



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

Marina Ambrozio Galindo Rolim

**“SOB O SÓRDIDO DESARRUMO”:
A FEIÚRA EM “A BENFAZEJA”**

Londrina
2010

Marina Ambrozio Galindo Rolim

“SOB O SÓRDIDO DESARRUMO”:
A FEIÚRA EM “A BENFAZEJA”

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Estadual
de Londrina como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre
em Letras, área de concentração:
Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Adelaide
Caramuru César

Londrina
2010

Marina Ambrozio Galindo Rolim

**“SOB O SÓRDIDO DESARRUMO”:
A FEIÚRA EM “A BENFAZEJA”**

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Adelaide Caramuru César
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho
Universidade Estadual de Maringá

Londrina, ____ de ____ de ____.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos que vasculham, na arte e na vida, a beleza inclusa na fealdade.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cézar, pela constante dedicação à nossa literatura e pelos conselhos sinceros que se estendem da pesquisa à vida.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, ao Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos, pelo exemplo intelectual a ser seguido.

Ao Anderson, amigo-marido, que me amou e apoiou em todos os extensos instantes dos quais este trabalho se fez.

À família, mãe, Bruno, Teresa Maria, Jecy, Rolim e Kelly, porque sem vocês, nada seria.

Ao meu pai, cuja falta me ensina a ter força e ir mais além.

Aos verdadeiros amigos, compadres e comadres, por estarem aqui, sempre por perto.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...

Riobaldo

A feiúra é fundamental, ao menos para o entendimento desta história.

Moacyr Scliar

ROLIM, Marina Ambrozio Galindo. “*Sob o sórdido desarrumo*”: a feiúra em “*A benfazeja*”, 2009. 132p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

RESUMO

Este trabalho objetiva a análise do conto “A benfazeja”, de João Guimarães Rosa, publicado em *Primeiras Estórias*. Em sentido mais estrito, evidencia a tentativa do narrador em dissociar a feiúra da Mula-Marmela da maldade que lhe é atribuída pela pequena comunidade onde se desenvolvem os fatos. Deste modo, inicialmente, constitui referencial teórico específico acerca da feiúra, indicando a volubilidade como seu caráter essencial. A seguir, apresenta modelos históricos, artísticos e filosóficos em torno do tema. Do mesmo modo, propõe um recorte histórico que visa compreender com quais elementos a feiúra, que é desarmônica, imperfeita e repugnante, se torna um atrativo para a Arte e nela se realiza. Noutro momento, o trabalho se dedica à observação do feio na obra de Guimarães Rosa, inventariando suas ocorrências, desde *Sagarana* até *Tutaméia*, e ratificando a importância deste elemento para a completude das narrativas do escritor mineiro. Por fim, analisa o conto em questão, demonstrando um processo pelo qual se intenta provar que a existência da Marmela foi indispensável para a harmonia daquela comunidade, ratificando que, em sentido mais amplo, as coisas mais feias, aparentemente desprezíveis, possuem grande valor para o conjunto em que se inserem.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, A benfazeja, conto, feiúra.

ROLIM, Marina Ambrozio Galindo. “*Sob o sórdido desarrumo*”: a feiúra em “*A benfazeja*”, 2009. 132p. Dissertation (Master Degree in Liberal Arts) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

ABSTRACT

This work aims at the analysis of the short story “A benfazeja”, by João Guimarães Rosa, published in *Primeiras Estórias*. In strict sense, shows the attempt of the narrator to decouple the ugliness of Mula-Marmela from the evilness which is attributed to her by the people from the community where the facts take place. In this way, at the start, it builds the theoretical reference about the ugliness, indicating the fickleness as its main character. As it follows, shows the historic, artistic and philosophical models of its theme. In the same way, proposes a historical cut which intends to comprehend whit which elements the ugliness - not harmonic, not perfect and repulsive - becomes attractive to art and in it can exists. In other moment, this work observes the ugly in the works of Guimarães Rosa, inventorying its occurrences, since *Sagarana* until *Tutaméia*, and ratifies the importance of this element to the totality of the narratives by the Brazilian author. In the end, analyses the short story, demonstrating a process which wants to prove that the existence of Marmela was essential to the harmony of that place, reaffirming that, in a wider way, the ugly things, which are apparently despicable, has a great value for the entire object as its component.

Keywords: João Guimarães Rosa, A benfazeja, short story, ugliness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES SOBRE A FEIÚRA	12
1.1 <i>foeteo, foedus</i> , feio.....	12
1.2 Formas do feio.....	15
1.3 Breve parêntese sobre o grotesco	39
1.4 A vitória do feio	43
CAPÍTULO II – A FEIÚRA NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA	61
2.1 Uma grande estréia	61
2.2 “feio o acontecido, feio o narrado”: obras de 56.....	63
2.3 A feiúra nos “vastos espaços” das narrativas curtas	69
CAPÍTULO III – A FEIÚRA EM “A BENFAZEJA”	76
3.1 O “sereno nosso lugar” de “A benfazeja”	76
3.2 “A gente não revê os que não valem a pena”: a visão da comunidade	77
3.3 “Cada qual com sua baixeza; cada um com sua altura”: a visão do narrador..	88
3.4 “Nos domínios do demasiado”: marcas do trágico no discurso do narrador ...	93
3.5 “Pensem, meditem nela, entanto”: a moral da história	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
BIBLIOGRAFIA	107
ANEXOS	116

INTRODUÇÃO

A feiúra está em toda parte. Tudo quanto é deformado, desproporcional, abjeto, fétido, asqueroso, dissonante, desigual, corrompido é considerado feio. A feiúra está, sobretudo, na imperfeição dos padrões estéticos e éticos.

O feio é o avesso do belo, é sua seqüela e sua negação. Em todos os segmentos da vida, onde há a beleza, reside também a feiúra, sua antonímia perfeita. Nas coisas criadas pelo homem ou na natureza, a feiúra é como o verso da medalha que se opõe ao anverso mas, ao mesmo tempo, torna a medalha completa. Cada pequena coisa, por mais feia e desprezível que aparente ser, contribui para a perfeição de algo maior e por isso não deve ser rejeitada.

O feio nasce do belo na medida em que é sua negação. Sendo assim, o feio só pode existir onde deveria existir o belo, pois senão não haveria a quem negar. Neste sentido, a feiúra não está totalmente à parte da beleza e por vezes chega a confundir-se com ela. Por ser inversa à beleza, é que a feiúra a completa, criando um jogo de contrastes em que ambas as partes possuem valores equivalentes. Se a beleza cria, por um lado, a harmonia e a perfeição, por outro lado o feio cria o defeito, o dissabor e o erro, dos quais não podemos nos desviar no curso da vida.

Todavia, a feiúra é pouco freqüentemente valorizada como um elemento dotado de significado próprio. O feio é aquilo que não possui beleza e isto parece satisfazer a indagação sobre sua existência.

Noutra mão, ao tentar definir o feio a partir de seus elementos intrínsecos, superando o mero antagonismo a fim de conhecer sua essência, evidencia-se, sempre, sua denotação pejorativa. Afinal, o feio é sempre o que não é belo, toda a sua existência provém da total negação da beleza e, portanto, sua natureza é inteiramente negativa. Neste sentido, o feio relaciona-se com o mal do

mesmo modo que o belo relaciona-se com o bem, mas possui, assim como o belo, um significado que transcende as formas de sua manifestação.

Por sua vez, o conceito do belo foi discutido por filósofos que, ao longo dos séculos, buscaram conhecer sua essência e definir sua natureza. Na Antigüidade, o significado do belo possuía fortes implicações morais que influenciaram na elaboração da acepção estética que se aprimorou mais tarde, principalmente com o Renascimento.

Primeiramente, a idéia de Belo estava inserida no debate sobre o Bem, a Virtude, e a Justiça. A beleza, em seu sentido moral, encontrava-se relacionada à bondade e à moderação da alma. Ou seja, a verdadeira beleza era aquela encontrada pela alma equilibrada, centrada em si mesma, sem inclinações demasiadas para os vícios ou para as virtudes. A beleza, sobretudo, era a medida, o equilíbrio e a harmonia.

Já o significado estético do belo, para os gregos, ligava-se principalmente aos conceitos de proporção e harmonia que as formas deveriam expressar. Na explicação de Benedito Nunes,

No sentido estético, o Belo é a qualidade de certos elementos em estado de pureza, como sons e cores agradáveis, das figuras geométricas regulares, das formas abstratas, como a simetria e as proporções definidas, a qualidade, enfim, de toda espécie de relação harmoniosa. A Beleza dos elementos puros repousa na sua adequação aos sentidos, sobretudo à vista e ao ouvido, enquanto que a das coisas que se compõem de partes pode ser, em geral, reduzida a dois princípios, o *equilíbrio* e a *unidade na variedade*, princípios clássicos, que a filosofia antiga legou-nos (NUNES, 2003, p.18).

Assim, nota-se a distinção entre uma beleza espiritual e moral, que diz respeito às virtudes da alma, e uma beleza estética que está sujeita aos aspectos formais da matéria. Estas, entretanto, não são espécies distintas de belezas. Ao contrário, quanto maior for a proximidade do belo estético com as virtudes morais, mais perfeito ele será.

Neste sentido, a Arte deve assentar-se na beleza estética, expressa através da simetria, da proporção e da perfeição das partes que compõe o todo. E, deste modo, a imitação, que para os antigos explica a natureza da Arte, possui um valor estético e um valor moral, pois deve conduzir a alma à imitação da beleza representada. Por este motivo,

Em geral, devem as artes representar o que é belo, tanto no sentido estético quanto no moral – os belos corpos e as belas ações – para que o espírito, estimulado pelo prazer derivado da contemplação do que é perfeito e excelente, sinta-se inclinado à prática das virtudes e ao conhecimento da verdade (NUNES, 2003, p.21).

De acordo com estes ideais, defendidos por Platão (427 – 347 a.C) no diálogo *A República*, a Arte deveria preocupar-se em representar a beleza encontrada nas formas e nas ações que estavam de acordo com o que fosse considerado correto e desejável. Porém, a beleza da boa índole e das belas figuras perdura até o momento em que o filósofo Aristóteles (384 – 322 a.C.) ocupa-se em debater a comédia, que provoca o riso através da imitação de ações e sujeitos deturpados, e não descarta a imitação do que é considerado feio, afirmando que a Arte é capaz de amenizar a feiúra real através da beleza que nela está contida e da maestria do imitador. Assim, “A imitação, no sentido aristotélico, estende-se mesmo àquelas coisas desagradáveis à vista, repelentes porque ameaçadoras, feias porque inermes e sem vida” (NUNES, 2003, p.29).

Desde Aristóteles até os dias contemporâneos, a questão da fealdade encontrada na natureza, no homem e nas representações foi discutida por filósofos e teóricos de arte. Entretanto, poucas vezes o feio foi valorizado como um elemento significativo e dotado de certa autonomia. Geralmente, sua interpretação segue o curso depreciativo da negação do belo. Em grande parte dos estudos teóricos, a feiúra constitui um parêntese no debate estético e parece surgir somente diante da necessidade de se reconhecer o antônimo da beleza.

Todavia, se teoricamente o feio parece não despertar grande interesse, na arte ele revela-se um campo fértil. Diversos artistas escolheram a deformidade, a desproporção e as criaturas monstruosas como temas para suas obras, rejeitando as clássicas prescrições da arte bela. É feio o que vemos em certos momentos de Hieronymous Bosch, Francisco de Goya, Tarsila do Amaral, ou ainda em Dante Alighieri e em Augusto dos Anjos, que através da utilização de formas deformadas construíram autênticas obras de arte que, como tal, são belas.

Do mesmo modo, na literatura de João Guimarães Rosa (1908-1967) a feiúra é um elemento constante. Neste sertão ficcional, ela promove inúmeros encontros do leitor com as deformidades físicas e morais do homem. Em alguns casos, a aparência feia de uma personagem externa sua índole cruel, enquanto em outros, as feias feições são apenas características que diferenciam a personagem das demais. E há, ainda, as histórias em que a feiúra toma conta de toda a cena, penetra todo o enredo e constitui, portanto, seu elemento principal. O feio, em Guimarães Rosa, é uma aparição recorrente.

Neste cenário de fealdades, as personagens femininas atuam com notável persistência. São diversas mulheres de aparência desgostosa que perambulam pelo sertão rosiano promovendo inúmeros espetáculos da feiúra. Dentre estes casos específicos, evidencia-se a sertaneja Mula-Marmela, protagonista de “A benfazeja”, conto integrante da coletânea *Primeiras Estórias*.

A escolha do conto a ser analisado partiu da constatação da feiúra como elemento central da narrativa, e não como algo marginal. Nesta história, a feiúra está representada principalmente na personagem principal e perpassa todo o enredo.

Neste sentido, o escopo deste trabalho, primeiramente, é analisar o conto “A benfazeja” a partir da observação do feio e sua importância para esta narrativa e, em segundo lugar, contribuir para a fortuna crítica rosiana, evidenciando o valor do conto para a compreensão ampla da obra de João Guimarães Rosa. Enfim, deseja-se, sobretudo, compreender o universo literário de Rosa por meio da análise da fealdade.

Para dar conta desta tarefa, o procedimento metodológico do presente trabalho compreende, inicialmente, a investigação do conceito de belo, a fim de buscar uma definição do feio que corrobore para com a análise posterior. Deste modo, introduz-se pela avaliação de textos teóricos acerca do universo, da essência e da importância da feiúra.

Neste intuito, a obra *História da feiúra*, organizada por Umberto Eco, se destaca. Lançado após a *História da beleza*, o livro realiza uma viagem pelos caminhos escuros por onde espreita o feio, conduzida através de textos históricos, filosóficos e literários e de inúmeras reproduções iconográficas.

Por meio das duas Histórias organizadas por Eco, foi possível entrar em contato com o arcabouço teórico e artístico que se construiu, desde os tempos antigos até os dias contemporâneos, sobre beleza e feiúra no pensamento ocidental. Ali, alinham-se os estudos filosóficos de Platão, Aristóteles, Plotino e Santo Agostinho, dentre outros que realizaram incursões no terreno da feiúra e, por isso, constituem instrumento necessário para posterior análise literária.

Num segundo momento, realizar-se-á a análise do conto mencionado, partindo da observação da feiúra representada através de sua personagem feminina. Para tanto, o trabalho ratifica a importância da feiúra como elemento essencial para a manutenção da ordem, da harmonia do contexto em que se insere.

Espera-se, com esta pesquisa, aprofundar o conhecimento nos estudos de João Guimarães Rosa propondo uma revisão da fortuna crítica deste autor e observando a feiúra com a intenção de compreender qual a sua importância na composição deste universo ficcional.

Em um sentido mais abrangente, esta análise espera promover um novo olhar sob as deformidades e sob a feiúra tanto do contexto observado, quanto do homem e das imperfeições do homem.

CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES SOBRE A FEIÚRA

1.1 *foeteo, foedus, feio*

A beleza está presente em todas as instâncias da vida e ultrapassa os limites da esfera estética. Assim, na medida em que são agradáveis, diferentes coisas, como um automóvel, uma peça de vestuário, uma pedra preciosa, um edifício, um dia ensolarado, uma paisagem, uma sinfonia, uma pessoa, uma recordação, uma obra de arte ou uma atitude exemplar, podem ser qualificadas como belas.

Na infância, durante os primeiros ensinamentos, já se estabelece a relação entre belo e bem. Tudo o que estiver fora desta classificação passa a ser considerado feio. Sendo assim, belo e feio se relacionam a valores éticos, que pautam a conduta social do indivíduo em formação. Por conseguinte, uma ação má e fora da conduta ética da sociedade se torna uma ação feia, assim como a pessoa que a pratica.

Entretanto, esses conceitos não são estanques e podem sofrer modificações na medida em que a experiência vivida se desenrola e novos valores são internalizados.

Disso, decorre que a arte, tecida da própria experiência humana, reproduz este processo, refletindo a transitoriedade destes conceitos. Por este motivo, o feio instiga e confunde o pesquisador que sobre ele se debruça. Ao mesmo tempo em que oferece grande variedade de formas a serem exploradas, sua natureza volátil impede a apreensão de um conceito que fixe suas características.

Num primeiro momento, o que parece definir o feio é o sentimento de desagrado que ele causa. O dissabor da fealdade já se revela na etimologia da palavra. Conforme se encontra no *Dicionário Latino-português*, o

significado original do vocábulo *foedus*¹ está associado a fétido, repugnante ao olfato, *foeteo*. Assim sendo, a feiúra encontra-se intimamente vinculada ao que é repulsivo.

Na acepção atual da palavra, o caráter sensível se mantém. De tal modo, o feio é:

1.De aspecto desagradável; que fere a vista ou a estética. 2.Que causa mal-estar ou sofrimento; ameaçador. 3.Indecoroso, torpe, vil. 4.Difícil, insuportável, insofável. 5.Desventuroso, triste, escuro. 6.Diz-se do tempo mau, chuvoso ou ventoso; fechado. 7.Coisa feia. 8.Situação desairosa; má posição moral. 9.Indivíduo feio. 10.Pop. V. diabo 11.De modo feio, desairoso; feiamente (FERREIRA, 1999, p. 890).

Logo, o feio é aquilo que causa desagrado porque não se harmoniza com a inteligência e com os sentidos do homem. Portanto, ele é o que escapa à harmonia do belo, é o excesso, ou a carência, ou a deformidade das partes que compõem um organismo.

Neste sentido, a feiúra corrompe a matéria, apresenta-a com uma forma diferente daquela que se pretende encontrar e retira o espectador da observação passiva consentida pela beleza. Portanto, a feiúra possui uma espécie de violência dinâmica, que agride o espectador, porque é desagradável, ao mesmo tempo em que requer sua interpretação, porque ser desagradável só é possível perante alguém.

Destarte, é mister dizer que as definições para o feio são tantas, porque sua natureza é tão hesitante quanto o gosto humano. Assim como o belo, é um conceito que deve ser avaliado segundo o contexto em que é produzido, pois seu significado pode ser alterado pela ação do tempo e pelas mudanças sociais, culturais e individuais que dela decorrem.

¹FOEDUS, 1.horrível; horroroso; hediondo; repelente. 2.que desfeia; que desfigura. 3.repugnante (ao gosto ou ao olfato). 4.sujo; imundo. 5.Vergonhoso; indigno; criminoso (obs. – talvez o sentido primitivo tenha sido ‘fétido, repugnante ao olfato, e, nesse caso, relaciona-se com *foeteo*) (TORRINHA, 1945, p.342).

Conforme o *Dicionário Filosófico* do francês André Comte-Sponville,

toda feiúra é relativa, como também toda beleza. Não há feiúra em si, nem feiúra objetiva: ser feio é desagradar, dizia eu, e só é possível desagradar a um sujeito. Isso não torna a feiúra menos injusta, ou antes, é o que torna sua injustiça mais cruel: porque parece repelir o amor, e até a simpatia, e de fato repele, pelo menos por certo tempo – pois que ela não é nada mais que essa *repulsão* que ela mesma suscita e pela qual a reconhecemos. Na arte, é possível jogar com ela, até levá-la à beleza (...) Mas e na vida? Na vida, também é preciso arte, e um pouco de talento - inclusive por parte do espectador (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 242).

Sendo assim, esse caráter relativo do feio sobressai na medida em que sua natureza é, essencialmente, a negação de um princípio positivo, o belo. A feiúra, esta repulsa de que fala Comte-Sponville, pode ser convertida em beleza de acordo com a disposição do espectador que, ao invés de valorizar apenas o feio, enxerga com maior acuidade o conjunto no qual ele está inserido.

Assim, através das definições apresentadas, evidencia-se a relatividade do feio. Ratificando este sentido, Umberto Eco, em *História da feiúra*², acrescenta que “Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável” (ECO, 2007, p. 15).

Deste modo, na arte, a variação do “modelo estável” em cada momento da História implica na mudança das concepções de belo e feio, bem como das formas que eles assumem. E, portanto, não se pretende realizar nesta parte inicial um levantamento fechado e completo da feiúra, tampouco se busca um significado estanque, que comporte toda a abrangência do feio.

² O livro *História da feiúra*, de organização do pensador italiano Umberto Eco, foi lançado em Portugal, em 2007, pela Editora Bompiani, e no mesmo ano no Brasil, pela Editora Record. A obra dá sequência à *História da beleza*, lançada em 2004, também organizada por Eco.

Noutro sentido, este capítulo propõe um recorte histórico que visa compreender com quais elementos a feiúra, que é desarmônica, imperfeita e repugnante, se torna um atrativo para a arte e nela se realiza. Com isso, não se ambiciona rotular as obras citadas como feias, negando-lhes a beleza que é própria da arte, como fruto da intenção criadora do artista. Na verdade, o movimento tem sentido oposto: ao fazer referência às obras canonizadas, intenciona-se evidenciar o mérito da feiúra como parte elementar da composição artística.

Para tanto, não se pressupõe que a obra de Arte reflita sempre o gosto e o juízo estético da maioria. Alguns dos exemplos aqui citados são exceções no que diz respeito aos padrões artísticos de seu período. Ademais, a observação da Arte pela ótica da feiúra abre uma nova perspectiva na análise subsequente do objeto literário.

Neste caminho, indicado por Karl Rosenkranz (1805-1879)³,

O inferno não é apenas ético e religioso, é também inferno estético. Estamos mergulhados no mal e no pecado, mas também no feio. O terror do informe e da deformidade, da vulgaridade e da atrocidade nos circunda em inumeráveis figuras, desde os pigmeus até aquelas deformidades gigantescas cuja maldade nos olha rangendo os dentes. É a esse inferno que queremos descer (ROSENKRANZ *apud* ECO, 2004, p. 135).

1.2 Formas do feio

É lugar-comum dizer que o feio é o oposto do belo e que, portanto, nasce do próprio belo, e não ao contrário. Todavia, importa ressaltar que, nesta relação, o significado do feio é geralmente presumido através da mera oposição ao belo. Assim, na maioria das vezes, a reflexão sobre a feiúra ocupa espaços breves nos debates sobre a beleza.

³ Filósofo alemão autor de *Estética do feio*, publicado em 1853.

Por conseguinte, é necessário observar o feio por sua própria perspectiva e, neste sentido, valorizar os elementos deste fenômeno que existe em face do belo não somente como seu lado oposto, mas como complemento para sua existência. Contudo, ainda é preciso recorrer às teorias acerca do belo para investigar o feio sem, entretanto, reduzir sua natureza a um jogo de antagonismos.

Como nos apresenta a História, desde a Antiguidade, a beleza é investigada por filósofos que buscam compreender a sua natureza. É Platão (427-347 a.C) quem inicia, declaradamente, a discussão acerca do tema. Para ele, no entanto, a preocupação é outra que não a estética. O que tem em vista é a implicação moral e espiritual do significado do Belo. Conseqüentemente, neste contexto, a Beleza encontra-se numa esfera superior, no mundo das Idéias, e se dissipa na matéria sensível, tornando-a bela.

A Beleza, segundo o ateniense, divide-se em duas espécies. Por um lado, há a Beleza universal que é imutável e eterna, e constitui uma essência. Por outro, há a beleza que se atribui às coisas, como valor estético, que advém do primeiro tipo e se revela na matéria. Segundo este modelo platônico, “as coisas são belas, portanto, na medida em que participam da beleza transcendente, que não nasce nem morre, e que é aquele aspecto do Ser que, esplendendo na matéria, fala à inteligência através dos sentidos” (NUNES, 2003, p. 23).

Disso decorre que o feio somente existe no mundo sensível devido ao caráter corruptível da matéria. A feiúra é o erro e a imperfeição que, deterioradas, fogem daquilo que é Ideal. No diálogo *Parmênides*, fica evidente que a perfeição do mundo inteligível não permite a existência do feio:

- Supões, por exemplo, uma forma em si do justo e do belo, do bom e assim por diante?
- Sim, respondeu.
- E supões igualmente uma forma do homem, independente de nós e de todos aqueles que são como nós, uma forma em si de homem de fogo ou de água?
- Sobre estas coisas, Parmênides (...) muitas vezes duvidei se deveríamos considerá-las como as precedentes ou não.

- Então, Sócrates, não tens certeza a respeito dessas coisas, que podem até parecer ridículas, como cabelo, lama, lixo ou qualquer outra coisa desprovida de importância e valor, ou seja, se é preciso, ou não, admitir que existe para cada uma delas uma forma separada que é, por sua vez, diversa daquilo que tocamos com as mãos?

- Oh, não... creio que tais coisas, assim como as vemos, assim elas são. Acreditar que existe uma forma separada de cada uma delas seria, eu temo, demasiado absurdo (PLATÃO *apud* ECO, 2007, p. 26).

Deste modo, a restrição da feiúra ao mundo sensível implica, por sua vez, na interdição da representação artística da matéria corrompida. Para Platão, a arte desempenha papel fundamental na educação dos jovens e, por isso, não se deve imitar aquilo que é feio, “para que por meio da imitação não venham a encontrar prazer na realidade” (PLATÃO *apud* DUARTE, 1997, p. 13).

Noutro sentido, para Aristóteles (384-322 a.C), a arte perde seu caráter transcendente e não se restringe à imitação das coisas belas. Aqui, não existe a separação entre mundo sensível e mundo da Idéias. Sendo assim, o feio não é mais o erro que precisa ser evitado.

Ao contrário do que pensava Platão, a arte pode tornar as coisas feias em motivos de contemplação: “Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas de coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres (ARISTÓTELES *apud* ECO, 2007, p. 33).

Assim sendo, a beleza na Arte não residiria somente naquilo que é imitado, mas também no modo como se imita. Porquanto, Aristóteles identifica a Beleza com a medida da composição que, para ser bela, deve ter as partes harmonizadas, seja representando coisas belas ou feias. Conseqüentemente,

o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade) (ARISTÓTELES, 2004, cap. VII).

Destarte, Aristóteles defende a imitação do que é feio, mas não o considera uma categoria digna de valor em si. Isto se evidencia quando, ao tratar da comédia, o feio surge como recurso didático que indica uma realidade pejorativa e caricata, a qual o público não deve imitar, a fim de não se tornar, também, ridículo. Neste sentido, a representação ordenada de ações feias indica, pela simples oposição, o caminho para as ações belas e grandiosas, conforme se lê na seguinte afirmação:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto aquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor (ARISTÓTELES *apud* DUARTE, 1997, p. 30).

Deste modo, ainda que exista grande preocupação filosófica com o conhecimento da beleza, a representação artística na Antiguidade invariavelmente servia-se da feiúra. Exemplo disto são as figuras híbridas da mitologia grega encontradas na *Odisséia*, *Ilíada* ou *Eneida*: Sereias, Harpias, Cérbero e Quimera povoavam o imaginário dos antigos.

