

***AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA
OBRA DE FLANNERY O'CONNOR:
UMA PERSPECTIVA COMPARATISTA***

António Teixeira Santos

**Dissertação
de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas
Especialização em Estudos Literários Norte-Americanos**

SETEMBRO 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas
(Especialização em Estudos Literários Norte-Americanos), realizada sob a
orientação científica da Prof. Doutora Isabel Oliveira Martins.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 28 de Setembro de 2010

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

A orientadora,

Lisboa, 28 de Setembro de 2010

RESUMO

Este trabalho visa investigar a natureza das representações do corpo na obra de Flannery O'Connor e o paralelo estético e ideológico e religioso que essas representações guardam com a pintura flamenga dos séculos XV e XVI, no quadro do conceito de arte grotesca e corpo grotesco, tal como foram apresentados por Mikhail Bakhtin em *Rabelais and His World*. Defender-se-á que, para estes autores, a única representação possível do transcendente é o corpo e que este é representado grotesco, não como forma de ironia, mas antes segundo a visão de Deus em que os autores acreditavam.

AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA OBRA DE FLANNERY O'CONNOR: UMA PERSPECTIVA COMPARATISTA

António Teixeira Santos

PALAVRAS-CHAVE: Flannery O'Connor; representações do corpo; pintura flamenga dos séculos XV e XVI; grotesco.

ABSTRACT

This dissertation aims to study the nature of the body imagery in Flannery O'Connor's fiction and the aesthetic ideological and religious similitude between these images and those in Flemish painting of the 15th and 16th centuries, bearing in mind the concept of grotesque art and grotesque body as it was discussed by Mikhail Bakhtin in *Rabelais and his World*. We shall hold that, for these authors, the only achievable representation of transcendence lies in the body and that the body is represented in a grotesque fashion not with an ironic bias but according to the authors' beliefs as that representation being the sole possible image of God.

AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA OBRA DE FLANNERY O'CONNOR: UMA PERSPECTIVA COMPARATISTA

António Teixeira Santos

KEYWORDS: Flannery O'Connor; body imagery; Flemish painting of the 15th and 16th centuries; grotesque.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I. DIZER O CORPO; PINTAR O CORPO	7
1 – DO FEIO, DO GROTESCO E DO SEU USO	7
2 – CATOLICISMO E ESCRITA LITERÁRIA	14
3 – CATOLICISMO E PINTURA	17
II. SPIRITUALIA SUB METOPHORIS CORPORALIUM	20
1 – O CORPO NA PINTURA DE BOSCH E BRUEGEL; FORMAS E SIGNIFICADOS	20
2 – O CORPO EM FLANNERY O’CONNOR; FORMAS E SIGNIFICADOS	36
III. PSICANÁLISE IMPERFEITA DA REPRESENTAÇÃO DO GROTESCO OU LITERATURA E VIDA REAL	57

Oh, man, he hit so hard

I saw stars

He hit so hard

I saw God

Courtney Love

*Chi dice che io sono uno che non crede, mi conosce
meglio di quanto io conosca me stesso. Io posso essere uno che
non crede, ma uno che non crede che ha nostalgia per qualcosa
in cui credere.*

Atribuído a Pier Paolo Pasolini

INTRODUÇÃO

Muitas vezes, no início de trabalhos académicos, gasta-se retórica sem fim a justificar a primeira opção, a “ideia”. O objectivo é, invariavelmente, evitar a todo o custo a expressão de preferências afectivas. Mas raramente se consegue que deixe de ficar, na mente de quem lê, a sensação de que teria sido preferível que o autor tivesse invocado o simples gosto, mesmo a paixão, por um dado assunto, em vez de se justificar através de malabarismos verbais. Preferimos por isso, desde já, deixar registado que a nossa opção por, de entre muitas outras possibilidades, escrever sobre a ficção de Flannery O’Connor foi puramente afectiva e proveniente do simples, e algo esquecido, prazer que nos traz a leitura de certos autores.

Poderíamos justificar do mesmo modo a opção pelo enfoque na representação do corpo se não nos parecesse claro que a obra de Flannery O’Connor e as problemáticas da representação do corpo não podem deixar de ser relacionadas. Mais do que evidente, a justeza da aplicação à obra de O’Connor de uma perspectiva analítica que parta do corpo, ou que nele se centre, parece-nos inevitável, face ao gosto da autora, que por vezes parece raiar o obsessivo, pela corporalidade e a matéria. Essa propensão manifesta-se através da repetida

representação de corpos, humanos e animais, através da presença insistente na sua ficção das matérias mais físicas e primordiais (terra, rochas, água, vegetais, animais). A raiz dessa tendência deve, sem dúvida, encontrar-se nas crenças da autora em relação à encarnação do espírito na matéria, de raiz católica e informadas, em grande medida, pelo Tomismo, muito mais, julgamos, do que na modernidade, de resto largamente ilusória, da problemática do corpo.

Não pouco tem sido escrito sobre a representação do corpo na ficção de Flannery O'Connor. Sobre a sua fealdade, deformidade ou indignidade. Sobre o excessivo e o grotesco da representação do corpo dos seus contos – dos actos do corpo em vida e das infinitas variações sobre a dor e o desconforto da sua morte. Para muitos autores, o catolicismo de O'Connor e a sua obsessão pelo corpo, e para mais por corpos estranhos e deformados, intersectam-se de uma forma inesperada e até escandalosa. Para outros, pelo contrário, essa carnalidade faz pleno sentido. Sublinham, em apoio dessa posição, que o catolicismo é uma confissão religiosa no seu essencial carnal e corpórea, como se tivesse sido justamente o mistério da Encarnação que devolveu à matéria a dignidade que o Judaísmo lhe vinha, por séculos, recusando.

Entre estes últimos, Anthony Di Renzo, autor que teremos ainda ocasião de citar, chama a atenção, na sua obra *American Gargoyles, Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*, para os papéis paralelos que as figuras grotescas da arte medieval, tanto da iluminura como da escultura, e os corpos grotescos da ficção de O'Connor têm na expressão da crença incarnacional. Dorothy Tuck McFarland aduz, de forma convincente, que o pendor para o grotesco de Flannery O'Connor, longe de surgir isoladamente como uma espécie de fenómeno no interior do sistema literário norte-americano, descende de uma longa linha de narrativas marcadas pelo excessivo e o desviante, tradição na qual filia autores como Hawthorne, Melville, Mark Twain e Faulkner (1976, 4). William Van O'Connor vai mais longe, ao propor – embora não explique muito bem as razões pelas quais isso acontece – que a literatura americana enferma, globalmente, de uma tendência para o grotesco. Numa perspectiva por completo diversa, Donald E. Hardy, em *The Body in Flannery O'Connor's Fiction*, através de um exaustivo levantamento vocabular com recurso a técnicas computacionais de análise e contagem, demonstra, de modo convincente, a conexão entre a peculiar linguagem de O'Connor, a semântica e a sintaxe dos seus textos e as suas crenças religiosas. Apesar de, no seu livro, Hardy parecer pretender, em igual medida, analisar a ficção de Flannery O'Connor e apresentar e justificar o seu próprio método de trabalho, não deixa todavia de explorar em grande profundidade a forma como certas estruturas gramaticais da escrita de O'Connor, como, por exemplo, o uso da voz passiva, sublinham eficazmente a interdependência corpo/espírito (2007, 130). Por outro lado, Martha Stephens, discutindo sobretudo a representação dos rostos, verbera em Flannery O'Connor uma atitude que lhe parece de comprazimento na fealdade e na deformação, escandalizando-se com o facto de poucas, se algumas, das personagens de O'Connor possuírem traços físicos agradáveis, ou sequer regulares (*Apud* Di Renzo 1993, 3). Há ainda todo um grupo de críticos que exprimem a sua perplexidade com o radicalismo religioso de O'Connor e a dificuldade da sua compreensão/aceitabilidade para os não crentes ou os fiéis de outras confissões religiosas.

