

A REPRESENTAÇÃO LÍRICO-PICTÓRICA DO GROTESCO EM LEOPOLDO GOMES E CASPAR DAVID FRIEDRICH

Mestrando Bruno Ribeiro Silva¹ (UFMT)

Resumo:

Tendo em vista que é a partir do Romantismo que a expressão do grotesco e dos aspectos feios da natureza passam a galgar maior espaço dentro da história da arte, e ainda, que o grotesco tem representado parte significativa da produção artística contemporânea, pois de certa forma ele reflete as incertezas, as angústias e o absurdo de nossa época, pretendemos apresentar um breve estudo da expressão do grotesco no poema “Remorsos de um atordoado coração” (2004), do poeta contemporâneo Leopoldo Gomes, observando a relação das categorias antitéticas Belo/Feio, a fusão dos planos Onírico/Real e o “estranhamento” do mundo frente à deformação da óptica grotesca. O poema dialoga com o quadro “Cemitério do mosteiro na neve” (1810), do pintor romântico Caspar David Friedrich. Em ambos serão buscados elementos que possibilitam a construção de um ambiente espectral e cemiteriano. Ao final, o grotesco será apresentado como uma proposição de pensamento acerca de um modo de realização artística e de apreensão plástica da realidade.

Palavras-chave: o grotesco na poesia e nas artes plásticas, Leopoldo Gomes e Caspar David Friedrich, Romantismo, Pós-Modernismo.

Introdução

Com o advento do liberalismo estético e da relativização do gosto empreendidos pelo Romantismo, o grotesco e os aspectos disformes da natureza galgam cada vez maior espaço dentro dos anais da história da arte ocidental. O que corroborou para essa mudança de postura foram os dois princípios que passaram a guiar o fazer-artístico: Liberdade e Individualidade. Estes princípios possibilitaram ao artista uma criação mais aberta à subjetividade, à irracionalidade e a plena expressão dos sentimentos, ou seja, o criador determinaria a obra a partir de seu temperamento, de sua vontade, permitindo-lhe que ela revelasse sua verdade interior e suas oscilações anímicas. A obra de arte, no Romantismo, é vista como resultado do gênio criador, pondo fim à hegemonia das poéticas. A noção de gênio é entendida como um talento que se desenvolve de modo independente da cultura e liga-se, geralmente, ao artista, possuidor de um dom sobrenatural, capaz de estabelecer o nexo entre a natureza interior e a exterior. O artista genial não se detém às regras preestabelecidas, ele se concebe o poder de romper com a verossimilhança, criar uma *mimesis* superior, pois sua busca é pelo singular. Tudo isso favoreceu a valorização de um mundo desconexo e sinistro em que a consubstanciação de elementos incomuns era o ideal, sendo assim, a fealdade torna-se um dos motivos principais das produções românticas. Enquanto a tradição clássica, ou mais especificamente o pensamento platônico, legava ao feio o *status* do não-ser (PLATÃO, 2003), já que este não existia no plano das idéias, a verdadeira realidade, a estética romântica via no feio e suas derivações a possibilidade de ampliação do horizonte da criação artística. Para os românticos, em especial Hugo (2002), a verdadeira beleza dá-se pela síntese dos contrários, pois na natureza as categorias Belo/Feio e Sublime/Grotesco não se apresentam separadamente. Tal idéia legitimará o grotesco como a principal característica da poesia pós-clássica: o grotesco rompe com a representação harmônica da arte clássica dando margem à representação do inusitado, do inaudito.

Na contemporaneidade, o grotesco, apesar das alterações de acepção, da proposta do artista e da receptividade do público, tem ainda representado parte significativa da produção artística e até mesmo do universo midiático. Como afirma Rosenfeld (1996. p.60): “O conceito de grotesco quase se impõe para apreciar de forma adequada boa parte da arte moderna”. Podemos dizer que o

grotesco carrega em si as incertezas, as angústias e o absurdo de nossa época. Em vista disso, pretendemos apresentar um breve estudo da expressão do grotesco no poema “Remorsos de um atordado coração” (2004), tributário do Romantismo, do poeta contemporâneo Leopoldo Gomes, mato-grossense, observando a relação das categorias antitéticas Belo/Feio, a fusão dos planos Onírico/Real e o “estranhamento” do mundo diante da deformação da óptica grotesca. O poema será colocado em diálogo com o quadro “Cemitério do mosteiro na neve” (*Klosterfriedhof im Schnee* – 1810), do pintor romântico Caspar David Friedrich. Em ambos serão buscados elementos que possibilitam a construção de um ambiente espectral e cemiteriano. Ao final, o grotesco será apresentado como uma proposição de pensamento acerca de um modo de realização artística e de apreensão plástica da realidade.

