

Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena

RESUMO

Este texto discute as conexões do grotesco com a comédia, o riso e o ridículo, com base em filosofias clássicas e modernas, evidenciando a diluição de sua ligação imediata com o bizarro e o fantástico, aproximando-se do feio e do cômico, o que pode reservar singular interesse para as artes da cena.

Palavras-chave: *Grotesco. Estética. Riso. Corpo*

ABSTRACT

This text discusses the connections between the notion of the grotesque with comedy, laughter, and ridicule, based on classical and modern philosophies, highlighting its weakened connection with the bizarre and the fantastic, and its rather closeness to what is ugly and the comic. This notion of the grotesque may lead to a peculiar interest to the performing arts.

Keywords: *Grotesque. Aesthetics. Laughter. Body*

Odilon José Roble

Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. *odilonroble@mac.com*

Raíssa Guimarães de Souza Araújo

Atriz. Graduada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais. É membra do Grupo de Pesquisa em Filosofia e Estética do Movimento (GPFEM) da Universidade Estadual de Campinas. *raissacobain@hotmail.com*

Este artigo propõe uma introdução sobre o conceito de grotesco, em especial nas artes da cena, tomando como base uma leitura estético-filosófica. Como uma das áreas da filosofia, a Estética ocupa-se de uma razão sensível (MAFFESOLI, 2001), buscando nexos de inteligibilidade presentes, especialmente, na construção da beleza e na expressão artística. Considerando tal referência, discorreremos sobre o grotesco pela sua lógica interna, refletindo sobre sua idiosincrasia e buscando amparo no saber dos filósofos.

Artigo recebido em: 02/12/2015.
Aceito para publicação em: 04/04/2016.

Frequentemente, o grotesco teatral é situado no cômico, o que não nos é suficiente para uma análise da Estética, na medida que trata como subproduto um elemento enfaticamente vivo em suas potências. Carchia e D'Angelo (1999) ressaltam que o grotesco pode constituir uma categoria estética própria, capaz de alimentar o cômico, bem como o horror, o fantástico, entre outros. Por tal visão, o grotesco não possui, necessariamente, um ponto de referência estável. Assim, submeter o grotesco a uma apreciação estético-filosófica é indicar menos uma inversão das hierarquias do que uma dissolução de fronteiras.

Muitos esforços filosóficos para circunscrever o riso, o ridículo e o grotesco a mecânicas causais, quase sempre ascendentes a cenários sociais e / ou existenciais, parecem revelar incompletude e contradições internas. A potência do grotesco emerge, como que escapando pelas fissuras do epítome lógico. As contribuições de Aristóteles, Kant, Schopenhauer, Santayana, Kayser, entre outros, nutrem essa reflexão introdutória, ainda pouco presente no panorama teórico nacional das artes da cena. O desafio, então, passa a ser o de incitar o debate sobre o grotesco nesse contexto artístico e a contribuição da Estética Filosófica para tal desafio, o que configura nosso objetivo neste texto.

Surgimento do Grotesco

Teóricos afirmam que alguns elementos do que seria mais tarde conhecido como grotesco já faziam parte da vida social desde os rituais sagrados e profanos. O

conceito de grotesco propriamente dito surge entre os séculos 15 e 16, referindo-se a motivos pictóricos que se difundiram na Itália, inspirados em pinturas encontradas em grutas romanas, chamadas *grottes* em italiano (Carchia; D'Angelo, 1999, p. 171).

O escritor e pensador Victor Hugo¹ foi um dos precursores em abordar o tema de um ponto de vista estético-filosófico, e George Santayana² foi o primeiro filósofo a inserir o grotesco efetivamente em uma teoria estética. Nesse percurso, o conceito específico de grotesco atraiu vários pensadores posteriores, como Wolfgang Kayser,³ Mikhail Bakhtin,⁴ Muniz Sodré,⁵ entre outros.

Na renascença, o grotesco firma-se como um estilo pleno de fantasia e bizarrice que frequentemente evoca o sonho e a loucura (MINOIS, 2003). O grotesco, pois, é tomado como contraponto da estética clássica, reconhecida por valorizar o lado harmonioso e racional do objeto artístico. A arte grotesca, em contrapartida, parece buscar o feio para revelar faces ocultas do humano, não presentes na idealização positiva de si.