Dado o fim deste período, após a queda do império romano do ocidente, estas mesmas figuras mitológicas são atacadas pela igreja católica, reforçando a dogmática cristã em favor da fé. Neste contexto, importa realçar a figura de Santo Agostinho (354-430). Sua filosofia, em parte influenciada pelo neoplatonismo de Plotino⁴, encontra a conciliação entre os pensamentos grego e cristão acerca da criação do universo, do belo, do bem e, principalmente, da existência do mal⁵ na obra divina. Diferentemente do que se encontra na Patrística⁶, em que os Santos Padres da Igreja serviam-se da filosofia para

⁴ Plotino (205-270) desenvolveu a teoria das três hipóstases ou das três substâncias - Uno, Inteligência e Alma - atualizando o pensamento platônico.

⁵ O mal, neste contexto, é compreendido como a matéria corrompida e a deformidade e, não obrigatoriamente, como uma disposição moral.

⁶ Filosofia cristã estabelecida durante o início do cristianismo, pautada, principalmente, pelo platonismo e pelo aristotelismo.

enaltecer a doutrina cristã, Agostinho entendia o conhecimento racional como um auxílio na busca pela beatitude e pela felicidade.

Para ele, Deus é o Bem e a Verdade, é a Beleza suprema. Por conta de sua bondade infinita, Deus criou todo o universo e dele provêm todas as coisas. Neste sentido, o filósofo admite que existam diferentes graus de perfeição na matéria de acordo com sua proximidade ou seu distanciamento da divina perfeição.

Entretanto, a matéria, cujo grau de perfeição é reduzido, não é concebida como um erro por se encontrar demasiado afastada de Deus. Em suas *Confissões*, livro escrito entre os anos 397 e 398, o bispo de Hipona afirma que mesmo a matéria que se deteriorou faz parte da perfeição:

Vi claramente que todas as coisas que se corrompem são boas: não se poderiam corromper se fossem sumariamente boas, nem se poderiam corromper se não fossem boas. Com efeito, se fossem absolutamente boas, seriam incorruptíveis, e se não tivessem nenhum bem, nada haveria nelas que se corrompesse (AGOSTINHO, 1999, p. 187).

Portanto, se a Beleza se encontra na harmonia, na ordem que impera em toda a criação, então mesmo a matéria disforme é bela, pois age em favor da consonância do seu conjunto. Se, isoladamente, determinada parte de um organismo parece feia, ao se harmonizar com outras, torna-se bela. Sob este ponto de vista, algumas coisas podem parecer feias para o homem porque sua visão, ofuscada pelo pecado, é incapaz de perceber o universo em toda a sua completude e vê suas partes separadamente.

Por conseguinte, só enxerga a beleza por completo aquele homem que experimenta a verdade através do *homem exterior*, que é o corpo, mas somente a conhece através o *homem interior*, que é a alma:

Mas não se manifesta esta beleza a todos os que possuem sentidos perfeitos? Por que não fala a todos do mesmo modo? Os animais, pequenos ou grandes, vêem a beleza, mas não a podem

interrogar. Não lhes foi dada a razão – juiz que julga o que os sentidos lhe anunciam. Os homens, pelo contrário, podem-na interrogar, para verem as perfeições invisíveis de Deus, considerando-as nas obras criadas. Submetem-se, todavia, a estas pelo amor, e, assim, já não as podem julgar. Nem a todos os que as interrogam respondem as criaturas, mas só aos que as julgam. Não mudam a voz, isto é, a beleza, se um a vê simplesmente, enquanto outro a vê e a interroga. Não aparecem a um de uma maneira e a outro de outra... Mas, aparecendo a ambos do mesmo modo, para um é muda e para outro fala. Ou antes, fala a todos, mas somente a entendem aqueles que comparam a voz vinda de *fora* com a verdade *interior* (AGOSTINHO, 1999, p. 265).

Disto se depreende o pensamento antimanequeísta de Agostinho, segundo o qual não existem o feio e o mal na realidade das coisas, nesse universo criado por Deus, pois tais conceitos só existem como frutos do julgamento e dos interesses do homem. Dessa forma, todas as coisas são boas e belas em si. Nas palavras do filósofo cristão:

Em absoluto, o mal não existe nem para Vós nem para as vossas criaturas, pois nenhuma coisa há fora de Vós que se revolte ou que desmanche a ordem que lhe estabelecesteis. Mas porque, em algumas partes, certos elementos não se harmonizam com outros, são considerados maus. Mas estes coadunam-se com outros, e por isso são bons (*no conjunto*) e bons em si mesmos (AGOSTINHO, 1999, p. 188).

Como resultado, a visão de conjunto é o que possibilita apreender a beleza que habita em todos os seres. A ordem faz com que as partes de um organismo existam harmonicamente entre si e com o todo. A harmonia dos seres, da matéria experimentada pelo homem, tem a função de conduzir o homem à harmonia divina. Não é a matéria, e sim a ordem que conduz o homem a Deus, porque ele é a sua fonte.

Por isso, “Ordem é aquilo que, se conservarmos na vida, nos conduzirá a Deus; e não chegaremos a Deus a não ser que a conservemos na vida” (AGOSTINHO, 2000, p. 127), pois que “A ordem é aquilo pelo qual são conduzidas todas as coisas” (AGOSTINHO, 2000, p. 129). Além disso, Deus, “não

só conduz todas as coisas mas também é conduzido pela ordem” (AGOSTINHO, 2000, p. 129). Por consequência, Agostinho esclarece que, embora Deus não ame o mal, a ordem torna sua existência indispensável:

Assim, não estão fora da ordem os males, que Deus não ama e, todavia, Ele ama a própria ordem. Com efeito, Ele ama isso mesmo: amar os bens e não amar os males, o que é de uma grande ordem e de disposição divina. Esta ordem e disposição, porque conserva a congruência do conjunto pela própria distinção, torna necessário que também existam os males. Assim, é como se fosse de algum modo a partir de antíteses, que nos agradam até no discurso, a partir dos contrários, que se configura, a um tempo, a beleza de todas as coisas (AGOSTINHO, 2000, p. 113).

Em síntese, é a partir da existência essencialmente contrastante dos seres que a beleza existe em completude. Por isso, a feiúra está anexa à própria beleza.

Do legado deixado por Agostinho e pelos pais da igreja, surgiu a doutrina escolástica. Neste cenário, Tomás de Aquino (1225-1274) se destaca na medida em que identifica o belo com a bondade e, como na filosofia agostiniana, com Deus. Entretanto, diferentemente de Agostinho, Aquino aceita que os sentidos são capazes de influenciar a alma na construção do conhecimento. Portanto, para a filosofia tomista, o belo é um conceito universal, relacionado ao fim específico de cada objeto, natural ou artificial. E, quando este fim se realiza, o objeto é belo. Neste sentido, o que existe sem realizar sua finalidade é feio. Assim,

deve-se dizer que o belo é idêntico ao bem mas possui uma diferença de razão. De fato, sendo o bem *o que todos desejam*, é de sua razão acalmar o apetite. Ao passo que é da razão do belo acalmar o apetite com sua vista ou conhecimento. Por isso referem-se principalmente ao belo os sentidos mais cognoscitivos, a saber, a vista e o ouvido, que servem à razão. Assim, dizemos, belas vistas e belos sons ao contrario, com respeito aos sensíveis dos outros sentidos não usamos a palavra beleza, pois não dizemos belos sabores, nem belos odores. Fica claro, pois, que o belo acrescenta ao bem uma certa ordem à potência cognoscitiva, de modo que o bem se chama o que agrada de modo absoluto ao

apetite, e belo aquilo cuja apreensão agrada (AQUINO, 2003, p. 344).

Desta maneira, o pensamento grego, e o conceito de feio que dele advém, sobrevive à Idade Média, sujeito às interpretações religiosas e fragmentado pelo tempo. No entanto, a feiúra, neste contexto, participa da ordem de todas as coisas e a ela está integrada, diferentemente do que se pode observar no platonismo.

O longo período abrangido pela Idade Média é considerado um período de trevas, devido às guerras e invasões mas, também, aos problemas sanitários, especialmente a propagação da lepra e da peste negra na Europa. Frequentemente, estes eventos eram compreendidos como a punição divina pela má conduta dos homens. Para Santo Agostinho, o saque de Roma e a queda do Império Romano do Ocidente “não era um desastre; era apenas a mão de Deus castigando os homens da cidade terrena e anunciando o triunfo do cristianismo” (AGOSTINHO, 1999, p. 22).

Do mesmo modo, as doenças eram compreendidas como castigo de Deus para os homens impuros. Portanto, os hábitos precários de higiene pessoal, como a escassez de banho, de limpeza dos dentes e das vestimentas, somado às más condições das ruas, onde eram depositados o lixo e os excrementos e por onde perambulavam animais de criação, como porcos e bois, além de animais atraídos pela sujeira, como roedores e pulgas, não eram tão nocivos ao corpo quanto era o pecado. Assim, a deterioração do corpo por conta das enfermidades nada mais era do que a exteriorização de seu interior nefando. Portanto,

o leproso é assim um pecador que busca libertar sua alma e seu corpo de suas imundícies, em particular da luxúria. O corpo sofredor do leproso é a lepra da alma (...) Propriamente falando, a lepra é o produto do pecado, e do pior deles: o pecado sexual (LE GOFF, 2006, p. 107).

Por sua vez, a peste negra, que hoje se acredita ter sido a peste bubônica, espalhou-se pela Europa no século XIV a partir das rotas comerciais originárias da China. A doença manifestava-se rapidamente através de erupções negras na pele e em pouco tempo levava o enfermo a óbito. Esta epidemia foi responsável por dizimar aldeias inteiras e reduzir a população de algumas cidades em até 40%, aproximando, cotidianamente, os vivos dos mortos. Neste sentido,

As relações entre a comunidade dos vivos e dos defuntos ficaram transtornadas. Os cortejos e as cerimônias tradicionais tiveram de ser proibidos em numerosas cidades. Os mortos eram empilhados diante das portas das casas (LE GOFF, 2006, p. 106).

Neste ambiente empestado, cresce o fervor religioso e a busca pelo consolo divino, alcançado, acreditava-se, através das flagelações e das penitências destinadas à purificação do corpo e à aproximação com Deus. Deste modo, a consciência da finitude da vida, bem como do poder igualitário da morte, inspira artistas que retratam a atmosfera de medo que envolvia aquele período. Exemplo disso é a pintura gótica do artista desconhecido, denominado Mestre das Horas de Rohan, *O morto ante seu Juiz* (1418 – 1425)⁷. Neste quadro, a infalibilidade da morte é patente e a feiúra destaca-se no corpo purulento do defunto. Deste modo, “O horror de tal morte intensifica-se pela maneira com que o cadáver bexiguento e putrefato preenche a página, dando a impressão de estar próximo a nós e incutindo uma reverência religiosa até no observador mais casual” (BECKETT, 2006, p. 58). Nesta obra do Mestre de Rohan, o pensamento que subordinava as doenças físicas às mãos divinas aparece na frase, em francês, do Supremo Juiz: “Deves cumprir penitência por teus pecados. No dia do Juízo, estarás comigo” (BECKETT, 2006, p. 58).

Isto evidencia que:

Para o homem da Idade Média, tanto nas civilizações cristãs quanto no mundo islâmico, não era possível separar os

⁷ ANEXO 1

acontecimentos corporais de sua significação espiritual. Concebia-se a relação entre a alma e o corpo de uma maneira tão estreita e imbricada que a doença era necessariamente uma entidade psicossomática. Por essa razão, a maior parte dos milagres atribuídos aos santos são milagres de cura (LE GOFF, 2006, p. 108).

O estilo gótico desenvolveu-se durante a Idade Média, sobretudo nos três últimos séculos, sendo que seu início se deu com a arquitetura do século XII, na região de Île-de-France, Paris. Estendendo-se por mais de duzentos anos e alcançando toda a Europa, “O gótico era essencialmente uma arte urbana, centrada nas grandes catedrais, e apoiava-se não no mecenato monástico - como no caso da arte românica - mas nas cortes e nas guildas citadinas” (LOYN, 1997, p. 169).

Este período assinala um momento em que o cristianismo entrava numa fase triunfante de sua história e, devido a isso, muitas catedrais góticas foram construídas, expressando, em sua grandiosidade, a crença na existência de um Deus que vive num plano superior. Nestas construções, tudo está voltado para o alto, projetado verticalmente para o céu. Segundo Beckett, as catedrais góticas diferem-se das igrejas românicas por um motivo em especial, a abóboda emoldurada:

Com esse reforço estrutural, as paredes de sustentação não precisavam mais ser tão maciças (...) Essas, portanto, podiam ser mais finas, e grandes superfícies verticais foram ocupadas por vidro, permitindo maior entrada da luz (...) Em todas, fazia-se sensacional e revolucionário uso dos vitrais: uma luz colorida inundava os interiores, criando uma atmosfera nova e celestial (BECKETT, 2006, p. 40).

Deste modo, a arquitetura gótica buscava aproximar a terra do céu e conduzir o homem até Deus. Esta atmosfera celeste e divina do interior das catedrais góticas contrasta com seu lado externo, em cujas torres habitam criaturas monstruosas. As gárgulas são um tipo de recurso arquitetônico utilizado

para escoar a água das chuvas, impedindo vazamentos e infiltrações nas paredes das igrejas. Nas construções góticas, as gárgulas eram adornadas por monstros, criaturas animais ou humanas, geralmente alados e com características demoníacas como chifres, rabo, garras ou bicos⁸. As gárgulas estão muito presentes nas catedrais e outros estabelecimentos eclesiásticos e, acreditava-se, possuíam a função de proteger os templos sendo que, para isso, ganhavam vida durante a noite. Assim, monumentos como a Catedral de Notre Dame e a Catedral de Chartres, construídas entre os séculos XII e XIII, estão repletas destes monstros que têm a função, arquitetônica ou mitológica, de proteger os templos.

Deste modo, a feiúra se faz presente tanto no imaginário, quanto no cotidiano do período medieval, acompanhada, na maior parte do tempo, pelos preceitos religiosos. Aqui, o feio parece ser a regra, não a exceção.

Ainda no contexto da Idade Média, cabe citar a obra de Dante Alighieri (1265-1321), *A Divina Comédia*. Concluído poucos meses antes da morte de seu autor, o poema épico narra uma viagem ao além-mundo. A obra, de acordo com a trajetória do poeta, apresenta-se dividida em três partes, “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”, acentuando seu viés teológico.

Quanto à representação da feiúra, avulta-se a primeira parte do poema, o “Inferno”, configurado, por Umberto Eco, como:

Texto capital para a história de qualquer fealdade, repertório de deformidades (Minos, as Fúrias, as Erínias, Gerião, Lúcifer, com uma cabeça de três faces e seis enormes asas de morcego) e coletânea de torturas desmedidas – dos preguiçosos que correm nus mordidos por vespas e marimbondos aos gulosos flagelados pela chuva e esquartejados por Cérbero, dos hereges cujas tumbas ardem em chamas aos violentos lançados em um rio de sangue fervente, dos blasfemadores, sodomitas e usurários atormentados por chuvas de fogo aos aduladores mergulhados no esterco, dos simoníacos cravados de cabeça para baixo com os pés em chamas aos vigaristas mergulhados em piche fervente e espetados pelos diabos, dos hipócritas cobertos por capas de chumbo aos ladrões transformados em répteis aos falsários

⁸ ANEXO 2

contaminados pela sarna e pela lepra e aos traidores imersos em gelo... (ECO, 2007, p.82).

Aqui, tudo é feio, desde o padecimento dos pecadores e os seres monstruosos retirados da mitologia grega, até a criação de uma topografia infernal e as figurações do diabo. No canto XXXIV, quando o poeta se encontra na Judeca, a parte mais baixa do último círculo do Inferno onde estão depositados os que traíram seus benfeitores, depara-se com a fealdade demoníaca de Satanás:

Do aflito reino o imperador eu via:
Do gelo acima o seio levantava.
30 A um gigante igualar eu poderia,
Se um gigante a um seu braço eu comparava!
Do todo vede a proporção qual fora,
33 Quando tão vasta a parte se ostentava!
Quem foi tão belo, quanto é feio agora,
Contra o seu criador a fronte alçando
36 Vera causa é do mal, que o mundo chora.
Qual meu espanto há sido em contemplando
Três faces na estranhíssima figura!
39 Rubra cor na da frente está mostrando;
Das outras cada qual, da pádua escura
Surdindo, às mais ajunta-se e se ajeita
42 Sobre o crânio da infanda criatura (ALIGHIERI, 1957, p. 174).

Nestes versos, a grandeza e a feiúra da descrição do Diabo divulgam sua maldade. Lúcifer está no centro do Inferno e tem três faces, que se opõem à Trindade Divina. Além disso, o mesmo contraste se evidencia na antítese entre belo e feio, encontrada no verso de número trinta e quatro.

Destarte, por mais recorrentes e pungentes que sejam as manifestações da feiúra neste contexto, ela ainda se encontra essencialmente presa ao mal. Aqui, ela está impregnada de preceitos morais e cristãos e dissemina o medo das profundezas subterrâneas onde são depositadas as almas dos homens que sucumbiram ao pecado. Portanto, seu emprego visa, sobretudo, o efeito didático da obra.

Percebe-se, portanto, que, pouco a pouco, a feiúra vai adquirindo novos significados, não necessariamente positivos e autônomos, mas que

constituirão a base para a revolução estética a ser realizada posteriormente pelo romantismo.

Por sua vez, o desenvolvimento científico promovido pelo Renascimento possibilitou novas interpretações da feiúra encontrada na natureza e no homem. Por um lado, os animais exóticos encontrados nos continentes descobertos e as pessoas com anomalias, que os povos antigos interpretavam como sinal de pecado e de desgraças vindouras, passam a ser alvos de investigações rigorosas e objetivas que buscam compreender e explicar as causas destas naturezas disformes. Para tanto, diversos livros foram produzidos no intuito de, através de textos e ilustrações, dar à feiúra uma explicação natural e racional. Como exemplo destas publicações, Umberto Eco destaca: *Des montres et prodiges* (1573) de Ambroise Paré, *Monstrorum historia* (1642) de Ulisses Aldrovandi e *Physica curiosa* (1662) de Caspar Schott⁹.

Por outro lado, desenvolveu-se, neste mesmo período, a fisiognomonia, ciência que interpreta os traços físicos humanos comparando-os aos dos animais a fim de explicar o seu bom ou mau caráter. Eco qualifica este conjunto de conhecimentos como uma “pseudociência”, devido ao caráter duvidoso e pouco rigoroso com que julga as aparências e relaciona a deformidade com uma essência indecorosa e maligna¹⁰.

A fisiognomonia obteve grande força no período renascentista e culminou, no século XIX, nos estudos de Cesare Lombroso (1835-1909). Estas teorias importam, aqui, na medida em que ajudam a compreender certa visão preconceituosa da fealdade como denúncia das más disposições morais de um indivíduo. Por mais absurdas que possam parecer, elas perduram até hoje em discursos que acreditam que “a virtude embeleza, enquanto o vício enfeia” (ECO, 2007, p. 257).

Sendo assim, durante o Renascimento, o feio é observado sob duas perspectivas distintas: numa mão, perde uma parte do conteúdo místico que

⁹ ANEXO 3

¹⁰ ANEXO 4

o associava a seres de outros mundos, ou então, ao prenúncio de tragédias. Noutra mão, convencionava-se dizer que as deformidades físicas indicam alguma deficiência moral.

Portanto, inicia-se um processo de humanização do feio, em que ele não se restringe mais à representação de seres imaginários, mas, noutra via, se torna indício das imperfeições e dos vícios humanos.

Neste âmbito, encontra-se *Gargântua e Pantagruel* de François Rabelais (1483-1553). Aqui, a obscenidade e a desfaçatez não caracterizam apenas o homem da plebe, como era de costume na época. Em Rabelais, conforme aponta Umberto Eco, estes elementos são convertidos “em linguagem e comportamento de uma corte real” (ECO, 2007, p. 142).

Mas com o peido que deu a terra tremeu em um raio de nove léguas, e com o ar que escapou engendrou mais de cinquenta e três homenzinhos, anões e disformes; e de uma ventosidade que se seguiu, engendrou outras tantas mulherezinhas agachadas, como se vêem em vários lugares, que não crescem senão como o rabo das vacas, para baixo, ou então como os rábanos de Limosin, em volta. ‘E por que, disse Panúrgio, os vossos peidos são tão frutuossos? Por Deus, eis uma bela penca de mulheres; é preciso acasalá-los, vão gerar moscardos’ (RABELAIS *apud* ECO, 2007, p. 142).

A obra de Rabelais foi analisada por Mikhail Bakhtin (1895-1975), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1941), que aponta para a realização artística de imagens literárias inspiradas pelo grotesco. Para o teórico russo, o grotesco é

a expressão na literatura do espírito do carnaval. Ele incorpora o que são, a seu ver, os valores primordiais: incompletude, vir-a-ser, ambigüidade, indefinibilidade e não-canonicalismo - na verdade tudo o que salta de nossas expectativas normais e complacência epistemológica (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 326).

E, sendo deste modo, conforme acrescenta Irene Machado,

A literatura grotesca, tal como foi praticada pela cultura medieval, foi entendida por Bakhtin como uma manifestação de rebaixamento dos valores da cultura oficial e religiosa, que processa imagens distorcidas do mundo, em que o homem e suas ações aparecem deformados, em toda sua monstruosidade, ambivalência e inacabamento. Por isso as imagens grotescas são produzidas diretamente pela ótica do *rebaixamento*: tudo que é elevado, espiritual, ideal, sublime, é transferido para o plano material e corporal (M. Bakhtin, 1987:16). Na imagem grotesca, nada é definido, mas tudo aparece em constante transformação (MACHADO, 1995, p. 184).

Portanto, as obscenidades, as excrescências, as flatulências e as deformidades são, em Rabelais, a afirmação do corpo em prevalência ao espírito, ou seja, o rebaixamento, que é característico da imagem grotesca.

Outro exemplo do feio na representação artística do Renascimento é o que se encontra na obra de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569). Em alguns de seus quadros, em que retrata a vida dos aldeões, a fealdade está na rudeza dos indivíduos e dos costumes, bem como na indigência do ambiente. Assim, *O combate do Carnaval e da Quaresma* (1559)¹¹ representa uma cena cotidiana em que as tarefas diárias são realizadas em meio a excrementos e corpos humanos em estado de decomposição. A feiúra, portanto, possui caráter denunciativo, pois ressalta a condição miserável em que viviam aquelas pessoas.

Ainda em Bruegel, a feiúra se evidencia nas representações do apocalipse e do inferno. Fortemente inspiradas por H. Bosch (1450-1516), elas exploram um universo sobrenatural, povoado por criaturas monstruosas, que protagonizam numerosas cenas de terror, como em *O triunfo da morte* (1562)¹². Neste contexto, a fealdade se divulga em cada pequeno espaço e “a busca clássica da forma ideal não tem lugar em sua obra” (BECKETT, 2006, p. 168).

Por outro viés, o Maneirismo do século XVI recorre ao feio como um recurso para a representação da natureza e do homem. Aqui, os artistas se

¹¹ ANEXO 5

¹² ANEXO 6

voltam para o que é expressivo e não necessariamente para o que é belo, dando lugar ao subjetivismo, ao irreal e ao extravagante. Portanto, a arte maneirista não está presa ao cânone da beleza que se pretende sempre harmônica, proporcional e com uma clareza adequada e moderada. O feio, como opção estética, adentra os domínios da obra de arte e a desproporção e a deformidade dão contornos novos ao significado do belo.

Neste sentido, vale citar a pintura de Giuseppe Arcimboldo (1530-1593)¹³. Sua obra marca um momento em que a arte recorre ao exagero e à deformação para representar a natureza e não para denunciar alguma essência maligna. Assim, as faces humanas de Arcimboldo, compostas de numerosas formas vegetais e animais, importam na medida em que, nestas representações,

Cai a distinção entre proporção e desproporção, entre forma e informe, visível e invisível: a representação do informe, do invisível e do vago transcende as oposições entre belo e feio, verdadeiro e falso. A representação da Beleza cresce em complexidade, remete-se à imaginação, mais que ao intelecto, criando regras novas para si mesma (ECO, 2004, p. 221).

Deste modo, a estética maneirista amplia as vias de acesso do feio à arte e, no período Barroco, tais vias dilatam-se ainda mais. Intimamente comprometida com a igreja católica, a Arte deste período buscava comover intensamente o espectador retratando, muitas vezes, o lado mais tenebroso da realidade. Assim, “Com maior propriedade, o gosto pelo extraordinário, pelo que pode despertar assombro e maravilha aprofunda-se no Barroco e neste ambiente cultural são explorados os mundos da violência, da morte ou do horror” (ECO, 2007, p. 169).

Neste ponto, destaca-se o pintor holandês Rembrandt van Rijn (1606 – 1669). Pertencente a uma família de classe média, Rembrandt teve a oportunidade de cursar o ensino superior, mas abandonou os estudos para se tornar aprendiz no ateliê de um pintor de sua cidade, aos quinze anos de idade.

¹³ ANEXO 7

Iniciou seus trabalhos com pinturas realistas, bastante solicitadas durante o século XVII, que retratavam as pessoas, os afazeres, a paisagem e a vida local. Neste cenário, Rembrandt tornou-se um pintor reconhecido. Certamente, estes trabalhos contribuíram para a formação e o aprimoramento do artista, mas é noutra direção que a feiúra se encontra.

Em certos quadros, o jogo de luz e sombra, assim como a explosão das cores exprimem algo mais profundo do que a mera representação de passagens bíblicas ou de cenas do cotidiano. Nestes, o corpo é um modelo para representar o universo caótico que configura o interior do homem. Assim, a inquietação do artista maduro com os meandros da alma humana reflete-se em cenas violentas e cheias de feiúra que buscam comover o espectador.

Nesta esteira, encontra-se a pintura narrativa *A captura de Sansão* (1636)¹⁴, de tema bíblico, na qual a pungente maestria do artista é capaz de aproximar o observador da dolorosa cena. Diante de tal quadro, “involuntariamente, encolhemo-nos ante a sinistra espada que, em silhueta, está prestes a cravar-se no olho indefeso, e trememos com a violência tumultuada que se desencadeia no espaço escuro e claustrofóbico” (BECKETT, 2006, p. 200). Aqui, a feiúra está sob o foco da luz que adentra a caverna onde a cena acontece, situando-se em primeiro plano. Sendo assim, ao observar o quadro, a primeira coisa que se vê, é a imagem de Sansão, cujo corpo se contorce ao sofrer o golpe do filisteu que lhe perfura o olho direito, enquanto outro espera para fazer o mesmo com o esquerdo. A feiúra não se esconde na escuridão. Ao contrário, a escuridão evidencia a feiúra.

Noutra obra, *O boi esquartejado* (1655)¹⁵, a feiúra é, igualmente, explícita e chocante, todavia, aqui, ela toma a cena por completo. A luz que incide no centro do quadro destaca o boi abatido, dependurado pelas patas traseiras, o ventre todo aberto, o interior inteiro exposto, carne, ossos e pele. O jogo cromático de vermelho, preto e branco descola a carcaça exposta do fundo negro e escuro.