Antes de partirmos para a análise propriamente dita, apresentaremos uma sucinta explanação sobre o conceito grotesco, os autores que fundamentam o trabalho e nosso modo de compreender o fenômeno.

1 O GROTESCO

A história do grotesco nos remete aos fins do século XV, quando foi descoberto em escavações em Roma, nas instalações do antigo palácio *Domus Aurea*, construído pelo imperador Nero, e, posteriormente, em outras regiões da Itália um tipo de arte ornamental, cuja principal característica era a mistura insólita dos domínios humano, vegetal e animal, que despertou grande interesse dos artistas da época. A esse estilo artístico designou-se “grotesco”, do italiano *grottesco* derivação de *grotta* (gruta). A arte grotesca apresenta forte apelo ao fantástico, ao absurdo e ao antinatural, o que favorece criações em que a realidade perde sua ordenação habitual. O termo, que em princípio pertencia ao universo das artes plásticas, passa paulatinamente a ser empregado por outras modalidades artísticas, inclusive pela literatura. Em razão de sua composição fragmentária e de combinação de elementos antitéticos, o grotesco sempre foi compreendido pelo seu caráter cômico e burlesco, algo que provoca o riso pelo exagero. Como assevera Sodré e Paiva (2002. p.62), “o riso encontra-se (...) no cerne desse conceito”. Em razão dessa característica tão marcante, segundo Kayser (2003. p.14), “o conceito de grotesco ficou arrastando-se através dos livros de Estética como sub-classe do cômico, ou, mais precisamente, do cru, baixo, burlesco, ou então, do cômico de mau gosto”. Hegel foi um dos poucos teóricos que não identificou o grotesco com o cômico. Em sua *Lições de Estética* (1996), ao falar da arte simbólica dos hindus, Hegel pontua três características do grotesco: a mescla injustificada dos domínios, a deformação em face do exagero das dimensões e o caráter anti-natural. Embora essas características apontadas por Hegel estejam presentes em outros teóricos do grotesco, nota-se a perda total do elemento cômico, posição da qual Vischer discordará, pois para ele a força motriz da arte grotesca está no risível, no cômico: “O grotesco é o cômico na forma do maravilhoso” (VISCHER apud KAYSER, 2003. p.93).

Durante o Romantismo, o grotesco emerge de sua condição de simples oposição ao belo e transforma-se em uma categoria estética em si mesmo (ALVES, 1998). Podemos dizer, ainda, que na escola romântica o grotesco ganha um novo sentido, passando agora a expressar “uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (...)” (BAKTHIN, 2008. p.32), ou seja, o grotesco deixa de ter o cunho regenerador do riso jocoso e alegre da cultura cômico popular da Idade Média e do Renascimento para dar lugar a um riso angustiado que se confunde com o sarcasmo, a ironia e o humor negro. O mundo na visão do grotesco romântico torna-se estranho, já não se sustenta na alegria anárquica do carnaval, na eliminação das hierarquias e no baixo corporal.

Modernamente, a delimitação do grotesco, segundo Bakthin (2008), é bastante complexa e contraditória, mas podemos dizer que o grotesco se subdivide em duas grandes tendências: o grotesco *modernista* – Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas –, que ainda partilha de várias posições do grotesco romântico, quer dizer, o estranhamento do mundo, o riso soturno e irônico; e o

grotesco *realista* – Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda –, que retoma parte da cultura cômico popular da Idade Média e do Renascimento, ou seja, a carnavalização, a paródia, o riso regenerador.

Destarte, os autores principais que fundamentam esse estudo sobre o grotesco são Kayser (2003), Bakhtin (2008), Hugo (2002), Eco (2007), Sodré e Paiva (2002) e Rosenfeld (1996). Apesar de serem o ponto de partida para a compreensão do grotesco, não nos prenderemos totalmente a eles. Enquanto que, tradicionalmente, o grotesco é concebido como subgênero do cômico ou, pelo menos, uma categoria estética da qual o cômico é o componente principal, nesse trabalho, entenderemos o grotesco como a deformação da realidade e seus aspectos lúgubres combinados com o Belo, estando ou não o elemento burlesco ou cômico inseridos, o que se distancia um pouco dos autores supra-citados. Acreditamos que essa ampliação do conceito é pertinente, uma vez que a definição do grotesco, como sua própria natureza, nunca foi precisa ou bem delimitada, tendo recebido várias significações no transcorrer da história. Nesse sentido *lato* do termo, e com base no poema e nos elementos que o constituem, é grotesca a fusão dos planos Onírico/Real e a descrição fantasmagórica do quadro amoroso na lírica de Leopoldo Gomes, como também é grotesca a paisagem cemiterial e os motivos góticos na pintura de Caspar David Friedrich.