No teatro, o grotesco aparece de forma definitiva na análise dos gêneros cômicos, como a farsa, o burlesco, a sátira, o tragicômico, entre outros. No entanto, ele acaba por ultrapassar os limites da comédia, como melhor trataremos adiante. O uso que se fez do grotesco, então, não nos transmite uma imagem harmoniosa da sociedade. Pelo contrário, parece desafiar a ordem, denotando um equilíbrio instável entre risível e o trágico (PAVIS, 2008). O gênero desenvolve e amplia um interesse em reproduzir o caos, de modo que o cotidiano facilmente toma contornos absurdos e fantásticos.

Feio, belo e grotesco na Estética Filosófica

O conceito de grotesco está geralmente atrelado a um contexto de questionamento e contraposição

às ideias de harmonia, proporção e beleza desenvolvidas e valorizadas na Estética Clássica por Platão e Aristóteles a respeito da obra de arte e a fruição do sujeito que a percebe. Para Platão, além do mundo sensível, existe outro, superior a esse, eterno e imutável, correspondente ao plano das essências e das ideias puras. Nesse mundo, Beleza, Verdade e Bem são qualidades superiores. Na perspectiva ordinária em que vivemos, podemos ter acesso a tais qualidades superiores em momentos raros e efêmeros, quando a alma, que já conheceu os atributos elevados do plano das essências, recorda-se dessas formas e verdades absolutas (SUASSUNA, 2004).

Nesse caso, o que chamamos de belo é apenas uma representação pouco fiel da real dimensão da ideia de belo. O feio, por sua vez, representa os defeitos dos objetos e fenômenos do mundo ordinário que buscaram se aproximar da ideia de belo e fracassaram em sua tentativa. Segundo a teoria platônica, no mundo ideal metafísico só há beleza, verdade e bem, por isso a tentativa da arte de representar a ideia de feio seria impossível. Podemos inferir que as obras de cunho grotesco que se ocupam da exposição e representação das fealdades físicas e morais do mundo são tomadas como meros fracassos, servindo, portanto, para expressar defeitos em relação a uma norma, desvios a partir de um padrão. Como veremos, é tácita essa compreensão em desdobramentos estéticos posteriores.

Aristóteles, filósofo materialista, possui uma argumentação que diverge do pensamento metafísico de Platão e considera que o teatro tem por princípio a imitação do que existe no plano cotidiano. Assim, a representação de pessoas e situações diversas ou mesmo antagônicas representa um equilíbrio absolutamente pertinente ao campo da arte. Aristóteles considera que o feio é parte integrante da vida social e, por conseguinte, do interesse artístico.

O filósofo observa ainda que tanto mais potente e aprazível é a obra artística conforme maior habilidade e virtuosidade do artista em imprimir o princípio de imitação, inato aos seres humanos. Dessa forma, a presença do feio na arte, além de legítima, enriquece a obra na proporção da habilidade do artista em apresentar, de forma satisfatória, seu conteúdo. Aristóteles parece intuir que a ideia de beleza inclui tanto o belo quanto o feio, embora não se refira a isso de forma precisa. Contrariando a estética platônica, a imitação artística (*mimesis*) teria valor em si, e não na referência ascendente a planos idealizados da beleza pura.

Na Estética Moderna, Arthur Schopenhauer⁶ assume uma visão, de certo modo, próxima a de Aristóteles, entendendo que o artista deseja demonstrar, por meio de sua obra, o mundo ordinário. O artista seria como uma espécie de espelho do mundo, ocupando-se de evidenciar sentimentos e ações humanas, sem atribuir conceitos ou juízo de valor, apenas buscando expressar a ideia de humanidade em suas múltiplas variações.

No caso de Aristóteles, esse espelhamento tende a ser mais direto, continuando a tradição platônica do entendimento da arte como cópia; em Schopenhauer, ocorre a entrada de elementos adicionais, como a questão do suprasensível, que sofisticam o papel da arte. O materialismo aristotélico é tomado em suas bases, mas o suprasensível é um termo claramente metafísico, ainda que não idealista como na estética platônica.