Pela nossa parte, pensamos que a corporalidade em O'Connor não é, de modo nenhum, contraditória com uma visão cristã e católica do mundo. Referindo-se a Mr Shiftlet, de "The Life You Save May Be Your Own", Di Renzo mostra como "His figure forms a crooked cross. His incompleteness is directly compared to the ideal wholeness that is supposedly embodied in Christ." (1993, 20) É-nos permitido supor que a imperfeição da personagem funcione como metáfora/prenúncio do que viremos, mais tarde, a descobrir sobre a sua imperfeição moral. Mas irá ser através dessa personagem moral e fisicamente amputada que Lucynell será, no fim da narrativa, encaminhada para o rapaz do restaurante que de imediato lhe chama "an angel of Gawd" (181)¹. Veremos adiante como no universo ficcional de O'Connor a presença ou o pressentimento de Deus se liga invariavelmente a personagens deformadas e grotescas.

É assim que nos parece que na ficção de O'Connor, o mais longe possível de qualquer tentação platónica, é sobretudo através da matéria – em particular, mas não apenas, do corpo humano – que vemos o divino manifestar-se; e a obsessiva corporalidade da sua ficção, com todo o seu carácter excessivo e, por vezes inquietante, é o resultado, nas palavras aliás da própria autora, da necessidade de fazer surgir, diante do leitor, matéria e formas que permitam a "visualização" do espírito: "I have to make [the reader] feel, viscerally if no other way, that something is going on here that counts. Distortion is an instrument in this case; exaggeration has a purpose" (*Apud Magee 1997, 105*).

Do mesmo modo, pensamos que, vista com olhos agnósticos, ou mesmo com olhos ateus, a obra de O'Connor não aparece por força ferida de ilegibilidade ou inaceitabilidade. É mesmo um dos críticos de O'Connor, Stanley Edgar Hyman, que faz notar que a edição francesa de *Wise Blood* foi recebida como "an important Existentialist novel" (Hyman, 9). Olhar para Flannery O'Connor com olhos ateus talvez não signifique "ver Deus". Mas certamente que obriga qualquer leitor a receber no rosto, e com violência, uma visão do tremendo poder da crença universal em Deus.

A literatura de O'Connor vive da relação, complexa mas incontornável, entre o corpo profano e o corpo sagrado e extrai grande parte do seu rendimento expressivo do carácter paradoxal que logra imprimir a estas duas, aparentemente contraditórias, visões do corpo. Há na ficção da autora corpos profanos que são, afinal, hierofanias e corpos sagrados que, a exemplo do maior deles todos, o de Jesus Cristo, não hesitam em fazer-se humanos. Ou talvez, indo mais longe, se possa afirmar que todos os corpos do mundo ficcional de O'Connor são, afinal, corpos sagrados. Veremos adiante se será possível postular essa hipótese. Através da literatura de O'Connor todos nós, tenhamos ou não fé, somos confrontados com Deus, nas múltiplas formas em que o homem o tem inventado, sempre à imagem e semelhança do seu medo do Mundo. E cada um de nós poderá, a seu gosto, interpretar o papel de Deus na ficção de Flannery O'Connor na precisa medida da fé que tiver n'Ele.

Uma leitura comparatista da obra de Flannery O'Connor dificilmente poderia deixar de se interessar pela pintura. Esta opção facilmente se compreende se pensarmos que tem sido nesta arte, a par com a estatuária, que as representações do corpo divino e do corpo profano

¹ Todas as referências a paginação, sem indicação de livro nem autor, devem entender-se como referidas ao volume *Collected Works* (v. bibliografia).

mais têm sido forçadas a cruzar-se e confundir-se. Desde sempre que os artistas se têm servido do religioso como pretexto para representar corpos e, inversamente, desde sempre que os corpos representados, mesmo se profanos, têm sido investidos de virtualidades religiosas e até de potencialidades mágicas, muitas vezes precisamente na proporção em que consigam provocar o ancestral temor e reverência que o homem sempre sentiu em relação à sua própria representação física².

De entre os inúmeros pintores que têm representado o corpo numa perspectiva cristã a nossa escolha recaiu nos trabalhos de Pieter Bruegel (1525/1530?-1569) e de Hieronymus Bosch (1450?-1516). Decerto que poderiam ter sido outros – nomes como El Greco ou Leonardo da Vinci ocorrem de imediato à mente mais desatenta. Mas, ao situarem-se geográfica e temporalmente sobre uma zona de fractura religiosa – no caso de Bosch os anos que precederam a Reforma e, no de Bruegel o seu surgimento e evolução – estes pintores acabaram não apenas por estar entre as mais privilegiadas testemunhas das importantes rupturas nos paradigmas do pensamento religioso e social da Idade Média como foram ainda capazes – ou se viram compelidos – a fazer eco, no seu trabalho, e de uma forma que julgamos especialmente interessante, das circunstâncias e consequências primeiras dessas rupturas. Ora, e justificando melhor a nossa escolha, parece-nos que os conflitos de ideias subjacentes às obras destes dois pintores guardam um muito sedutor paralelo com os que Flannery O'Connor viveu, como “Catholic Novelist in the Protestant South” (853). E Bosch e Bruegel, tal como aliás viria a ser o caso de Flannery O'Connor, não apenas viveram esse conflito e tiveram plena consciência dele mas, como veremos, fizeram eco, no seu trabalho, dos problemas que ele lhes levantou.

Veremos como, da pintura flamenga, em particular dos autores que discutiremos, para a ficção de Flannery O'Connor, se observa a mesma preferência pela expressividade das personagens deformadas e grotescas, em detrimento da busca de uma perfeição idealizada. Veremos como é possível aperceber, em trabalhos artísticos de índole tão diversa e de épocas tão diferentes, a mesma sensação, difusa mas irrecusável, da presença da transcendência no seio da matéria mais baixa, rude e terrosa. Mostraremos como o gosto, aparentemente fútil ou fácil, destes artistas por tudo o que as convenções designam por maldito ou impróprio se revela, a uma leitura mais atenta, a mais séria e profunda das demandas espirituais. Falaremos da clivagem – e do habitar desta como único chão possível – entre a aparência do bem, que esconde afinal o pecado da vaidade, e a aparência do mal onde, finalmente, se vai descobrir a proximidade de Deus. Oferecendo-nos a fealdade e o grotesco, propondo como contrato de leitura que não nos espantemos ao encontrar, nesse habitat improvável, a morada do transcendente, O'Connor, tal como Bruegel e Bosch, forçam o encontro do leitor/espectador com um Bem que não habita na beleza e na perfeição mas no grotesco, no irregular, no imperfeito e no mutável, recordando-nos eternamente que “Deus não habita em casas erguidas pela mão do homem” (*Nova Bíblia* 2002, *Actos* 7, 48).

Através desta ligação com a pintura flamenga e alemã do século XVI a literatura de O'Connor parece-nos, ainda, comunicar com todo o vasto universo da literatura grotesca

² Mas caberá perguntar se o sentimento do *numinoso* (voltaremos a encontrar esta palavra) não residirá antes na atónita constatação do nosso desejo e da nossa capacidade de representar o corpo e não nas representações em si mesmas.

européia, de François Rabelais, Miguel de Cervantes, Sebastian Brandt, William Langland, Geoffrey Chaucer e mesmo de Gil Vicente. Encontramos com efeito, na sua obra, as figuras grotescas e populares de Rabelais, na sua desmesura física e estatura simbólica, na sua ligação à terra e ao seu vigor generativo – recordemos, como exemplo, Mrs Greenleaf do conto “Greenleaf”. (501-524) Não falta, igualmente, em muitas personagens de O’Connor, a dimensão cômica, picaresca ou absurda das personagens de Chaucer ou de Cervantes. Podemos referir Hoover Shoats de *Wise Blood*, a “Julian’s mother” de “Everything That Rises Must Converge” ou o jesuíta duro de ouvido de “The Enduring Chill”. A *Nave dos Loucos* de Sebastian Brandt está bem representada na vaidade e cegueira dos escritores e intelectuais falhados de contos como “The Partridge Festival” (773-796) ou “The Comforts of Home” (573-594 ou ainda em Parker de “Parker’s Back” (655-675). Não faltam ainda figuras simbólicas ao estilo de William Langland e, disseminado por toda a obra, o atrito entre mundano e divino que é a substância dos autos de Gil Vicente.