1.1 A ANÁLISE: “REMORSOS DE UM ATORDOADO CORAÇÃO”

Em “Remorsos de um Atordoador coração”, chama atenção, *a priori*, a sua estrutura, que apesar de ser uma produção contemporânea apresenta uma forma fixa, o soneto, forma poética criada por volta do século XII e consagrada por Petrarca. A justificativa para tal opção seria o afã de unidade que, aparentemente, o passado oferece, em contraposição ao caráter fragmentário da vida moderna. Para Moisés,

(...) o ressurgimento do soneto na modernidade venha como resposta ao caos e ao extremado liberalismo vigentes. Ou como se fosse a busca dum necessário retorno ao equilíbrio voluntariamente perdido, a fim de contrabalançar a dispersão que conduz a encruzilhadas ou a becos sem saída, quando não a estéreis exercícios de “liberdade” criadora. (2003. p.276).

Entretanto, a escolha do soneto para esse poema vai além da proposta estética pura e simples, ela estende-se para o social. Em face de um contexto de fragmentação e dilaceramento do indivíduo, a forma fixa assinala como um instante de repensar sobre o eu, de afirmar a individualidade massacrada pelos discursos ideológicos, pela mídia e pelas formas de trabalho. Outro fator que caracteriza essa busca pelo passado é o léxico empregado em todo o poema. O vocabulário é erudito e bem-cuidado, há termos pouco usuais na linguagem coloquial (“anátema”, “claudicante”, “cerúleo”, “diáfano”, “fagueiras”, “delíquio”), mas sem cair no preciosismo ou no arcaísmo estéril. Também, não se deve entender a linguagem anacrônica e erudita como pedantismo, mas, sim, como uma necessidade de busca de unidade no passado idealizado, motivados pelo conflito com sua época.

Com efeito, a nostalgia pelo passado que se manifesta na utilização do soneto e do léxico rebuscado em “Remorsos de um atordoador coração” nasce de uma proposta de humanização do contexto da modernidade. Reportando-se aos valores do passado o poeta tenta expressar sua insatisfação com a realidade circundante. Está aí implícito uma velada crítica à sociedade. Nas palavras de Bosi (2004. p.178), “A saudade de tempos que parecem mais humanos nunca é reacionária (...)”, sendo assim, o escapismo espaço-temporal do poeta não demonstra alienação e/ou alheamento, mas uma peculiar forma de resistência. Para Galeffi (1981. p. 146), é comum esse erro

por parte da crítica em tachar, na maioria das vezes sem muita reflexão, de alienado determinado artista

que na temática de suas criações não revele uma total e evidente integração na vida sócio-econômica de seu meio ambiente ou na lide política do partido dominante. O erro do crítico, neste caso, consiste em pretender do artista em exame um *engajamento* diferente daquele empenho que todo verdadeiro artista deve ter – e sempre teve realmente em todas as épocas – não já necessariamente com o mundo externo (que deveria, contudo, passar primeiro por um processo de interiorização), mas, antes de mais nada, com sua própria consciência de artista.

Podemos dizer ainda que o sentido de beleza na poética leopoldiana está aquém da contemporaneidade. Nele há uma constante busca de uma espécie de Idade de Ouro em que encontramos modos mais nobres de viver, não se identificando com o espaço de disforia e vulgaridade do tempo presente: “Belo é o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos representa modos heróicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar” (BOSI, 2004. p.131).

Apesar de todo o cuidado em trazer ares pretéritos, este eu demonstra algumas vacilações que evidencia estigmas da contemporaneidade, como, por exemplo, a estrutura métrica irregular. O verso é livre, a marcação rítmica do poema é ditada pela pulsão do ritmo interior, que “(...) apela ao leitor a tarefa subjetiva de descobrir a ‘atmosfera’ que o poeta intentou emprestar ao seu poema” (TAVARES, 2002. p.166). Segundo Goldstein (1987), o ritmo tem a ver com a época e a situação da produção, e ainda mais, não há para o ritmo uma escala valorativa de “melhor” ou “pior”, o que existe são ritmos diferentes, cada um refletindo o contexto sócio-cultural no qual foi produzido e inclusive fazendo relação com sua temática. Em suma, o poema “Remorsos de um atordado coração” não é uma produção inferior a um soneto camonianiano, que apresenta rígidos esquemas rítmicos, ele apenas sustenta-se sobre a conjuntura de dispersão da modernidade, bem diferente do período clássico em que Camões viveu.

