam os turistas cariocas que chegam bêbados à rodoviária (o bêbado tem o mesmo índice do folião ou do louco). Os turistas já tinham sido preparados pelo palhaço, que agora morre para inaugurar a gargalhada que funda “o melhor quadro da comédia do Vista Alegre”: comédia + tragédia = grotesco e sua perspectiva carnavalesca do mundo e do homem.

É possível deter-se um pouco mais sobre o problema do carnaval.

Vou tentar uma analogia. Uma partida de futebol implica dois tipos de atividades:

a) O jogador dentro das quatro linhas, responsável principal pelo espetáculo — a jogada bonita, o gol de placa, a grande defesa, o drible, o bloqueio, artimanhas de defesa e ataque, etc.

b) Fora das quatro linhas há uma outra atividade, igualmente bem marcada. As torcidas e seus cantos, vaias, xingamentos, apupos ou aplausos, ovações, gestos, faixas, etc.

Existe uma comunhão entre jogador e torcida: ambos fazem o espetáculo, criando o todo de um domingo de futebol. É festa.

Fora desse conjunto, há o técnico, o cartola, o dirigente, que não participam do espetáculo, mas o manipulam de fora. Há uma tensão dialética entre os dois conjuntos. Há um tipo de produ-
ti-

vidade festiva entre jogador e torcedor, criando-se a normal interdependência entre eles. Poder-se-ia dizer que o torcedor deixa um dinheiro na bilheteria a fim de que seja repassado ao jogador, para que ele continue a fazer maravilhas em campo. Mas o dinheiro é assumido pelo dirigente, que faz do jogador mercadoria. Só por aí é possível entender que o jogador e o torcedor formam um conjunto de baixo, servo, dominado; o dirigente, o cartola, o técnico que eles se associa (o mesmo técnico que em outros tempos foi jogador) formam o conjunto de cima, senhor, dominador. Não é o dirigente que faz a festa. Ela pertence, “por direito natural das gentes”, ao jogador e ao torcedor.

O núcleo central do carnaval é muito parecido com esta situação. Ele é um espetáculo, apenas sem a divisão quatro linhas, lá embaixo, arquibancada, cá em cima. No carnaval, tudo está lá embaixo. Jogadores e torcida fazem o mesmo jogo, ou seja, ninguém é ator ou espectador, todos são participantes.

A origem mais antiga do carnaval deve ser buscada, historicamente, nas saturnais romanas. Os registros que temos, contudo, permitem compreender tais festas num tempo muito anterior.

Cronos (da mitologia grega) ou Saturno (da romana) é a personificação do tempo e, como tal, costuma ser representado devorando seus filhos e com as mãos estendidas para a terra. As ligações entre o modelo grego e o romano não são nítidas e pouco se conhece de suas formas primitivas. Ao entrar na cultura romana, Saturno herdou alguns atributos gregos ou confundiu outros de diferentes deuses. Ele é urânico e criador, pai de Júpiter, Netuno, Juno, etc. Diferentemente de Cronos, Saturno é mais pedestre e simples, real e popular. Preside a vida agrícola e sua presença implica a abundância de todos os bens, a plenitude da vida e da alegria. Sua companheira — Ops — personifica as riquezas da terra. O “divino agricultor” (Festus) teria se refugiado no Lácio, logo que expulso do Céu, e ensinou aos homens a arte da agricultura, promovendo a expansão dos bens. No tempo em que aí esteve, verificou-se a idade do ouro. Costuma-se falar em “tempo de Saturno e Réia”, equivalente à idade do ouro, que durou o tempo que Saturno regeu o universo.

Há, porém, mais traços de complexidade em sua descrição. Cronos (tempo), é filho da primeira hierogamia: Urano e Gea, o Céu e a Terra, sendo esposo de Réia ou Cibele, potência criadora. Enquanto Saturno, é filho de Caelus e Tellus, tendo destronado o pai, sobre ele pesava a profecia de que se tivesse um filho varão, este o destronaria, como já ele havia feito ao pai. Daí porque ele aparecia devorando sempre os filhos. Observe, agora, que sua companheira é potência criadora. Esta é uma tensão que o envolve. Por artifício de Cibele, Zeus (Júpiter) é salvo e se realizam as palavras

da profecia. Destronado, Saturno se refugia na Itália, sendo bem recebido por Jano. Sendo o “pai dos deuses e dos homens”, seu período de reinado é o melhor de todos, recordando abundância, liberdade e justiça.

Mas fica, de qualquer jeito, a imagem dividida: doador de vida e devorador da vida.