¹⁴ ANEXO 8

¹⁵ ANEXO 9

Quase não se nota a presença discreta de uma mulher espreitando em uma porta, no canto direito superior. A atenção, aqui, volta-se completamente para as fibras, os músculos, a carne, os ossos, a morte do animal. Mesmo incomodado, o olhar é atraído pela curiosidade e fixa-se na carcaça, examinando-a meticulosamente. Neste sentido,

se vê claramente quanto a volúpia e curiosidade agem em nós pelos sentidos: o prazer corre atrás do belo, do harmonioso, do suave, do saboroso, do brando; a curiosidade, porém, gosta às vezes de experimentar o contrário dessas sensações, não para se sujeitar a enfados dolorosos, mas para satisfazer a paixão de tudo examinar e conhecer (AGOSTINHO, 1999, p. 297).

Por sua vez, no século XVII, a feiúra desponta nas primeiras experiências literárias, historicamente marcadas pelos parâmetros estéticos do Barroco europeu, que ocorriam em solo brasileiro. Neste contexto, Gregório de Matos e Guerra (1636-1696) é protagonista com uma produção poética notabilizada, sobretudo, por sua veia satírica. Em seus poemas, a feiúra está na descrição dos costumes e das pessoas, nas obscenidades e no vocabulário de baixo calão. Censurando o governador Antonio Luiz e seu criado, Luiz Ferreyra de Noronha, vitupera:

Sal, cal, e alho
caiam no teu maldito caralho. Amém.
O fogo de Sodoma e de Gomorra
em cinza te reduzam essa porra. Amém
Tudo em fogo arda,
Tu, e teus filhos, e o Capitão da Guarda (MATOS, 1986, p. 60).

Nestes versos, marcados pelo escárnio, as palavras torpes ridicularizam alguém notório. Este contraste se acentua na relação entre forma e conteúdo, pois enquanto imita a configuração geral de uma oração religiosa, que se reforça pelo uso do vocábulo “Amém”, o poema espanta pela violência com que trata seu interlocutor. Aqui, a feiúra, essencialmente moral, salientada pela referência à Sodoma e Gomorra, reverbera numa sátira exaltada.

Na crítica do “Boca do Inferno”, o feio predomina na elaboração de uma linguagem simbólica capaz de construir imagens nítidas das torturas desejadas ao governador. Aqui, a expressão é tão desagradável quanto o seu significado, as palavras tão torpes e graves quanto o conteúdo do desabafo e a feiúra, neste sentido, desvela grande importância. Os versos não possuiriam tamanha intensidade caso não remetessem a tamanhas grosserias.

Noutra direção, o período que compreende o Neoclassicismo e, no Brasil, o Arcadismo, é fortemente marcado pelos ideais de exaltação da natureza e retorno aos modelos gregos, dominados pela clareza e pela simetria. Na poesia arcádica, a elaboração formal deveria corresponder às normas de organização e composição herdadas dos antigos. Assim,

As regras da retórica e da poética limitavam o indivíduo em benefício da norma, curvando-o à razão natural, banindo as temeridades do *engenho*, podendo na *fantasia* o estranho e o excêntrico, que se sobrepõem à ordem racional da natureza em vez de espelhá-la (CANDIDO, 1964, vol. I, p. 57).

A paisagem bucólica, os temas pastoris, bem como a busca pelo *locus amoenus*, adquirem grande força significativa na poesia deste período. Deste modo, as líras de Tomás Antonio Gonzaga (1744 - 1810) representam as aspirações poéticas dos árcades, conforme se nota em *Marília de Dirceu*:

Lira I

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado;
De tosco trato, d'expressões grosseiro,
Dos frios gelos, e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal, e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto.

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Eu vi o meu semblante numa fonte,
Dos anos inda não está cortado:
Os pastores, que habitam este monte,
Respeitam o poder do meu cajado:
Com tal destreza toco a sanfoninha,
Que inveja até me tem o próprio Alceste:
Ao som dela concerto a voz celeste;
Nem canto letra, que não seja minha,

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela! (GONZAGA, s.d., p.13).

A paisagem bucólica, bem como a volta aos modelos clássicos greco-latinos da Antiguidade, assinalam um momento em que pouco espaço resta para a feiúra. Aqui,

O mundo exterior se adapta, inteiro, aos padrões requeridos pelo estoque limitado da imaginação clássica e pela suprema regra do *decoro*.

Na imitação da vida interior, este leva ao mesmo senso de moderação, restringindo a literatura à superfície da alma e tolerando mal os desvios. Mais do que nunca, é o tempo da psicologia do adulto, branco, civilizado e normal (CANDIDO, 1964, vol. I, p. 58).

Todavia, é neste mesmo século, que se encontra, na Espanha, a produção artística de Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828), autor, dentre muitas obras, das “Pinturas Negras”. Os quadros que compõem esta série foram pintados, entre 1820 e 1823, com a técnica de óleo *a/ secco* nas paredes da última casa de Goya, a Quinta Del Sordo, em Madri. O nome “Pinturas Negras” foi atribuído, posteriormente, por Antonio Brugada, um amigo do pintor que realizou a catalogação das obras, em 1828. Tal alcunha se deve, sobretudo, aos tons escuros e à predominância da cor preta em todos os catorze quadros, além da atmosfera sombria e ameaçadora que os envolve. As “Pinturas Negras”, ainda que produzidas durante a velhice, demonstram bem o tom geral e original da obra de Goya, artista que “recusa o desvio pela Antiguidade de que quase todos os seus

contemporâneos fazem a condição necessária da busca do belo” (STAROBINSKI, 1988, p.128).

Uma das “Pinturas Negras” é *Saturno devorando um filho*¹⁶. Neste quadro, a feiúra é gigantesca, violenta e aterrorizante. Primeiramente, porque Saturno, a criatura desproporcional e decrépita que preenche quase toda a tela parece ter saído de algum pesadelo. É uma criatura sombria, monstruosa, cujo tamanho excessivo e os olhos esbugalhados amedrontam o observador.

Além disso, a cena retrata o momento exato em que Saturno devora um de seus filhos, alertado pelo oráculo de que seria destronado por um de seus descendentes. Neste sentido, a reprodução de Goya utiliza a feiúra necessária para que seja captado todo o horror do acontecimento.

Por fim, no centro do quadro, está o pequeno corpo segurado violentamente pelas mãos da figura monstruosa. Apesar do tamanho reduzido, especialmente pequeno se comparado ao deus gigante, a corpo do filho está, igualmente, repleto de feiúra. Nota-se que Saturno está cravando suas unhas no pequeno tronco sem cabeça enquanto devora um de seus braços, sendo que o outro já fora arrancado. O fundo escuro contrasta com a claridade que incide no corpo dilacerado, destacando-o.

O feio, portanto, não é camuflado, nem tampouco repellido da obra de Goya. Aqui, a feiúra não se relaciona apenas com o onírico, o grotesco e o extraordinário. Sua grande força está em algo de maligno, de deformado, de violento e de monstruoso que existe tanto na arte, quanto na vida. Neste sentido, a obra de Goya é um universo completo, “e sabemos que em um universo completo o mal e o sofrimento devem ter seu lugar” (STAROBINSKI, 1988, p.124).

Sendo assim, em face do idealismo desenfreado do neoclassicismo, na pintura de Goya “o inconsciente parece levar a melhor. O espectador, à primeira vista, pode acreditar que um sonho amargo e grotesco apoderou-se da alma do pintor, graças a uma desordem profunda (STAROBINSKI, 1988, p.125). Destarte, “Há em Goya uma treva, uma ira, uma ferocidade que

¹⁶ ANEXO 10

representam alguma coisa dentro de nossos corações, por mais reprimida que seja. Essa fúria irracional da imaginação, prefigurando os românticos” (BECKETT, 2006, p. 252).

Nesta esteira, o Romantismo consolida a aceitação do feio promovida por duas vias paralelas. A primeira, teórica, realiza diversos estudos em defesa da fealdade como recurso estético e, a segunda, revela-se na produção artística dedicada à representação contrastante de bem e mal, de belo e feio, de grotesco e sublime.

Neste contexto, a referência ao *Prefácio* de Victor Hugo (1802-1885) para sua peça *Cromwell* (1827) é indispensável. Neste manifesto romântico, o escritor francês assume declaradamente o gosto pela fealdade em oposição à monotonia da beleza clássica. Para ele, o feio é um elemento pluriforme ao qual a Arte não deve se furtar em recorrer para representar a realidade em toda a sua completude. Advogando em favor da nova estética, Hugo declara:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2004, p.36).

Aqui, a argumentação em favor da feiúra como elemento artístico acontece por meio da visão totalizante da natureza, ou seja, a percepção de que nem todas as coisas são belas. Esta visão contextual permite compreender o feio como aquilo que não está em harmonia com o homem, mas com todo o universo. Deste modo, ele faz parte da criação, faz parte do conjunto e faz parte do belo pois, “Onde se viu medalha que não tenha seu reverso?” (HUGO, 2004, p. 98).

Sendo assim, é evidente que o olhar de Hugo está intimamente relacionado ao ideário romântico de renúncia aos códigos éticos, estéticos e

intelectuais herdados da Antiguidade. Sua postura é, sobretudo, de recusa às antigas regras em favor do gênio moderno que, iluminado pelo cristianismo,

Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco ao lado do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á (...) se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andarão melhor quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto (HUGO, 2004, p. 26).

Agora, a arte contempla a beleza dos contrastes e a harmonia da forma imperfeita, inacabada, sempre em movimento de transformação. Portanto, ela retira “o músculo e a mola” da beleza estática, das formas sublimes e idealizadas, e consolida, definitivamente, a utilização do feio como um recurso estético.

Os tempos modernos, que para Hugo são a terceira idade da poesia, identificam-se com o drama, cujo veio principal é a realidade¹⁷. Neste sentido, vislumbra-se na categoria do grotesco o novo modelo para a estética que surge com os tempos modernos: “o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais excitada” (HUGO, 2004, p. 33).

O grotesco é o reverso do sublime e nele as normas da proporção e da simetria, da ordem e da beleza são alteradas através de elementos do feio e do cômico, como as deformidades e a caricatura.

Por um lado, o sublime se configura como aquilo que é elevado, grandiloquente, digno e capaz de despertar emoções nobres. Já no século I, o filósofo Pseudo-Longino inaugurou as discussões acerca do conceito de sublime.

¹⁷ Diz Hugo: “a poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopéia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopéia soleniza a história, o drama pinta a vida. O caráter da primeira é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade” (HUGO, 2004, p. 40).

Em seu tratado, *Do Sublime*, define que “o sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso” (LONGINO *apud* MOISES, 1976, p. 436). Neste contexto, o sublime se refere ao estilo artístico e ao discurso, funcionando mais como instrumento de eloquência, do que como um evento natural. Neste sentido, o sublime é o “procedimento retórico apropriado aos argumentos heróicos e expresso através de uma linguagem elevada, capaz de fazer com que se experimentem nobres paixões” (ECO, 2004, p. 278). Os textos de Longino foram recuperados, no século XVII, pela tradução de Boileau para o francês. Com isto, o debate do sublime como estilo se mantém até a segunda metade do século posterior.

Neste momento, o significado atribuído ao termo relaciona-se à experiência natural, e não necessariamente à arte. Para os pensadores do século XVIII, o sentimento do sublime encontrava-se atrelado à experiência do assustador, do tempestuoso, do sombrio, do inquietante, do exótico. A atitude contemplativa diante dos grandiosos eventos da natureza revela a pequenez da existência humana, despertando certo sentimento catártico de purificação.

Já na segunda metade deste século, o gosto pela arquitetura gótica reafirma a atração exercida pelo gigantesco e pelo irregular. Diferentemente do que ocorria no neoclassicismo, quando se buscava resgatar e reinventar as ruínas da antiguidade, o que a arte deste período aprecia e valoriza é justamente a incompletude da ruína, valorizando, com isso, os sinais do tempo, ao invés de buscar corrigi-los. Neste sentido, a apreciação do gótico, tanto na arquitetura, quanto na literatura, prepara os caminhos para o esforço romântico de unir sublime e grotesco.

O grotesco, por outro lado, configura-se como o rebaixamento, o extravagante, o inverossímil e o ridículo: “o grotesco é o belo de cabeça para baixo” (SODRÉ, 2002, p. 28). Por conta destas características, o grotesco foi, em certos momentos, repellido pela arte que buscava conservar-se nos domínios do belo. Em outros, todavia, ele se torna a opção estética mais adequada ao espírito dos homens.

O grotesco, muitas vezes, mescla-se ao sublime e deste amálgama nascem personagens que seriam inconcebíveis sem um ou sem outro elemento. É desta união que surge, por exemplo, o Carlitos, personagem de Charles Chaplin, que abriga no corpo do vagabundo os modos refinados de um cavalheiro. Escondidas no chapéu-coco e no fraque esfarrapado, estão as características de um autêntico *gentleman*.

Com isto, compreende-se que, apesar de antagônicas, grotesco e sublime não são categorias completamente apartadas. Ao contrário, elas devem somar-se para compor, assim, uma representação mais completa e verossímil do mundo. Neste sentido, enquanto o sublime possui os elementos do belo, o grotesco serve-se do feio e, portanto,

É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele quem faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade (HUGO, 2004, p. 31).

Para o pensamento moderno, o grotesco adquire características mais humanas e não se restringe à representação de um mundo onírico. Neste momento, a percepção e, por conseguinte, a utilização do grotesco é diversa daquela explorada quando o novo estilo ornamental fora descoberto, e que associava o grotesco essencialmente à fantasia e ao impossível.

1.3 Breve parêntese sobre o grotesco

Conforme estudo de Wolfgang Kayser (1906-1960), intitulado *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1957), o vocábulo tem origem italiana, *la grottesca* e *grottesco*, e deriva de *grotta*, que significa gruta. Originalmente, o adjetivo era utilizado para designar uma espécie de ornamentação antiga, na qual se reuniam formas humanas, animais e vegetais confundidas entre si, descoberta em escavações realizadas na Itália, no século XV.

Sobre isso, Mary Russo afirma que este esforço histórico

representou um dos mais importantes e controvertidos resgates da cultura romana na Itália renascentista porque o que ali se encontrou era quase irreconhecível: uma série de estranhos e misteriosos desenhos, em que vegetais e partes do corpo humano e de animais se combinam em formas intrincadas, mescladas e fantásticas (RUSSO, 2000, p. 15).

Diante disto, alguns artistas do século XVI, como Giorgio Vasari (1511-1574), resgataram as palavras de Vitrúvio em cuja obra *De Architectura*, redigida no século I a.C., já combatia este estilo de decoração em defesa da solidez da realidade. Nas palavras do arquiteto romano:

aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão tampouco existiram.

Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (VITRÚVIO *apud* KAYSER, 2003, p. 18).

Assim, a preocupação de Vitruvius, que vinculava o estilo clássico à verdade natural, assinalava no grotesco o aspecto artificial daqueles amontoados de imagens volúveis e impossíveis. Ainda que essa crítica reverberasse durante o período do Renascimento, o novo estilo prolifera nos domínios da ornamentação.

Exemplos disso são os trabalhos do pintor italiano Rafael (1483-1520) que, em 1515, utilizava-se sutilmente dos motivos grotescos para decorar as colunas das *Loggie* no Vaticano. O grotesco, por estas vias, adentra igrejas, bibliotecas e outras instituições e amplia o caminho de acesso do feio até a Arte. Todavia, o motivo ornamental romano era apenas uma parte do amplo universo do grotesco que existiu em todas as etapas da Antiguidade e perdurou durante a Idade Média e o Renascimento.

No entanto, para alguns artistas do Renascimento, o significado do grotesco não se restringia às representações da natureza e da mescla de seus elementos. As deformidades, as assimetrias, o amálgama animal e vegetal e a quebra das regras estáticas faziam brotar algo de sinistro e de monstruoso, que a Arte optara por repelir.

Neste contexto, abrem-se as portas de um mundo onírico de onde escapam uma série de corpos disformes, que povoam diferentes formas artísticas no decorrer do século XVI. Por conta disso, o grotesco recebeu a alcunha de *sogni dei pittori*¹⁸, ou seja, sonhos dos pintores. Esta tendência salienta o elemento imaginário, porém nada inocente, ao qual o espírito do artista se entregava.

Diante disto, Kayser ressalta que, embora o estilo grotesco tenha sido herdado da Antiguidade, “havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (KAYSER, 2003, p. 20). Adiante, no século XVIII, a tentativa de definir o grotesco como uma categoria estética passa pela discussão acerca da

¹⁸ Conforme expressão de Wolfgang Kayser (KAYSER, 2003, p. 20).

caricatura. Esta forma de representação, que consiste no exagero dos traços físicos de um indivíduo, ganha consistência neste período, embora já tivesse sido experimentada por artistas de períodos anteriores, como Leonardo Da Vinci (1452-1519)¹⁹ e Jacques Callot (1592-1635)²⁰. Todavia, neste momento a reflexão teórica avista que:

a caricatura poderia chegar a ser fonte de uma arte significativa, e altamente substanciosa, e que não era possível liquidá-la como brincadeira sem importância. Se é certo que a caricatura, com sua reprodução de uma realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua intensificação da desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora da arte, neste caso começava a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconheceu até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante (KAYSER, 2003, p. 30).

Portanto, a caricatura aproxima-se do grotesco na medida em que ela desfaz as ordenações naturais do corpo, excede as normas de harmonia e proporção e sua principal característica consiste na deformação da realidade. Assim associado, o significado do grotesco torna-se mais amplo, servindo também para designar o que possui caráter cômico e, em sentido mais superficial, ridículo e extravagante.

Neste sentido, Kayser esclarece que,

no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2003, p. 40).

¹⁹ ANEXO 11

²⁰ ANEXO 12

Todavia, a despeito da valorização do grotesco no contexto renascentista, é somente durante o Romantismo que o grotesco passa a ser aceito como uma categoria estética, propriamente dita. Com o manifesto de Victor Hugo, o grotesco será convertido em um tipo de imitação e o feio em um elemento da Arte. Assim, a busca por uma poesia completa, que represente a realidade com a totalidade e a complexidade que lhes são próprias, impulsiona Victor Hugo a ir contra as teorias e as poéticas clássicas. E, neste sentido, o grotesco é o elemento que completa o sublime, o feio é o que completa o belo.

Sendo assim, é preciso considerar a questão levantada por Kayser no que diz respeito ao caráter contextual do grotesco. Segundo ele,

É possível rotular de grotesco uma figura individual, vista isoladamente, como, digamos, um anão e pode-se fazer o mesmo com um objeto individual, como, por exemplo, uma gárgula gótica? Será suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio? Se assim fosse, o grotesco achar-se-ia ao nível dos conceitos de forma externa (...) Somente nesta conexão, como parte de uma estrutura e portadora de um conteúdo, tal forma individual adquire valor expressivo e se enquadra no 'grotesco' (KAYSER, 2003, p. 60).

Portanto, de acordo com estas considerações, o grotesco se encontra intimamente relacionado com a existência de um contexto. E, neste sentido, o disforme, o monstruoso, o imperfeito e o feio são elementos do grotesco que, por sua vez, constitui um conjunto maior em que essas diferentes feiúras se entrelaçam.

1.4 A vitória do feio

É somente no Romantismo que o grotesco se torna uma categoria estética e, neste contexto, produz diversas imagens onde a feiúra

prevalece. Nesta galeria, um personagem que se destaca é o Quasímodo, de *Notre Dame de Paris*, romance de Victor Hugo, publicado em 1831. Nesta obra, o homem feio e deformado, um corcunda que vive na Catedral de Paris, é a maior vítima de sua excessiva fealdade. A respeito da imagem grotesca configurada no Quasímodo, diz Umberto Eco:

Não tentaremos dar ao leitor uma idéia do nariz tetraédrico, da boca curvada em ferradura, do olho esquerdo mirrado e obstruído pela sobrancelha ruiva arrepiada em tufos, enquanto o direito desaparecia completamente sob uma enorme verruga, dos dentes desordenados, com brechas cá e lá como seteiras num forte, do lábio caloso sobre o qual um desses dentes avançava como a presa de um elefante, do queixo fendido, mas sobretudo da expressão que se espalhava sobre tudo isso, daquela mistura de malícia, de espanto e de tristeza (...) Uma cabeça imensa eriçada de cabelos ruivos (...) pés grandes, mãos monstruosas; e com toda esta deformidade, não sei que ar temível de vigor, agilidade e coragem; estranha exceção à eterna regra que diz que a força, como a beleza, resulta da harmonia. Tal era o papa que os loucos acabavam de eleger (HUGO *apud* ECO, 2007, p. 294).

A feiúra, neste contexto, está ligada a qualidades positivas. Assim, o contraste entre aparência e essência, entre belo e feio, é evidente na passagem do romance de Hugo que apresenta, num corpo desarmônico, boas disposições morais, além dos atributos heróicos: “vigor, agilidade e coragem” (HUGO *apud* ECO, 2007, p. 294).

Durante o Romantismo brasileiro, o caso de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852) é exemplar. Representante da segunda geração, ultra-romântica, sua produção reflete os anseios do byronismo inglês, ao mesmo tempo em que se aproxima do ideal de poesia totalizante defendido por Victor Hugo. No Prefácio à Segunda Parte de *Lira dos Vinte Anos* (1853), em tom de advertência, profere:

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem, *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia (AZEVEDO, s.d., p. 86).

Para Álvares de Azevedo, portanto, a poesia deve abarcar aspectos distintos da realidade sem privilegiar o seu lado sublime, sem amenizar as deformidades de sua materialidade. Disso, resulta que também versará sobre nervos, fibras e artérias:

Sinto que não nasci para coveiro.
Contudo, no domingo, à meia noite...
Pela força passei, vi nas alturas,
Do luar sem vapor à luz formosa,
Um vilão pendurado. Era tão feio!
A língua um palmo fora, sobre o peito,
Os olhos espantados, boca lívida,
Sobre a cabeça dele estava um corvo...
O morto estava nu, pois o carrasco
Despindo os mortos dá vestido aos filhos
E deixa à noite o padecente à fresca (AZEVEDO, s.d., p. 114).

Como se nota em “Boêmios: ato de uma comédia não escrita”, a descrição do cadáver nu e ainda enforcado faz contraste à “luz formosa”, assim como a nudez do executado é capaz de fazer bem aos filhos do executor, vestindo-os. Neste sentido, o pensamento do escritor brasileiro está alinhado com o de Victor Hugo não só pelo apontamento teórico acerca do ideal literário, observado nos prefácios de ambos os autores, mas também pela realização poética que não se esquiva da existência do feio em face do belo. Sobre esta relação, Luiz Roncari assinala:

Tanto Victor Hugo como Álvares de Azevedo, apesar das diferenças de contexto e perspectiva, ampliam o campo de visão da poesia. Para os dois, esta não deve procurar só o belo, o sublime e o elevado, com vistas a corrigir a natureza e ajustá-la

às medidas e ao sistema de proporções clássicos. Tudo deve estar aberto à poesia, não só o ideal e o espiritualizado, como também o feio, o anormal, o doentio, o disforme, o grotesco, o corporal e, talvez isto seja o mais importante, a realidade próxima e pequena da vida do dia-a-dia (RONCARI, 2002, p. 434).

Portanto, a partir destes dois exemplos, podemos perceber o valor estético que determinada tendência romântica atribui ao feio. Isto se dá por duas vias: por um lado, a feiúra adquire um caráter corpóreo e mais realista que se associa, por outro lado, a um caráter espiritual, relacionado à humanização dos caracteres sentimentais. Diante disso, avulta-se a importância da discussão romântica sobre a feiúra e sua representação na obra de Arte.

Nesta mesma época, porém afastando-se do espírito romântico e inaugurando o Simbolismo, Charles Baudelaire (1821 – 1867) descreve, no epílogo para a segunda edição das *Flores do mal*, publicada em 1861, a realização artística ideal para a modernidade:

Oh! vós, sede testemunha de que cumpri meu dever
Como um químico perfeito e como uma alma santa.
Pois de cada coisa extraí a quintessência,
Tu me deste tua lama e eu a transformei em ouro (BAUDELAIRE
apud COLI, p. 293)

O último verso, carregado de significado, expressa a visão que Baudelaire tem do artista e, portanto, de si próprio, que é tido como um alquimista capaz de recolher da matéria mais hedionda o mais alto grau de sua essência e transformá-la em obra de arte. Aqui, a imundície é transformada em poesia, a fealdade é transfigurada em beleza.

No texto “O pintor da vida moderna”, escrito em 1859 e publicado em 1863, o escritor francês reafirma sua posição a respeito do artista que deve possuir: “a coragem e o espírito de colher a nobreza em toda parte, mesmo na lama” (BAUDELAIRE, 1996, p. 65). Novamente, ao artista é dado o poder de recriar, a partir da lama, da podridão e da feiúra, uma realidade paralela, a arte e a

beleza. Neste sentido, Baudelaire percebe a pluralidade do belo e sua existência no lodo civilizatório, extraíndo, da lama e do caos, a sublimidade estética.

Por sua vez, o Naturalismo francês e seus adeptos brasileiros adotam o princípio da representação contrastante da realidade. Assim, pautados pela tese determinista de que o homem é fruto do meio em que vive, criam bêbados, prostitutas, assassinos e malandros que invadem as narrativas. Aqui, a crítica à degradação humana em face ao capital faz com que convivam diferentes classes sociais, dando relevo à vida comum, ao erotismo e à animalização do ser humano.

No Brasil, o caso de Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo (1857-1913) ganha destaque. O *cortiço*, publicado em 1890, retrata o Rio de Janeiro do fim do século XIX, descortinando o drama vivido pelas camadas mais pobres da população. É aqui que a feiúra se manifesta como elemento fundamental da realidade, como por exemplo, na descrição de Paula, uma lavadeira a iniciar seu trabalho:

uma cabocla velha, meio idiota, a quem respeitavam todos pelas virtudes de que só ela dispunha para benzer erisipelas e cortar febres por meio de rezas e feitiçarias. Era extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando ponta, como dentes de cão, cabelos lisos, escorridos e ainda retintos apesar da idade. Chamavam-lhe 'Bruxa' (AZEVEDO, s.d., p. 39).

A precisão com que os detalhes da velha são especificados reafirma o valor dado à feiúra neste contexto. E, ainda, mostra que a feiúra não é elemento de exclusão, mas ao contrário, é inerente à própria vida do cortiço. Ela é parte integrante do cotidiano daquela comunidade, do mesmo modo que o casarão do português Miranda também o é, pois

Se na descrição dos amores de Estela, a mulher ferosa do barão, ou no estudo do meio em que vive o comerciante, Aluísio se mostra quase discreto, atardando-se apenas em algumas cenas mais escabrosas, na análise da vida do cortiço, desce a todos os

pormenores, esmiúça o cotidiano, descreve brigas, serões, diz-que-diz-que. Uma verdadeira cena realista à maneira de Brueghel é posta diante dos olhos do leitor, com uma força expressiva, um dom de observação, uma capacidade selecionadora da minúcia pitoresca e característica, até então desconhecidos no romance nacional (MILLIET, s.d., p. 6).