Os versos de Leopoldo Gomes possui algumas características da prosa, nele temos um narrador onisciente, o que traz ao poema um distanciamento e dá uma certa credibilidade ao fato relatado, duas personagens – uma feminina e uma masculina –, e, ademais, possui um pequeno enredo bem estruturado. Essa aproximação da poesia e da prosa inicia-se com os românticos. Para eles, a separação rígida dos gêneros estabelecida pela poética clássica implicava no princípio de liberdade que tanto estimavam; além disso, o hibridismo dos gêneros favorecia o enriquecimento do texto literário, pois, através da sinergia deles, podia-se estabelecer combinações entre os elementos e as características próprias de cada gênero de forma que resultasse na criação de uma obra única, cujo resultado era o insólito.

Quanto ao enredo do poema, ele se constrói assim: o narrador descreve a entrada de um indivíduo em um cemitério a procura do túmulo da mulher amada, em seguida, a personagem masculina entra em um estado de semi-consciência que a faz escutar a voz da amante. Nesse momento, o narrador dá voz à personagem feminina – a fala desta é marcada por aspas –, que parece estar falando do mundo dos mortos. Finda a fala da personagem feminina, o narrador relata os últimos instantes da personagem masculina que já aparece diante do túmulo da amada e, em seguida, sob ele também morre. É importante dizer que é comum o tema que Leopoldo nos apresenta, amantes desafortunados que cedem ao encanto da morte em razão de não suportarem a ausência de seus pares, vejamos os exemplos de *Romeo e Julieta*, de Shakespeare, e do mito de *Píramo e Tísbe*.

Como vemos, o quadro amoroso descrito pela pena de Leopoldo Gomes é marcado pela tragédia – as personagens morrem por amor. A concepção de amor do poema parece caracterizada pela inviabilidade de realização no plano sensível, seja pelo medo de amar, muito comum na postura romântica; ou pela personalidade impulsiva da personagem masculina, que através da locução adjetiva “amor de poeta” a identificamos como tal, pois como sabemos a noção de poeta, a

partir do imaginário romântico, é de um ser que se deixa conduzir unicamente pela vontade do coração, o seu senso de moral guia-se exclusivamente pelas satisfações de seus desejos, mas que, conseqüentemente, esses impulsos emocionais são o mote para diversos desencontros amorosos, como parece ser o caso do poema em questão.

O amor, aqui, revela sua face destruidora e lúgubre, mas como o próprio título aponta é o sentimento de remorso que parece ser o *leitmotiv* do poema. Em vários trechos do poema há a presença da culpa, como na expressão “anjo que mal-amou”. O uso da metáfora “anjo” ainda anui para o caráter supra-terreno da amada, tal qual uma madona, exemplo de virtude e pureza. A metáfora demonstra também que o “crime” cometido foi contra uma pessoa que não merecia, fazendo com que o remorso se intensifique mais ainda naquele que errou. A personagem masculina sente-se culpada pela morte da amante em razão de alguma falta, a inquietação da culpa se acende quando ela ouve o desabafo da mulher amada, que em tom acusatório arroga o motivo de sua morte à personagem masculina. Isto fica patete no último verso da terceira estrofe pelo uso da apóstrofe (“Em vez do deleite dos amantes, **por ti**, deitei-me sob a lousa glacial...”) que antecede um eufemismo (“deitei-me sob a lousa glacial”) que sugere o suicídio ou, pelo menos, um deixar-se morrer. A morte da personagem masculina é expressa pelo mesmo eufemismo (“sob a lousa também deitou”) mostrando que esta igualmente a amante suicidou-se. O tratamento que o poeta dá à linguagem, usando o recurso do eufemismo, suaviza a atitude violenta e execrável, para a moral cristã, do suicídio, fazendo com que o ato se torne simpático e até louvável.

Pelo exposto, retomamos ao passadismo que anteriormente já discutimos, haja visto que a passionalidade extremada representada no poema não move as produções contemporâneas. Segundo Friedrich (1991. p.17), a poesia contemporânea evita a teoria romântica segundo a qual o lírico é “como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal”, para ela, a criação poética é “como inteligência que poetiza, como operador da língua (...)”. A produção contemporânea esquivase de produções que nascem da irrupção dos sentimentos, estando mais preocupada com inovações formais do que com conteúdos que expressem emocionalismo. O poema, segundo os teóricos modernos, é fruto do intelecto.