Muito antigas parecem ser as festas em homenagem a Saturno (as saturnais). O sentido comum da palavra: deboche, orgia, festa onde reina a licença e o impudor.

Eram celebradas a 16 das calendas de janeiro (i. é.: 17 de dezembro) e os ritos religiosos só duravam este dia. Depois, houve modificações: sete dias nos últimos tempos da República; três, sob Augusto; até cinco dias sob os sucessores deste.

As festas tinham, entre mais, estas características:

- desapareção das distinções sociais;
- não havia expedições militares;
- os escravos tomavam os lugares dos senhores; estes serviam àqueles, até à mesa (este hábito se estendia aos imperadores);
- os senhores faziam as vezes dos escravos, numa subversão da ordem e da hierarquia;
- permitiam-se jogos de azar, proibidos durante o resto do ano;
- tribunais e escolas de férias;
- o senado cerrava as portas;
- não eram executados os condenados;
- os escravos — com o barrete de libertos — percorriam a cidade, cantando, bebendo, entregando-se a desordens;
- assuntos públicos eram abandonados;
- purificavam-se e lavavam-se as casas;
- riso universal;
- trocavam-se presentes;
- os ricos pagavam dívidas aos amigos;
- os proprietários perdoavam aluguéis atrasados;
- festins magníficos na cidade e nas casas (participação de todos os grupos sociais);
- orgias.

As saturnais repetem o episódio divino da idade do ouro, tempo em que os homens e os deuses conviviam em paz, reinava igualdade nas sociedades políticas.

Há outros assuntos sobre as saturnais e o carnaval, que serão vistos em frente.

Por enquanto, vou tentar examinar como o carnaval invade a ficção de Julio Cesar Monteiro Martins e altera a cosmovisão do texto.

Em “Os Presuntos” a primeira paródia envolve a produção da indústria cultural, ou seja, programas humorísticos e telenovelas, filmes de espionagem e policiais, romances de amor, sabedoria popular, do tipo ensinamentos para bem viver, com ditados de um profeta oriental. Parodiando esse material do consumismo, o texto o carnava- liza, metendo-o em questão.

Do mesmo modo que em outros textos do autor, este põe à margem o mundo em que viverão as personagens. Caberia indagar: é o marginalizado que busca impor a regra? Repare o que houve em “Dominó”, relativamente ao bairro onde nasceu Bolota, a posição do prostíbulo em relação à cidade, a posição da cidade em relação aos centros maiores. Outro tanto ocorre em “Manuelito”, no envolvi- mento brancos e índios. Tudo se passa fora do eixo central de circula- ção da vida do leitor do livro. Esta é já uma proposta contracultural, onde o nível de baixo aparece como regra. Carnavalização, portanto. Em “Os Presuntos” verifica-se que o asilo dos velhos também está fora do esquema, assim como o muito parecido asilo para o qual se retirou Bárbara, no romance do mesmo nome.

Assim, existe uma colocação espacial de relevo:

exterior x interior

O mundo exterior é o dominado pelos compradores de cadáveres e pelos administradores do asilo. Corresponde, na leitura que fazemos, ao mundo de cima, ao *establishment*, ao sistema. O interior é o mundo de baixo, o dos velhinhos que devem ser mortos a fim de se tornarem mercadoria, usufruto do outro mundo (o texto fala em encomenda).

O universo se estrutura em dois pólos:

<p>exterior comprador de cadáveres administrador fornecedores enfermeira enfermeiro gigante negro negrão</p>	x	<p>interior meninhas velhinhos velhos prisioneiros velhote mocinhas velhíssima</p>
---	---	---

Coloquei as expressões “gigante negro” e “negrão” dentro daquele universo devido às conotações que assumem.

O universo exterior mantém dois níveis: a) interno — as pes- soas que o desempenham dentro do asilo e que mantêm, ali, um espaço singular (sala do administrador, escritório, repartições); b) externo — compradores de cadáveres, fornecedores, lugares específi- cos (hospital, Faculdade de Medicina).

O universo interior sustenta a mesma divisão, pois o interior dos velhinhos tem um análogo fora das paredes do asilo, o interior donde veio a enfermeira, por exemplo. Esta, aliás, se comporta do mesmo modo como o técnico de futebol que já foi jogador. Não é à toa que ela se chama Teresinha, paródia das personagens do Chacrinha.

No momento em que os velhinhos descobrem a diferença, o mundo, para eles, começa a se clarear, principiando o trabalho de transformação. O conto quer isto: alterar a perspectiva de mundo, estabelecer outra ideologia. Uma das velhas chega a sustentar que eles são fortes ou, pelo menos, o serão completamente na medida em que não aceitarem as propostas do mundo exterior (aqueles fabricantes de “bobagens” e “porcarias químicas”). A força advirá do reconhecimento de sua energia e do uso da mesma. Transformação.