Na obra de Flannery O’Connor assistimos a uma espécie de transposição da Idade Média europeia para o Sul dos Estados Unidos. A imaginação da autora, faz com que vejamos aí ressurgirem as cores, sons e cheiros de uma espécie de *Cour des Miracles* ou de *Mardi Gras*, com o seu cortejo ininterrupto de *freaks*, mendigos, vadios, desenraizados, aleijados, aventureiros, pregadores itinerantes, místicos e loucos. Dizemos cortejo porque se diria que as personagens de O’Connor constituem todo um universo extraído de um curso carnavalesco, de um circo ou de um auto medieval. E, tal como aí acontece, se elas se oferecem, a um primeiro olhar, apenas ao mero espanto boquiaberto, aos olhos de um leitor agudo, atento e interessado são capazes de adquirir um sentido transcendente e de comunicar ideias inesperadamente complexas.

A fotografia pode ser um termo de comparação igualmente interessante. Através de uma análise, decerto breve e incompleta, do trabalho do fotógrafo Norte-Americano Joel-Peter Witkin faremos um breve contraponto com o trabalho dos pintores que discutiremos, em termos de abordagem da relação entre o grotesco e o sagrado. Acresce ainda que a obra de Witkin acusa, precisamente, uma forte influência da pintura, dado que o seu trabalho evoca com frequência pintores, sobretudo do período barroco.

I. DIZER O CORPO; PINTAR O CORPO

Ut pictura poesis

Horácio

1 – DO FEIO, DO GROTESCO E DO SEU USO.

Como definir o feio e o grotesco, categorias estéticas com as quais iremos conviver longamente durante esta investigação? Parece-nos pacífico que não é possível tomá-las como variáveis definidas, mensuráveis segundo uma escala. Os padrões em relação aos quais os conceitos de feio e bonito, de regular e grotesco têm de funcionar não só não são, nem nunca foram, universais como nem são sequer consensuais dentro de uma mesma cultura – sendo disso exemplo a abundância de asserções, populares ou eruditas, como “a beleza é relativa” ou “quem o feio ama bonito lhe parece”. É deste modo que o grotesco, ou o *freak*, não podem ser forçados, senão muito limitadamente, a funcionar como categorias ontológicas, estando condenados a ser definidos em relação a um modelo, ele próprio nebuloso e válido, apenas, para certos momentos e lugares.

Em todo o caso pensamos que existe, para cada um desses momentos e lugares, uma ampla zona de “normalidade” no exterior da qual uma maioria significativa de pessoas situa o feio e o grotesco. Em todas as culturas se verifica, com efeito, que existe uma forma geralmente aceite como padrão do humano, em relação à qual as restantes se tornam, em maior ou menor grau, periféricas. Na cultura ocidental contemporânea a forma padrão do humano é o homem apolíneo, branco, cristão e heterossexual. Todos os desvios a esta norma, considerada “não marcada”, têm, inescapavelmente, o estatuto de excepções. É assim que a mulher, o negro, o deficiente, o homossexual, o muçulmano (budista, animista...), o obeso ou o aleijado – e ainda algumas formas superlativas do padrão como atletas, culturistas, *top models*, estrelas de cinema ou celebridades mediáticas – têm um estatuto e papel sociais sempre definidos em função da percepção do seu grau e modo de desvio em relação ao padrão.

Ora esse desvio acaba por ter dois sentidos paradoxais: em primeiro lugar essas “formas desviantes” ocupam as franjas inferiores da escala de aceitabilidade social, no topo da qual se encontram os modelos que toda a gente admira, inveja ou imita e em cuja parte inferior se situam os rejeitados, os excluídos e os marginais. E temos depois o corolário

inescapável de toda a marginalidade, seja positiva ou negativa: é que, ao contrário da forma padrão, que tende à invisibilidade, as “formas desviantes” são, quase sempre, portadoras – involuntárias é certo, e nem sempre conscientemente – de um *superavit* de informação e significado potencial, que as torna valiosas como exemplos didáticos ou objectos literários. Enquanto objectos ficcionais ou exemplares estas personagens nunca deixam de ser marcadas por um excesso, pelo menos potencial, de significação e simbolismo:

Com efeito, enquanto objecto virtual da ordem do possível (...) o monstro, ao trabalhar de uma forma mais fantasiosa e livre (inventiva) o espaço (entre)-aberto de uma *disponibilidade* em acto dos elementos e dos significados, faz vir e realiza o *poético*, tanto na Natureza como na Literatura” (Guerreiro 2000, 8)

Seria quase impossível falar do grotesco no domínio literário sem dedicar algumas linhas a Mikhail Bakhtin. No seu ensaio seminal *Rabelais and His World*³ Bakhtin estuda, a propósito da obra de François Rabelais, as múltiplas facetas da estética do grotesco: as suas origens históricas, a sua importância estética e cultural, as suas implicações sociológicas e políticas. Mostra como o grotesco, enquanto forma estética, surge na Antiguidade, provindo de formas estéticas de tempos ainda mais recuados, em que a religiosidade era animista e a relação do homem com o divino muito mais íntima do que é hoje – ou mesmo do que foi nos tempos da Grécia clássica e de Roma – e a prática da religião se confundia com a da magia. Conclui-se que, à medida que a vivência e a prática religiosas evoluíam, se refinavam e espiritualizavam, o grotesco se veio a desenvolver como estética alternativa de resistência aos cânones e imposições daquilo a que hoje chamaríamos o *mainstream* social e cultural.

Bakhtin refere ainda como todos os primeiros grandes textos cristãos foram, a partir da transição da Antiguidade para a Idade Média, satirizados e duplicados em textos grotescos, e como esse *corpus* satírico – de que o exemplo mais conhecido deve ser a *Cena Cypriani* – conheceu até ao Renascimento, e em muitos casos mesmo até ao século XVIII, uma enorme difusão e influência (1968, 13). Bakhtin explica com grande pormenor o modo como a estética do grotesco, carnalizando, invertendo e rebaixando os elementos formais das estéticas dominantes, exalta, em seu lugar, o baixo e o comum, adoptando para esse efeito a linguagem e os gostos estéticos das classes inferiores. Opõe assim o feio ao belo, o obeso ao elegante, o irregular e desmesurado ao proporcionado e harmonioso, o baixo e particular ao elevado e abstracto. Esta carnalização faz-se, muitas vezes, através da deformação ou do exagero de certas partes do corpo como o nariz, os pés, o ventre ou o pénis (*Ibidem* 316, 317) – que, sem surpresa, são precisamente aquelas que a estética convencional recomendava que se ocultassem ou esbatessem – e através ainda do evocar das funções do corpo que o decoro clássico recomendava igualmente que se não mencionassem, nomeadamente as ligadas à alimentação, à excreção ou à reprodução.

³ Utilizaremos neste trabalho uma edição norte-americana. A edição original em russo tem o título *Tvorchestvo Fransua Rable*, datando de 1965.

Chama ainda a atenção para o facto de o corpo grotesco ser um corpo em permanente mutação e interacção com o mundo, através das suas zonas protuberantes e das suas reentrâncias, ao passo que o corpo clássico, defendido da rugosidade do meio por uma superfície ideal, rígida mas, sobretudo, estanque, se colocava perante o mundo com o estatuto de exemplo ou mesmo de paradigma (*Ibidem*: 116, 117).