“Remorsos de um atordado coração” é a manifestação de uma natureza apaixonada e desequilibrada. A temática de amor e morte é tão fiel ao ideal romântico que nos faz crer que se trata realmente de um poema do período. O cunho passional desse poema fica mais evidente pelo uso da sinédoque “coração” (“Desvairado um coração em desalento vagava”). A sinédoque é uma figura de linguagem que consiste na troca de um termo por outro que possui extensão diversa. Nilce Martins (2000. p.103) diz que “A parte que na sinédoque é destacada do todo é, em geral, a que tem mais relevância no fato expresso”. Destarte, o “coração” sintetiza em si o todo do indivíduo, deixando claro que o que se deseja destacar é o temperamento passional que permeia todo o poema, posto que, tradicionalmente, o coração simboliza os sentimentos humanos e o amor. Ao reduzir o indivíduo ao coração, conclui-se que este eu, tal qual o eu romântico, é movido pelo frêmito das paixões, tocado por um tipo de sensibilidade aguda que se distancia do arquétipo filistéico que o Iluminismo criou, ou seja, do que luta contra os ímpetos do coração, deixando se conduzir apenas pela frieza do intelecto.

Há um clima agourento e fantasmagórico que paira sobre todo o poema, auxiliando na composição de um cenário lúgubre, bem ao gosto romântico. O clima de obscuridade do poema é afirmado pela presença do que consideramos uma hipérbole: “Um claudicante canto de corvo cemiteriano”. Neste verso, há uma exacerbação de elementos lúgubres provocados pela justaposição de tantos termos nefastos (“claudicante”, “corvo”, “cemiteriano”) e pela aliteração do fonema [K] (aproveitamos o ensejo para chamar a atenção para a expressividade dos sons que em todo poema apresenta um significado junto ao conteúdo), que dá o tom grave ao poema – “Um claudicante canto de corvo cemiteriano” –, mas que ao mesmo tempo suaviza-se com a repetição de sons nasais – “**Um claudicante canto de corvo cemiteriano**” – (MARTINS, 2003).

Essa oscilação fono-semântica entre o grave e o suave manifesta-se no inteiro da obra. Nele as categorias Belo/Feio confluem a todo o momento, fato que constatamos no paradoxo presente na primeira estrofe: “sublime e vil”. A ordem disposta destes semantemas norteará o acontecimento dos fatos. No último verso da primeira estrofe (“Visto que minha primavera foi presságio do anátema que me esperava”) que precede o paradoxo (“sublime e vil”) acaba por ser uma amplificação, figura de pensamento que explana particularidades (TAVARES, 2002), já que primeiro é pontuado as qualidades do “amor de poeta” e em seguida se desenvolve uma explanação. Dentro dessa amplificação temos outro paradoxo, “primavera” e “anátema”, ao utilizar a metáfora “primavera” pretende-se enfatizar a idéia de vigor, de vida, por se tratar da estação na qual nascem as flores, mas, contrariamente, em seguida, vem o semantema “anátema” para dar fim ao período jubiloso. Ainda na primeira estrofe, nos dois primeiros versos, há vários elementos que caracterizam esse ambiente funesto e fantástico, dentre eles a perífrase “morada fúnebre”. Além disso, a aliteração dos fonemas [S] e [V] soam como o barulho do vento (“Desvairado um coração em desalento vagava / Na morada fúnebre, e dos ventos noturnos ouviu”), reforçando a prosopopéia ali presente – “e dos ventos noturnos ouviu”. No Romantismo literário, é comum dar vida e características humanas aos elementos da natureza, o romântico vê a natureza como a extensão de seu próprio eu, transferindo todas as suas disposições anímicas para os elementos naturais.

A segunda estrofe é composta por duas frases interrogativas, em que se analisando o contexto, não significa necessariamente um questionamento, e sim uma idéia de perplexidade diante de uma situação que apontava para uma ventura perpétua, mas que, de repente, transmuta-se em desgraça:

Por que fizeste da consonância sublime do amor
Um claudicante canto de corvo cemiteriano?

Por que deixaste que um cerúleo sonho diáfano
Se embrutecesse em meu seio com nebulosa dor?

O prenúncio de desgraça e tragédia do poema é dado pelo símbolo “corvo”, que para a crença popular é uma ave de mau agouro. Segundo Cirlot (1984), a cor negra do corvo está relacionada com as idéias de princípio, inclusive de noite materna e trevas primigênicas; seu vôo dá-lhe a qualidade de mensageiro. Dentro da simbologia cristã, o corvo assume a alegoria da solidão, motivo que o aproxima do poema, já temos a ruptura de uma união que observada nos versos: “Por que fizeste da consonância sublime do amor/Um claudicante canto de corvo cemiteriano”.