Segundo Schopenhauer, os seres humanos são movidos pelo princípio da vontade, um modo imediato de se relacionar com o mundo empírico. A vontade engloba toda a gama de instintos, desejos e impulsos que tem o corpo como ferramenta de expressão. A ação, nesse caso, é o ato da vontade objetivado e, por isso, pode-se dizer que

a vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade (Schopenhauer, 2005).

A volição, para esse filósofo, é a grande causadora dos sofrimentos humanos, na medida que as vontades são infindáveis e a satisfação de um eventual desejo realizado é efêmera. Escravizados por essa condição, entramos em um limbo de constantes frustrações diante dos desejos não realizados ou pouco duradouros. A ilusão de satisfação plena das vontades é, assim, falta de conhecimento desse mecanismo e, por extensão, um subterfúgio daqueles que se cercam de confortos e artifícios para mascarar a precária condição humana.

Podemos compreender que a comédia de cunho grotesco se reporta aos aspectos mais primitivos do mundo ordinário. Para isso, ela utiliza o estado de vontade, referindo-se diretamente aos desejos, instintos e necessidades. Como vimos, o gênero cômico tem por intuito evidenciar a tragédia e o ridículo da existência humana, o que parece harmonizar-se com a teoria da vontade como fonte de sofrimento.

Para Schopenhauer (2005), a contemplação artística é capaz de acalmar os ímpetos da vontade, caso a obra seja potente o suficiente para operar em um caminho contrário à lógica do desejo. Nesse sentido, a obra de arte que se restringe a estimular a vontade aproxima-se do entretenimento – nada diz sobre o humano para o humano – e desperdiça a potência de elevação do artístico. Isso indicaria que a arte pode despertar interesse e fruição sem reduzir-se ao pragmatismo sensorial do aprazível. Mesmo o feio, o grotesco e o aterrorizante podem conduzir o espectador à uma experiência intensa, o que, para o século de Schopenhauer, soava como certa bizarrice deste filósofo alemão.



.....
Figura 1 – Cristo carregando a cruz – Hieronymus Bosch – cerca de 1510-1535

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Hieronimus_Bosch#/media/File:Hieronimus_Bosch_055.jpg>.

Características recentes do grotesco na teoria estética e nas artes da cena

Santayana, filósofo espanhol de produção norte-americana, foi um dos primeiros a dedicar-se sistematicamente ao grotesco no interior de uma teoria estética, de modo próximo ao realizado por Victor Hugo. Os estudos de Bakhtin sobre o grotesco foram mais amplos, mas com uma pertinência mais valiosa à Filosofia da Linguagem do que à Estética Filosófica, ainda que traga formulações basilares ao conceito, algumas das quais sinalizaremos adiante.

Para Santayana (1955), o grotesco é um conceito que está contido na teoria da forma. Para tal conceito, um efeito é produzido sempre a partir da transformação de um tipo ideal, seja pelo exagero de alguns aspectos, seja pela combinação com elementos externos. Abbagnano (2003, p. 492)

destaca que, na posição de Santayana, o grotesco não assume uma possibilidade interna, estando sempre em função do tipo ideal a que se refere por meio de distorções e acréscimos.

Nessa mesma orientação, encontramos as palavras de Pavis (2008) acerca do grotesco no teatro. A distorção significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma é essencial para um espetáculo grotesco e pode ser utilizada de diversas maneiras, incluindo, a não objetivação do riso. O autor aponta que o gênero envolve toda a compreensão do espetáculo que pode caracterizar-se como niilista, parabólico, satírico, cômico, entre outras possibilidades.

Ainda que se apresente, frequentemente, em uma roupagem cômica, o grotesco possui forte aspecto existencialista, uma vez que se ocupa de representar deformações que são fruto da relação entre aspectos naturais da condição humana e um sistema de normas impostas. Corpo e mente, vício e moral, sagrado e profano, indivíduo e sociedade, tragédia e comédia, vida e morte são aspectos opostos, em princípio, que são intimamente relacionados por meio do grotesco de modo a provocar um aguçamento das sensibilidades.