Neste mesmo sentido, Alfredo Bosi aponta para os pontos de contato e distanciamento entre Romantismo e Naturalismo naquilo que concerne à representação do feio. Para ele,

A procura do típico leva, às vezes, o romancista ao caso e, daí, ao *patológico*. Haverá um resíduo romântico nesse vazo de perscrutar o excepcional, o feio, o grotesco, e é mesmo lugar-comum apontar o romantismo latente em Zola, que sobreviveria nas cruezas intencionais do Surrealismo e do Expressionismo (...) O escritor romântico eleva a fealdade à altura da beleza excepcional (Victor Hugo); o naturalista julga “interessante” o patológico, porque prova a dependência do homem em relação à fatalidade das leis naturais. Mais uma vez, a regra de ouro é a atenção ao contexto, que impede aqui de nos perdermos na sedução anti-histórica dos *arquétipos* (BOSI, 1993, p. 191).

No Brasil, a transição do século XIX para o XX foi marcada, na produção poética, pelo Parnasianismo e pelo Simbolismo, notáveis pelo culto à forma. Assim, a recuperação do modelo clássico nessas duas vertentes da poesia também indicará dois caminhos: no caso do Parnasianismo, recai-se para um conteúdo vazio, apoiado na descrição. No caso do Simbolismo, volta-se para a matéria sinestésica e nebulosa, marcada pelo significado místico da natureza. Deste modo,

Diante da opressividade do mundo industrial, das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, da insurgência de um movimento operário organizado e do florescimento de uma forma de jornalismo que, publicando novelas populares em capítulos, dá início àquilo que hoje chamamos de cultura de massa, o artista vê ameaçados os seus ideais, percebe as idéias democráticas como inimigas, resolve ser “diferente”, marginalizado, aristocrático ou “maldito” e retira-se para a *torre de marfim* da Arte pela Arte (...) Assim, a época do triunfo da

máquina e do culto positivista da ciência é também a do Decadentismo. Ganha forma uma *religião estética* segundo a qual a Beleza é o único valor que deve ser realizado, e para um *dandy* a própria vida deve ser vivida como obra de arte (ECO, 2007, p. 350).

Todavia, no contexto brasileiro, há que se fazer uma ressalva. O caso de Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos (1884-1914), comumente considerado um poeta simbolista, é notável. Sua produção poética alia a intenção simbolista ao vocabulário científico e é marcada, muitas vezes, por versos que causam repulsa.

O conflito na classificação de sua produção poética deve-se ao fato desta conter elementos de diferentes escolas literárias, como romantismo, parnasianismo e simbolismo. E, além disso, por associar elementos das correntes de pensamento do período, especialmente, o cientificismo.

Assim, a formalidade estrutural destoa em face à decomposição da matéria orgânica que assinala seus versos, como no soneto “O Deus-verme”:

Fator universal do transformismo.
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme - é o seu nome obscuro de batismo.

Jamais emprega o acérrimo exorcismo
Em sua diária ocupação funérea,
E vive em contubérnio com a bactéria,
Livre das roupas do antropomorfismo.

Almoça a podridão das drupas agras,
Janta hidrópicos, rói vísceras magras
E dos defuntos novos incha a mão...

Ah! Para ele é que a carne podre fica,
E no inventário da matéria rica
Cabe aos seus filhos a maior porção! (ANJOS, 1963, p. 66).

Destarte, a feiúra do verme e da função biológica que ele desempenha compõe o eixo temático sob o qual o soneto se desenvolve. Neste

sentido, o vocabulário do poema coopera na construção de imagens repulsivas: miséria, morte, bactéria, podridão, vísceras, defuntos e carne podre.

Assim, é mister dizer que toda produção poética do autor, reunida num único livro, *Eu*, publicado em 1912, é marcada pela recorrência à realidade orgânica e putrescível da existência humana. Destino comum de todo ser vivo, a morte permeia a obra de Augusto dos Anjos, preenchendo-a com figuras horrendas.

Há, ainda, aqueles que consideram, e seria mais correto fazê-lo, o poeta paraibano como exemplo do pré-modernismo no Brasil, pois se a sua poesia não representa o homem das classes menos abastadas, também não sofre dos vícios heróicos do romantismo, nem tampouco padece da insensibilidade parnasiana. Noutro sentido, visa à aproximação da poesia à ciência, notadamente pautada pela modernidade.

O início do século XX é marcado por grandes transformações, políticas, econômicas e artísticas. Neste contexto, as vanguardas condenavam o passado, rejeitavam os conceitos clássicos de harmonia e bom gosto e declaravam-se contra as realizações naturalistas de seu tempo.

Assim, no *Manifesto Futurista* de Tommaso Marinetti (1876-1944), publicado em fevereiro de 1909, a velocidade da modernidade era celebrada juntamente com a luta, com a rebelião, com as bofetadas e com o caráter agressivo da obra de Arte.

No mesmo caminho, o Cubismo inspira-se nas máscaras e nos rituais africanos para criar obras em que a deformidade é quem estabelece as normas. Aqui, é imprescindível citar nomes como o de Pablo Picasso (1881-1973)²¹ e o de Georges Braque (1882-1963).

No entanto, é no Dadaísmo que a feiúra atinge seu maior momento. Este é o movimento da negação total. Nega-se o lógico, luta-se pelo caos, rejeita-se a pureza da harmonia e celebra-se a sujeira da desordem. O *Manifesto dadá* (1918), escrito por Tristan Tzara (1896-1963), caracteriza a

²¹ ANEXO 13

natureza deste movimento: “Liberdade: DADÁ DADÁ DADÁ, grito das dores crispadas, entrelaçamento dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconseqüências: A VIDA” (TZARA *apud* ECO, 2007, p. 374).

Os dadaístas defendiam a idéia da Arte como o resultado da seleção e combinação casual de seus elementos e, para isso, ela deveria ser solta das amarras racionalistas, para valorizar o automatismo psíquico. O movimento estava profundamente vinculado ao sentimento de sua época. Neste sentido, os jovens expressavam sua revolta com os horrores da Primeira Guerra Mundial através de obras que desafiam a bela arte convencional, privilegiando o exagero e o imaginário. O dadá começa a perder sua força com os prenúncios do surrealismo.

Com a publicação do *Manifesto Surrealista* (1924), por André Breton (1896-1966), a Arte mostra-se especialmente propensa aos fenômenos do subconsciente, conturbado e, por vezes, monstruoso:

Surrealismo, s.m.: Automatismo psíquico puro por meio do qual nos propomos a exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral (BRETON *apud* ECO, 2007, p. 380).

Neste sentido, a natureza é transfigurada para representar o mundo dos pesadelos e os cenários deformados que apresentam toda sorte de criatura onírica. Segundo Beckett,

Os artistas do surrealismo davam grande valor aos desenhos feitos por crianças, à arte dos doentes mentais, às pinturas de amadores cuja obra surgia do puro impulso criativo, livre de convenções e regras estéticas. Em geral, o surrealismo assumia a forma de imagens fantásticas, absurdas ou carregadas de poesia (BECKETT, 2006, p. 363).

Portanto, a beleza surrealista está justamente na violação dos cânones conservados até o momento. “A beleza será convulsiva, ou não será”:

(BRETON, 1987, p. 182) este é o ideal da arte surrealista, assim como de toda arte de vanguarda. Sendo assim,

Beleza convulsiva conota choque, sugerindo que o maravilhoso implica uma experiência traumática, também presente na histeria (...) Essa beleza é como a *petite mort*, na qual o sujeito, por um choque, é liberado de sua identidade - numa experiência de gozo que também prenuncia a morte. Uma estética que - não só reforça o informe e evoca o irrepresentável, mas também mistura prazer e dor - tem menos a ver com belo do que com o sublime (PEIXOTO, 2004, p. 88).

Aqui, portanto, belo e feio estão amalgamados de modo que a própria beleza é composta pela fealdade. A máscara maniqueísta que reduz a questão estética e artística em dois aspectos opostos e incompatíveis, belo e feio, cai por terra neste momento em que o disforme e o caos emergem com grande força valorizando um tipo de beleza provocativa e desconcertante.

Neste sentido, privilegiando o universo onírico sem, entretanto, entregar-se completamente a ele, Salvador Dalí (1904-1989)²² é exemplo da pintura surrealista, na medida em que “criou imagens profundamente desagradáveis, mas ainda assim surpreendentes, daquela irrealidade em que ele sentia-se à vontade” (BECKETT, 2006, p. 364).

Diante disso tudo, a respeito destas vanguardas é possível dizer que sua intenção não é a realização da harmonia e, portanto, do belo convencional. Ao contrário, seus idealizadores ansiavam a ruptura da ordem estabelecida, a desmistificação da Arte e sua aproximação com o público consumidor. Conforme Theodor Adorno, a Arte destas correntes pretendia “fazer exatamente aquilo que é banido como feio, não para integrá-lo, para mitigá-lo ou para tornar sua existência aceitável (...) mas para denunciar, no feio, o mundo que o cria e o reproduz segundo a própria imagem” (ADORNO *apud* ECO, 2007, p. 379).

²² ANEXO 14

A estética defendida pelas vanguardas históricas não raro era recebida com grande repulsa e recriminações moralistas, tanto pelo público consumidor, quanto também pela crítica. Isto se deve ao grave tom provocativo, à perseguição do inconsciente e da matéria bruta, à recusa de toda ordem convencionalmente estabelecida, à denúncia da alienação social, ou seja, à nova beleza, chocante e inquieta, que a arte das vanguardas praticava.

Neste sentido, na Alemanha nazista, todo tipo de arte que não defendia e representava os ideais nazistas era denominado Arte degenerada, especialmente a arte das vanguardas. Assim, foi inaugurada em Munique, em 1937, a mostra de Arte degenerada que apresentava cerca de seiscentas e cinquenta obras, produzidas por cento e doze artistas, dispostas sem molduras, aleatoriamente, com desenhos e imagens de deficientes mentais. Entre as obras expostas estavam representações dos movimentos dadaísta, expressionista e dos professores da Bauhaus: Georg Gosz, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Marx Ernst, Jean Metzinger, Marc Chagall, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Dix entre outros²³. Com isso, a exposição de Arte degenerada pretendia ridicularizar os modernistas, considerando sua arte como uma arte doente que buscava conduzir a sociedade aos caos e à debilidade. Sendo assim,

A 'degeneração cultural' associada à arte moderna era vista como uma ameaça - e desta forma com as suas perspectivas limitadas, a arte de vanguarda para os nazistas era um presságio do destino; o caos que estas obras mostravam era de uma evidente depravação espiritual e intelectual.

Para Hitler, a arte era um reflexo da saúde racial - logo, as obras mais exaltadas pelo regime foram aquelas da Antiguidade e do Renascimento, as que possuíam valores adequados à cultura germânica. Desta forma, a ofensiva contra a arte moderna possuía um caráter higiênico, pois tais obras mostravam sinais da

²³ Sobre as obras confiscadas pelo nazismo, Vanessa Bortulucce acresce que: “A exposição foi apenas parte de um grande número de cerca de 20 mil obras de arte moderna confiscadas dos museus alemães por ordem de Joseph Goebbels, com a orientação de um pintor acadêmico de nua, Adolf Ziegler. Parte deste acervo foi vendida no exterior dois anos depois para financiar os preparativos de guerra; as obras restantes foram queimadas” (BORTULUCCE, 2008, p.65).

evidente doença mental de seus criadores (BORTULUCCE, 2008, p.66).

Por mais intolerante que possa parecer, este exemplo mostra que a vitória do feio acontece geralmente no plano da representação e não, necessariamente, no plano da recepção artística. Neste sentido, o discurso das vanguardas modernistas não reflete um pensamento hegemônico acerca da beleza, da feiúra e da obra de arte, entrando em conflito com as normas estéticas vigentes. Deste modo, é possível admitir que a vitória do feio está na inexorabilidade do tempo, que pode tornar o feio e o inaceitável de ontem no belo e admirável de hoje, ou de amanhã.

Por sua vez, no Brasil, a Arte modernista ganha força a partir de 1922. A Semana de Arte realizada em São Paulo escancarou um novo padrão estético, pautado pela liberdade de pesquisa, em oposição ao uso cristalizado de modelos artísticos preestabelecidos.

Paradoxalmente, influenciada pelas vanguardas européias, a primeira geração do Modernismo no Brasil criou obras em que a feiúra é opção estética vigente. E, em obras como *A boba* (1915) de Anita Malfatti (1889-1964)²⁴ ou a *Cabeça de Cristo* (1920) de Victor Brecheret (1894-1955)²⁵, isto se torna evidente. Na literatura, a cena em que se descreve o nascimento de Macunaíma é exemplar:

No fundo do mato-virgem, nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma (ANDRADE, 1979, p. 9).

Ainda assim, vale ressaltar que o Modernismo é um momento de ruptura e, portanto, suas manifestações muitas vezes são de contestação estética.

²⁴ ANEXO 15

²⁵ ANEXO 16

Por isso, a crítica via-se dividida entre a aceitação e o repúdio violento ao novo padrão que surgia em prol de um nacionalismo artístico.

O caso mais famoso fica para os antecedentes da Semana de Arte Moderna. Em 1917, depois de uma temporada como estudante nos Estados Unidos, Anita Malfatti realiza exposição de suas obras e de alguns de seus contemporâneos. Todavia, a exposição não ficou famosa pelas obras apresentadas. Foi a crítica ferina de Monteiro Lobato (1882-1948) publicada três dias depois, no jornal *O Estado de São Paulo*, que deu notoriedade ao evento. Em “Paranóia ou mistificação?”, Lobato afirma que aquele tipo de Arte

é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento (LOBATO, 1957, p. 59).

Assim, a feiúra que ele combate na atitude estética de alguns modernistas irrompe em sua crítica, através de expressões de degradação como: “dos que vêm anormalmente a natureza”, “sugestão estrábica de escolas rebeldes”, “furúnculos da cultura excessiva”, “frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro”.

Adiante, o crítico aproxima a Arte modernista àquela produzida por deficientes mentais, salientando que

A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas zabumbadas pela imprensa partidária mas não absorvidas pelo público que compra, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura (LOBATO, 1957, p. 60).

A analogia entre loucos e artistas é pautada pelo nível de alienação da realidade, no primeiro caso infringido pela doença, no segundo caso pela falsidade explícita que engana o público consumidor. Neste sentido, somente por dois motivos a Arte moderna pode fazer sentido: ou porque as ordens da natureza e da realidade estão completamente alteradas, ou porque é fruto da produção e da percepção de mentes insanas.

A certa altura, o tom agressivo do discurso atenua-se em defesa da qualidade artística de Anita Malfatti, e deixa claro à qual tendência ele se refere:

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida em má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se, de qualquer daqueles quadrinhos, como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui umas tantas qualidades inatas, das mais fecundas na construção duma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura (LOBATO, 1957, p. 61).

Ao mesmo tempo em que julga com depreciação a opção estética da artista, Lobato afiança seus predicados mais positivos: independência e originalidade. Neste sentido, a crítica de Monteiro Lobato volta-se mais para os aspectos formais, do que propriamente conteudísticos.

A feiúra da qual ele reclama é resultado do aspecto deliberadamente experimental que a Arte assume durante o Modernismo, pois “Picasso & Cia”, incluindo artistas brasileiros, deformavam a natureza e homem, através da geometrização e da distorção de seus elementos.

Todavia, a crítica teve efeito inverso. Em defesa de Anita, formou-se a aliança que realizaria, em 1922, a Semana de Arte Moderna, mais precisamente, Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945),

Menotti Del Picchia (1892-1988) e Tarsila do Amaral (1886-1973): o Grupo dos Cinco.

A Semana teve papel fundamental na divulgação dos ideais modernistas no Brasil. A partir deste ponto, o modernismo garante, pouco a pouco, amplitude na Arte nacional. Os mesmos jovens vaiados durante o célebre evento seriam, anos depois, aplaudidos pela crítica e pelo público. Essa é a vitória da feiúra.

No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade mostra como a eleição do feio é arbitrária. Para ele, a grande Arte, mesmo que involuntariamente, deforma a natureza:

Já raciocinou sobre o chamado ‘belo horrível’? É pena. O belo horrível é uma escapatória criada pela dimensão da orelha de certos filósofos para justificar a atração exercida, em todos os tempos, pelo feio sobre os artistas. Não me venham dizer que o artista, reproduzindo o feio, o horrível, faz obra bela. Chamar de belo o que é feio, horrível, só porque está expressado com grandeza, comoção, arte, é desvirtuar ou desconhecer o conceito da beleza. Mas feio = pecado... Atrai. Anita Malfatti falava-me outro dia no encanto sempre novo do feio. Ora Anita Malfatti ainda não leu Emilio Bayard: ‘O fim lógico dum quadro é ser agradável de ver. Todavia comprazem-se os artistas em exprimir o singular encanto da feiúra. O artista sublima tudo’.

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Onde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa (ANDRADE, 1922, p. 18).

Sendo assim, o autor de *Macunaíma* não dá valor ao uso do feio pelo feio simplesmente. Para ele, isso não constitui a beleza artística. Entretanto, assume a atração que a feiúra exerce no artista, citando o exemplo de Anita Malfatti. Contrapõe-se a isso, a divisão entre beleza natural e artística. Para a

primeira, a perenidade do tempo. Para a segunda, o gosto do contexto variável. E, neste sentido, o distanciamento do belo natural é artifício que valida e valoriza a produção artística, que não está mais atada à representação mimética da realidade.

Por sua vez, a segunda geração modernista mantém as conquistas da geração heróica, entretanto abrandando-se o ideal de ruptura com o passado. Há, na prosa, um retorno intencionado à representação objetiva da realidade, compondo uma espécie de neo-realismo. Destes, destacam-se *O quinze* (1930) de Rachel de Queiroz (1910-2003) e *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos (1892-1953). Nestes casos, a feiúra é evidente na extrema pobreza, como também nas seqüelas da fome e na violenta opressão sofrida por seus protagonistas.

Na obra de Rachel de Queiroz, a feiúra se revela na brutalidade que domina o cotidiano de seus personagens. Quando Chico Bento mata uma cabra para alimentar sua família, é surpreendido pelo dono da criação e, após discussão violenta, leva consigo apenas as vísceras do animal:

E antes de se erguer, chupou os dedos sujos de sangue, que lhe deixaram na boca um gosto amargo de vida.
Cordulina acordou de seu letargo e voltou-se espantada para o filho, que vinha com aquelas tripas na mão. Que é isso, menino? É a tripa de uma criação... o papai matou, mas veio o dono tomar, e por milagre ainda deu o fato...
A mãe se levantou do assento, e, trôpega ainda, tomou na mão as vísceras que sangravam (...)
E num foguinho de garranchos, arranjado por Cordulina com um dos últimos fósforos que trazia no cós da saia, assaram e comeram as tripas, insossas, sujas, apenas escorridas nas mãos (QUEIROZ, 1967, p. 75).

Do mesmo modo desumano, no romance de Graciliano, Fabiano é “feio e bruto” (RAMOS, 1994, p. 68) e “medonho, mais feio que um focinho” (RAMOS, 1994, p. 101). Na descrição do personagem, a feiúra é acentuada através da animalização de seus traços:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. As vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos - exclamações, onomatopéias (RAMOS, 1994, p. 19).

Enfim, o Modernismo de segunda geração usa a fealdade como instrumento de denúncia dos problemas sociais que, nos exemplos citados, são agravados pela seca. A realidade distante dos centros urbanos revela sujeitos embrutecidos pela condição subumana em que vivem.

De acordo com Walnice Nogueira Galvão, a partir deste momento, configuram-se duas vertentes na Literatura Brasileira. A primeira, notadamente regionalista, que atualiza a tradição desenvolvida desde o romantismo, volta-se para a representação do povo e de lugares apartados da urbanização. A segunda, marcada pela espiritualidade e pelo subjetivo, afasta-se dos problemas sociais que assinalam o período e adentram o universo caótico e íntimo da consciência. Assim,

É nesse panorama literário, basicamente bipartido, que Guimarães Rosa vai fazer sua aparição, operando como que uma síntese das características definidoras de ambas as vertentes: algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas (GALVÃO, 2000, p. 26).

Portanto, por um lado, situa-se o sertão de Minas Gerais, através de minuciosas descrições da geografia, do povo e dos costumes regionais. Por outro lado, apresenta-se a temática universal, o sertão metafísico, que representa, através do homem do sertão, os problemas existenciais do homem.

Todavia, estas vertentes não estão apartadas, divididas em momentos desiguais. Ao contrário, elas se combinam, unidas pelo fio que

trespassa toda a obra do escritor mineiro: o homem em sua sempiterna travessia pelo sertão, pois que “O sertão está em toda a parte” (ROSA, 1967, p. 9).

Sendo assim, convém dizer que é no mundo misturado de João Guimarães Rosa (Cordisburgo, 27 de junho de 1908 - Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1967) que se pretende observar a feiúra considerando, sempre, o caráter volúvel e pouco palpável de suas manifestações.

CAPÍTULO II – A FEIÚRA NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

A obra de João Guimarães Rosa contempla as mais diversas manifestações da feiúra. Desde *Sagarana* (1946) até *Tutaméia* (Terceiras Estórias) (1967), é bastante recorrente o uso do vocábulo feio, bem como de seus derivados e de expressões do mesmo campo semântico. Adaptando-se aos diferentes contextos narrativos, a feiúra plasma um cenário que abrange violências, xingamentos, intempéries, uivos de sofrimento e indivíduos desprovidos de beleza física e moral.

2.1 Uma grande estréia²⁶

No volume de estréia, *Sagarana*, o vocábulo feio é corriqueiro. O emprego que dele se faz varia de acordo com a necessidade da narrativa em caracterizar determinados elementos, na construção de personagens, cenários e/ou situações.

Em “O burrinho pedrês”, designa um linguajar ofensivo: “xingando todo nome feio que tem” (p. 29) ²⁷, “bradou nomes feios” (p. 68); situações desairosas: “Está feio” (p. 30), “as vacas de leite começaram a berrar feio” (p. 44), “Noite feia” (p. 67), “o gado ia ficando desinquieto, desistindo de querer pastar, todos se mexendo e fazendo redemoinho e berrando feio” (p. 56); características de personagens, “para não ficar feio eu, como ajudante do senhor, o povo me ver amontado neste burro esmoralizado...” (p. 38), “A pois, o tal pretinho era magrelo, com uns olhos graúdos, com o branco feio de tão branco (p. 55); e nas características dos animais, “só bicho mazelento e feioso” (p. 53), “um gado feio correndo” (p. 57).

²⁶ LINS, 1963, p.258

²⁷ Todos os exemplos em: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.

Em “A volta do marido pródigo”, as andanças de Laio e suas atitudes constituem, nas palavras do Major Anacleto, “uma história feia” (p. 112).

Em “Minha gente”, “o pessoal xinga nome feio” (p. 183) e, na fala da personagem José Malvino, até mesmo os carcarás possuem feiúra: “– Se o senhor doutor está achando alguma boniteza nesses pássaros, eu cá é que não vou dizer que êles são feios... Mas, p’ra mim, seu doutor não leve a mal, p’ra mim, coisa que não presta não pode ter nenhuma beleza...” (p. 177).

No conto “São Marcos”, a feiúra manifesta-se nos traços físicos: “mulher feiosa” (p. 224), “mulherzinha do Timbó, criatura feia e sem graça em si como nenhuma...” (p. 233), “negro feio...” (p. 254), “Prêto; pixaim alto, branco-amarelado; banguela; horrendo” (p. 229).

Em “Corpo fechado”, a feiúra é também a marca de uma personagem, o valentão Targino, “magro, feio, de cara esverdeada” (p. 263), “feio como um defunto vivo ” (p. 279). Ainda aqui, aparece o “riso feio” (p. 281) do Manuel Fulô, os versos de Manuel Baptista, “É tão feio se assigná/ Manuel Batista, sem P!...” (p. 261), e um cavalo que, “Na andadura, era aquela feieza” (p. 272).

Em “Conversa de bois”, o feio destaca-se “em volta da altura e da feiúra do Soronho” (p. 290), no nome de um boi, “o *boi-grande-que-berra-feio-e-carrega-uma-cabaça-na-cacunda...*” (p. 293), na descrição do lugar, “o caminho é feio, mas é firme”, “rolando poeira feia” (p. 312), e repete-se como o indicador de algo perigoso em “Ficou feio, seu Soronho! Ficou feio” (p. 314).

Por fim, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, a feiúra está novamente associada ao palavreado injurioso: “E garrou a gritar as palavras feias tôdas e os nomes imorais que aprendera em sua farta existência” (p. 368).

Diante da verificação da feiúra em *Sagarana*, fica evidente sua relação com os elementos da natureza e com situações de risco. São poucas as referências da feiúra em relação à aparência das personagens. Isto se dá na medida em que, nesta obra, o autor ocupa-se tanto mais com a construção de uma geografia que identifique o interior do Brasil, especialmente de Minas Gerais,

do que com as experiências lingüísticas aprofundadas em obras posteriores. Como afirma José Carlos Garbuglio,

De fato, seu primeiro livro, *Sagarana* (1946), ainda não apresenta a força e a grandeza dos seguintes: *Corpo de baile* (1946); *Grande sertão: veredas* (1956), para falar apenas dos mais importantes e significativos. *Sagarana*, no entanto, representa a fundamental importância de encerrar, em germe, todos os desenvolvimentos posteriores do escritor, quer em nível temático, quer em nível lingüístico (GARBUGLIO, 2008, p.264).

Neste sentido, no que diz respeito à representação do feio, *Sagarana* é basilar. O uso da feiúra que nele se faz, se repete, intensificando-se, nos demais livros do escritor.

2.2 “feio o acontecido, feio o narrado”: obras de 56

Corpo de Baile foi publicado em janeiro 1956 com sete novelas organizadas em dois grandes volumes e um índice em cada um deles. No primeiro, as narrativas são denominadas “OS POEMAS” e dispostas conforme a sequência dos livros. Já no segundo, colocado no final no volume, as narrativas são divididas em “I. ‘GERAIS’ (os romances)” e “II. Parábases (os contos)”. Posteriormente, na terceira edição, a obra foi dividida em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do sertão*.

No primeiro volume, a feiúra se revela na novela “Campo geral”: na paisagem do Mutúm, “um lugar bonito e um lugar feio” (p. 13) ²⁸, “um lugar bonito ou feioso?” (p. 14), “Aquele lugar do Mutúm era triste, era feio” (p. 57), no vento forte “feio que chega, vai derrubar o mato...” (p. 27), em “um céu chuvo, dia feio, bronho” (p. 75); no sabor desgostoso dos medicamentos, “Tivesse outras qualidades de remédios – que fossem muito feios, amargosos, ruins” (p. 42); no som produzido por diferentes animais, “Lobo uivava feio, mais horroroso mais

²⁸ Todos os exemplos em: ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

triste do que cachorro” (p. 32), “Berrú-berro feio” (p. 51); na descrição de um boi bravo, “Touro em turvo, feio, a cara burra, tão de ruim” (p. 62), de uma personagem, “Todo tão feio, seo Deográcias” (p. 41); na injúria, “xingava nome feio” (p. 50); em críticas ao comportamento, ““Larga de mania feia!”” (p. 54), “só no meio do dormir dava um grito repetido, feio, sem acordo de si” (p. 99); e numa lembrança do menino Miguilim, “Patorí falava que podia ensinar muitas coisas, que o homem fazia com mulher, de tão feio tudo era bonito” (p. 56).