No poema, podemos identificar dois planos: o da realidade e o do sonho. O plano da realidade é marcado pela voz do narrador que através do seu distanciamento, que já comentamos antes, dá uma verossimilhança ao episódio relatado. Dentro do texto, o plano da realidade está localizado nos dois versos da primeira estrofe e na quarta estrofe inteira. Já o plano onírico, é caracterizado pela fala da personagem feminina, lembrando que as aspas assinalam essa fala. No entanto, esses planos não se apresentam rigidamente separados, há a fusão dos dois planos provocados pela loucura, elemento que dá o tom grotesco ao poema. A ênfase no estado de loucura está no hipérbato do primeiro verso da primeira estrofe (“Desvairado um coração em desalento vagava”), aqui a ordem sintática do verso foi alterada para destacar o estado de semi-consciência (“Desvairado”) da personagem masculina. A estrofe última novamente inicia-se com o semantema “Desvairado” demonstrando que a confusão mental e a falta de discernimento da realidade é o que constrói a fusão dos planos.

A partir disso, conclui-se que o narrador se identifica com o plano da realidade, a personagem feminina com o plano onírico e a personagem masculina com a fusão dos planos, uma vez que o estado de loucura faz com que ela não consiga distinguir o que é realidade e o que é sonho.

A loucura concebida como estado de inaptidão para discernir a realidade da não-realidade, à moda de “Remorsos de um atordoado coração”, possibilita o encontro com o grotesco. Segundo Kayser (2003. p.156), “o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura”. Com efeito, o universo apresentado na lírica de Leopoldo Gomes não possibilita qualquer compreensão da realidade pelo viés da razão, deixando-nos desorientados, ou alheados, frente à fusão ou à confusão dos dois planos apresentados no poema.

Sob a orientação do grotesco, “Remorsos de um atordoado coração” faz com que peramos nossas referências, sentimos-nos como estranhos em nosso próprio mundo já que o que estávamos habituados de repente se transforma em algo sinistro e fantástico. O reino dos mortos com seus ressentimentos invade o plano sensível e faz reavivar a culpa, que leva à morte, na pessoa negligente. Não obstante, o texto não garante nenhuma união no *Post mortem* das malfadadas criaturas, mostrando a crueldade e falta de sentido da óptica grotesca. Nesse contexto, podemos identificar também o que Eco (2007) denomina de “feito de situação”. Segundo ele (2007. p.311), “Este é o princípio que rege todas as histórias de fantasmas e outros eventos sobrenaturais, nos quais o que nos assusta e nos apavora é algo que não acontece como deveria acontecer”. Diante do fato inusitado temos o medo, resultante da sensação de total falta de compreensão das coisas. Um bom exemplo desta incompreensão que o texto apresenta é a digressão que o poeta utiliza, com auxílio de parênteses – “(...) E retirando o ouvido do túmulo (**peito**) do anjo que mal-amou”. Em geral, o uso de parênteses é para intercalar no meio de uma expressão ou oração um comentário conveniente que ajude a explicar determinado fato, porém, nesse caso, ele confunde. Inesperadamente, o túmulo transforma-se no peito da amante. Tal recurso produz uma linda metáfora, ao estabelecer uma relação com os semantemas, que aparentemente não tem nenhuma ligação, “túmulo”, cova onde se guarda o cadáver; e “peito”, parte do corpo humano em que se localiza o coração, o poeta representa a morte de um amor. O túmulo da mulher amada transforma-se em seu próprio peito significando que o peito guarda um coração morto, logo, em razão de sua simbologia, um amor morto. Mas ao mesmo tempo em que esse recurso indica a morte do amor ele representa justamente o contrário, amor está vigorosamente vivo. A personagem feminina retorna para expressar seu descoloso pelo distanciamento ainda em vida dos dois amantes e a personagem masculina dá cabo a própria vida junto ao túmulo da amada, motivos suficientes para acreditarmos no triunfo do amor.

Em face disso, podemos notar novamente a influência do contemporâneo no poeta mato-grossense, pois, sob o ponto de vista de Friedrich (1991), a lírica contemporânea, assim como a de Leopoldo Gomes, não se fundamenta com base na realidade, as categorias espaço/tempo e distinções como belo/feito, bem/mal, claro/escuro, dor/alegria são apagadas, as normas que aparentemente regem o mundo subvertem-se.