Com Santayana (1955), podemos observar a relação entre o conteúdo grotesco e o moral, dada a deformação do ideal, frequentemente associada aos males morais e aos vícios, como nos corpos do universo fantástico de Hieronymus

Bosch. Analogamente, pode-se dizer que “o grotesco é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (KAYSER, p. 56).

No teatro, o corpo do ator e a dramaturgia são porta-vozes dos elementos grotescos físicos e morais. Com frequência, ambos se destinam a evidenciar as relações das personagens com alguns órgãos e orifícios, sobretudo boca, genitais e ânus. As relações sociais e individuais das figuras são regidas por instintos e desejos. Essa relação com o que Bakhtin (2008) chama de “baixo-ventre” acaba por contrariar a ideia de racionalidade, que afirma a supremacia do homem frente aos demais animais e o faz assumir certo pedantismo, em detrimento de seus sentidos e ações orgânicas.

Como apontam Haroche (1998) e Muchembled (2001), o olhar se incumbiu de domesticar os outros quatro sentidos humanos a ponto de rebaixá-los ao animalesco. Por extensão, toda ação que se valha especialmente dos demais sentidos pode servir a uma aparência grotesca. Muchembled (2001), aliás, traça conexões diretas entre o grotesco, o sensorial – especialmente o olfativo – e o demoníaco no imaginário medieval e renascentista.

Ao representar o ser humano em sua condição mais primitiva, as personagens grotescas se distanciam da ideia de comportamento civilizado. Essa inversão de valores, disforme e obscena, torna as personagens estranhas e ridículas, pois quebra regras básicas de organização social. Essa ponte entre o humano civilizado e sua inexorável condição natural alimenta o incômodo, pertinente ao grotesco. Do mesmo modo, isso pode ser vislumbrado nas pinturas de Arcimboldo e Grosz.

O riso grotesco estaria atrelado à representação de certo desvio de conduta, protagonizado pela

personagem cômica. Essa espécie de confusão dos valores sociais parece ir ao encontro de uma característica do cômico, já sinalizada por Aristóteles e posteriormente ampliada pelos filósofos modernos: o rebaixamento das personagens.

Segundo Aristóteles, a comédia apresenta uma imitação de maus hábitos que tem por objetivo evidenciar vícios e desvios; enquanto a tragédia teria as virtudes, sobretudo força e coragem, como foco de imitação e representação. Ao passo que a tragédia retrata personagens elevadas, a comédia, sobretudo a grotesca, apresenta personagens grosseiras que se movem pelos instintos e vícios:

[o] comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada *bathós* na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos (...) que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17).

O mecanismo de deformação do tipo ideal é assumido quando notamos que Aristóteles polariza tragédia e comédia, atribuindo as virtudes à primeira e os vícios à segunda. Notemos que não há uma condenação da comédia em Aristóteles, mas, sim, um interesse na tragédia, que assume o papel de tipo ideal em uma análise estética da forma.

Para Kayser (2003), o grotesco pode se manifestar pelo viés do fantástico e do satírico, sendo o primeiro ligado ao universo onírico e ao hibridismo, que falaremos a frente, e o segundo, à crítica do comportamento humano em seu caráter mais deplorável. O riso, nesses casos, não é uma reação imediata, mas uma possibilidade, considerando-se suas múltiplas motivações, por exemplo, o riso nervoso. Kayser (2003) atribui ao grotesco, além da função fundamental de satirizar, o

papel de representar a loucura e o demoníaco. O grotesco representa a tentativa de dominar e exorcizar o elemento demoníaco do mundo por meio da representação do obscuro, do sinistro e do inconcebível (KAYSER, 2003, p. 161).

Em seu estudo sobre o riso, Henri Bergson⁷ (2007) está próximo a esse entendimento de Kayser (2003). No entanto, para Bergson, o ato de rir é fruto do espírito coercitivo que a comédia suscita nos espectadores. A comédia demonstraria o caos do indivíduo e da sociedade. O público, ao reconhecer esses desvios, teria o ímpeto de rir, na tentativa de organizar o que fosse necessário para reestruturar a ordem e harmonia do corpo social.