Segundo o pensamento clássico, só esse corpo ideal é susceptível de representar a perfeição da divindade. É a perdurável confusão do Belo com o Bem, que só séculos mais tarde Edmund Burke e Immanuel Kant começariam a dismantelar. O corpo romântico, no seu excesso e, por vezes, deformidade representará uma das mais interessantes críticas a esta ideia. E será essa crítica, parece-nos, que, mais tarde, as sucessivas modernidades pós-românticas irão, de variadas formas, endossar.

Pode assim dizer-se, decerto que muito simplificadamente, que onde a estética clássica procurava por todos os meios esbater a presença da corporalidade, representando-a apenas o mínimo necessário para indiciar a presença da alma, a estética grotesca a exaltava na sua presença mais evidente, e de uma forma deliberadamente grosseira, como se só desse modo a verdadeira extensão e densidade da alma pudesse ser apreendida.

O grande mérito de Mikhail Bakhtin não foi o de ter chamado a atenção para a existência da estética grotesca. Como ele próprio refere, muitos outros antes dele o fizeram⁴. O seu mérito foi o de ter-lhe dado direitos de Cidade, de ter chamado a atenção para a sua importância cultural e para o seu valor expressivo. Mais ainda, de ter logrado colocar no mapa do admissível a estética grotesca sem que tivesse ainda assim – o que vem a ser uma espécie de *milagre menor* – caído no exagero de a transformar em estética *mainstream*.

Ora os corpos das personagens de Flannery O'Connor participam claramente dos modos e gostos dessa estética do grotesco. Proliferam na ficção da autora personagens de uma forma ou de outra caricaturais: gordas, deformadas, aleijadas, feias, tatuadas, vestidas de forma extravagante.⁵ Todos estes corpos são grotescos no sentido em que são clara e propositadamente desviantes, não já em relação ao padrão clássico greco-latino mas aos seus sucedâneos actuais, os corpos feminino e masculino convencionais das revistas de moda e das vedetas de cinema, que, nos tempos de O'Connor, tinham já, havia alguns anos, iniciado o percurso que iria levar ao corpo da *top-model* dos nossos tempos, ou ainda os corpos magros, esbatidos e sempre um tanto assexuados, vestidos de forma modesta e comedida e colocados em ambientes idílicos que estamos habituados a ver nas ilustrações que acompanham a literatura evangélica. Veremos mais adiante como cada uma das deformidades destes corpos, muito mais do que elementos dessa espécie de catálogo teratológico que autores como

⁴ Bakhtin refere diversos autores que, de várias perspectivas, discutiram a estética do riso, do carnavalesco e do grotesco. De entre esses salientamos H. Reich, de que é citado *Der Mimus, ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch; Realism Epochey Vozrozhedenya*, de L. E. Pinsky; um ensaio de Justus Möser sobre a personagem de comédia Arlequim e diversos fragmentos de Friedrich Schlegel mas, principalmente, G. Schneegans, de cujo trabalho, *Geschichte der Grotesken Satyre*, Bakhtin desenvolve uma extensa e minuciosa análise crítica em *Rabelais and His World*.

⁵ Alguns exemplos: a obesa e suja Mrs. Greenleaf de “Greenleaf” (501), o inquietante Mr. Shiftlet de “The Life You Save May Be Your Own”, com o seu braço aleijado (172), Hoover Shoats, o ridículo pregador/radialista vestido à *cowboy* de *Wise Blood* (3), Parker, o *womaniser* tatuado de “Parker’s Back” (655) ou a Miss Joy/Hulga de “Good Country People” com a sua perna artificial (263).

Martha Stephens insistem em ver na ficção de O'Connor, tem significado próprio e um papel indispensável na economia das respectivas histórias.

O grotesco, tanto da configuração física das personagens como dos seus nomes, não é, em O'Connor, um fim em si mesmo, mas antes um caminho. E um caminho de duas vias: por um lado, serve para sublinhar com maior eficácia aquilo que, insiste a autora, jamais seria ouvido ou compreendido se dito através de personagens "normais"; por outro, evidencia a materialidade do corpo e, através desta, a sua inevitabilidade. É que o corpo em O'Connor é uma inevitabilidade, não uma fatalidade. É um *étant donné*, não algo que alguma vez seja visto a disputar o papel central. Sem o corpo, sem a sua presença tão fortemente marcada, não seria possível o modo particular de ficção de Flannery O'Connor, especialmente num meio cultural, o Sul protestante, que de todos os modos o oculta e denega. É contra essa denegação, no meio dela, combatendo-a mas apoiando-se afinal nela, não podendo, na verdade, sobreviver fora da sua sufocante atmosfera, que o corpo de Flannery O'Connor⁶ triunfa e cumpre, finalmente, o seu papel que é, como veremos, o de sublinhar a presença do espírito. É por isso que, como acontece por exemplo em "The Partridge Festival" ou em "Parker's Back", o corpo vive na zona de fronteira entre uma tensão erótica por vezes brutal e a rejeição cultural e religiosa dos mecanismos desse erotismo.

Veremos ainda como, para além das deformidades, igualmente a onomástica das personagens de O'Connor se reveste de uma importância própria. Flannery O'Connor escolhia com extremo cuidado os nomes das suas personagens. Umas vezes indicadores da sua oculta natureza como o de Manley Pointer de "Good Country People" ou o de Mr. Shiftlet de "There Life You Save May Be Your Own"; outras irónicas ou simplesmente cómicas, como o Mr. Head de "The Artificial Nigger" ou o de Calhoun de "The Partridge Festival" ou ainda com um peso simbólico decisivo na economia das narrativas como o contraste simbólico entre os nomes de Mrs. May e de Mrs. Greenleaf em "Greenleaf".

Não foi evidentemente O'Connor que inventou a utilização literária do feio e do grotesco. Nem sequer da fealdade ou da deformidade como marcas do sagrado. Da tragédia à comédia e à mitologia, a história da literatura está repleta de personagens disformes ou grotescas, cuja deformação era sinal inequívoco da presença do divino. Da cegueira de Tírésias ao pé boto de Vulcano e às próprias chagas de Cristo, há na mitologia e na literatura todo um cortejo de personagens menos que perfeitas apesar, ou por causa, da sua transcendência. Elas surgem-nos desde a Antiguidade mas a literatura e a iconografia medievais também nos oferecem incontáveis exemplos. E se a Renascença, pelo menos na Itália, rejeita (mas não totalmente) o grotesco, logo o Barroco o recuperou e, mais tarde, o Romantismo, bem como todo o cortejo de modernismos pós-românticos.

Mau grado a própria Flannery O'Connor, talvez seja no quadro de um destes movimentos literários – falamos, claro do género⁷ a que se convencionou chamar *Southern Gothic* – que se devem procurar, pelo menos algumas das linhas mestras do uso, por parte da autora, da estética do grotesco. Ela mesma, de resto, convida a essa filiação ao afirmar

⁶ É deliberadamente que utilizamos esta construção frásica ambígua.

⁷ Usamos aqui a palavra "género" com uma certa liberdade, conscientes embora de que não só essa opção é susceptível de levantar objecções metodológicas como ainda de a questão do estatuto do *Southern Gothic* no universo da literatura norte-americana ser uma questão complexa e ainda em aberto.

ironicamente no ensaio “The Grotesque in Southern Fiction” que a propensão dos escritores do Sul dos Estados Unidos para o uso literário de *freaks* começa por nessa região as pessoas ainda serem capazes de identificar um *freak* quando o vêem (817)⁸.