Em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, o feio caracteriza: uma imagem sacra, “uma Nossa Senhora feia” (p. 135); personagens, “um rapagão cabeludo, escurado, às vezes feio até” (p. 143), “uma chapadeira percebida feiosa” (p. 178); uma peça de vestuário, “um capote feio de baeta” (p. 153); uma condição social, “feio vazio, a pobreza” (p. 196); uma pequena narrativa, “aquilo era uma estória feia” (p. 214); e o barulho dos bois, “A feio o berro do gado é na estrada” (p. 218).

“A estória de Lélío e Lina” divulga a feiúra em: uma ação desleal, “ele não ia delatar, por fazendo feio, nem que visse coisa, de jeito nenhum” (p. 262); um presságio de morte, “aquilo toava agouro feio de luto” (p. 268); uma reação violenta, “armou briga feia” (p. 274); uma oração religiosa, “Era a reza feia do J’sé-Jórjo” (p. 293); uma paisagem, “tudo está feio e pardo” (p. 328); um impropério, “cascou para o Pernambo feio o gesto” (p. 295); uma briga, “um tinha pragavado feio o ferrão na barriga do outro” (p. 358); intensas tempestades, “As asas de um fogo feio, morte, a claridade triste, aqueles coriscões” (p. 315), “o tempo estava feio” (p.361); aspectos físicos de personagens, “malcastrado, feioso, nunca nem teve mãe nem pai” (p. 284), “mesmo não feia” (p.299), “era mais pobrezinha e feiosa” (p. 334).

No segundo volume, a novela “O recado do morro” apresenta a fealdade: na feição de personagens, “feioso e lero, focinhudo como um coatí” (p. 398), “velho grimo²⁹, esquisito” (p. 399), “cavanhaque em feio começo” (p. 414); na

²⁹ Em uma carta para o tradutor italiano de sua obra, datada em 18 de novembro de 1963, Guimarães Rosa esclarece: “‘grimo’: de uma feiúra sério-cômica, parecendo com as

descrição da paisagem local, “ponto mais brenhoso e feio da serra grande” (p. 404), “Aquele lugar era muito feio” (p. 432); num juramento, “não casar com mulher feiosa” (p. 418); e num som agudo, “um feio meio-guincho” (p. 425).

Em meio a tantas feiúras, o narrador reproduz a fala de uma personagem: “*kalòs kàgathós*” (p. 461). Esta sentença remete, diretamente, ao conceito grego *kallokagathia* que, numa interpretação ao rés do chão, significa o que é belo e bom. Conforme explica Umberto Eco,

O ideal grego da perfeição era representado pela *kallokagathia*, termo que nasce da união de *kallós* (genericamente traduzido como ‘belo’) e *agathós* (termo usualmente traduzido como ‘bom’, mas que cobre toda uma série de valores positivos). Observou-se que a virtude de ser *kalos* e *agathos* definia genericamente aquilo que corresponderia, no mundo anglo-saxônico, à noção aristocrática de *gentleman*, pessoa de aspecto digno, de coragem, estilo, habilidade e conclamadas virtudes esportivas, militares e morais (ECO, 2007, p.23).

Em “Dão-Lalalão (O devente)”, o feio está na caracterização: da paisagem natural, “águas quase assim, deitadas em feio como um veneno” (p. 473), “Lugar feio” (p. 500), “um lugar sem recurso nenhum, muito distante, feio” (p. 546); das personagens, “vinham feios” (p. 498), “ela não ficara feia” (p. 543); e da nostalgia, “aquela saudade sem peso, precisão de achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias” (p. 509).

Na estória de “Cara-de-bronze”, a fealdade é atribuída: a uma condição climática, “Um dia em feio assim, com carregume, malino o chuveiro, rabisco de raios” (p. 561); às infecções causadas pela lepra, “feridas feias brotadas no rosto” (p. 589); a um lugar, “um chapadão feio enorme” (p. 602); a um momento de conflito, “aí, que viu o caso feio” (p. 597); e à aparência da personagem Grivo, “Feio feito peruzinho saído do ovo...” (p. 595).

figuras dos velhos livros de estórias; feiocarateante; de rosto engelhado, rugoso. (Cf. em italiano: grimoso = Vecchio grinzoso) Em inglês: grim = carrancudo, severo, feio, horrendo, sombrio, etc. Em alemão: grim = furioso, sanhoso. Em dinamarquês: grimme = feio. Em português: grima = raiva, ódio; grimaça = careta. Eu quis captar o *quid*, universal, desse radical” (ROSA, 2003, p.69).

Na novela “Buriti”, a feiúra atua com insistência na descrição de mulheres e homens: “tisna, encorujada, com a feiíce de uma antiguidade” (p. 642), “triste e maligna por motivo de ser feia” (p. 642), “E a mulher, se era feia, se era bonita, sua imagem calcava na lembrança de nhô Gaspar” (p. 671), “estava em feiosa, sem os encantos do tempo” (p. 672), “Sua falta de beleza apartava-a das pessôas” (p. 690), “feia, sem nem um singelo atrativo” (p.733), “mais calada de feia” (p. 764), “vaqueiro feio” (p. 752), “aquele homem – palerma, caricato de feio” (p. 760), “a pobre pessoa de nhô Gual torpe ou grotesco” (p. 776), “mais feio do que o vaqueiro Leobéu...” (p. 795), “Às vezes ele não é feio... Só é rústico..” (p. 817). Aparece, também, nas descrições: de um bezerro, “feioso, magro, tolhido pelo endurecimento das juntas” (p. 650); do barulho dos animais, “O feio grito das garças” (p. 663), “Lobo dá um grito feio” (p.668); do sertão, “as estrelas procuravam seu ponto. Elas eram belas, sobre o sertão feio, tristonho” (p. 666); e na conclusão de uma lembrança, “Todo retrato enfeia...” (p. 720).

Conforme se pode observar em *Corpo de Baile*, a feiúra é mais individualizada do que em *Sagarana*. Por conseguinte, se reflete em um número maior de personagens, atribuindo humanidade ao termo. Segundo Paulo Rónai,

Há em todos esses ‘romances’ uma incontável população de comparsas, figuras excêntricas, esquisitões, perfeitamente individualizados (...) e que dão ao livro o colorido, o movimento e a graça grotesca de quadros de Bruegel e de Cranach (RÓNAI, 2006, p. 25).

No *Grande Sertão: Veredas*, romance de 1956, as lembranças de Riobaldo trazem à tona um imenso repertório de fealdade, designando alguns pormenores da natureza: “Eh, o senhor já viu, por ver, a feiura de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel?” (p. 27) ³⁰, “Jacaré choca – olhalhão, crespido do lamal, feio mirando na gente” (p. 47), “Boi *brabreza* pode surgir do caatingal, tresfuriado com o que de gente nunca soube – vem feio pior que onça”

³⁰ Todos os exemplos em: ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

(p. 61), “Mas, qual, se viu um bicho – rã brusca, feiosa” (p. 78), “A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento, vermelho” (p. 120), “fomos para a baixa dos Umbuzeiros, lugar feio, com os gravatás poeirentos e uns levantados de pedra” (p. 266), “Os morcegos não escolheram de ser tão feios tão frios” (p. 325), “o touro sozinho berra feio” (p. 326), “Estes gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão, as feias onças” (p. 329), “E por fim viemos esbarrar em lugar de algum cômodo, mas feio, como feio não se vê” (p. 417), “O Liso do Sussuarão? – era um feio mundo, por si, exagerado” (p. 524), “A parede da Serra do Tamaduá-tão, feia, com barrancos escalavrados” (p. 563), e “Ah, e, vai, um feio dia” (p. 311). Esta última sentença possibilita uma interpretação dupla para “feio dia”, pois além de se referir a um dia muito chuvoso, trata-se do momento em que Riobaldo tomou conhecimento da morte do chefe Joca Ramiro. Neste sentido, o feio tanto se aplica ao clima, quanto ao sofrimento causado pela notícia que acabara de chegar: “Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de Diadorim –: todos os homens se encostavam nas armas. Aí, ei, feras!” (p. 313).

No sertão, o feio é intrínseco à violência e às batalhas: “o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão” (p. 30), “Mas só do modo, desses, por feio instrumento, foi que a jagunçada se findou” (p. 35), “Ah, mas, com ele, até o feio da guerra podia dar alguma alegria” (p. 93), “o fogo feio começava, por todas as partes” (p. 224), “fogo feio – dois mortos, dos titão-passos, companheiros bons” (p. 243), “Ou então – eu quis – ou, então, que se armasse ali mesmo rixa feia: metade do povo para lá, metade para cá, uns punindo pelo bem da justiça, os outros nas voltas da cauda do demo!” (p. 288), “tudo foram as feiezas” (p. 319), “um Zé Vital deu ataque: o qual era um acesso sacramentado de feioso” (p. 369), “Reformaram feia nuvem” (p. 571), “Perdiam sem valia aquele feio calor, que podia ter sido a vida de uma pessoa” (p. 605).

Ainda no romance, a feiúra se revela: nos modos e nas feições sertanejos, “acham que traje de gibão é feio e capiau” (p. 42), “Arre vai, o canoeiro

cantou, feio, moda de copla que gente barranqueira usa” (p.123), “O outro, um tribufú” (p. 175), “medo do Hermógenes remedou, de feias caretas” (p. 280), “Comparsa urucuiano dos olhos verdes, homem muito feioso” (p. 361), “Zé Bebelo mandava, ele tinha os feios olhos de todo pensar” (p. 380), “O quanto feioso, de dar pena, constado chato o fôrmo do nariz, estragada a boca grande demais, em três” (p. 400), “mulher feiosa, muito mãe-de-família (p. 540), “feio, feito negro que embala clavinote” (p. 607); nas feições do diabo, “mais feio no demônio é o nariz e os beijos...” (p. 588); no linguajar ofensivo, “Pensei um nome feio” (p. 97), “Repostei um feio xingo” (p. 582); e na aparência dos enfermos,

os doentes condenados: lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, ferimentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidróticos, de tudo: criaturas que fediam (...) E aquela gente gritava, exigiam saúde expedita, rezavam alto, discutiam uns com outros, desesperavam de fé sem virtude – requeriam era sarar, não desejavam Céu nenhum. Vendo assaz, se espantava da seriedade do mundo para caber o que não se quer. Será acerto que os aleijões e feiezas estejam bem convenientemente repartidos, nos recantos dos lugares (p. 75).

Por fim, a feiúra aparece na fala do compadre meu Quelemém reproduzida por Riobaldo, “que, por perto do Céu, a gente se alimpou tanto, que todos os feios passados se exalaram de não ser” (p. 38), e nas reflexões e recordações do narrador-protagonista, “E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espairar de contentamento, deixava de pensar” (p. 45), “O que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrimento” (p. 150), “Cisme que maldavam, desconfiassem de ser feio pegadio” (p. 185), “Que isso foi o que sempre me invocou, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza!” (p. 237), “Afiguro, aí bem que criei suspeitas: aonde Diadorim não teria andado ido, e que feia ação para aprontar, com parte na fingida estória?” (p. 254), “Ah, e feio ri; porque estava com vontade” (p. 351), “aí foi que eu pensei o inferno feio deste mundo: que nele

não se pode ver a força carregando nas costas a justiça, e o alto poder existindo só para os braços da maior bondade” (p. 406).

Em linhas gerais, pode-se afirmar que, em *Grande Sertão: Veredas*, a recordação do passado empreendida por Riobaldo encadeia sucessivas cenas de feiúra que se organizam de acordo com a necessidade do discurso. Assim, nas palavras do narrador protagonista: “feito o acontecido, feito o narrado” (p. 531).

2.3 A feiúra nos “vastos espaços” das narrativas curtas ³¹

Primeiras Estórias foi lançado em 1962. Ilustrado por Luís Jardim, o volume é uma compilação de contos curtos, sendo que alguns foram publicados anteriormente em jornais³². Segundo a opinião de Rosa, *Primeiras Estórias* “Ficou um livrinho lindo, é o amarelinho” (ROSA *apud* COSTA, 2006, p. 44).

Assim como *Corpo de Baile*, tem dois índices seqüenciais. Entretanto, ao segundo índice somam-se pequenas ilustrações acerca do enredo desenvolvido para cada uma das estórias.

Além disso, o tamanho diminuto das narrativas chama a atenção, quando comparadas à produção anterior de Rosa. Nenhuma das estórias atinge quinze páginas. A extensão dos contos, entretanto, não compromete a capacidade criativa do autor. Segundo Alfredo Bosi,

a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor de uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução (BOSI, 1977, p. 7).

³¹ RONAI, 2001, p.14.

³² Dos vinte e um contos que compõem as *Primeiras Estórias*, quinze foram publicados anteriormente em periódicos (*O Globo*, 1961; *Senhor*, 1962; *Comentário*, 1962) e seis eram inéditos (“Fatalidade”, “O espelho”, “Nada e a nossa condição”, “Luas-de-mel”, “Darandina” e “Os cimos”) (COSTA, 2006, p. 44).

Neste volume, a feiúra aparece pela primeira vez no sexto conto, “A terceira margem do rio”, onde é associada a uma enfermidade, “nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele” (p. 80) ³³.

Por sua vez, o décimo primeiro conto, “O espelho”, traz uma importante consideração sobre a aparência humana:

Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um ou mais falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão (p. 122).

Em “O cavalo que bebia cerveja”, décimo terceiro conto, a feiúra tem relação com o italiano seo Giovânio que possui “feia fala” (p. 142). E, noutro momento, o narrador descreve a cena que presenciou na casa do estrangeiro, quando este revela o cadáver de seu irmão Josepe:

Mas, aí, se viu o horror, de nós todos, com caridade de olhos: o morto não tinha cara, a bem dizer – só um buracão, enorme, cicatrizado antigo, medonho, sem nariz, sem faces – a gente devassava alvos ossos, o começo da goela, gargomilhos, golas (p. 147).

Mais a frente, no décimo sexto conto, “Partida do audaz navegante”, a feiúra aparece caracterizando “uma briguinha grande e feia” (p. 167). Por último, o feio aparece nos três contos que se seguem: em “Darandina”, “*“O feio está ficando coisa...”*” (p. 195), em “Substância”, “o polvilho, ali, na Samburá, era muito caprichado, justo, um dom de branco, por isso para a Fábrica valia mais caro, que os outros, por aí, feiosos, meio tostados...” (p. 208), e em “–

³³ Todos os exemplos em: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Tarantão, meu patrão...”, “pensava que era capaz, contra o sobrinho, o doutor médico: ia pôr-lhe nos peitos o punhal! – feio, fulo!” (p. 216).

Em *Primeiras Estórias*, a feiúra aparece em menor número se comparada à *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas*, o que soa óbvio devido à quantidade de páginas de cada livro. Todavia, é curioso que, mesmo sendo menos usado, o vocábulo repita os significados já apontados nas narrativas mais longas. Ou seja, a recorrência da feiúra nas estórias desta obra ratifica a complexidade do volume e a maestria do autor em trabalhar com a pluralidade significativa de uma mesma palavra. Em uma carta endereçada ao seu tradutor francês, Jean Jacques Villard, datada em 14 de outubro de 1963, Guimarães Rosa atenta para a relevância de cada expressão e a atenção redobrada que o livro requer:

Vi que já notou a dificuldade dele. É que, sendo pequeno, de estórias tão curtas, exige uma tradução muito meticulosamente afinada, capaz de transmitir também um interesse em cada frase, em cada linha, quase que em cada palavra. Só aparente e enganosamente é que ele se finge de simples, de livrinho singelo. Muito mais que uma coleção de estórias rústicas, o ‘Primeiras Estórias’ é, ou pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista. Há pouco, com poucos dias de diferença, um crítico, aqui, aludiu, ao que há nele, como sendo um ‘transrealismo’, e outro crítico dava à coisa a denominação, aparentada, de ‘realismo cósmico’. É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apóia na lógica para transcendê-la, para destruí-la (REINALDO, 2005, p.207).

A novidade das *Primeiras Estórias* preparou o leitor de Guimarães Rosa para sua última obra, publicada poucos meses antes de sua morte, *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. No derradeiro livro, Rosa leva a cabo a diminuição das narrativas e apresenta quarenta estórias curtas que, quando muito, preenchem cinco páginas cada. Aparentemente, a breve extensão se deve ao limite imposto pela revista *Pulso*, onde foram publicadas originalmente. Apenas os

quatro prefácios, e um livro com quatro prefácios já é instigante *per se*, possuem maior extensão, podendo chegar a vinte e uma páginas.

No corpo do livro, os prefácios estão distribuídos em meio aos contos, conforme se encontra no “Sumário” que o encabeça. Todavia, o “Índice de releitura”, inserido ao final do volume, distingue os “Prefácios” e “Os Contos”, além de apresentar o título do livro invertido, *Terceiras Estórias (Tutaméia)*.

Ambos os índices dispõem os contos em ordem alfabética, exceto por “Grande Gedeão” e “Reminiscção” que vêm logo abaixo de “João Porém, o criador de perus”, formando o acróstico JGR que remete diretamente a João Guimarães Rosa. Depois disso, a ordem anterior é retomada.

Estas peculiaridades somam-se, ainda, a um glossário inserido no último prefácio onde se encontra a seguinte definição para o título do livro: “*tutaméia*: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia* (p. 233).

Diante disso, *Tutaméia* denota grande originalidade, prontamente reconhecida pela crítica, capaz de surpreender o leitor em cada releitura. De acordo com João Alexandre Barbosa, apesar da simplicidade que aparenta,

a última obra de João Guimarães Rosa não pode ser lida como diluição da obra-prima de 1956 mas como fragmento de uma totalidade de que, também aquela, faz parte. E esta totalidade, no limite, chama-se linguagem da ficção de tal modo trabalhada que redundando em seu correlato essencial: a ficionalização da linguagem (BARBOSA, 1989, p.16).

Em *Tutaméia*, a feiúra já se revela no primeiro prefácio, “*Aletria e hermenêutica*”, em uma reflexão do narrador/autor:

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve

um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso (p. 39)³⁴.

No segundo conto, “Antiperipléia”, a fealdade está na aparência de duas personagens, o anão Prudencinhano, que se descreve como “defeituoso feioso” (p. 42), e a Sa Justa que era “a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos poderes de Deus” (p. 42) e possuía “porvindas belezas” (p. 43).

Num momento decisivo da trama, o narrador diz: “Delírios, de paixão, cobição, por querer demais, avistar a mulher – os traços – aquela formosura que, nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado” (p. 44). Nesta sentença, chama a atenção o neologismo “desafeio”, construído pelo acréscimo do prefixo des- à palavra feio, constituindo sua negação.

Em “Arroio-das-Antas”, a feiúra está logo na primeira frase: “Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão – onde podia haver assombros?” (p. 46).

Em “Como ataca a sucuri”, o sétimo conto, a feiúra pertence a um utensílio: “Ladino, avançou, quase quadrumamente, desembainhando o facão, feio, tão antigo, que parecia uma arma de bronze” (p. 66).

A feiúra volta a aparecer no décimo oitavo conto, “João Porém, o criador de perus”. No parágrafo inicial, o narrador apresenta a personagem protagonista que não é feia, mas também não é bela: “sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; moço” (p. 118).

Em “Reminiscção”, a fealdade está sempre associada à personagem Drá, assim descrita logo de início: “cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeava; primeiro sinisga de magra, depois gorda de odre, sempre própria a figura do feio fora-da-lei. Medonha e má; não enganava pela cara” (p. 126). Aqui, destaca-se a relação que geralmente se estabelece entre feiúra e maldade, pois ela é “Medonha e má”. Em seguida, o narrador diz que a Drá sofria “Da dor de feiúra, de partir espelho”

³⁴ Todos os exemplos em: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

(p. 127) e, por fim, que a “Drá voltou, empeçonhada, trombuda, feia como os trovões da montanha” (p. 129).

No conto seguinte, “Lá, nas campinas”, há outra mulher marcada pela fealdade: a “Sobrinha do Padre: parda magra, releixa para segar, feia de sorte” (p. 133).

Em “Mécheu”, o protagonista da estória que é “feiancho, mais feio ficava” (p. 136) quando enfurecido e em “Melim-Meloso”, “a mulher do Nhô Tampado notava-se como a feia das feias” (p. 142).

“No prosseguir” apresenta uma personagem marcada por ter uma cicatriz “feiosa, olho esvaziado” (p. 148).

No terceiro prefácio, “*Nós, os temulentos*”, a feiúra aparece na fala do bêbado que afronta uma mulher: “– ‘Feia! – o *Chico disse; fora-se-lhe a galanteria*” (p. 152).

Em “O outro ou o outro”, a feiúra aparece logo de início na caracterização do cigano Prebixim: “Moço não feioso, ao grau do gasto” (p. 156).

Na estória “Orientação”, as feições da Rita Rola são marcadamente feias. Ela é: “Feia, de se ter pena de seu espelho. Tão feia, com fossas nasais” (p. 161).

Já em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, a mulher de Jerevo é “de simpatia e singeleza sem beleza” (p. 166).

Na primeira frase de “Ripuária”, a feiúra está na descrição do espaço: “Seja por que, o rio ali se opõe largo e feio, ninguém o passava” (p. 194).

Em “Seu eu seria personagem”, a fala de Titolívio Sérvulo descreve a personagem Orlanda: “– ‘Feia, frívola, antipática...” (p. 199).

No quarto prefácio, “*Sobre a escova e a dúvida*”, aparece “*Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento*” (p. 230) e, em “Sota e barla”, “Feio é, todo modo, passar-se do sertão uma boiada, estorvos e perigos dos dois lados, por espaço de setenta léguas” (p. 234).

Tanto em “Tapiiraiauaara”, quanto em “Tresaventura”, a feiúra se revela nos pormenores da natureza. No primeiro, uma anta “ia desastrar-se com

os cães, feia a sungar a afilada cabeça, sua cara aguda, aventando-lhe o assomar” (p. 240) e, no segundo, “A água é feia, quente, choca, dá febre, com lodo de meio palmo...” (p. 245).

No conto “Vida ensinada”, uma situação conflituosa é feia, “Aquilo? feio começo, se dera por si, ainda às tortas” (p. 527).

Por fim, em “Zingarêscas”, a feiúra corresponde a uma personagem, “menino corcunda, feio como um caju e sua castanha” (p. 263), e a um ato de Zepaz, um “feio gesticulejo” (p. 264).

Diante deste catálogo de fealdades, cabe dizer que a representação da feiúra na obra de João Guimarães Rosa divide o tema em subgrupos que se alternam em diferentes contextos sem jamais esgotá-lo. Na composição do espaço, na caracterização das personagens, no desenrolar das ações, a feiúra se propaga no sertão.

Disto, não se pode supor que é o uso recorrente que torna a feiúra um aspecto importante da obra de Rosa. Noutro modo, a feiúra contribui para a elaboração do universo ficcional rosiano, na medida em que reforça a verossimilhança ao mostrar as muitas possibilidades de se enxergar o mundo, o sertão e o homem.

No que diz respeito à feiúra como atributo físico, em Guimarães Rosa ela direciona-se, de modo especial, à figura feminina. São diversas mulheres cuja fealdade é o atributo principal que, por vezes, está associado à presença do mal, enquanto, por outras, mascara a existência do bem. Neste sentido, avulta-se “A benfazeja” por apresentar a feiúra no cerne da narrativa, como elemento chave para sua compreensão.

CAPÍTULO III – A FEIÚRA EM “A BENFAZEJA”

3.1 O “sereno nosso lugar” de “A benfazeja”

“A benfazeja” é o décimo sétimo conto de *Primeiras Estórias*. Foi publicado originalmente no jornal *O Globo*, em 05 de agosto de 1961, e reunido, posteriormente, às outras vinte narrativas que compõem “o amarelinho” (ROSA *apud* COSTA, 2006, p. 44).

Este conto apresenta, em onze páginas, a trajetória da Mula-Marmela, uma mulher detestada pela comunidade onde vive. Demasiadamente feia, ela perambula pelo lugarejo guiando seu enteado, o cego Retrupé. Condenada pelo assassinato do marido, o Mumbungo, e acusada de cegar e estrangular o enteado até a morte, a Mula-Marmela é expulsa do lugar sem direito a julgamento justo e sem chance de defesa.

A história se passa em um lugar desconhecido, ainda que freqüentemente encontrado na obra rosiana. Não há topônimo ou elementos que caracterizem um lugar específico. Sabe-se somente que a estória é narrada em tempo ulterior aos fatos e no mesmo lugar em que se sucederam. Não obstante, algumas marcas textuais revelam um lugar pequeno, parcamente habitado, tranqüilo e afastado dos grandes centros urbanos. Por conta disso, mostra-se um “sereno nosso lugar” (p. 181), típico na obra de Guimarães Rosa, característico por possuir poucas ruas e muitos botequins.

Os membros da comunidade também não são nomeados, tampouco individualizados. Deste modo, constituem uma personagem coletiva, cuja voz é suprimida pelo narrador. Destes, restam apenas intervenções indiretas.

Por sua vez, o narrador, também anônimo, se destaca por possuir outra origem. Conforme declara, “Sou de fora” (p. 179). Disso decorre que ele possua uma formação intelectual distinta das pessoas daquele lugar. Sendo assim, coloca-se diante da comunidade com um conhecimento de mundo capaz

de contestar o pensamento provinciano vigente. Além disso, possui o distanciamento necessário para analisar os fatos sem ser corrompido pelos valores sentimentais e históricos autóctones.

Toda a ação se desenvolve no passado e se torna presente através da enunciação. Assim, o plano do enunciado se constrói de momentos distintos do tempo: a morte de Mumbungo, a deficiência e a morte de Retrupé e, por fim, o exílio da Mula-Marmela.

Deste modo, o narrador escuta a comunidade e observa o lugar, com vistas à revisão do discurso coletivo. Neste momento, confronta o que sabe com o que a comunidade julga saber e, ao final, atribui novo significado à estória. E é justamente este embate de conhecimentos que motiva e conduz a narração.

3.2 “A gente não revê os que não valem a pena”: a visão da comunidade

A perspectiva da coletividade destaca somente os aspectos negativos da Mula-Marmela. Segundo a visão autóctone, a mulher é feia e má, todos “Dizem-na maldita³⁵” (p. 182).

Isto porque, num passado distante, tirou a vida de seu marido, o Mumbungo, que era “cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias” (p. 178). O Mumbungo, há muito, amedrontava os habitantes daquele lugar, “emprestava ao diabo a alma dos outros. Matava, afligia, matava” (p. 178). A forma verbal no pretérito mais-que-perfeito, “assassinara” (p. 178), indica um tempo remoto, distanciando a morte de Mumbungo dos fatos mais recentes.