2 DIÁLOGO INTER-ARTES: LEOPOLDO GOMES E CASPAR DAVID FRIEDRICH

Ao observarmos a ambientação fúnebre e fantasmagórica que o poeta contemporâneo Leopoldo Gomes cria a partir de um motivo passional, podemos traçar algumas semelhanças com a obra do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich, para ser mais preciso na pintura “Cemitério do mosteiro na neve”.

A obra de Friedrich é caracterizada por um profundo sentimento de natureza. Como diz Reynolds (1986), no pintor alemão podemos encontrar uma clara identificação do homem com a natureza, os elementos da natureza se apresentam conforme a disposição anímica do ser. Por outro, a natureza também se apresenta de forma majestosa e soberba contrapondo-se com a pequenez e insignificância do homem. Essas duas posturas diante da natureza revelam o cunho religioso que Friedrich empresta a ela, por meio da identificação com o homem e a manifestação de sua grandeza

tenta-se demonstrar a presença de Deus em seu todo e, conseqüentemente, a busca do ser humano pelo Infinito.

A paisagem friedrichiana caracteriza-se pela quietude e pela limpidez, ou seja, ela é estática e as formas são bem definidas. Entretanto, a sutileza das cores produz um efeito de transcendentalismo, espiritualizando a paisagem. Segundo Baumgart (1999), a paisagem parece perder sua materialidade, seu caráter objetivo e sua existência sensível. Com isso, ela acaba por ser a expressão das aspirações, da visão de mundo e dos sentimentos de uma alma desencantada em meio ao inverno do amor humano.

É importante mencionarmos que a desolada paisagem hibernal de “Cemitério do mosteiro na neve” carrega muitos valores simbólicos, podemos dizer que a pintura é a representação do isolamento do ser humano em face da inadequação do sujeito com seus pares e da inacessibilidade do Absoluto. Temos dentro da moldura, sinistras figuras de monges, que provoca uma sensação de amarga resignação, vagando por entre ruínas e túmulos em uma natureza inóspita sob o austero inverno. Vaughan (apud ROSEN, 2004) chama a atenção para uma característica importante da obra de Friedrich, as igrejas sempre aparecem ao longe, como visões irreais, ou como ruínas.

A partir dessa descrição da imagem representada, identificamos vários elementos presentes também no romance gótico – gosto pela decrepitude, paisagens desoladas, ambientação sombria, arquitetura medieval, fantasmas, presença da morte e figuras religiosas. Segundo Jones (1985, p.67), a partir do século XVIII, esses motivos fizeram tanto sucesso que “Havia quem pagasse a ‘eremitas’ ou supostos ‘frades’ para que ficassem sentados em ruínas e templos de jardins, retirados do mundo, em contemplação”.

O gótico evoca as forças sobrenaturais, o culto ao macabro, uma concepção noturna da existência em que fica visível o desprezo pela trivialidade da vida cotidiana. No mundo ífero e ónirico do gótico predomina-se a tragédia e a deformidade. Por tudo isso, podemos constatar através desses temas góticos na pintura de Caspar David Friedrich uma proximidade com a categoria estética do grotesco. O gótico, muitas vezes, foi visto como grotesco justamente pela sua tendência para o sobrenatural e o macabro. A associação do grotesco com gótico difundiu-se muito com o comentário do crítico inglês Hazlitt (apud KAYSER, 2003, p.74) que ao definir a literatura inglesa justapõe os termos gótico e grotesco deixando claro que os dois termos partilham o tom sombrio e sinistro: “our literature... is Gothic and grotesque”*. Tal afirmação foi conseqüência da definição scottiana do grotesco, ao estudar a obra de Hoffmann, que passou a considerá-lo como uma categoria poética. Segundo essa definição, até mesmo as paisagens poderiam ser denominadas de grotescas, em razão do que havia de desordenado e funesto (KAYSER, 2003).

Pelo exposto, verificamos que o mote da representação do grotesco tanto Caspar David Friedrich quanto em Leopoldo Gomes é tentativa de alcançar uma unidade, uma *sehnsucht*, anseio ou sentimento de nostalgia por algo inacessível no tempo e espaço, causada pela insatisfação com a realidade. Ambos valem-se da expressão do grotesco e do universo nefando da morte como crítica da realidade. Mesmo existindo uma grande distância histórica entre os dois artistas, eles partilham dramas existenciais semelhantes. Caspar David Friedrich viveu o período da ascensão da burguesia e do triunfo do industrialismo, que transformou tudo em mercadoria. A exploração do homem pelo homem, as condições miseráveis nos centros urbanos, a desagregação da família, a destruição da natureza são alguns dos resultados de uma sociedade que se deixava conduzir unicamente pelas leis de mercado. O contexto de Leopoldo Gomes, apesar das mudanças, ainda apresenta ressonância daquela época. Nos dois contextos percebemos a despersonificação do indivíduo, a supervalorização do ter em detrimento do ser, a razão instrumental e o desprezo pelos sentimentos e emoções. A esterilidade das duas realidades não dá margem para qualquer aspiração espiritual.