O universo literário do *Southern Gothic* reflecte – de um modo ambíguo, em que se misturam numa geometria variável a crítica e o orgulho – a ambiência cultural do Sul dos Estados Unidos. Esta cultura, tal como nos aparece no trabalho literário de autores como Eudora Welty ou William Faulkner, resulta da confluência de diversas fontes. Em primeiro lugar o confronto e a fusão do *corpus* de crenças e superstições trazidas pelos primeiros colonos – onde se misturavam, para além, naturalmente, da fé cristã, a crença em fantasmas, vampiros ou almas penadas – com as crenças e superstições dos escravos africanos mais ou menos cristianizados. Há depois todo o folclore não sobrenatural próprio das zonas rurais, o seu cortejo de personagens pitorescas e extravagantes – pistoleiros, aventureiros, galanteadores, fazendeiros tirânicos, cruéis ou generosos, mulheres submissas, ardilosas ou sedutoras, jovens rebeldes de ambos os sexos e escravos rebeldes ou abnegadamente dedicados aos amos. Todas estas personagens se misturam num mundo cujas relações sociais foram marcadas primeiro pela escravatura, com todas as cambiantes possíveis da relação senhor(a)/escravo(a), depois pela Guerra da Secessão, pela segregação racial e, mais tarde, pelas lutas pelos direitos civis.

Os autores do *Southern Gothic* jogavam com todo este mosaico de elementos para construir narrativas de elevado dramatismo, com a presença inevitável de tópicos como o erotismo, aberto ou velado, a violência, o sobrenatural ou a sua aparência e, naturalmente, personagens extravagantes e grotescas. É frequente, embora talvez nem sempre seja justificado, que se censure no género o sentimentalismo exagerado ou fácil, o ambiente de fantasmagoria de feira e a perpetuação, quando não a apologia, dos estereótipos sociais e raciais da sociedade sulista.

São óbvios os riscos de procurar integrar um autor em particular nos limites de um género literário. Tão óbvios, pelo menos, como os de procurar circunscrever as características de um dado género. À inerente artificialidade da classificação genológica acresce que os bons autores são, por natureza, pluridimensionais. Não é, por isso, fácil espartilhá-los nos limites de um género, operação que, necessariamente, simplifica e resume, sempre de forma exagerada e muitas vezes também desastrada, a complexidade da literatura em nome da facilidade de compreensão para uso escolar ou (*horresco referens*) jornalístico.

Não sendo absolutamente incorrecto aproximar o estilo e as personagens de Flannery O’Connor do *Southern Gothic* – há certamente na sua escrita elementos deste género, ambientes característicos, visões concorrentes sobre temas políticos, raciais e religiosos – parece-nos todavia que há, ainda assim, muitas e fundadas razões para decidir em desfavor da inclusão definitiva da autora no *mainstream* do género. Falta-lhe, por exemplo, a sensualidade velada. Há sexualidade franca e evidente em muitas histórias de O’Connor. Não há, porém, sugestão e insinuação, que forcem o leitor a imaginar. Muito menos há o apontar dessa sensualidade como um ideal de vida evidente em si mesmo e reprimido pelo preconceito. Em

⁸ A mesma afirmação, com estas ou outras palavras, surge, contudo, em inúmeras outras instâncias, particularmente em entrevistas.

segundo lugar os *freaks* da ficção de Flannery O'Connor não têm, parece-nos, nenhuma característica do grotesco de tipo circense prevalente no género, quase sempre marcado por um desejo de sensacionalismo fácil ou por uma atitude gratuita de crueldade para com as personagens. Mas, sobretudo, não encontramos em Flannery O'Connor o confinamento, accidental ou voluntário, da criação literária no espartilho regionalista do *Southern Gothic*. O'Connor, se escreveu *a partir* do Sul jamais escreveu *sobre* o Sul e, muito menos, *para* o Sul.

É assim que, muito para lá de qualquer facilidade ou espartilho estético, não nos parece que o feio e o grotesco em O'Connor funcionem como elementos de um género em particular. São antes, como já dissemos, signos de uma linguagem que visa muito mais alto. A cada uma das deformidades das personagens, como à sua onomástica, pode sempre, ou quase sempre, ser atribuído um sentido simbólico, ou mesmo o estatuto de um signo, de que a autora se servia para contar algo que, claramente, transcendia as suas narrativas. O ensimesmamento e a irascibilidade de Joy/Hulga em "Good Country People", (263-284) por exemplo, são simbolizados pela sua perna artificial, pela sua afirmação de presença ao bater no chão, tanto quanto pelo pseudónimo em que ela se fecha, de preferência ao seu verdadeiro nome. Longe de apenas servirem para pôr a personagem na incómoda circunstância de atrair os desejos do fetichista Manley Pointer as deformidades e idiossincrasias de Joy/Hulga falamos da ingenuidade e inexperiência desta quanto às relações humanas – pelo seu lado físico ou pelo seu lado sagrado – que podem ser mais latamente entendidas como simbolizando a cegueira humana em face da oferta da salvação, ao ser incapaz, ou não querer aceitar, que essa oferta passe pelo corpo. É assim que o físico das personagens, e ainda os seus nomes, nos parecem assumir, em O'Connor, foros de uma verdadeira linguagem, de um código expressivo que a autora mobiliza para exprimir algo de muito mais profundo.

2 – CATOLICISMO E ESCRITA LITERÁRIA.

As problemáticas em torno da ideia de uma escrita especificamente católica, seja ensaística ou ficcional, nunca foram fáceis. A simples questão "Que é, deve ou pode ser um texto católico?" já seria aliás suficientemente longa e espinhosa para uma dissertação. Mas, se a questão nunca foi simples, desde os tempos de Flannery O'Connor (desde antes, na verdade) ela não fez outra coisa senão complicar-se. Como se sabe, as modernidades, mas, sobretudo, a nossa auto-intitulada pós-modernidade, deslocaram, talvez sem remédio, o centro de gravidade da interpretação. O foco deixou o texto em si mesmo para se ir fixar no leitor, às vezes apenas num particular aspecto da personalidade deste. Vimo-nos assim confrontados com a súbita e radical "desaparição" do texto católico enquanto categoria ontológica, em favor de uma súbita proliferação de leitores de diferentes matizes de catolicismo – leitores, no limite, com visões do catolicismo peculiares a cada um deles. É desse modo que qualquer texto pode hoje, potencialmente, ser lido numa perspectiva católica e, inversamente, mesmo os textos historicamente fundadores do catolicismo são susceptíveis de ser lidos de inúmeros pontos de vista sem qualquer relação com o catolicismo. O problema de se saber se o

catolicismo – ou qualquer outra ideia – reside no texto em si mesmo ou na visão de cada leitor levanta problemas que transcendem em muito esta investigação. Recordemos apenas que, até hoje, nenhuma hierarquia religiosa abdicou da sua prerrogativa de interpretar os textos considerados católicos (nem, aliás, do direito de, unilateralmente, ditar o seu cânone oficial). Ora esta dupla exclusividade não pode deixar de contaminar qualquer tentativa de interpretação; e nenhuma leitura se pode dar ao luxo de ignorá-la ou contorná-la, sob pena de deixar de fora um elemento essencial à compreensão de um texto católico: a sua natureza *intencionalmente* doutrinal e formativa.