³⁵ “maldito. [Do lat. *Maledictu*.] **Adj.** 1. Diz-se daquele ou daquilo a que se lançou maldição; condenado 2. Pernicioso, execrando, funesto 3. *Muito mau; perverso, malvado, maligno* 4. Molesto, enfadonho” (HOLANDA, 1999, p. 1260) (grifo meu).

Com a morte de seu esposo, a Marmela passou a cuidar do enteado. O Retrupé, “homem maligno, com cara de matador de gente” (p. 178), era “o filho tal-pai-tal; o cão, também, na prática verdade” (p. 179) e, portanto, tão propenso à malvadez quanto o pai um dia foi.

Todavia, logo que o Mumbungo morreu, a raiva do Retrupé foi estancada por uma cegueira que, repentinamente, o acometeu. Mais uma vez, a culpa recaiu sobre a mulher que, utilizando-se de certas plantas, teria retirado a visão do rapaz.

Por conta disso, Mula-Marmela está associada a uma feiticeira, conforme apontado por Walnice Nogueira Galvão em brevíssimo tópico³⁶. Isto porque, já no terceiro parágrafo do conto, os modos de Marmela são descritos como “modos, contidos, de ensalmeira” (p. 177), relacionando a personagem à prática de ensalmos, ou seja, de orações que têm o poder de curar, de benzer.

Noutro momento, quando é culpada pela cegueira do Retrupé, Marmela é acusada da prática de feitiçaria, pois, naquela ocasião, teria feito uso de “leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram, retomam a visão, de olhos que não devem ver” (p. 182). Nos dois casos, Marmela é comparada às feiticeiras e às bruxas, mulheres dotadas de poderes mágicos e sortilégios que, geralmente, são perseguidas e afastadas, pelo exílio ou pela morte, dos lugares em que vivem.

A prática da feitiçaria e da bruxaria existe desde tempos remotos. O termo feitiçaria, segundo aponta Carlos Roberto Nogueira, está associado ao significado de *fatum*, que significa destino, e a feiticeira, já na Antiguidade, estava relacionada principalmente à magia erótica e à intervenção em casos amorosos. Para isso, a feiticeira agia como “envenenadora e perfumista, atividades estreitamente ligadas a esta personagem mágica e que podem ser detectadas a partir da Roma Imperial” (NOGUEIRA, 1991, P. 26).

Na mitologia grega, um exemplo desta presença é o mito de Medéia, mulher que se utiliza de táticas e magias para subverter a ordem da

³⁶ GALVÃO, 1998, p. 35.

subordinação feminina, em busca de realização passional e vingança. Deste modo, Medéia representa a existência e a força da feiticeira nesta sociedade, sendo que, aqui,

O mundo da feitiçaria é o mundo do desejo, do desejo eminentemente passional, que a tudo se sobrepõe para conseguir uma resposta para uma paixão não correspondida ou proibida. Suas atividades trazem consigo a utilização de ervas e ungüentos, dos quais resultam conhecimentos positivos, que se transmitem da feitiçaria greco-romana à sua correspondente imediata (...) a feiticeira medieval (NOGUEIRA, 1991, p. 26).

Posteriormente, no território europeu abrangido pelo Sacro Império Romano, bruxas e feiticeiras foram perseguidas, capturadas, torturadas e assassinadas pela Santa Inquisição, que julgava e punia severamente crimes de heresia. Neste contexto, um grande número de mulheres foi condenado por dominar conhecimentos e desempenhar funções na sociedade que, conforme se acreditava, possuíam natureza maligna. Isto porque,

até o século XVIII a medicina esteve, em parte, nas mãos das mulheres, uma vez que, até então, os médicos dedicavam-se sobretudo à etiologia das doenças, relegando a prática da medicina às curandeiras e a arte obstetrícia às parteiras. Dadas as condições precárias da época, não era raro que um doente morresse ao longo do tratamento, ficando a curandeira, ou a parteira, no caso de um natimorto, automaticamente suspeita de bruxaria (COSTA e MACHADO, 1991, p. 67).

Conseqüentemente, durante o século XV, a Inquisição despendeu de muitas forças na perseguição às bruxas e às feiticeiras. No século XIII, o papa Gregório IX já havia autorizado a morte de algumas bruxas, todavia é em 1484, com a bula escrita pelo papa Inocêncio III, que a caça a estas mulheres agigantou-se, fugindo um pouco às rédeas da Igreja.

Assim como a bula de Inocêncio, foram escritos diversos tratados que instruíam os inquisidores a capturar as bruxas e fazê-las confessar seu pacto com satanás. Textos como o *Malleus Maleficarum*, escrito pelos inquisidores

dominicanos Heinrich Kramer e Jakob Sprenger, no século XV, ajudaram a divulgar a caçada a estas mulheres:

Antes de tudo, falaremos de como agem com os homens, depois com os animais, e, enfim, com os frutos da terra. No que concerne aos homens, interessa sobretudo saber como são capazes de impedir com bruxarias a potência generativa ou o ato venéreo, para que a mulher não possa conceber e o homem não tenha condições de completar o ato. Em segundo lugar, como o ato é, às vezes, obstruído com uma mulher, mas não com outra. Terceiro, de que modo os membros viris são arrancados, como se fossem inteiramente separados do corpo. Quarto, como é possível discernir quando uma coisa provém unicamente da potência do diabo, que age sozinho, sem uma bruxa. Quanto, de que modo as bruxas são capazes de transformar em Bestas pessoas de um e de outro sexo com a arte dos malefícios. Sexto, como as bruxas parteiras matam de diversas maneiras os fetos ainda no ventre na mãe ou, quando não o fazem, como oferecem as crianças aos demônios (...) Em conclusão, todas essas coisas provêm da concupiscência carnal que nelas é insaciável (...) Não é de espantar que entre os infectados pela heresia das bruxas existam mais mulheres do que homens (SPRENGER e KRAMER *apud* ECO, 2007, p. 208).

Estes tratados se disseminam entre os séculos XVI e XVIII, incentivando a perseguição às praticantes de magia e aumentando o medo e o desprezo por estas mulheres. Com isso, muitas delas foram conduzidas à morte, à forca ou à fogueira, por se enquadrarem nas prescrições das bulas eclesiásticas.

Nesta altura, uma pergunta parece pertinente: porque as mulheres eram perseguidas e não os homens? Afinal, é sabido que havia homens praticantes de magias, mesmo curandeiros, mas em número muito inferior ao de mulheres neste meio. A perseguição às mulheres, conforme responde Nogueira, é uma questão histórica, anterior à caça às bruxas:

O medo à mulher tem uma longa tradição que remonta aos hebraicos e à Antiguidade clássica. Para os gregos, foi Pandora, o presente dado aos homens por Zeus, 'um mal em que todos, no fundo do coração, se deleitarão em rodear de amor sua própria desgraça', foi a responsável pela introdução de todos os males do mundo (NOGUEIRA, 1991, p. 104).

Igualmente, as referências bíblicas às mulheres remetem ao mal e sua entrada no mundo. O corpo da mulher é lascivo e um convite ao pecado. Neste sentido, Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, adverte sobre a corrupção da mulher e sua índole maligna:

Verdadeiramente, não existe mais que um sexo, o masculino. A Fêmea é um macho deficiente. Não é então surpreendente que este débil ser, marcado pela *imbecilias* de sua natureza, a mulher, ceda às tentações do tentador, devendo ficar sob tutela (AQUINO *apud* NOGUEIRA, 1991, p. 106).

Por sua vez, o documento *Malleus Malleficarum* atribui a prática de magias e feitiços ao apetite sexual que, na mulher, é insaciável:

Toda perversidade é não obstante pequena para a perversidade de uma mulher. O que é a mulher além de um inimigo da amizade, uma punição inescapável, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade apetecível, um perigo doméstico, um delicioso dano, um mal da natureza pintado com belas cores ! (KREMER e SPRENGER *apud* NOGUEIRA, 1991, p. 106).

Apesar de reafirmar a inferioridade e a imperfeição da mulher, as palavras dos dominicanos admitem que ela é um mal necessário, que precisa ser domado e vigiado, como um animal selvagem, ou como um demônio angelical. Portanto, a mulher é o amargo remédio para o desejo sexual do homem que, sem ela, cederia à fornicção e à corrupção de seu corpo. O papel da esposa, neste sentido, é servir ao marido de modo que este não venha a cometer os pecados da carne³⁷. No livro *Confissões*, Agostinho admite, a respeito do matrimônio, que “O que em grande parte e com violência me prendia e torturava era o hábito de saciar a insaciável concupiscência” (AGOSTINHO, 1999, p. 164).

³⁷ São Paulo, na Primeira Epístola aos Coríntios, adverte: “Penso que seria bom ao homem não tocar mulher alguma. Todavia, considerando o perigo da incontidência, cada um tenha sua mulher, e cada mulher tenha seu marido” (BÍBLIA, 2004, p. 1464).

Destarte, a natureza da mulher está diretamente relacionada ao mal e ao pecado, diferentemente do homem visto como o gênero superior, descendente direto de Cristo. Soma-se a isto, o ofício de parteira realizado pelas mulheres que, por conta das mortes e deformações físicas decorrentes da precariedade deste serviço, eram associadas ao pacto demoníaco e à bruxaria.

Diante disso tudo, é possível compreender que as bruxas e as feiticeiras tornaram-se alvos da perseguição à mulher por conta da essência devassa que se revela em sua aparência desgostosa. Por conta de sua natureza nefasta, as mulheres acusadas de bruxaria eram, em sua grande maioria, velhas e feias, viúvas ou solteironas, que não encontraram no casamento uma vida próspera.

Neste contexto, a fealdade da aparência é interpretada justamente como marca da iniquidade das servas de satã. Conforme aponta Nubia Hanciau,

a figura da feiticeira é ao mesmo tempo real - sua história remonta à Idade Média - e simbólica, daí a fascinação que exerce. No imaginário masculino tradicional, sobretudo do na Igreja, ela é possuída pelo diabo e duplamente maldita; por acreditar-se que com ele fornicava, ela encarna o pecado e o mal. Por extensão o termo bruxa designa toda mulher feia ou má, vestida de forma bizarra (HANCIAU *apud* BARBOSA, 2003, p. 57).

Ainda hoje, salvo as exceções em que apresentam um aspecto belo e sedutor para aliciar suas vítimas, as bruxas são lembradas como mulheres horrendas e muito feias de tal modo que a palavra se tornou sinônimo para designar a fealdade feminina. Conforme acepção dicionarizada,

bruxa. [De or. Pré-romana, poss.] **s.f.** 1. Mulher que faz bruxarias; feiticeira, maga, mágica. 2. *P.ext.* Mulher feia e/ou rabugenta; bruaca, canhão, carcaça, coruja, cuca, jabiraca, medusa, megera, muxiba, seresma, serpe, serpente, urucaca, xaveco (FERREIRA, 1999, p.337) (grifo meu).

Sendo assim, vítimas de um ensinamento moral que relaciona aparência e essência, beleza e bondade, feiúra e maldade, as bruxas são hostilizadas, desde tempos remotos, por manterem um pacto demoníaco e, por isso, são perseguidas e punidas. Segundo Umberto Eco,

na maior parte dos casos as vítimas de tantas fogueiras foram acusadas de feitiçaria *porque eram feias*. E a respeito de sua feiúra, inventou-se que nos sabás infernais elas poderiam se transformar em criaturas de formas atraentes, mas sempre marcadas por traços ambíguos que revelariam sua feiúra interior (ECO, 2007, p.212).

No conto de Rosa, Mula-Marmela está associada a esta imagem da mulher maligna, da feiticeira que utiliza sortilégios e conhecimentos sobrenaturais para dar cabo de seu destino, *fatum*, para cumprir sua função. Além disso, ela é uma mulher feia, velha, soturna, que vive escondida, esmolambada e mal-cheirosa e que lembra, por conta destes atributos, o perfil de uma bruxa.

Assim como esta personagem histórica e mitológica, Marmela é odiada pela sociedade que a acusa de cometer crimes de sangue, contra seus próprios familiares, provavelmente movida por seus impulsos malignos, e por conta disso é condenada à morte. Todavia, a morte de Marmela não é física, é uma morte simbólica, uma morte social³⁸ na medida em que ela é privada completamente de seu convívio através do exílio. Todavia, a morte social de Marmela já havia sido decretada antes mesmo de sua expulsão, pois ninguém nunca se interessou por ela, nunca os moradores se aproximaram da mulher, “você não podem gostar dela, nem sequer sua proximidade tolerem” (p. 181). Portanto, o isolamento e a impossibilidade de comunicação são impostos pela

³⁸ Morte Social: *total isolamento é a completa ausência de relacionamentos interpessoais; e a impossibilidade ou a perda da capacidade de estabelecer relações significativas com outras pessoas*. Isto acarreta isolamento e solidão (RODRIGUES; TERRA, 2006, p. 35).

comunidade e, neste sentido, o agente da morte social não é o sujeito envelhecido e, sim, o desprezo que impede à sociedade de interessar-se por este sujeito³⁹.

Adair de Aguiar Neitzel, em sua análise das personagens femininas do *Grande Sertão: Veredas*, destaca um grupo de mulheres “de aspecto intrigante, simulacros de esfinges que produzem enigmas e ocupam o espaço da esposa fiel ou da prostituta dadivosa” (NEITZEL, 2004, p.93)⁴⁰. Em oposição às mulheres dedicadas ao amor e ao cumprimento de seu papel de mãe e de fêmea, estas outras mulheres estão relacionadas à morte, à esterilidade, e, neste sentido, “são donas de um caráter e de uma força imbatíveis, por vezes castrador, distanciando-se da natureza erótica e fecunda, da ‘positividade’, comumente encontrada na mulher rosiana” (NEITZEL, 2004, p.93).

Considerando-se esta divisão, pode-se acrescentar ao segundo grupo, numa abordagem mais ampla, a Mula-Marmela. Ela não possui a beleza ou a sensualidade femininas, é constantemente associada à imagem e à prática do mal, além de ser muito feia. Por tudo isso, Marmela é alvo da intransigência da comunidade que age unicamente em favor de sua proteção, e isto significa livrar-se de todo mal, expurgá-lo do lugar. Neste sentido, Marmela representa uma longa tradição de profanações e violências destinadas ao corpo feminino e se enquadra no que Anne-Marie Dardigna chama de “metafísica da carne”. Segundo ela,

³⁹ A morte social é a última consequência do envelhecimento social, “um processo lento que leva à progressiva perda de contatos sociais gratificantes. É um processo que se inicia em algum momento da vida de um ser humano, acentua-se em diferentes ocasiões e, através de avanços e recuos nem sempre muito precisos, pode levar à chamada morte social” (RODRIGUES; TERRA, 2006, p. 35).

⁴⁰ Neitzel identifica dois grupos de mulheres na obra rosiana, um relacionado a Eros (amor) e o outro a Tanatos (morte): “Os grupos femininos são, assim, antagônicos: um lado positivo, vitalizante – do qual fazem parte Nhorinhá, Otacília, Diadorim, Rosa’uarda, Miosótis, Hortência e Maria-da-Luz – contrabalançando por um lado que se afasta da sensualidade, do erotismo, aproximando-se muitas vezes do mortífero, destruidor – representado por Maria Mutema, a Mulher do Hermógenes, Ana Duzuza, e/ou sobrenatural – representado por Izina Calanga e Maria Leôncia” (NEITZEL, 2004, p.114).

O lugar privilegiado dessa subversão, dessas destruições sacrílegas e profanatórias é o *corpo das mulheres*, 'território fechado e mundo suportando o arbitrário do poder masculino'. Toda a violência do erotismo se concretizaria, de forma sacrificatória, no corpo feminino, exposto como objeto de ataque, como a vítima expiatória dos sacrifícios primitivos (Dardigna *apud* BRANDÃO, 1993, p. 237).

Sendo assim, a personagem de Guimarães Rosa remete às crenças e aos rituais encontrados desde as origens do pensamento ocidental. Associada às bruxas e feiticeiras, a Mula-Marmela é uma mulher que comporta, em seu corpo envelhecido e feio, muitas histórias, de inúmeras mulheres, que foram vitimadas por uma visão maligna da feminilidade. Soma-se a isto, com agravo, a suposição de que ela roubava o dinheiro que o cego esmolava e que os dois, madrastra e enteado, praticariam atos libidinosos.

Portanto, ela é uma destas personagens, sempre presentes, que existem nas brechas do belo e cuja participação é indispensável para a formação daquilo que é moralmente aceitável e socialmente desejável. Conforme Nogueira,

A uma crença oficial é de vital importância o papel desempenhado pelo demônio e seus agentes, cuja participação configura os comportamentos divergentes, e auxilia a coletividade no reconhecimento e repúdio das mesmas. Era *necessário* para o mental coletivo a existência da encarnação do Mal. Era preciso que fosse visto, tateado, tocado, para que o Bem surgisse como graça suprema – o Belo e Divino, em oposição ao Horrífico e Demoníaco (NOGUEIRA, 1991, p. 165).

Não obstante, outro crime também foi imputado à Mula-Marmela. Após um ataque de fúria do cego, a mulher o teria asfixiado até a morte, na calada da noite. As pessoas asseguram que, “a Mula-Marmela, no decorrer das trevas, foi quem esganou estranguladamente o pobre-diabo, que parou de se sofrer, pelos pescoços; no cujo, no corpo do defunto, após, se viram marcas de suas unhas e dedos, craváveis” (p. 186).

Na perspectiva de seus concidadãos, Marmela foi a assassina de seu próprio filho. Ainda que não se trate de um filho biológico, Marmela é a única

mãe de Retrupé. Ela sempre tomou conta dele, porque ele, cego e odiado por todos, precisava dela, “como os pobres precisam uns dos outros” (p. 179). A Mula⁴¹ não tem filhos, é estéril, e reconhece no enteado o filho que ela não pode ter: “Diz-se que ela teria lágrimas nos olhos; que falou, soturna de ternuras terríveis: – ‘*Meu filho...*’” (p. 186).

Neste sentido, a história de Marmela se identifica, novamente, com o mito de Medéia. Conforme encontrada na tragédia de Eurípides, Medéia não se enquadra nos padrões comportamentais de uma mulher pertencente a uma sociedade patriarcal. Ela se rebela contra as regras da submissão e faz uso de magias para realizar seus desejos, mesmo que para isso precise se tornar uma assassina. O ato extremo de Medéia é o homicídio dos próprios filhos para cumprir a vingança contra Jasão, o marido adúltero, que vocífera:

Maldita! Abominável! Odiada pelos deuses, por mim e por toda a raça dos seres humanos. Execrada como jamais o foi outra qualquer mulher. Tua crueldade penetrou com a espada o corpo dos seres que geraste, assim me destruindo e me deixando sem prole. E ainda ousas fitar a Terra e o Sol depois desse ato ímpio e sangrento. Maldição sobre ti! Todas as maldições sobre ti! Tens que desaparecer da face do mundo. Agora percebo a extensão de meu erro no malsinado dia em que te trouxe de tua terra bárbara para esta terra grega, tu que traíste o pai que te gerou e a pátria que te alimentou. Os deuses te lançaram contra mim como uma maldição, demônio maligno sedento de sangue. Em teu próprio lar já tinhas matado teu irmão ara poderes subir na Argo, minha bela nau de bela proa. Aí começou tua vida de crimes. Casa então comigo, geraste dois filhos apenas para aplacar tua desmedida lascívia. Filhos que agora destróis sem piedade por ciúme de leito. Nenhuma mulher grega ousaria tal feito, e, contudo, eu, insensato, te preferi a ela numa união odiosa e funesta. Tu, não mulher, leoa de natureza, mais feroz do que a tirrena Cila, sei que nem mil maldições abalarão tua natureza de granito. Mas eu te maldigo: que sejas danada para sempre, ser hediondo, feiticeira, assassina de teus filhos. A mim só me resta curvar-me ao meu destino, sem nem poder desfrutar minhas novas núpcias. Nem aos filhos que gerei e criei poderei dirigir a última palavra, o último adeus. Eu perdi tudo (EURÍPIDES, 2004, p.82).

⁴¹ “Assim, todo aquele que sabe que toda mula é estéril, sabe que este animal é estéril, se sabe que é mula” (AQUINO, 2005, p. 382).

Medéia é ultrajada por agir contra o marido através do assassinato dos filhos. Conduzida pelo ódio e pelo desejo de vingança, ela representa a realidade de muitos indivíduos marginalizados que, rejeitados por suas sociedades por serem considerados inferiores, se tornam alvos de violências e humilhações.

Marmela mata seu filho, mas não por ciúme. Ela matou o Retrupé porque *precisava* matar. O impulso que moveu Marmela a cometer os crimes é diferente do impulso passional que conduziu a heroína da tragédia clássica a matar os filhos. Em “A benfazeja”, a protagonista é movida pela mola do destino mas não age em benefício próprio, visto que todos os seus esforços estão voltados para o bem e a proteção da comunidade. Ela não cometeu os crimes porque desejava prejudicar alguma pessoa – o Mumbungo e o Retrupé – como reparação dos danos causados por elas, nem tampouco fora estimulada a matar por sentir ciúme ou ódio: “Não, não há ódio; engano. Ela, não” (p.182). A Mula-Marmela matou porque foi incumbida de matar, “de cortar, com um ato de ‘não’, sua existência doidamente celerada” (p. 179), tanto o marido, quanto o enteado.

Tantos indícios, a ligação parental com Mumbungo e Retrupé e a lista de maldades praticadas por Marmela, fazem com que a comunidade enxergue somente feiúra na mulher e lhe atribua a mesma essência maligna dos outros dois. Deste modo, sendo ela tão assassina e cruel quanto eles eram, deve ser igualmente eliminada do convívio social. Assim, a mulher feia e criminosa é exilada da comunidade.

Neste âmbito, mal e feio se (con)fundem: “A mulher – malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego” (p. 176). Portanto, na visão das pessoas que julgam Marmela, não há distinção entre a essência e a aparência dos fatos e/ou da mulher.

A voz desta personagem coletiva é composta por várias vozes não individualizadas, que “criam em torno da mulher excluída pelo grupo um *mythos* em que não é possível distinguir testemunho de efabulação” (PACHECO,

2006, p.126). Neste ponto, o pensamento da comunidade reproduz outro, mais ou menos uniformizador, que postula a equivalência entre feio e mau, entre feiúra e má disposição moral. Deste modo, na medida em que cometer um crime é feio, o seu agente também o é, sem distinção entre moral e estética.

Sendo assim, o fato de a Marmela ser feia corrobora para o pré-julgamento que a coletividade, conduzida pelos sinais da intervenção divina e pelo valor da expurgação do mal, faz dela. Aos moldes das sociedades que perseguiram e matavam as mulheres acusadas de bruxaria que não consideravam a diferença entre a aparência disforme e a natureza maligna, o lugarejo vê na figura da Marmela, a mula, a portadora de todo o mal.

3.3 “Cada qual com sua baixeza; cada um com sua altura”: a visão do narrador

Diante deste *mythos* elaborado em torno de Marmela, o narrador, ao compor seu relato, posiciona-se dentro e fora da comunidade, alternando constantemente a perspectiva dos fatos narrados.

Por um lado, ele se coloca como parte da comunidade, aproximando-se do interlocutor e, em favor de sua argumentação, fala na primeira pessoa: “a gente podia viver o sossego” (p. 180), “os moradores deste sereno nosso lugar” (p. 181) e “tranqüilos estamos” (p. 185). Neste sentido, pode-se inferir que “o narrador está há algum tempo no lugar, o que se nota pela familiaridade que tem com os moradores e com as versões da história de Mula-Marmela, bem como por expressões que indicam permanência” (PACHECO, 2006, p. 126).

No momento da enunciação, Retrupé está morto e Mula-Marmela exilada. Todavia, quando o narrador chegou ao povoado e tomou conhecimento da história da Mula, ainda pôde observá-los perambulando pelas sombras do lugar, a mulher e o cego, os dois, assassinos. Deste modo, seu testemunho é resultado do confronto entre a visão autóctone e a experiência da sua observação:

E outra vez vejo que vêm, pela indiferente rua, e passam, em esmolambos, os dois, tão fora da vida exemplar de todos, dos que são os moradores deste sereno nosso lugar. O cego Retrupé avança, fingindo-se de seguro, não dá à Mula-Marmela a ponta do bordão para segurar, ela o guia apenas com sua dianteira presença, ele segue-a pelo jeito, pelo se deslocar do ar – como em trasvôo se vão os pássaros (p. 181).

Porém, o narrador não se contenta com a aparência dos fatos e pretende averiguá-los. Neste intuito, ele entra em contato com a Mula-Marmela e, no momento da enunciação, reproduz de modo indireto a “antiquíssima linguagem” (p. 183) da mulher, destacando dois vocábulos de seu léxico primitivo: “*gasalhado* e *emparo*” (p. 183). Isto assinala o interesse do forasteiro em apurar o que motiva a repulsa sentida pela comunidade em relação à Marmela. Neste sentido, encadeia em seu discurso uma série de expressões que apontam para a tênue fronteira existente entre aquilo que *é* e aquilo que *parece ser*. “Sei que” (p. 176), “Soubessem-lhe” (p. 176), “E nem desconfiaram” (p. 177), “você nunca desconfiaram” (p. 178), “Sei que” (p. 178), “Vocês sabem” (p. 178), “todos sabem” (p. 179), “sem que se saiba” (p. 180), “sei e pensam” (p. 180), “Parece que” (p. 185) e “você crêem saber” (p. 186).

Por outro lado, o narrador se posiciona fora da comunidade, distanciando-se do interlocutor. Isto permite que ele questione os acontecimentos sem comprometer-se com eles, “Mas, eu, indaguei. Sou de fora” (p. 179).

Por ser forasteiro, o narrador, antes de construir seu relato, precisa ouvir o que contam as pessoas daquele lugar. E, por se tratar de um lugar muito pequeno, é de se supor que a história da Marmela seja transmitida entre os moradores.

Destarte, o narrador confronta o relato oral recolhido com o exame *in loco* por ele empreendido. Disto resulta que seu discurso apresente muitos verbos elocutivos que reproduzem, de maneira indireta, a fala da comunidade, assim como: “diziam” (p. 176), “Dizem que” (p. 178), “Dizem-se” (p. 179), “Diziam que” (p. 184), “Conta-se-me” (p. 185) e “Diz-se que” (p. 186). Neste

sentido, dirige seu discurso à comunidade, em tom de exortação, e instaura um diálogo.

Todavia, neste diálogo a voz do interlocutor aparece somente de forma indireta, reproduzida pelo narrador que, por vezes, parece responder a possíveis interrupções dos moradores, como em “Seu antigo crime?” (p. 177). Aqui, observa-se um expediente semelhante ao de *Grande Sertão: Veredas*, em que a voz do ouvinte

é patente apenas pelo reflexo no relato de Riobaldo, única voz do livro. Poderíamos falar, então, em diálogo, pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo *inserto* em situação dialógica (SCHWARZ, 1991, p. 378).