A posição de Kayser e Bergson sinalizam uma visão pessimista da motivação do riso, como se a crítica, a sátira fossem o objetivo principal da comédia, sobretudo as que possuem elementos grotescos. Contudo, em Kayser, não se trata de ações isoladas, nem da destruição da ordem moral (esta pode constituir um elemento parcial), mas, primordialmente, trata-se do fracasso da própria orientação física do homem no mundo (KAYSER, 2003). A crítica, assim, assume um caráter existencialista, e não moral. Ao contrário, em Bergson, a crítica estaria diretamente ligada aos vícios e / ou comportamentos inadmissíveis. Segundo o autor:

[t]oda a rigidez de caráter do espírito, e mesmo do corpo, será, então, suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim (...). O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de gesto social (...). O riso reprime as excentricidades (BERGSON, 2007, p. 15).

Apesar dessa divergência, pode-se dizer que os dois teóricos parecem atribuir uma dimensão educativa e utilitária ao riso. Bergson parece ter assumido essa posição com mais veemência. O

riso, portanto, se ocuparia de mostrar e ressaltar os desvios, para reafirmar o princípio de ordem e civilidade. Pode-se dizer que o ato de rir estaria atrelado ao consenso social e operaria como ferramenta de opressão do indesejável no âmbito universal e individual.

Na tentativa de evidenciar os vícios e as excentricidades, a comédia de cunho grotesco acaba por desenhar uma caricatura da própria existência humana. Lembremos que o conceito de caricatura vem de *caricare*, que significa carregar, mais especificamente, carregar nos traços. As primeiras caricaturas tinham um caráter mais agressivo e o intuito de humilhar o sujeito caricaturado. Posteriormente, essa essência hostil adquire um tom mais suave e lúdico. De acordo com Minois,

É muito revelador constatar que, desde o início, a tentação cômica está presente (...), que a máscara da dignidade de cada homem é muito fina e que atrás, sempre perceptível ao olho atento, transparece o rosto grotesco. Ninguém escapa: cada um de nós tem um aspecto ridículo, e todo homem sério tem um avesso cômico (MINOIS, 2003, p. 299).

O grotesco e a caricatura trabalham com o exagero e com as excentricidades na construção de uma realidade disforme, até monstruosa, e, sob esse aspecto, exercem sua força. Contudo, a caricatura está ligada ao objeto real e não pode desvincular-se dele, é necessário que a fonte inicial seja preservada minimamente. Essa é uma dissonância entre os dois estilos, uma vez que o grotesco não carrega esse compromisso com a realidade, por serem o absurdo e o fantástico bastante aceitáveis.

Outro recurso muito utilizado na arte grotesca exemplifica essa questão: o hibridismo. Esse recurso apresenta uma mistura do humano com o animal e mesmo com o vegetal. O hibridismo materializa a ideia de um corpo humano que não reconhece fronteiras e não estabelece

limites físicos e morais entre os seres, propiciando transfigurações e metamorfoses. Esse recurso foi amplamente explorado na arquitetura gótica por meio de seres sobrenaturais e demoníacos; também povoou o imaginário pictórico de diversas épocas, até mesmo a literatura fantástica de escritores como Isidore Ducasse, em seus Cantos de Maldoror.

As ideias de hibridismo e transfiguração também foram utilizadas como referências para a elaboração de máscaras cômicas, sobretudo as da *Commedia Dell'arte* italiana. Quando explorado nesse tipo de teatro, o hibridismo interfere significativamente na elaboração das figuras arquetípicas em seu aspecto formal e comportamental, em uma espécie de fusão do homem racional com a besta. Alguns estudiosos atribuem ao hibridismo um caráter essencial dentro da *Commedia Dell'arte*, como podemos ver em Sodré e Paiva (2002, p. 62):



“[a] equação mais simples desta categoria estética será: Grotesco = Homem # Animal + Riso. Daí partem as modalidades atinentes à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, às atitudes ridículas e, por derivação, a toda manifestação da paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (o *bathós* retórico), quanto à identidade de uma forma.

Vários teóricos, como Minois (2003), preferem pensar que a comédia grotesca teria por função aliviar as tensões do cotidiano e das regras rígidas de convívio social, de modo a lembrar que o riso da loucura e da subversão é necessário para a estabilidade da cidade. Assim, poderíamos rir das nossas necessidades, da nossa finitude, até das regras sociais que buscam domesticar a existência ao racionalizar a conduta.