No que diz respeito à escrita de ficção, Flannery O'Connor explica com minúcia e convicção a sua perspectiva do problema. No ensaio "The Church and the Fiction Writer", O'Connor começa por prevenir contra a ideia de que se possa escrever ficção com prévio viés doutrinário, dizendo que "What the fiction writer will discover (...) is that he himself cannot move or mold reality in the interests of abstract truth" (808). O autor de ficção está, pois, limitado pela realidade. Ora, para O'Connor, a realidade física e a presença da graça divina não são separáveis; e no seu ponto de intersecção o autor católico deverá, "if he has the mind of the Church" (808), ser capaz de perceber a realidade à luz daquele que é, para a autora, o mistério central da fé: que este mundo material em que vivemos tenha sido considerado por Deus como "worth dying for" (808). Este conjunto de ideias não poderia deixar de fazer com que o discurso de O'Connor assumisse a forma e a dimensão doutrinal da parábola. Em *The Prunning Word*, John R. May, discute extensivamente a dimensão parabólica da ficção de Flannery O'Connor. A natureza do texto parabólico, segundo May, é que não só se oferece à interpretação, como força o seu leitor a interpretar-se a si próprio. Dando como exemplo a Mrs. Turpin de "Revelation", May explica como "Meaning in O'Connor's fiction like meaning in the parables of Jesus is accurately expressed only in terms of universal human experience" (1976, 13). Salieta ainda que as parábolas bíblicas não são alegorias mas narrativas dramáticas, mais simbólicas do que descritivas (*Ibidem*, 14). Desse modo, e sem necessidade de nenhum dispositivo interpretativo, a experiência de cada pessoa, na sua vida de todos os dias, é-lhe constantemente devolvida com a dimensão de um exemplo universal carregado de significados. Leitor e texto, entre-espelham-se numa relação com dois sentidos, ao contrário da narrativa tradicional, que funciona apenas no sentido do texto para o leitor e a que só o fogo cerrado da hermenêutica – que não é obviamente para toda a gente – pode conferir maior legibilidade.

De que o autor não pode escrever a partir da doutrina segue-se que não pode aspirar a mudar o mundo através da escrita e que, por isso, a sua fidelidade deve ser ao texto, e através deste, à realidade e não ao dogma. Nesse sentido, aquilo de que há falta, diz ainda O'Connor, não é de autores católicos, nem de liberdade para que estes possam exercer a sua actividade criativa, mas de "a large intelligent reading audience who believes that Christ is God" (Magee 1987, 98) e que seja, desse modo, capaz de discernir, no corpo de um texto não tecido em torno de um arcaboiço imediatamente dogmático, os elementos de doutrina e de dogma que ele por força conterà.

Para Flannery O'Connor o texto de ficção não vem pois a ser doutrina em função da existência prévia de uma intenção doutrinal mas, antes, na medida em que o real – que em si mesmo não pode deixar de ser hierofania – seja representado como tal pelo autor e entendido

como tal pelo leitor. Deste modo – e é óbvio que O’Connor se compraz neste paradoxo – a obra de ficção só é capaz de transcender os seus limites quando, consciente e voluntariamente, se atém a eles, porque a natureza não está separada da Graça. (809) O divino e o natural não coexistem separadamente e em paralelo: interpenetram-se e são parte de um todo. Mircea Eliade, no primeiro capítulo de *O Sagrado e o Profano* colocara já o problema em termos ainda mais explícitos, ao afirmar que “a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados desta mesma experiência natural”. (1980, 24) Por outras palavras, a linguagem apenas através do ser parábola poderá aspirar a ser doutrina.

Não deve, uma vez mais, surpreender que uma escrita que parte, deste modo, da matéria para se acercar da doutrina não possa deixar de passar pelo corpo. O corpo, com o seu permanente mistério, o seu poder, inclusivamente o seu poder de sedução erótica e, por outro lado, a sua fraqueza, a sua permeabilidade ao pecado, é por excelência a morada do numinoso, de que Rudolf Otto fala em *Das Heilige*. (Otto 1917, 13) Para O’Connor a presença do corpo na obra de ficção é, em coerência com esta perspectiva, um elemento indispensável do processo doutrinal. E o corpo grotesco, na sua excepcionalidade e inefabilidade, parece ser o que melhor realiza o conceito, também introduzido por Rudolf Otto, de *ganz andere*, de alguma coisa “radical e totalmente diferente”. (38) Ou, explicando melhor, se praticarmos uma escrita do corpo grotesco não deixaremos, já que ele é hierofania – que é, aliás, a hierofania por excelência – de escrever por parábolas e por esse meio de falar de Deus e de chegar a Deus.

Mais ainda: a presença e a força dessa hierofania, ou por outras palavras a percepção aguda da presença do divino na matéria, conjugada com a consciência de estar a escrever para um público leitor que não é católico, são, segundo O’Connor, os factores determinantes da compulsão do autor católico para a escrita. É assim que, contestando a posição dos que consideravam a fé católica do autor como cerceadora da liberdade da sua actividade artística, O’Connor argumenta que “because I am a Catholic I cannot afford to be less than an artist”. (809)

3 – CATOLICISMO E PINTURA.

Antes que se possa falar da representação do corpo sagrado seria útil que se assentasse numa definição, ainda que provisória, do conceito de *corpo sagrado*. O caso é que essa definição tem ocupado os teólogos desde o nascimento do próprio Cristianismo e não temos, como é evidente, a pretensão de vir assentar a derradeira verdade sobre essa questão.

O problema porém, se é de resolução difícil, talvez impossível, é, ainda assim, relativamente fácil de enunciar: Qual é a relação entre a dimensão divina e a dimensão terrena de Cristo? Ou, por outras palavras, o corpo de Cristo é efectivamente um corpo, com todas as propriedades inerentes à corporalidade, ou apenas uma aparência de corpo? Ou ambas as

coisas? Ou nenhuma delas? A questão é importante na medida em que é pelo corpo de Cristo que toda a mitologia cristã faz passar a fronteira entre o divino e o humano. É em Cristo que se dá, através da encarnação, o nó de ligação entre profano e sagrado porque é n'Ele que coincidem homem e Deus. E é em virtude dessa sobreposição e coincidência de naturezas que a sua representação sempre foi problemática. Não surpreende pois que a questão se tivesse ramificado infinitamente, sobretudo quando o problema filosófico e teológico da encarnação veio, historicamente, a confrontar-se com todo o questionamento da filosofia greco-latina em torno da problemática do espírito e da matéria, ou, por outras palavras, quando o jogo de conceitos que gregos e romanos tinham desenvolvido a partir das ideias de Platão e Aristóteles é usado para discutir a questão do corpo de Cristo.

Para aquilo que interessa à nossa investigação poderemos, no entanto, considerar como representação do corpo sagrado toda aquela que se refere aos santos ou a outras pessoas físicas tocadas pelo divino, aos anjos, e por extensão aos demónios, à Sagrada Família, e especialmente a Jesus Cristo e, finalmente, mesmo a Deus Pai.

Ora, se nos espaços socioculturais judaico e islâmico a representação do corpo sagrado tem sido historicamente objecto de severos interditos, no universo cristão ela foi, desde cedo, tacitamente consentida, e investida mesmo de uma importante dupla função: por um lado o culto propriamente dito; por outro, uma não menos importante função didáctica, essencial num espaço geográfico marcado por uma iliteracia massiva. Numa palavra, para além de serem objecto de adoração, as imagens religiosas serviam (servem) para evangelizar, para cristianizar as populações e, função de não menor importância, para fazer com que estas permanecessem ortodoxamente cristãs.

A representação do corpo – sagrado ou profano – foi, todavia, desde sempre controversa. Sobre essa representação pesam os interditos a que já aludimos, e que datam dos tempos judaicos, interditos que começaram desde logo no Segundo Mandamento do Decálogo (Nova Bíblia 2002, Exodo 20,4) e vieram a influenciar, inclusive, a própria interdição islâmica. Mais tarde, os países da Reforma irão, ao renunciar ao culto das imagens, passar por um processo de iconoclastia semelhante àquele que foi um dos momentos fundadores do Islão, o momento em que o Profeta quebra as estátuas dos deuses no Kaaba. Era frequente, com efeito, que multidões exaltadas pelos sermões de Calvino destruíssem as imagens religiosas. No entanto, na maioria das vezes, a remoção das imagens das igrejas era ordeira e supervisionada pelas autoridades civis.