Diferentemente do que acontece no romance, a voz predominante no conto é a do forasteiro, do homem da cidade. Neste mesmo sentido, “A benfazeja” se distingue também de outros contos do escritor, como “Meu tio o lauretê”, “Antiperipléia” e “– Uai, eu?”, em que sobressai a voz local, do sertanejo. Na história da Mula-Marmela, a matéria está no sertão, mas quem articula a fala é o indivíduo citadino, culto e letrado. Em sua fala, portanto, estão amalgamadas as vozes da coletividade e, principalmente, a voz a mulher excluída que não tem voz social e não pode falar por si. O narrador, portanto, expressa a voz feminina abafada pela sociedade e, devido a isso,

sugere uma recriação da figura do coro grego clássico, na sua função não só de exprimir, em temores e esperanças, os sentimentos dos espectadores que compunham a comunidade cívica, mas, também, comentar e refletir a relação ‘entre o indivíduo e as forças cósmicas’ (FIGUEIREDO, 2008).

Neste sentido, o narrador elabora um discurso argüidor e persuasivo. Assim, ao mesmo tempo em que aponta para o julgamento precipitado daquele grupo, busca convencê-lo a mudar o foco de sua visão, clarificando as ações da Mula-Marmela. Assim sendo, a retórica do narrador consiste em escutar

e reproduzir o pensamento coletivo e, em seguida, contestá-lo com argumentos externos ao conhecimento local que ajudam a esclarecer os acontecimentos e desmistificar a existência da Marmela, da feiúra e da maldade.

Com a intenção de aproximar-se do seu interlocutor e ganhar-lhe simpatia e confiança necessárias para que seu discurso seja eficaz, o narrador inicia seu relato mostrando-se tolerante com a atitude da comunidade em relação à Marmela:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena (p. 176).

Com isto, o narrador declara ter ciência do desprezo em relação à Mula-Marmela, mas compreende que a proximidade com o sujeito observado ofusca a visão do observador, induzindo-o a possíveis erros. Deste modo, ele entende ser necessário certo afastamento, para que o foco seja ajustado e o sujeito observado seja clarificado e melhor compreendido. A proximidade que os moradores têm com Marmela, e, igualmente, com o Mumbungo e o Retrupé, ainda que eles sejam marginalizados e apartados do seu convívio, atrapalha o juízo que se faz deles. Agindo assim, com condescendência, ainda que esta esteja munida de certa ironia, o narrador estabelece um vínculo amigável com o seu ouvinte e denota empatia inserindo-se no discurso.

A partir disto, é capaz de desvelar o que a comunidade não conseguia e nem podia enxergar:

Nem fosse reles feiosa, isto vocês poderiam notar, se capazes de descobrir-lhe as feições, de sob o sórdido desarrumo, do sarro e crasso; e desfixar-lhe os rugamentos, que não de idade, senão de críspa expressão (p. 177).

Neste sentido, não só o Retrupé, mas também a comunidade sofre de uma severa deficiência visual, pois não consegue enxergar o que se

configura como diferente, ou mesmo avesso aos padrões estéticos e éticos estabelecidos por ela. Assim, enquanto, numa mão, o discurso coletivo enfatiza a fealdade e a crueza da mulher, aproximando-se do estado de cegueira do Retrupé, noutra mão, o discurso do narrador articula um pensamento que busca rever aqueles que, segundo ele, valem a pena. Sendo assim,

Uma expressiva rede especular vai criando identidades e diferenças, literalmente cego, Retrupé espelha a simbólica cegueira do vilarejo, enquanto sua guia reflete o olhar diverso do narrador. Cada qual à sua maneira, ambos protegem e contestam a comunidade, escapando a suas regras e nela introduzindo um intrigante exterioridade; Mula, 'tão fora da vida exemplar de todos', coíbe as transgressões dos companheiros e, como alguém de *fora*, o narrador alerta para a visão turva de seus interlocutores, impedidos de vislumbrarem a melhor e inusitada face da protagonista (PASSOS, 2000, p.107).

Sendo assim, o narrador é capaz perceber a essência benfazeja da mulher, o que motiva a construção de uma fala que promove a defesa daquela que não pode falar por si. Neste sentido, o discurso empreendido pelo narrador visa uma mudança de perspectiva da comunidade em relação à Marmela. Segundo Ana Paula Pacheco,

No centro de um discurso que revê os julgamentos ali determinados, a voz local é posta como narrador *não confiável*, que diz sem ter visto e como lhe convém. A fala do homem de fora surge então como demarcadora, mostrando que a da coletividade conta a história de uma exclusão da perspectiva de seus agentes, convencidos do bom fundamento da violência que praticaram. Mostrando, simetricamente, um 'bom fundamento' para a violência de Mula-Marmela, propõe a reflexão, clarificando alguns fatos, indicando a fronteira escorregadia entre o acontecido e o narrado (PACHECO, 2006, p.128).

Por conseguinte, evidencia-se que a visão privilegiada do narrador advém de uma formação intelectual diversa dos membros daquela comunidade. Assim sendo, ele pode estabelecer a relação entre os acontecimentos e a tragédia grega, atuando com sabedoria necessária para

melhor interpretá-los. Neste esforço, elabora seus argumentos pautado pelos valores éticos e morais deliberados pela tradição ocidental. Deste ângulo, é capaz de compreender os motivos que conduziram, ou obrigaram, a Marmela a matar o Mumbungo, cegar e estrangular o Retrupé.

3.4 “Nos domínios do demasiado”: marcas do trágico no discurso do narrador

Em “A benfazeja”, o discurso do narrador é marcado pelo conhecimento erudito que alia o sertão ao mundo, o regional ao universal, o conto de Rosa à tragédia grega.

Logo no título do conto, fica evidente um dos elos existentes entre a literatura de Rosa e a mitologia dos povos antigos, pois alude diretamente à *Eumênides*, última peça da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo (525 – 456 a.C.), que encerra a trajetória de Orestes, com o seu julgamento. Nela, Erínias são entidades ctônicas descritas como filhas da noite, responsáveis pela punição dos crimes de sangue. Na mitologia grega, “as Erínias são divindades familiares, antigas, que acompanham os criminosos consangüíneos desde sempre, retidas em sua mente, guardadas em seu peito, sufocadas em seu sofrimento” (BARBOSA, 2007, p. 37).

As Erínias perseguem Orestes porque ele matou a mãe, assassina do pai. Todavia, ao chegarem a Delfos, onde acontece o julgamento no palácio de Apolo, são confrontadas pelos deuses mais novos, pois querem aplicar uma lei antiga contrária àquela que se instaurava. Elas buscam justiça que, entretanto, não é concretizada, pois Orestes é absolvido. Em função disso, amaldiçoam a cidade com promessas de destruição.

Buscando amenizar a ira da Erínias, a deusa Atena propõe que elas se tornem protetoras da cidade e recebam, em recompensa, sacrifícios em seus nomes. Assim, as Erínias se tornam Eumênides, que significa bondosas, benfazejas. Neste ponto, a tragédia encontra o conto.

A Mula-Marmela é “velha e feia” (p. 176), as Erínias são “mulheres de aspecto estranho (...) tenebroso e repelente” (ÉSQUILO, 1999, p. 145) e “filhas antiqüíssimas de um passado remoto” (ÉSQUILO, 1999, p. 145). A Marmela vive na escuridão, “embrenhada, mesmo quando ao claro, na rua” (p. 176), as Erínias são “tristes descendentes da negra Noite” (ÉSQUILO, 1999, p. 160). Marmela é mula, estéril, “não pariu nem parirá, nunca” (p. 183), as Erínias são “virgens malditas (...) nunca as possuíram quaisquer dos deuses, homens e nem mesmo feras” (ÉSQUILO, 1999, p. 145). A Mula-Marmela tem o cheiro de loba, o “lobum⁴²”, as Erínias perseguem Orestes como “um cão de caça” (ÉSQUILO, 1999, p. 153). Além de loba e mula, a Marmela anda “em sestro de égua solitária” (p. 177) e possui “selvagem compostura” (p. 187), as Erínias possuem aparência que “em nada se assemelha a criatura alguma (os deuses não vos contam entre os numes celestes e vossas feições em nada lembram as dos homens e mulheres)” (ÉSQUILO, 1999, p. 160).

Além dos pontos de contato evidenciados acima, há ainda outras marcas da tragédia no conto. Logo no primeiro parágrafo, o narrador divulga que a Mula-Marmela pertence aos “domínios do demasiado” (p. 176), ou seja, da desmedida, do descomedimento típico do herói trágico. Sendo assim, o narrador insere a Mula-Marmela:

na ordem antiga das personagens que crêem em seus valores e por eles lutam incondicionalmente, sem recorrem nunca a qualquer espécie de negociação que lhes propiciem a fuga do destino. Antígona, Édipo, Ajax, Agamêmnon, entre muitos outros heróis gregos, caracterizam-se pela *hybris*, pela desmedida, sendo, por causa de tal especificidade, eliminados da comunidade grega, ainda que com muita dignidade (CEZAR, 2001, p.1).

Ratificando este sentido, o principal argumento do narrador consiste em atribuir as atitudes de Marmela ao destino. Assim, aproxima a

⁴² Em carta ao tradutor alemão, o autor explica: “O LOBUM =: o cheiro do lobo | Wolfsgestank ou Wolfsstinkerei (Deve haver uma palavra alemã para isso, na rica linguagem dos caçadores.) (Cf.: bodum (= cheiro de Ziegenbock), fartum =: mau cheiro) Em *Sagarana*, fiz ‘boium’, para cheiro de boi. Assim, lobum: = catinga de lobo” (ROSA, 2003, p. 341).

personagem rosiana ao herói trágico que, aos moldes de Édipo, depara-se com um futuro inexorável. Entretanto, ao contrário do rei tebano, a resignação marca a conduta da sertaneja, pois Marmela não se esquivava de sua sina, mesmo que isso significasse matar os seus:

A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora – da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam. Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada dele; e, juntos, enviados (...) Se só ela poderia matar o homem que era o seu, ela teria de matá-lo (p. 181).

Deste modo, a Marmela não poderia fugir de seu destino. Ninguém poderia tomar o seu lugar na tarefa de proteger o povoado e purgá-lo de todo mal. Portanto, ela não deve ser desprezada pelos crimes cometidos, na medida em que, para o contexto, era necessário que ela agisse de tal modo. A Marmela é conduzida por uma “sina forçosa demais” (p. 181), do mesmo modo com que “a tragédia clássica pressupunha a luta do herói contra a inexorabilidade do Destino (*fatum* ou *anankê*), determinado pelos deuses” (MOISES, 2004, p. 449).

Contudo, diferentemente do que ocorre com as tragédias, o final de Marmela não é digno. Ela é expulsa do lugar, sem homenagens, sem consolo, humilhada. Ela atua como bode expiatório que, exilada, leva consigo toda impureza.

Segundo o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, o termo tragédia significa “canto de bode” (MOISES, 2004, p. 448) e deriva do grego *tragoidia* (*tragos*, bode, e *oide*, canção, ode). Sua origem está relacionada aos rituais de homenagem ao deus Baco, onde cantores vestiam-se de bodes compondo um “simples ‘coro de bodes’” (MOISES, 2004, p. 448).

Em “A benfazeja”, as marcas do trágico conduzem para o desfecho dramático, quando a Marmela deixa a comunidade: “você a viram partir:

o que figurava a expedição do bode – seu expiar” (p. 186). Com isso, o narrador evidencia o significado benfazejo da Marmela descrevendo o seu derradeiro sacrifício como a “expedição do bode”, pois aproxima Marmela do *pharmakós* grego, que se sacrificava para expurgar o mal, para purificar a cidade.

Na tradição cristã, o bode é o animal eleito nos rituais de expiação, onde o animal era escolhido como símbolo da purificação dos males que acometiam a sociedade. Análogo a isto, nas cidades gregas, o *pharmakós* também constituía práticas de purificação, quando alguma calamidade se abatia sobre a cidade.

No conto de Guimarães Rosa, a comunidade se distingue de Marmela atribuindo somente a ela toda a essência maligna que antes se aplicava também ao Mumbungo e ao Retrupé. Deste modo, o mal está simbolizado em alguns indivíduos eleitos que devem ser expulsos do lugar. Quando os dois homens morrem, toda a idéia que se faz do mal, nesta comunidade, é direcionada para Marmela, que figura como bode expiatório.

O bode expiatório remete aos rituais de sacrifício que aconteciam na antiguidade grega, antes da instituição do direito. Nos rituais do *pharmakós*, o bode expiatório era escolhido deliberadamente entre os marginalizados, deficientes, miseráveis, doentes ou criminosos. Deste modo,

Se uma calamidade se abatia sobre a cidade, exprimindo a cólera de deus – fome, peste ou qualquer outra catástrofe –, o homem mais feio de todos era conduzido como que a um sacrifício como forma de purificação e remédio para os sofrimentos da cidade (DERRIDA, 2005, p.80).

Neste sentido, a fealdade está associada a uma prática sacrificial que visa instaurar a paz e a ordem. A feiúra, portanto, pende para um significado benigno que a relaciona a algo positivo para a sociedade.

No caso de Marmela, os mesmos atos a tornam boa e má, na medida em que para proteger a comunidade do mal, ela precisa se tornar a assassina do marido e do enteado. Ela faz o mal para o Mumbungo, matando-o, e

para o Retrupé porque o deixa cego e, supostamente, também o mata. Noutro sentido, ela protege o lugarejo com estes e outros atos, como recolher cacos de vidro do chão e levar embora o corpo podre de um cachorro morto. Desse modo,

Trata-se de trazer à tona a antinomia: os mesmos atos tornam Mula-Marmela maléfica e benfazeja, pois matar é livrar a comunidade, cegar é afastar a ameaça proveniente da 'maligna estirpe' da Mumbungo. Vale lembrar as sombrias vingadoras, Erínias ou Fúrias, cujo nome não se podia pronunciar sob pena de invocá-las, e que eram também (e para proteção) chamadas de Eumênides, benfeitoras, pelos gregos antigos (PACHECO, 2006, p.134).

Diante disso, destaca-se a intenção do narrador em transformar o juízo que se faz da mulher. Através de seu discurso, aponta para uma versão da estória ainda desconhecida pela comunidade, a bondade da Mula-Marmela e a necessidade de sua existência naquele contexto. Agindo deste modo, o narrador desempenha função semelhante à de Palas Atena na peça ática. Através da palavra, ele tenta mudar a maneira como a comunidade vê a mulher, assim como a deusa grega em relação fúrias. Conforme Tereza Barbosa,

A metamorfose das Erínias em Eumênides ou Benfazejas dar-se-á por uma retórica bastante eficaz. A palavra da deusa que nasce da cabeça de Zeus tem, portanto, poder extraordinário. A novidade de Ésquilo reside na sua abordagem do problema da prática de justiça. Em lugar da profusão multiplicadora de seres vingadores, defendendo a honra de um indivíduo assassinado, o poeta mostra que o impasse pode ser solucionado a partir de uma estratégia relativamente simples: troca-se o nome das entidades, que passam a ser Benfeitoras, que zelam pelo bem-estar coletivo dos vivos (BARBOSA, 2007, p. 38).

Assim sendo, fica evidente que somente o narrador culto poderia ser capaz de ver, além da feiúra e dos crimes, a riqueza de Mula-Marmela, "Rica, outromodo, sim, pelo que do destino, o terrível" (p. 177). Ele compreende a utilidade da mulher naquela comunidade e mostra, através do seu discurso

inquiridor, que ela é cura para o mal que rondava o lugar. De acordo com carta de Guimarães Rosa ao tradutor alemão,

‘Mula’, na região minha, é qualquer bloco, limpo, de quartzo, cristal-de-rocha; sempre se guarda em casa um pedaço de cristal, desses, para aplicar, terapeuticamente, em casos de contusões, etc., como acontece na novela. Faz efeito, por resfriar a parte do corpo inflamada ou contusa (ROSA, 2003, p. 206).

Dito isto, fica patente o caráter benéfico da protagonista. Ela é a responsável por conter a sede de sangue do Mumbungo, por isso precisa matá-lo. Do mesmo modo, é designada para tomar conta do Retrupé e impedir que a herança maligna do enteado se realize. E, nestas tarefas, ninguém poderia substituí-la, “só ela mesmo poderia ser a executora – da obra altíssima” (p. 180).

Contudo, diferentemente do que ocorre com as Erínias na tragédia, no conto, a mudança de perspectiva se restringe ao discurso do narrador, é apenas nele que a Mula-Marmela se transforma em benfazeja, pois a visão de mundo da comunidade não se altera. Por conta disso, o narrador encerra sua fala com uma sentença imperativa: “E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer” (p. 187).

3.5 “Pensem, meditem nela, entanto”: a moral da história

O relato do narrador tem um curto período de tempo. Não se pode precisar a duração, todavia pode-se supor que a história é contada de uma única vez, sem pausa, sem quebras, a não ser as exigidas pela própria diegese. Sendo assim, o narrador passa pouco tempo com seu interlocutor. Todavia, isto não implica no fim da reflexão que articula em seu discurso. Em suas últimas

palavras, deixa uma tarefa para o interlocutor: “Pensem, meditem nela, entanto” (p. 187).

Esta sentença dirige-se à comunidade, mas não se restringe a ela. Através do uso freqüente do vocativo “você”, o leitor também é inserido naquele contexto e igualmente convidado a reavaliar suas convicções sobre aparência e essência, sobre beleza e feiúra.

Isto ocorre porque ao leitor é dado observar o contexto em sua completude. Guiado pelo narrador, ele refaz a trajetória da Marmela e compreende os acontecimentos em seu conjunto, arrematando-os com a linha do destino que conduz a mulher. Neste sentido, pode perceber que a existência da Marmela foi indispensável para que a harmonia daquela comunidade fosse estabelecida. E, em um sentido mais amplo, pode entender que mesmo as coisas mais feias, aparentemente desprezíveis, possuem grande valor para o conjunto em que se inserem.

Conforme postula Santo Agostinho, tudo faz parte da ordem e cada elemento de um conjunto contribui para sua harmonia. Para tanto, o filósofo exemplifica:

Poder-se-á falar de algo mais sórdido, de mais indecoroso e mais cheio de disformidade do que as meretrizes, proxenetas e todo este gênero de flagelos? Retira as meretrizes da vida humana e terás perturbado tudo pelas paixões: coloca-as no lugar das mães e tornarás tudo desonesto pela corrupção e pela indignidade (AGOSTINHO, 2000, p. 167).

Portanto, o papel desempenhado pela Mula-Marmela naquele contexto era indispensável e, sendo assim, ela se torna insubstituível. O narrador aponta para o erro da comunidade, “Feia, furtiva, lupina, tão magra. Você, de seus decretantes corações, a expulsavam” (p. 186), como uma advertência de que, se ela falhou, o leitor não deve falhar.

Esta recomendação final ainda remete ao universo das fábulas infantis que se encerram com uma moral da história. Nestes textos, tudo se

direciona para um conhecimento específico que deve ser transmitido. Para isso, são criadas metáforas que expliquem a realidade às crianças, de modo a conduzi-las a prática das boas ações. Assim como a tragédia grega, o texto tem uma finalidade didática, que deve se reproduzir numa boa conduta social daqueles que possuem esse conhecimento.

Enfim, o narrador de “A benfazeja” promove uma revisão dos fatos, mostrando que apesar de a mulher ser feia e ter um passado criminoso, ela é a realizadora de uma obra admirável, por conta das belas ações que praticou, abnegando de si em favor dos outros. E, desta forma, ensina à comunidade e ao leitor a enxergar que as pessoas não são completamente feias, nem belas ou boas. Conforme adverte o narrador: “Cada qual com sua baixeza; cada um com sua altura” (p. 184).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso tudo, convém reafirmar o caráter subjetivo da feiúra, ou seja, a importância fundamental que possui o sujeito observador para sua existência. Conforme dito anteriormente, a feiúra tem sua origem no sentimento de desagrado estético que certa coisa desperta em alguém. Sendo assim, seu significado pode variar de acordo com cada pessoa e, ainda, de acordo com a mudança de perspectiva de uma mesma pessoa. Disso decorre que existam diferentes tipos de feiúra e, ainda, que a feiúra possa ser convertida em beleza, e vice-versa.

Sendo de tal modo, a feiúra possui uma natureza volúvel à qual não se podem fixar normas rígidas e tampouco determinar um significado que comporte toda a sua abrangência. E nisto, justamente, reside o grande fascínio que ela desperta. A feiúra, apesar do primeiro impacto causado por suas manifestações, inquieta o espectador e o convida a olhar novamente, a reavaliar suas convicções, a rever o seu conceito de beleza. Ela retira o sujeito da contemplação passiva ao contestar a hegemonia da simetria, da proporção, da satisfação encontrada prontamente diante de algo belo. Ainda que não cause deleite num primeiro momento, a feiúra desperta, na maioria das vezes, grande curiosidade, pois sempre trata do inusitado, do incomum, do exacerbo. De acordo com o que aponta Santo Agostinho, até mesmo as coisas feias exercem forte atração no homem. Assim,

Que gosto há em ver um cadáver dilacerado, a que se tem horror? Apesar disso, onde quer que esteja, toda a gente lá acorre, ainda que, vendo-o, se entristeça e empalideça. Depois, até em sonhos temem vê-lo, como se alguém os tivesse obrigado a ir examiná-lo, quando estavam acordados, ou como se qualquer anúncio de beleza os tivesse persuadido a lá irem (AGOSTINHO, 1999, p.297).

Neste sentido, através da curiosidade que atrai o olhar, a feiúra dá vazão a diferentes sensações, que vão desde o desagrado e o desconforto, até a compaixão. E, diante disso, “Compreendemos (...) porque a arte de vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e maligno” (ECO, 2007, p.437).

Sendo deste modo, a arte encontra na feiúra uma opção diferente para representar a realidade ou, ainda, uma forma para escapar dela. Por um lado, em algumas obras, a feiúra se torna o meio mais adequado para a denúncia das mazelas que corrompem a sociedade e o homem. Noutras, ainda, ela serve como recurso argumentativo em uma preleção, indicando tudo o que deve ser enjeitado pelos homens virtuosos. Em casos como estes, a feiúra está intimamente relacionada à presença do mal, como metáfora do erro e do execrável.

Por outro lado, há obras em que a feiúra se torna a opção estética, propriamente dita, por oferecer elementos diversos dos ditames da arte bela e ideal. Aqui, a feiúra não está obrigatoriamente relacionada ao mal, ou presa à imitação da realidade tal qual ela se apresenta. Destarte, o feio é a deformidade, a imperfeição e a assimetria existentes tanto no caos do cotidiano quanto na imaginação do artista.

Por estas vias, a feiúra adentra os domínios da obra artística e povoa uma imensa galeria com monstros, bruxas, corcundas, misérias, miseráveis, cadáveres, diabos, atrocidades, mortes, a morte, escuridões, podridões, medos, seres desconhecidos e deformidades que se encontram em qualquer tempo e em todo lugar. De modo especial, a pintura e a literatura promovem novas formas de se observar a feiúra.

Neste movimento, a ação interpretativa de um espectador é o que possibilita ao feio tornar-se estimável e, até mesmo, belo. Assim, uma obra de arte, mesmo que contenha elementos próprios do feio, poderá ser considerada, por muitos apreciadores, uma obra bela, digna de muito valor. Noutro sentido, uma

obra qualificada como bela em um determinado contexto, por conter formas simétricas e devidamente organizadas, pode se tornar feia quando inserida em contexto dessemelhante. Em ambos os casos, a mudança ocorre na parte subjetiva da feiúra, ou seja, na parte que diz respeito ao julgamento que se faz de alguma coisa, e não à coisa em si. Assim sendo, o que sofre alteração é a maneira com que se olha para algo, e não as formas com que ele se apresenta. Portanto, conforme a fala das bruxas de *Macbeth* mencionada por Umberto Eco, “Belo é feio, feio é belo...” (ECO, 2007, p. 20).

Nesta mesma linhagem, situamos o conto “A benfazeja”. Na história de Guimarães Rosa, a feiúra atua com grande importância na medida em que se encontra no centro da narrativa, encarnada na formas desagradáveis da Mula-Marmela, e constitui um dos pontos colocados em questão pelo discurso do narrador. Como num quadro de Goya ou Rembrandt, aqui a feiúra está no centro mais iluminado e privilegiado da representação, e tudo gira em torno dela. Ainda que viva escondida nas sombras, é para Marmela que voltamos nosso olhar, completamente.

A fealdade da Mula-Marmela é patente em suas descrições. Assim, ela é velha, tonta, esfarrapada, anda sempre curvada e freqüentemente sua imagem é associada aos animais. A mulher, que possui um passado criminoso e vive se escondendo na escuridão, é alvo do pré-conceito que se estabelece sobre a feiúra, associando-a a uma índole maligna.

A Marmela, para a população escassa do lugarejo em que vive, não é mais do que uma mendiga, assassina e feia. Neste sentido, a aparência desagradável que possui torna mais intensa a sua essência desumana. No discurso da coletividade, portanto, ressoa o lugar-comum que vitupera a feiúra, negando-lhe qualquer aspecto positivo e até mesmo utilitário.

Noutro sentido, o narrador forasteiro, oriundo da cidade e, portanto, intelectualizado, chama a atenção dos moradores para o que realmente importava na mulher e que fora, por todo o tempo, ignorado. Deste modo, apresenta a eles, e por conseguinte ao leitor, a face bondosa da Mula-Marmela.

Seu discurso, notadamente culto, é pautado pelos elementos da tragédia grega e, por conta das associações que realiza, possibilita uma nova interpretação dos fatos narrados. Segundo a sua versão, a Marmela estava destinada a cuidar daquela comunidade e, portanto, os crimes que foram imputados às suas mãos só foram executados porque ela tinha que cumprir o seu destino. A mulher feia, neste sentido, é como o bode expiatório, eleito para expurgar o lugarejo do mal que por muito tempo o acometera, pois de acordo com os antigos ritos de purificação, as pessoas feias, deformadas, doentes e pobres eram escolhidas como vítimas do sacrifício. Portanto, a feiúra de Mula-Marmela, assim como o pé ferido de Édipo, ratifica a força do destino, sob o qual gravitam todos os elementos do texto.

Sendo assim, o narrador realiza uma revisão dos fatos a partir do questionamento do que *parece ser* em busca por aquilo que *é*, de fato. Isto é possível porque ele possui o distanciamento necessário para enxergar o contexto em toda a sua completude. Desta perspectiva, o narrador é capaz de perceber a harmonia que rege todo o conjunto, compreendendo que a deformidade de um único elemento não age desfavoravelmente a ela, mas, ao contrário, contribui para sua existência.

Deste modo, o narrador se distancia do senso-comum vigente naquela comunidade, situando, de um lado, o discurso em favor da Mula-Marmela e, de outro lado, a voz das demais pessoas que

Não sendo capazes de considerar e contemplar a concordância universal das coisas (...) se alguma coisa os choca porque é difícil para o seu conhecimento, pensam que inere nas coisas uma grande disformidade (AGOSTINHO, 2000, p. 89).