A comédia de caráter grotesco oferece aos espectadores a possibilidade de tangenciar o campo do desarmônico, destoante e natural sem culpa manifesta. Pela via do prazer, e não da condenação, talvez a comédia grotesca assuma alto potencial crítico. Essa perspectiva otimista se faz presente em argumentos como os de Lopes (2005, p. 7),

(...) mesmo quando se toma a realidade como tema, a apresentação tem que ter algo ao mesmo tempo estanho e familiar, com isso o resultado de cada representação alcançaria

Fotografia 1 – Eikoh Hosoe (2011)
fotografia sobre a peça de Kazuo Ohno
(1960), inspirada nos Cantos de Maldoro
<http://darwinandthedodo.tumblr.com/post/6627688524/kazuo-ohno-photography-by-eikoh-hosoe>.

seu objetivo somente se fosse capaz de revelar os sentidos ocultos ao espectador. Ao público seria apresentado um mundo palpitante, fremente, emocionante, no qual nenhum elemento teria mais o seu rígido papel institucional.

O Cômico e o Grotesco

Segundo Pavis (2008), o cômico teatral se manifesta em diversos estilos de representação como: grotesco, burlesco, risível, irônico, satírico entre outras. O cômico teatral se manifesta em diversos estilos de representação como: grotesco, burlesco, risível, irônico, satírico entre outras. O cômico é assim compreendido como uma manifestação do grotesco e de outros estilos de representação. De certa forma, essa equação estabelece um problema de princípio lógico, no qual ficamos igualmente inclinados a considerar o cômico como uma manifestação possível do grotesco e vice-versa. Em termos práticos essa indefinição pode não acarretar em diferença efetiva, pois, muitas vezes, no desenvolvimento da cena, essa hierarquia pode apresentar-se como não relevante ou não aparente. No terreno estético-filosófico, porém, essa questão parece apontar para uma discussão em construção, uma vez que os sentidos hierárquicos dessas categorias as distanciaram do perigo de serem tomadas como sinônimos.

Alguns pensadores de diversas épocas tentaram, com maior ou menor flexibilidade, explicar o que de fato causava o riso. Kant partiu da perspectiva do sujeito que ri, observando que o riso ocorre quando o indivíduo faz uma expectativa de algo e, ao se realizar, esse algo revela-se de maneira surpreendente, muito abaixo do esperado. Na famosa formulação kantiana, o riso é fruto da súbita redução da expectativa ao nada (KANT, 2011, p. 242)."

Podemos contra-argumentar que nem sempre que nossa expectativa é subitamente reduzida temos o ímpeto de rir, pois o sentimento de

frustração pode ser bastante doloroso, mesmo na frustração meramente contemplativa. Contudo, a lógica proposta por Kant parece auxiliar na compreensão de determinados mecanismos preciosos à comicidade, como a surpresa, o exagero, o equívoco e o quiproquó. Bergson (2007), por sua vez, entende esses itens como constituintes do cômico, mas não como essenciais, pois são apenas consequências de um processo anterior que se coloca como base impulsionadora da comicidade.

Para Bergson (2007), a vida está sempre em movimento e nada é rígido demais a ponto de não sofrer modificações, ainda que sutis. O riso, ao contrário, está ligado à mecanicidade, manifestando-se toda vez que alguém nos sugere uma rigidez sobreposta ao movimento da vida. Quando uma personagem faz a mesma expressão, o mesmo gesto ou repete determinada fala, de forma não consciente, temos a tendência de rir dessa circunstância artificial. O riso irrompe no reconhecimento de algo estranho ou indevido no aspecto físico ou moral de uma personagem, que faz com que ela, de modo maquinal, atrapalhe a vicissitude dos acontecimentos. Bergson (2007) observa também que um defeito moral flexível é menos risível que uma qualidade inflexível; ou seja, a comicidade incide em uma inadequação ao fluxo natural da vida. De modo indireto está posto que a previsibilidade da vida é uma das premissas do fenômeno do riso.