As normas que intentavam prevenir o uso idolátrico das imagens, bem como as suas regras de composição, surgiram cedo e em grande número, por vezes recorrendo, para se justificarem, a falsificações, como uma suposta carta de um governador da Judeia de nome Lentulus, anterior a Pôncio Pilatos, em que Cristo era minuciosamente descrito. Ainda que Lentulus pareça ter tido existência histórica o documento em causa foi, com toda a certeza, forjado durante a Idade Média.

O Cristianismo ortodoxo, depois de ter passado, entre os anos 725 e 850, por duas fases de iconoclastia, de influência islâmica, acabou finalmente por fixar o seu cânone no uso da imagem a duas dimensões, os famosos ícones, cuja execução, não obstante uma certa margem de liberdade artística é, em todo o caso, codificada com rigor. Mas o cristianismo

romano, ao ser vertido – para usar a expressão consagrada – nos moldes culturais greco-
latinos acabou por se conformar à prática do uso e do culto de imagens. Estas eram, a
princípio, simples e pintadas na parede das catacumbas. Mas após o Édito de Milão passaram a
ser tridimensionais, magníficas e, sobretudo, públicas. Não representavam já então Cristo
como o Bom Pastor paleo-cristão vestido de peles mas como imperador, em vestes imperiais e
rodeado de uma corte.

Com a conversão de Roma ao Cristianismo, houve a necessidade de evangelizar as
tribos germânicas do Norte da Europa, igualmente habituadas ao culto de imagens. Desse
modo, a imagética religiosa multiplicou-se, adaptando-se em cada local aos hábitos e tradições
das populações. Foi talvez assim que se geraram os embriões de dois modos, hábitos ou estilos
bem distintos. O do Norte da Europa, influenciado pela cultura germânica, viria a evoluir para
um estilo, ou conjunto de estilos a que, muito mais tarde, se viria a dar o nome de Gótico. O do
Sul, mais próximo da influência da Antiguidade e, por via de Bizâncio, do gosto oriental, viria a
dar origem ao modo de representação renascentista a que se convencionou chamar Clássico.

Talvez por força da tradição da pintura e estatuária clássicas a Igreja de Roma foi
sempre mais tolerante com o desejo dos artistas de representar o corpo, tanto o sagrado
como o profano, com grande realismo físico. Enquanto isso, na Europa do Norte e Central os
estilos de representação do corpo privilegiavam a expressão e a decoração sobre o verismo. Se
na Itália se gostava da perfeição, ou pelo menos de um certo modo de perfeição, e da
magnificência, tendência potenciada no Renascimento com o uso da perspectiva, o Norte da
Europa preferiu sempre o realismo grotesco.

Esta clivagem que, de uma forma necessariamente rudimentar, temos estado a
descrever é importante porque virá, ao dar-se a Reforma Protestante, a ser a depositária de
um conflito entre dois modos de representação do corpo que irá determinar toda a evolução
futura da arte europeia.

II. SPIRITUALIA SUB METAPHORIS CORPORALIUM

1 – O CORPO NA PINTURA DE BOSCH E BRUEGEL;

FORMAS E SIGNIFICADOS.

Se intentarmos definir e delimitar como mutuamente exclusivos os espaços estéticos da pintura italiana e da flamenga, corremos o risco de ignorar as suas inúmeras sobreposições e influências mútuas, numa Europa cujas regiões e ambientes culturais, apesar da dificuldade e perigos das comunicações, nunca foram realmente estanques. As estéticas da representação do corpo na pintura flamenga eram decerto, no seu fundamental, radicalmente diferentes da estética italiana. Eram-no, todavia, não de costas voltadas para esta mas perante ela, conscientes dela e aceitando-a ou rejeitando-a nos seus diversos elementos, conforme aprovesse a cada artista ou patrono. Para complicar ainda mais o quadro, os ideais estéticos que normalmente se identificam com o Renascimento – são múltiplas fontes que o atestam – eram exactamente isso mesmo: ideais. Metas derradeiras a atingir talvez, mas de modo nenhum a ordem de todos os dias. Tal não deve, de resto, surpreender-nos. Em geral, aquilo que as leis e regras, pela negativa, deixam perceber, na proporção directa aliás da sua veemência, é quase sempre a realidade baixa do quotidiano, a desordem do real que não pode, ou não aceita, cumprir normas. Cada época elege ou identifica os seus modelos e preocupa-se, depois, com maior ou menor esforço, em fazer passar à posteridade uma imagem de si laboriosamente orientada para o ideal que esses modelos (o cortesão discreto, o *gentleman*, a diva do cinema clássico, a *top model*) encarnam. Mas a realidade é, quase sempre, o oposto dessa encenação. Em vez do esplendor a miséria, no lugar do fulgor a banalidade, monotonia em vez de invenção, sordidez no lugar de elegância, em vez de harmonia e beleza, caos e fealdade.

É assim que nos parece incorrecto dizer que a arte renascentista italiana representou uma ruptura absoluta, sem qualquer mistura de elementos medievais, do mesmo modo que não podemos esquecer nem ignorar que a arte do Norte da Europa, posto que vincadamente mais medievalizante, não deixava de incorporar à sua fórmula estética elementos italianos. Na Renascença italiana, todavia, a corrente artística predominante, a forma ideal ou, pelo menos, aquela que toda a expressão artística que desejasse constituir-se como *mainstream* almejava atingir não era, de maneira nenhuma, o grotesco. Este estava confinado à dimensão da curiosidade, do momentâneo, dos *marginalia*, da diversão e do contraponto⁹. Em termos ideais, a Renascença italiana vivia para as suas formas idealizadas e representava assim o corpo, fosse sagrado ou profano, o mais próximo possível dos ideais de beleza bebidos na Antiguidade. E no Norte da Europa o conjunto de estilos e formas que veio mais tarde a ser chamado Gótico, parecendo desconfiar de ideais inatingíveis, buscava o seu salário expressivo – como, aliás, mais tarde farão o Barroco, o Romantismo e algumas modernidades – na assunção e exploração do “natural”, do irregular, do desproporcionado, do baixo e reles, do feio e mesmo do monstruoso.

⁹ Conhecem-se, por exemplo, estudos de rostos grotescos de Leonardo da Vinci.

Aquilo que a estética do Norte da Europa rejeita é um estilo de representação em que a figuração do humano se subordina a um conjunto de conceitos e princípios exteriores ao simples olhar. Com efeito, as teorias estéticas do Renascimento italiano, inspiradas nos modelos e nas ideias da Antiguidade, especialmente em *De Architectura*, de Marco Vitruvius, insistiam na interdependência das artes e em princípios, comuns a todas elas, de proporção e harmonia (Castelli 2006, 37). A matemática, cujo estudo é retomado, na Europa, a partir, igualmente, do Renascimento, e o estudo científico da música, envolveram toda a arte renascentista num mesmo conjunto complexo de regras que visavam conformar a criação artística a princípios racionais e universais, pondo de lado, de certo modo, a subjectividade e o excessivo¹⁰. Nesse contexto, o uso rigoroso da perspectiva, talvez mais do que uma estratégia para assegurar a representação verista da terceira dimensão, parece-nos uma instância mais da subordinação da representação do real a princípios matemáticos, universais e necessários.