O primeiro passo para a aquisição desta energia é a paródia. Ela é descoberta e ao mesmo tempo, subversão de valores. Poderá impor o novo sistema, renascimento dos velhos, outra vida, plena de alegria, liberdade e justiça. O caminho da paródia leva ao carnaval, à idade de ouro. A lei do mundo e exterior não será mais imposta a eles, que gozarão da vida.

A situação inicial equipara os produtos do consumismo (mundo de fora) com os velhos, impossibilitados de atingi-los (mundo de dentro). A persistir esta regra, os velhos jamais deixarão de ser “encomenda” e tudo permanecerá estacionário:

galã de televisão férias prolongadas balneário convivas
--

Estes são os princípios extraídos do produto do consumismo e que manterão domesticadas as mentes dos velhos. A situação se prolonga até a descoberta, momento em que o mesmo espaço sofre a primeira modificação estrutural: os velhos assumem a consciência de que sua destinação (mercadoria, encomenda) pode ser alterada e, então, se propõem a alterar o sistema. Mas, como eles não dispõem de outros ingredientes que não aqueles mesmos dentro dos quais foram conformados (traços da indústria cultural), eles parodiam esse contingente, alterando-o:

“Para mim, agora chega! Nós podemos viver. E viver por nossa conta”.

Os velhos montam o jogo novo: morte x vida.

Estão preparados para servir de mercadoria aos estudantes da universidade (associados aos administradores do asilo, como se viu); o projeto que assumem é o de viver por si mesmos. Mas,

antes de tudo se aclarar, o mundo deve ir-se transformando, como tipificam instantes-limites:

lindas mocinhas x (João) jovem, bonitão
velhíssima Hermengarda x horrendo João

O jogo de ironias mal esconde a tensão entre os dois conjuntos. Os velhos se sabem prisioneiros, mas já reconhecem que podem ser fortes.

O conto desenvolve três modelos parodísticos:

- a) paródia do romance de amor ou telenovela;
- b) paródia do filme de espionagem;
- c) paródia do romance policial (ou filme policial).

O primeiro modelo envolve Dona Teresinha. O narrador utiliza os vários clichês desse tipo narrativo, como “moça perdida na cidade grande”; “solidão”; “não tenho ninguém no mundo”; (vocês) “são hoje a razão da minha vida”; “se não fosse isto aqui, sinceramente não sei o que seria de mim”; “vivo aos deus-dará”; “minha família mora toda no interior”; “todo mês eu mando uma ajudazinha” (a minha mãe); “estão todos em dificuldades de vida”.

Este quadro sofre feroz oposição à intensa vida que circula entre os velhos: “ao redor das duas, um intenso tráfico de bolachas, latas de sardinhas e de salsichas”.

A outra paródia envolve a conspiração dos velhos, sendo seus termos chaves: “tarde da noite”; “vigiando o corredor”; “conspiram”; “sussuram”; “matança”; “exterminar”; “agir com rapidez”; “planejar tudo com perfeição”; “acertarmos cada detalhe”.

Os velhos propõem o *dúplice nós e eles*, separando os níveis de desempenho, utilizando o repertório de clichês que receberam dos estereótipos de cima: “Eles querem cadáveres, pois os safados terão cadáveres”.

Como entra o carnaval, aqui? No meu entender esta é uma fase preparatória, a despeito do jeitio irônico do final da cena. O mesmo se pode dizer da morte da enfermeira, puro relato fílmico, clichê.

Os velhos estão construindo um real recolhido às imagens. A fórmula está-se transformando em vida. Aquilo mesmo que servia para manter domesticadas as mentes, está sendo objeto de ação e transformação. É um ato carnavalesco graças à subversão dos valores, à mudança do instituído e à criação de outra ordem. Só os velhos podem construir o seu mundo parodiando o outro — o administrador os compradores, o enfermeiro continuam o mesmo ritmo (cf. a conversação Dr. Laerte/João após a morte de Teresinha). É que o carnaval investe de baixo para cima, não o contrário.

Os velhos, agora, ao verem televisão, simulam, “trocamos idéias, secretamente”. Antes ficavam atentos, presos pelo mundo

da imagem, agora apenas utilizam a imagem para tramar. E esta trama vem repleta do mesmo material que constrói a imagem:

- É a nossa última chance;
- Amanhã ou nunca;
- Temos que destruir os mentores da chacina;
- Traçaremos todos os planos;
- Filme de espionagem.