Verena Alberti (2012) questiona certa ambivalência na teoria de Bergson, a começar pelo fato de que, diferentemente de Schopenhauer, Bergson afasta-se de uma estética do absurdo, para tecer explicações de cunho social. A polaridade entre rigidez e graça na teoria do riso restringiria o grotesco ao corporal, pois associa o mecânico ao corpo e o espírito ao movimento. Para a autora, essa é uma diferença central em Bergson, na medida que

o cômico não se opõe à beleza como a tradição estética apontava, mas se opõe, à graça do eternamente flexível e móvel. O grotesco ou a caricatura é uma espécie de distração ou de rendição momentânea do espírito à matéria. Alberti acredita que aí reside a ambivalência de Bergson, pois, se o riso no início de sua obra fora apresentado com uma espécie de função social, a de corrigir o absurdo, agora ele é um relaxamento frente ao absurdo, o que é fundamentalmente diferente.

Bakhtin (2008) analisa artifícios que podem ser utilizados para fazer o público rir. O autor observa que a comédia grotesca, frequentemente, apresenta personagens hiperbólicas que usam perucas, enchimentos, nariz postiço, entre outros apetrechos. Essa caracterização tem o intuito de deformar e ressaltar, a partir do ridículo, aspectos físicos e morais da personagem. Por meio do exagero, a comédia grotesca alcançaria sua maior força, podendo tomar contornos satíricos em relação à sociedade e a bestialidade humana. Esse exagero não foge à teoria da mecanicidade bergsoniana, pois o modo como as figuras grotescas se apresentam deflagra a rigidez e, portanto, a comicidade. O realismo grotesco observado por Bakhtin aproxima-se, fundamentalmente, da literatura, e ressoa, como já apontamos, mais no campo da filosofia da linguagem do que no nosso interesse central pela Estética Filosófica, ainda que autores como Faraco (2011) destaquem a importância do pensamento estético de Bakhtin, afirmando que “é espantoso que sua estética tenha tido, até agora, pouca ou quase nenhuma repercussão entre os que se dedicam a essa temática” (FARACO, 2011, p. 21).

Para que o cômico atinja sua máxima potência, o exagero é uma das ferramentas principais, pois realiza a função de conduzir o olhar do espectador para os defeitos das personagens e, assim, dirige sua atenção aos aspectos ridículos. O exagero

gera comicidade quando ressalta aspectos negativos das figuras, o que ajuda a impedir que o espectador crie empatia com as personagens a ponto de se compadecer delas, pois, nesse caso, aspectos dramáticos ou trágicos poderiam se sobrepor aos cômicos. Essa questão foi sinalizada por Aristóteles e, posteriormente, aceita por outros teóricos como premissa da comédia. A comédia, portanto, é

imitação de maus costumes, não, contudo, de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é o exemplo da máscara cômica feia e disforme que não é causa de sofrimento” (ARISTÓTELES, 1996, p. 87).

Como pensado por Aristóteles, o exagero tem limites que devem ser avaliados pelo artista, pois, se a acentuação do defeito for elevada demais ou tratada com gravidade, o efeito pode não ser cômico. Por essa via, Propp (1992) conclui que apenas os pequenos defeitos são engraçados, os defeitos mais graves podem gerar sentimentos de repulsa e desgosto, o que tende a conduzir o espectador ao sofrimento, e não ao riso. Evidentemente, estamos focando em um terreno muito impreciso, no qual as relações de causa e efeito não podem ser tomadas de modo mecânico. Contudo, dada a essência teórica de nossa abordagem, as tendências de condução do espectador aqui enumeradas destacam o aspecto conceitual envolvido e, por extensão, a discussão estético-filosófica proposta.

Nas comédias grotescas, essa questão é ainda mais delicada, pois as situações e as personagens são exageradas de maneira tão profunda que os aspectos trágicos da existência humana são evidenciados. A tênue relação do trágico e do cômico alcança um ponto crítico e parece exigir disposições sutis para que o riso prevaleça em

detrimento do aspecto mórbido que uma comédia grotesca carrega como pano de fundo. Isso leva Propp (1992) a cogitar que o grotesco só seja vantajoso no campo da arte, sendo inviável na realidade cotidiana, devido à sua relação estética perturbadora com os horrores representados.