Com tudo isso, chega-se ao doutrinamento veiculado pelo discurso que o narrador dirige à comunidade e, igualmente, ao leitor. O que ele propõe ao seu interlocutor é uma forma mais justa de se enxergar a imperfeição da Mula-Marmela e, de modo mais amplo, de quaisquer elementos da vida em que o feio se manifeste. O que ele realiza é um desmascaramento da realidade,

mostrando que ela não precisa ser bela para ser agradável. E, neste sentido, a feiúra da Marmela é essencial, pois ratifica o pensamento do narrador que dissocia o feio do mal.

Sendo assim, o ensinamento do narrador se estende do conto à vida, pois demonstra a necessidade de se avaliar cada coisa em seu conjunto, buscando enxergar aquilo que se esconde por detrás das máscaras da aparência e, assim, atingir a natureza íntima de cada coisa, de modo a perceber a beleza que habita em tudo, inclusive na imperfeição e na feiúra.

Portanto, conclui-se que, o conto de João Guimarães Rosa realiza uma atualização da tragédia clássica, pois mesmo fincada na problemática regional, tem profundidade suficiente para tratar deste tema literário tão perene, tão presente: o destino.

Neste sentido, o “sórdido desarrumo” em que Marmela vive mascara a sua face benfazeja. O aspecto repugnante não deixa que as pessoas vejam que ela é boa, situando-a no plano da desordem, da anormalidade e do desarrumo. E, contrapondo este discurso, e inserindo a Mula-Marmela na ordem, o narrador mostra “como da imundície e da podridão brotam, por vezes, as mais lindas e viçosas plantas” (GUIMARÃES, 1955, p. 57).

De acordo com a metáfora de Victor Hugo, mesmo a feiúra desempenha uma função singular:

O carvalho tem o porte bizarro, os ramos nodosos, a folhagem sombria, a casca áspera e dura; mas é o carvalho.
E é por causa disso que ele é o carvalho. Se querem um tronco liso, ramos direitos, folhas de cetim, dirijam-se à pálida bétula, ao sabugueiro oco, ao salgueiro chorão; mas deixem em paz o grande carvalho. Não apedrejem quem lhes dá sombra (HUGO, 2004, p. 99)

Finalmente, a Mula-Marmela simboliza tudo aquilo que, negligenciado pelo pelos sentidos, encontra-se apartado da beleza, mas ao mesmo tempo situa-se na ordem natural do mundo, onde coexistem feiúra e beleza, cumprindo cada qual a sua função em favor da harmonia do conjunto.

Assim, no sertão-mundo de Rosa a beleza existe na harmonia dos contrastes, onde, por fim, “Tudo se compensa” (p.177).

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Diálogo sobre a ordem*. Tradução, introdução e notas de Paula Oliveira e Silva. Edição bilíngüe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Xavier Pinheiro. 3ª. ed. São Paulo: Atena, 1957.

ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2004.

ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme*. São Paulo: EDUSP, 1998.

ANDRADE, Mário de. "Prefácio Interessantíssimo". In: _____. *Paulicéia Desvairada*. 1ª.ed. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p.7-39.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 17ª.ed. São Paulo: Martins, 1979.

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

AQUINO, Tomás de. *Suma teológica III*. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. *Suma teológica IV*. São Paulo: Loyola, 2005.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *O Espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos Vinte Anos*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1987.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Tradução de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. "Prefácio" in: NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; editora da universidade de São Paulo, 1989.

BARBOSA, Maria José Somerlate (Org.). *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. "Os monstros do remorso em Ésquilo". In: JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. São Paulo: Ática, 2006.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Paulus: São Paulo, 2004.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.

BOSI, Alfredo. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3ª.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFMF, 1993.

BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro : Guanabara, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Livraria Martins, 1964. 2 vols.

_____. "O homem dos avessos". In: *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. (Coleção Ensaio ; v. 1)

CÂNDIDO, Marina Regina. "Medéia: Ritos e Magia". In: *Phoênix*. Rio de Janeiro, v. 02, p. 229-234, 1996.

CASTELO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

CASTRO, Dácio Antônio de. *Primeiras Estórias: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993.

CEZAR, Adelaide Caramuru. "Vínculos entre 'A Benfazeja', de Guimarães Rosa, e Eumênides, de Ésquilo". In: IV Congresso Estudos Literários/Estudos Culturais da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2004, Évora. Actas do Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Évora - Portugal: Universidade de Évora, 2001.

CHAUÍ, Marilena. "Sobre o medo". In: CARDOSO, Sérgio *et al.* *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 35-76

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CLARK, Stuart. *Pensando com demônios: a Idéia de Bruxaria no Princípio da Europa Moderna*. São Paulo: EDUSP, 2006.

COLI, Jorge. "Consciência e heroísmo no mundo moderno". In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA, Ana Luiza Martins. "Veredas de Viator". In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. No. 20-21. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. p. 10-58

COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Salete Kern (orgs.). *Imaginário e história*. São Paulo: Marco Zero; Brasília / Paralelo 15, 2000.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. *Santo Agostinho: um gênio intelectual a serviço da fé*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

COUTINHO, Eduardo. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica)

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo : textos clássicos de estética*. Belo Horizonte : UFMG, 1997.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

EURÍPIDES. *Medéia*. Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2003.

_____. (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FARACO, Carlos A; CASTRO, Gilberto de; TEZZA, Cristóvão (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.

FARJANI, Antonio Carlos. *Édipo claudicante: do mito ao complexo*. São Paulo: Edicon, 1954.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: Um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

GARBUGLIO, José Carlos. "A saga de Rosa: A gênese de uma obra" in: FANTINI, Marli (org.) *A Poética Migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: EDIOURO, s.d.

GUIMARÃES, Bernardo. *O Ermitão de Muquém e O garimpeiro*. São Paulo: Livraria Martins, 1955.

HAUGHT, James A. *Perseguições religiosas*. Tradução Bete Torii. Rio de Janeiro: Sinergia: Ediouro, 2009.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

HUGHES, Robert. *Goya*. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISMÉRIO, Clarisse. *Mulher: A moral e o imaginário entre 1889 - 1930*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2000.

LINS, Álvaro. "Uma grande estréia". In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p.258-263

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LOBATO, Monteiro. "Paranóia ou mistificação?". In: _____. *Idéias de Jeca Tatu*. 8ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1957.

LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica)

LOYN, Henry R. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MATOS, Gregório de. *Escritos de Gregório de Matos*. Seleção e notas de Higino Barros. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MCLEAN, Adam. *A Deusa tríplice: Em Busca do Feminino Arquetípico*. São Paulo: Cultrix, 1989.

MILLIET, Sergio. "Introdução". In: AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p.5-9.

MINDLIN, José. "Às margens de Rosa". In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. No. 20-21. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NEITZEL, Adair Aguiar. *Mulheres rosianas: percursos pelo Grande sertão: veredas*. Itajaí: UNIVALI, 2004.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e história: As práticas mágicas no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1991.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1989.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 5ª.ed. São Paulo: Ática, 2003.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PALOU, Jean. *A feitiçaria*. Tradução Maria Julia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

PASSARELLI, Paula. "Proximidades entre 'A Benfazeja', de Guimarães Rosa e *Eumênides*, de Ésquilo". In: *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte : Editora Puc Minas, 2003.

PASSOS, Cleusa R. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª.ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

PEREZ, Renard *et al.* *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

PLATÃO. *Parmênides*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet; tradução, apresentação e notas de Maura Iglesias e Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. 10ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos... Mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume, 2005.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese de doutorado. Curitiba: 2005.

RINNE, Olga. *Medéia: O Direito à Ira e ao Ciúme*. São Paulo: Cultrix, 2007.

RODRIGUES, Nara Costa; TERRA, Newton Luiz. *Gerontologia social para leigos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

RONAI, Paulo. "Os vastos espaços". In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira : dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2002.

_____. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 5ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.

_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958 – 1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHIRE, Louise (coord.). *A Mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução de Cila A. e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto: Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSENFELD, Denis L. (ed.). *Ética e Estética*. Filosofia Política, série III, número 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino:risco, excesso e modernidade*. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas: noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SANTOS, Adilson dos. *A atualização de Eumênides, de Ésquilo, em 'A benfazeja', de Guimarães Rosa*. Monografia de Especialização. Londrina: 2001.

SANTOS, Volnei Edson dos (org.). *O Trágico e seus Rastros*. Londrina: EDUEL, 2002.

SCHWARZ, Roberto. "Grande Sertão: Estudos". In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva/MCT CNPq, 1988.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

STAROBINSKI, Jean. "Goya". In: _____. *1789: os emblemas da razão*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 119-131.

TOBIAS, José Antonio. *O Feio*. São Paulo: Herder, 1960.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-português*. Porto: Marânus, 1945.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. Tradução de Cristina Murachco. 2ª. ed. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2002.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Atena, 1959.

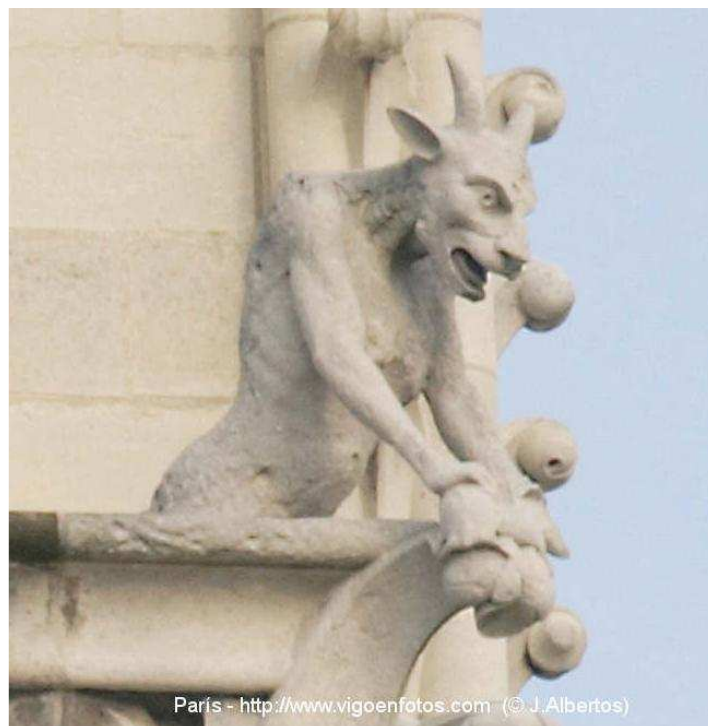
ANEXOS

ANEXO 1



Mestre das horas de Rohan,
O morto ante seu Juiz, 1418 - 1425

ANEXO 2



Gárgulas da Catedral de Notre Dame, Paris

ANEXO 3



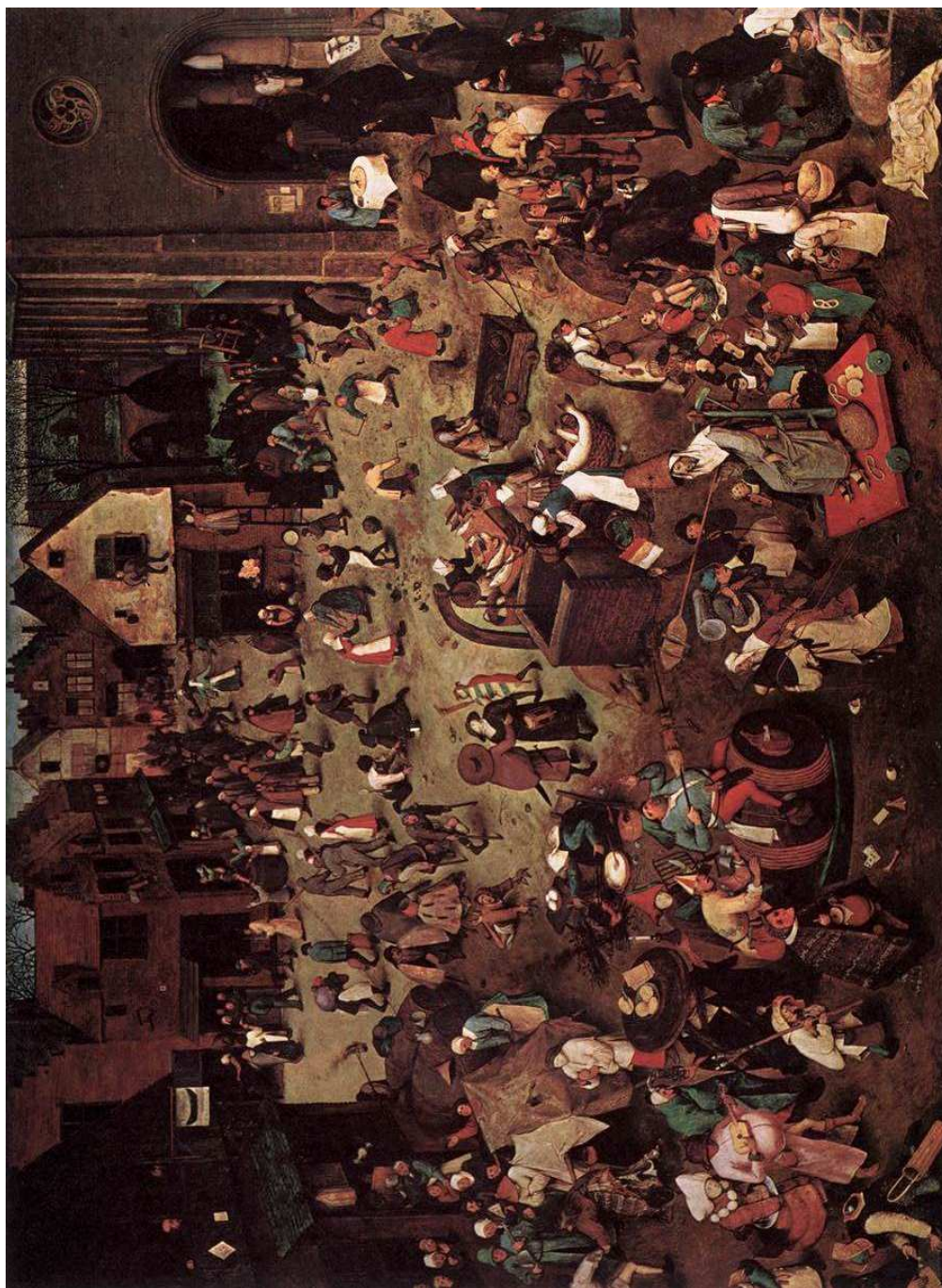
Caspar Schott,
página de *Physica curiosa*, 1662,
Würzburg, Endter.

ANEXO 4



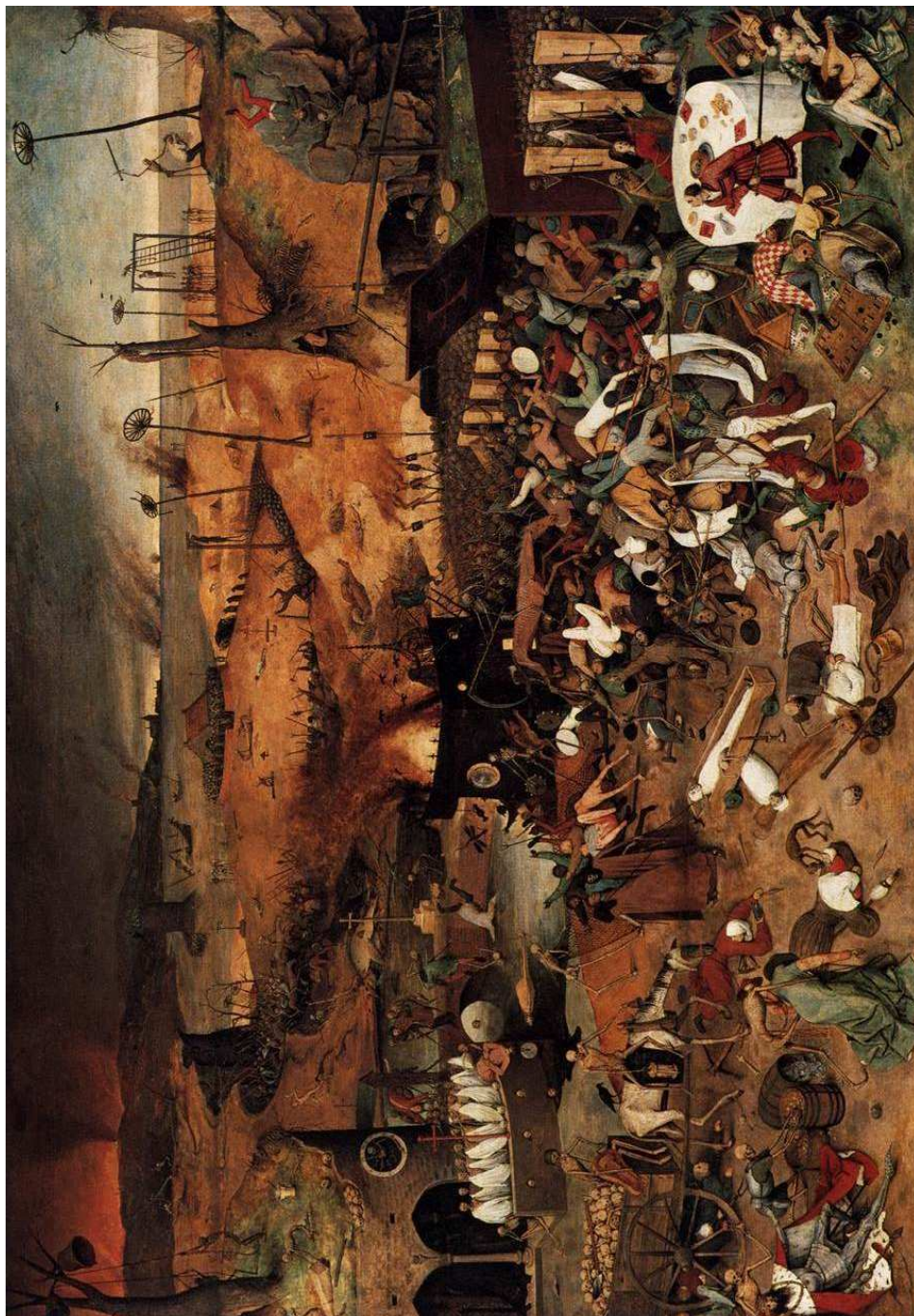
Giovan Battista Della Porta,
De humana physiognomonia, 1586,
 Vico Equense, Cacchio.

ANEXO 5



Pieter Bruegel, o Velho,
O combate do Carnaval e da Quaresma, 1559,
Kunsthistorisches Museum, Vienna.

ANEXO 6



Pieter Bruegel, o Velho,
O triunfo da morte, 1562,
Museo del Prado, Madrid.

ANEXO 7



Giuseppe Arcimboldo,
Inverno, 1563,
Kunsthistorisches Museum, Vienna.

ANEXO 8



Rembrandt van Rijn
A captura de Sansão, 1636
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

ANEXO 9



Rembrandt van Rijn
O boi esquartejado, 1655
Musée du Louvre, Paris

ANEXO 10



Goya
Saturno devorando um filho
Museo del Prado, Madrid

ANEXO 11



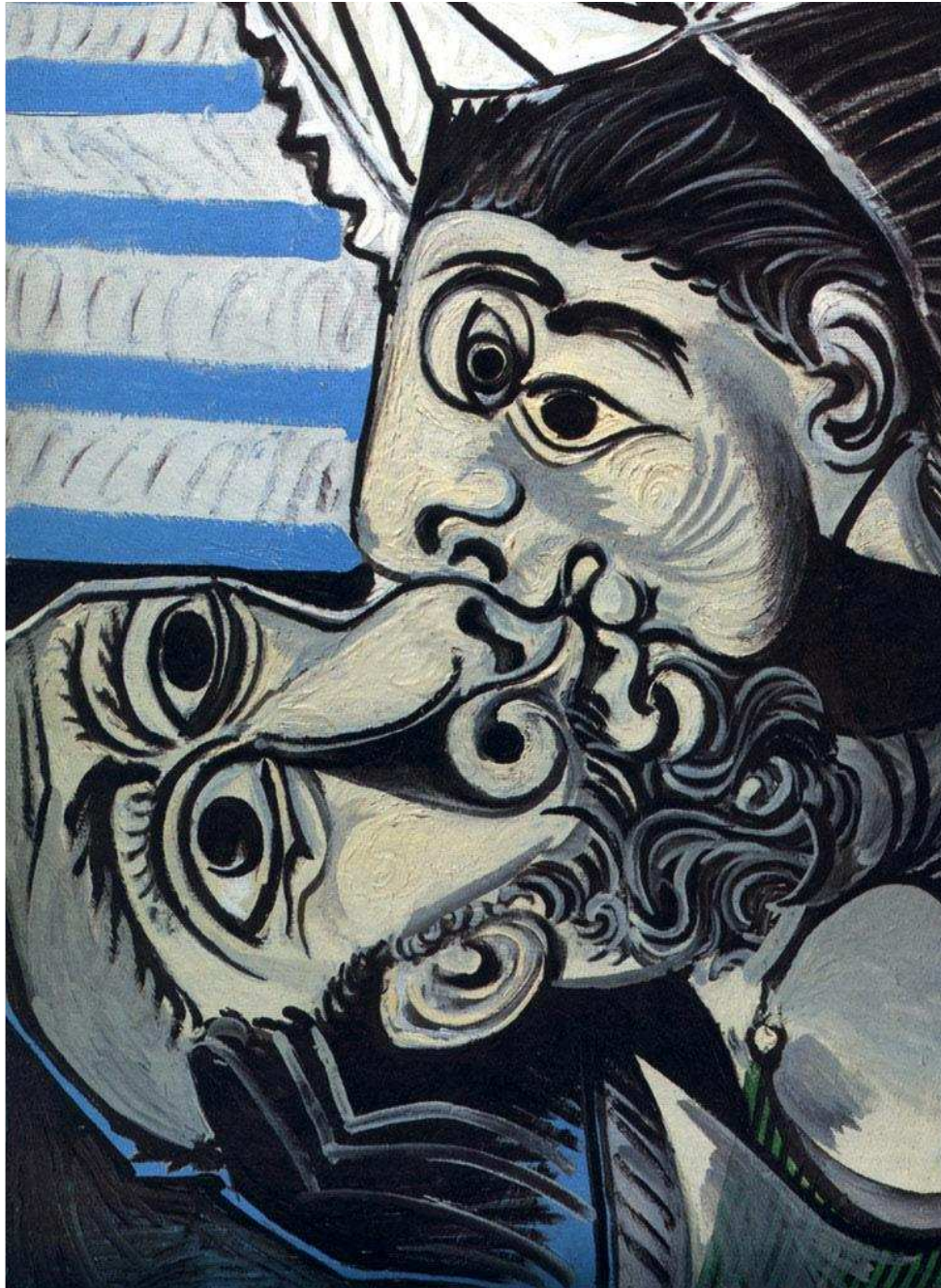
Leonardo da Vinci,
Confronto de dois perfis grotescos (detalhe), 1485-1490,
Hamburgo, Kunsthalle.

ANEXO 12



Jacques Callot,
Varie figure gobbi, 1616.

ANEXO 13



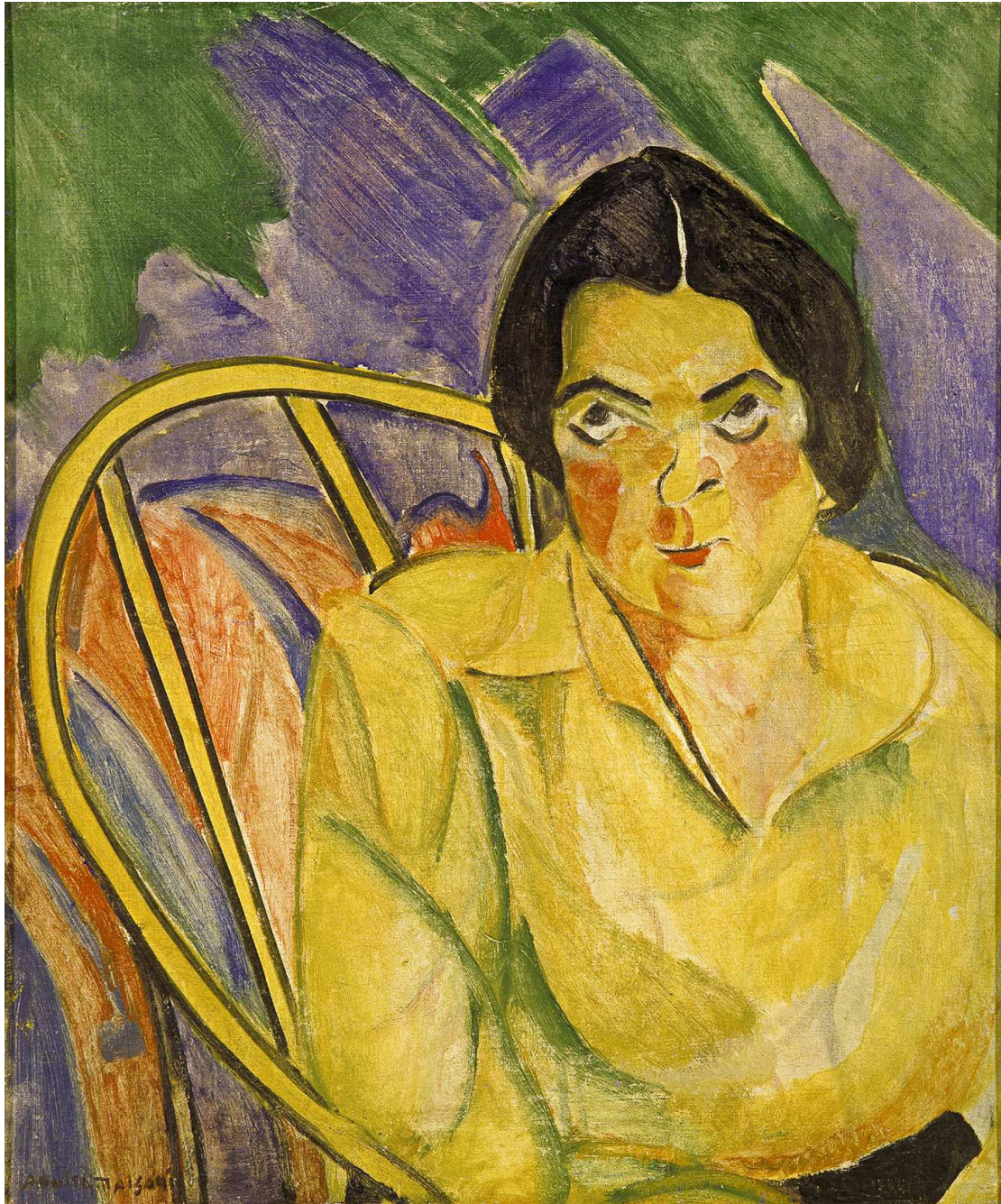
Pablo Picasso,
O Beijo, 1969,
Musée Picasso, Paris.

ANEXO 14



Salvador Dalí,
Construção mole com feijões cozidos.
Premonição da guerra civil, 1936,
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

ANEXO 15



Anita Malfatti,
A boba, 1915,
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

ANEXO 16



Victor Brecheret,
Cabeça de Cristo, 1920,
Coleção IEB – USP.