A paródia, elemento contracultural, fez com que os velhos se modificassem, pois já agora eles constituem um outro conjunto existencial

passeiam mais livres riem contam mentiras estão alegres e vivos
--

A metamorfose, contudo, é mais aguda, pois subverte o sentido da morte, que já deixa de ser uma preocupação. A morte será a doadora de vida, como quer o carnaval, o antigo rito das saturnais — a morte de um sistema com a vitória de outro.

Talvez fosse oportuno fazer mais um esclarecimento erudito acerca desta matéria. Há um texto publicado por Franz Cumot, nas **Analecta Bollandiana** (tomo XVI, 1987) que data do ano 303 d.C., que fala sobre as saturnais e a eleição de um rei. Diz este que o rei assumia suas funções, insígnias, dignidade e que, cabeça de um grupo numeroso, percorria a cidade, comentando toda sorte de excesso e de deboches. Diz mais: “a licença permitida nesta ocasião passava por um *dom* especial de Saturno, de que esse rei efêmero era imagem terrestre”. O texto registra ainda que, passado o tempo da festa, seu rei era imolado pela espada em sacrifício aos ídolos.

O mesmo se repete numa entrevista entre Alexandre e Diógenes, o Cínico, quando o primeiro esclarece que os persas tinham uma festa na qual tomavam um prisioneiro condenado à morte e o punham sobre o trono do rei; vestiam-no ridiculamente com as vestes reais, deixavam-no comandar, beber, alegrar-se, servir-se das amantes do rei durante o dia da festa; ninguém o impedia de fazer nada. Mas, ao final, desvestiam-no, açoitavam-no e o enforcavam.

Há outros informes sobre tais festas e seus sacrifícios humanos, coroamento e descoroamento do rei, orgias, em diversas regiões. Talvez até seja possível pensar na fusão de dois carnavais antigos: as saturnais e as **sakaías**, dos babilônios; a analogia das festas dos **purim** — festas da sorte, pois o rei era escolhido por sorteio, entre os israelitas. O tempo passará, mudarão as sociedades, mas tais festas terão incrível resistência (cf. as palavras de Roger Callois

no prefácio de *L'Homme et le Mythe*, quando contemplou o carnaval do Rio de Janeiro, em 1949).

É devido a isto que Bakhtin exige a morte nos ritos e festas carnavalescos. A morte do ano velho e entrada do ano novo? Morte de um sistema e nascimento de outro? As manifestações do carnaval são multifacetadas e de uma tal riqueza que não permitem solução unidimensional.

Isto nos permitirá compreender o arremate do conto.

A estória do filho de Dona Lourdes é apenas estória, ao passo que a morte de João é um real. Quem são os bandidos que mataram Lourival? Os mesmos que vão matar João? Não, pois Dona Lourdes, a rigor, reproduz cena de telenovela, romance policial, filme de mocinho e bandido, todos referendados pelo mundo de cima, através de suas imagens. Esta imagem é transformada em ação vivida. Quem morre é João, significando a morte do mundo de cima, inversão de mando. Insisto: o que os velinhos estão vivendo é uma realidade em transformação, a criação do novo mundo.

A morte do Doutor Laerte contém o elemento decisivo no processo. Seus atributos:

pai alma boa protetor

Quero entender: o próprio Saturno, criador dos deuses e dos homens. Mas ele é, simultaneamente, outro quadro:

gente ruim mal-intencionado

É as duas coisas ao mesmo tempo, pois, nos termos dramáticos do texto, associa-se aos velinhos e se associa ao mundo de fora, fornecendo cadáveres aos compradores. Donde a subversão da ordem:

mundo dos jovens x mundo dos velhos

Quem mandará, agora, não serão os jovens, mas os velhos. Com a morte do devorador, a vida se reinicia e o carnaval é instaurado. Feita a paródia carnavalesca da arte da sociedade de consumo (televisão, cinema, subliteratura, quadrinhos), invertida a hierarquia, o mundo de baixo saindo vitorioso, a morte cedendo lugar à vida, a festa

triunfando, começa a idade de ouro, o “grande carnaval”, onde os velhos, substitutos dos jovens,

falam riem cantam remexem vasculham reviram tudo

É a azáfama da festa. Rodolfo passa a administrar, já que o rei como pede Bakhtin em sua teoria, o rei está morto mas — e esta pode ser considerada a diferença — outro rei é colocado em seu lugar, nascido junto com o mundo que se fez. Este mesmo, contudo, não deixa de se questionar, pois ele se torna palhaço “colocando os óculos tortos” (Rodolfo).