* “nossa literatura é gótica e grotesca”

O estado de morte das obras de Friedrich e Leopoldo vem antes de uma contestação pela perda da totalidade do indivíduo e de uma defesa do ser humano do que a simples celebração da morte. Essas obras chamam à atenção para necessidade de segurança e unidade em uma sociedade marcada pela dispersão, pela instabilidade e pelo desaparecimento dos laços sociais.

Conclusão

O que se intentou ao longo desse texto foi apresentar o grotesco como um pensamento acerca de um modo de realização artística e de apreensão plástica da realidade. Pela violenta e inesperada junção de elementos antitéticos, pela construção de cenários lúgubres e atmosfera sobrenatural pode-se produzir reações de desconcerto que possibilite o despertado do pensamento crítico, ou seja, aquele que põe em dúvida as verdades vigentes, a trivialidade do mundo burguês. Observamos nas obras referidas que a representação dessa estética mórbida e disforme não tem a pretensão de culto ao macabro simplesmente, mas, por meio deste, afirmar a necessidade de um reencontro do homem com o próprio homem, ampliar seu horizonte de possibilidades na tentativa de desconstruir a estreiteza da realidade circundante.

Sendo assim, pode-se dizer que o grotesco de Leopoldo Gomes e Caspar David Friedrich filiam-se ao grotesco lírico, sua expressão tem motivações críticas e humanistas e não mercadológicas ou comerciais como na cultura de massa. Além disso, é importante estudarmos a categoria estética do grotesco no momento em que tudo se apresenta sob esta forma – a moda, os games, a televisão, o cinema, a música, etc. – pensando que é na arte que o grotesco não se vulgariza.

Além disso, a expressão do grotesco de “Remorsos de um atordoado coração” e de “Cemitério do mosteiro na neve” são a representação de tipos de beleza que não surge da bela natureza clássica, porém, da beleza que emerge dos lugares e de momentos mais insólitos, uma beleza que flerta com o nefasto: a morte, o inverno estéril, a paisagem cemiteriana, a manifestação do sobrenatural.

Crédito Iconográfico

Caspar David Friedrich. *Klosterfriedhof im Schnee*. 1810. 121 x 170 cm.

Referências Bibliográficas

- [1] **PLATÃO**. *Parmênides*. Rio de Janeiro: PUCRJ e Edições Loyola, 2003.
- [2] **HUGO**, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- [3] **ROSENFELD**, Anatol. *A visão grotesca*. In.: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- [4] **GOMES**, Leopoldo. *Remorsos de um atordoado coração*. 2004. (Ainda não publicado)
- [5] **SODRÉ**, Muniz. **PAIVA**, Raquel. *O império do Grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- [6] **KAYSER**, Wolfgang. *O grotesco. Configurações na Pintura e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [7] **HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- [8] **ALVES**, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: FAPESP; EDUSP, 1998.
- [9] **BAKTHIN**, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de Rabelais*. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

- [10] **ECO**, Umberto (org.). *História da feiúra*. Rio de Janeiro; São Paul: Record, 2007.
- [11] **MOISÉS**, Massaud. *A criação literária: Poesia*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- [12] **BOSI**, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- [13] **GALEFFI**, Romano. *Fundamentos da Crítica de Arte*. 2. ed. Salvador: Centro de Estudos Estéticos, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.
- [14] **TAVARES**, Hênio. *Teoria Literária*. 12. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- [15] **GOLDSTEIN**, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 1987.
- [16] **FRIEDRICH**, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- [17] **MARTINS**, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. 3.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- [18] **CIRLOT**, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- [19] **REYNOLDS**, Donald. *Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge. A arte do século XIX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- [20] **BAUMGART**, Fritz. *Breve história da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- [21] **ROSEN**, Charles. *Poetas românticos críticos e outros loucos*. Cotia-SP: Ateliê Editorial; Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- [22] **JONES**, Stephen. *Introdução à História da arte de Universidade de Cambridge. A arte do século XVIII*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

¹ Bruno **RIBEIRO SILVA**, **Mestrando**
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)
E-mail: bmoriturus@yahoo.com.br