Margot Berthold (2000) observa que o teatro do absurdo no século 20, em especial o de Eugène Ionesco, recorreu ao grotesco não mais como uma distorção de um modelo ideal, mas antes, ao disparate que a realidade carrega. O grotesco da vida cotidiana aparece como mais potente que qualquer distorção da normalidade. Assim, a potencialização de estereótipos constrói uma nova face do grotesco, talvez incomodamente guiada pela identificação e não pela diferença.

Considerações Finais

Se inicialmente o grotesco foi uma manifestação essencialmente pictórica, observamos seu posterior espraiamento para outras artes, bem como o despertar do interesse estético-filosófico pelo tema. Notamos certa sincronia entre a ampliação do conceito do grotesco e o desenvolvimento efetivo de uma estética moderna a partir de Kant. Nesse movimento, o grotesco dilui sua ligação imediata com o bizarro e o fantástico, aproximando-se cada vez mais do feio e do cômico, o que reserva singular interesse para as artes da cena. É primeiro por meio da literatura, depois alcançando o teatro, que o grotesco vai deixando de ser um adjetivo para ganhar sua substantivação própria, o que interessa especialmente a uma teoria estética.

Em Victor Hugo, aparece como uma variação do feio, em Santayana como variação da forma. Substantivado, eleva-se como conceito, ainda que ligado, ou à teoria da forma, ou à teoria do riso. Com isso, avança no interesse de filósofos da Estética.

No que compreende à dramaturgia grotesca, vimos que o exagero, as paródias, a relação com o baixo-ventre, o hibridismo e a caricatura são alguns dos elementos que foram construindo uma série de categorias estéticas na qual o grotesco está envolvido e que as hierarquias entre essas categorias se flexibilizaram.

No teatro contemporâneo, a lógica da diferença e distorção vai sendo substituída pela identificação. Trata-se, talvez do clímax nesse percurso do grotesco, no qual, finalmente, percebemos a essência grotesca que carregamos. Por esse caminho, e também por esse resultado contemporâneo, nos é especialmente possível entender a pertinência da Estética Filosófica como interface de discussão sobre o tema. O grotesco parece tragar para seu vórtice reflexões abrangentes como as da vontade, do instinto, da natureza, da aparência social e, no limite, do próprio sentido do ser. Trata-se, portanto, da Estética como um aglutinador de aspectos éticos, epistemológicos e metafísicos. O teatro parece ser, por esse argumento, o veículo potente dessa amálgama, uma vez que sua matriz não é categórica, mas encarnada. Parece-nos possível afirmar que esse singular trânsito traz benefícios de reflexão tanto ao teatro quanto à filosofia.

Ao longo deste texto, propusemos uma introdução sobre o grotesco, considerando a Estética Filosófica, em especial, nas Artes da Cena. Dada a escassez de abordagens dessa natureza, pensamos, assim, estimular uma reflexão que revigore a potência do grotesco como elemento que articula corpo, riso, sociedade, conduta e pensamento.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- ARISTÓTELES. Poética. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora da UNB, 2008.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- DILLER, Edward. Friedrich Dürrenmatt's theological concept of history. *The German Quarterly*, v. 40, n. 3, p. 363-371, 1967.
- FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, 2011.
- HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Campinas: Papirus, 199t.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LOPES, Beth. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 5, p. 9-21, 2005.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- REMSHARDT, Ralf. *Staging the savage god: the grotesque in performance*. Illinois: SIU Press, 2004.
- SANTAYANA, George. *The sense of beauty*. New York: Denver, 1955.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Unesp, 2005.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SUASSUNA, Ariano. *Introdução à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

NOTAS

- 1 Escritor e poeta romântico francês do séc. 19.
- 2 Filósofo e poeta espanhol do final do séc.19, começo do 20.
- 3 Filósofo Alemão do séc. 20.
- 4 Filósofo e pensador russo do séc. 20
- 5 Jornalista e sociólogo brasileiro contemporâneo.
- 6 Filósofo alemão do séc.19.
- 7 Filósofo francês do início do séc.20. A obra em questão é de 1901.