O conto chega ao clímax, “são momentos de triunfo”, “entusiasmo” e nem deixa de haver certo sentido orgiástico à festa que os velhinhos promovem. Impõe-se a vitória do mundo de dentro, asilo, interior, graças à denúncia e destruição do mundo de fora, Faculdade de Medicina, exterior (como se lê nas últimas linhas).

Bibliografia recomendada sobre o grotesco: Bakhtin, Mikhail — **Rabelais and his World**. Cambridge, The M.I.T. Press, 1968.

Barasch, Frances K. — **The Grotesque: a Study in Meanings**. Paris, Mouton, 1971.

Barrère, Jean-Bertrand - Hugo. Paris, Hatier, 1967.

Canfield, Mary Cass - **Grotesques and Other Reflexions**. N. York, Harper, 1927.

Clayborough, Arthur — **The Grotesque in English Literature**. Oxford, Clarendon Press, 1965.

Farnham, Williard — **The Shakespeare Grotesque: its Genesis and Transformations**. Oxford, Clarendon Press, 1971.

Gautier, Théophile — **Les Grotesques**. Genebra, Slatkine Reprints, 1969 (1º ed. 1853).

Hays, Peter L. — **The Limping Hero: Grotesques in Literature**. N. York, Ny Univ. Press, 1971.

Hugo, Victor — “Préface” (Cromwell), in: **Oeuvres Complètes**, III, éd. chron. de Jean Massin. Paris, Le Club. Français du Livre, 1967. (Cf. a outra edição citada no corpo do ensaio).

Iffland, James — **Quevedo and the Grotesque**. London, Tamesis, 1978.

Jennings, Lee Byron — **The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose**. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1963.

Kayser, Wolfgang — **The Grotesque in Art and Literature**. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1963.

Kayser-Lenoir, Claudia — **El Grotesco Criollo: Estilo Teatral de una Época**. Havana, Casa de las Américas, 1977.

Muller, Gilbert H. — **Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque**. Athens, Univ. of Georgia Press, 1972.

- Northey, Margot — **The Haunted Wilderness: the Gothic and Grotesque in Canadian Fiction.** Toronto, Univ. of Toronto Press, 1976.
- O'Connor, William van — **The Grotesque: an American Genre and Other Essays.** Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1962.
- Ruskin, John — **The Stones of Venice: vol. III — The Fall.** Boston, Dana Ester, s/d. (1^o ed. 1851-53).
- Sachs, Arieh — **The English Grotesque: an Anthology from Langland to Joyce.** Jerusalem, Israel Univ. Press, 1969.
- Skrade, Carl — **God and the Grotesque.** Philadelphia, The Westminster Press, 1971.
- Sodre, Muniz — **A Comunicação do Grotesco Petrópolis,** Vozes, 1971.

- Thomson, Philip — **The Grotesque.** London, Methuen, 1972.
- Ubersfeld, Anne — **Le Roi et le Bouffon.** Paris, José Corti, 1974.
- Zahareas, Anthony N. (editor) — **Ramón del Valle-Inclán: an Appraisal of his Life and Works.** N. Hork, Las Americas Publishing, 1968.

Bibliografia recomendada sobre o carnaval: Bakhtin, Mikhail — **Problems of Dostoevsky's (sic) Poetics.** s/1, Ardis, 1973.

- Baroja, Julio Caro — **El Carnaval.** Madrid, Taurus, 1965.
- Cox, Harvey — **The Feast of Fools.** N.York, Perennial Library, 1972.
- Efegê, Jota (João Ferreira Gomes) — **Ameno Resedê: o Rancho que foi Escola.** Rio, Letras e Artes, 1965.
- Eneida (de Moraes) — **História do Carnaval Carioca.** Rio, Civilização Brasileira, 1958.
- Heers, Jacques — **Fêtes, Jeux et Joutes dans les Sociétés d'Occident à la Fin du Moyen Âge.** Paris, Librairie J. Vrin, 1971.
- Leopoldi, José Savio — **Escola de Samba: Ritual e Sociedade.** Petrópolis, Vozes, 1978.
- Louzada, Wilson — **Contos de Carnaval.** Rio, Ouro, 1965.
- Matta, Roberto da — **Carnavais, Malandros e Heróis.** Rio, Zahar, 1979.
- Sumberg, Samuel L. — **The Nuremberg Schembart Carnival.** N. York, Columbia Univ. Press, 1941.
- Swain, Barbara — **Fools and Folly: During the Middle Ages and the Renaissance.** N. York, Columbia Univ. Press, 1932.
- Welsford, Enid — **The Fool: his Social and Literary History.** London, Faber and Faber, 1936.