Como vimos já que as relações entre os dois géneros ou modos de representação são mais complexas do que uma simples oposição não nos surpreenderá também que na obra de Hieronymus Bosch e de Pieter Bruegel seja possível aperceber toda uma mal velada admiração pela estética “italiana” e que, em última análise, a rejeição dessa estética seja uma atitude informada, meditada e, não raro, conflituosa da perfeição ideal e da inalcançável visão do divino, em favor da proximidade conhecida e segura do baixo e do humano, esse humano onde é, afinal, matéria de fé que o Verbo encarnou. Se muitos pintores flamengos e holandeses rejeitavam a estética italiana, não era porque não compreendessem os seus pressupostos teóricos mas porque, vivendo num meio cultural que valorizava a expressão sobre a representação, preferiam, ou eram compelidos, a optar por um estilo mais próximo da estética medieval da iluminura e das lendas e narrativas populares. Há dois aspectos principais nessa opção: o religioso e o político. Trata-se, como é bem de ver, de uma distinção arbitrária e artificial que introduzimos apenas por razões de método. Como é sabido, até à separação, já no século XX, do Estado e da Igreja (e na verdade mesmo para lá dessa barreira) os poderes espiritual e temporal sobrepunham-se e confundiam-se. A política era permeada por questões de fé e a fé religiosa era uma questão vincadamente política. Se Paris valia uma missa, ou uma vida inteira de missas, o “serviço de Deus” justificava bem, igualmente, o cerco de cidades e o massacre de populações inteiras.

Bosch e Bruegel tinham, tal como os seus contemporâneos, antecessores e sucessores, como parece evidente no seu trabalho, conhecimento da revolução da estética italiana. Bruegel empreenderá mesmo uma famosa viagem a Itália. Quanto a Bosch, apesar de ser improvável que tenha passado toda a sua vida em Bois-Le-Duc não dispomos de documentos que atestem quaisquer deslocações significativas.

Mas tinham ambos conhecimento e contacto com as ideias que circulavam por toda a Europa e da crise do pensamento que iria, em breve, mudar por completo a Igreja. E deste

¹⁰ Um exemplo frequentemente citado da aplicação prática desta ideia, levada a um extremo de engenhosidade que estamos mais habituados a associar ao Barroco, é o célebre motete *Nuper Rosarum Flores* do compositor franco-flamengo Guillaume Dufay (1397?/1474), composto em 1436 especialmente para a consagração da catedral de Florença. Segundo o musicólogo Charles Warren, a composição articula-se em torno das mesmas regras de proporção observadas pelo arquitecto Filippo Brunelleschi na respectiva cúpula. O trabalho de Warren tem, contudo, vindo a ser contestado por outros especialistas. (Trachtemberg 2001, 741)

modo, quando, no plano religioso, a obra de Bosch critica a corrupção do clero essa crítica não se compreende senão no quadro de uma crise de pensamento e no contexto da expansão e difusão de um conjunto de ideias que viriam a desembocar, logo a seguir à sua morte, na Reforma. E se Bruegel acusa a desconfiança da religiosidade medieval, que o protestantismo virá a recuperar e a que dará uma nova voz, em relação à representação do corpo, essa desconfiança tem, no plano político, um conteúdo que se identifica inevitavelmente com a resistência protestante à hegemonia da Espanha católica e à tirania religiosa e política de Roma.

Sendo embora ambos os pintores ortodoxamente católicos, o corpo idealizado e perfeito “à italiana” era, para eles, claramente, senão um tabu pelo menos algo de desnecessário ou desinteressante, de inexpressivo e superficial. Essa rejeição acontecia, porém, no quadro de um catolicismo já em crise e em busca de novas soluções. Será talvez essa a razão pela qual, pensando e rezando, quase certamente, como um católico ortodoxo, o traço de Bosch nos parece, contudo, antever, senão mesmo pressagiar, a iconoclastia protestante. E em Bruegel que, sendo mais tardio, assistiu, em vida, ao pôr em prática dessa interdição da imagem, lêem-se claramente as consequências da diminuição das encomendas eclesiásticas e o início do processo de emancipação da arte europeia em relação à Igreja e na direcção de uma arte mais profana e burguesa.

Há depois a vertente política, o processo de reivindicação e afirmação pela arte de um espaço cultural e social. Os patronos sentiam-se, naturalmente, tentados, senão autorizados, a exigir que os artistas que empregavam e protegiam reflectissem, na sua pintura, os hábitos e gostos do seu meio cultural. A pintura reflectia essa tendência e, ao retratar o povo ou, mais tarde, interiores burgueses e membros destacados da classe burguesa, participava na afirmação de um orgulho cultural, quase nacional, que não pode deixar de ter um conteúdo político.

As circunstâncias religiosas e políticas que rodearam a Reforma não poderiam estar isentas de influenciar todo este processo. Ao figurarem o humano, os pintores contemporâneos da Reforma, ao mesmo tempo que reagiam à desconfiança protestante em relação à imagem do corpo representaram ainda, através desses corpos, os conflitos políticos e religiosos dessa época difícil e contraditória. Representaram a babel de um mundo em mudança, dilacerado entre a fé e a vaidade, de que o mais poderoso símbolo é a própria Torre de Babel, que Bruegel, por três vezes, pintou.

A estética dos corpos representados por estes pintores situa-se sobre a imprecisa zona fronteira entre a visão de um corpo que segue um ideal de perfeição estética e se encontra colocado num cenário altamente artificial e simbólico – e assumindo aliás a sua natureza de símbolo e artifício – e um “realismo” também ele, na verdade, encenado mas que pretendia inculcar-se como colado a um real reconhecível e quase popular. Será porventura essa a razão de Bruegel ter sempre pintado nas suas cenas bíblicas – veja-se, por exemplo, a “Adoração dos Magos” de 1564 (Anexo I, fig. 9) – personagens retiradas do quotidiano que lhe era próximo, vestidas e comportando-se à moda do seu tempo e, além disso, se julgadas pelos padrões italianos, fisicamente incorrectas.

É possível filiar a imagética de Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel na categoria estética do grotesco. No seu livro *Rabelais and His World*, Bakhtin descreve o “cânone” grotesco em grande pormenor, chamando a atenção para a forma como o ênfase representacional é colocado em partes do corpo “that are open to the outside world” e como se representam, de preferência, fases da vida em que a personagem está ou próxima do nascimento ou da morte, sublinhando o carácter cíclico da vida e a ligação da morte ao renascimento (1968, 26). Compare-se esse processo com o da representação clássica, que vimos já que exaltava a perfeição e o fechamento do corpo em relação ao meio e representava os seus corpos numa idade indefinida mas próxima do máximo vigor da juventude, sugerindo assim não o carácter cíclico da vida mas uma espécie de intemporalidade.

O corpo grotesco, pelo contrário, é o mais “conveniente” quando se trata de representar a dor, o sofrimento ou a morte. O “Cristo no Túmulo” (Anexo I, fig. 4) de Hans Holbein (1497/48? - 1543) é o exemplo talvez mais perfeito de como o corpo grotesco, por não estar sujeito aos ditames representacionais da perfeição e da intemporalidade, pode ser expressivo na representação da morte. Ao pintar o seu Cristo morto Holbein não hesita em representá-lo como um corpo por completo humano, pesadamente comprimido debaixo da enorme laje tumular, mostrando já a lividez do início da decomposição, o enegrecimento da pele em volta das feridas dos cravos e a magreza ressequida natural naquilo que é, no fim de contas, um cadáver. Mesmo sendo matéria de fé que esse corpo estava destinado a ressuscitar em glória, Holbein pinta-o humano e na plena fragilidade da carne, de modo a que, supõe-se, mais divino e miraculoso parecesse, como deve de facto parecer, o seu retorno à vida.

Os corpos grotescos representados por Bosch e Bruegel revelam uma estética próxima do gosto medieval e popular. Ao optar pelo gosto popular, tal como mais tarde o Romantismo, opta-se implicitamente por aceitar a imperfeição, mesmo por assumi-la enquanto valor ético/estético, o que pode incluir a fealdade, a linguagem popular, o humor de rua, a imperfeição no desenho, a distorção ou até a eliminação da perspectiva. Exacerba-se, por outro lado, o carácter simbólico dos elementos picturais de um modo semelhante àquele que se verificava na iluminura, rejeitando os caracteres distintivos da estética erudita – a perfeição académica dos corpos, a gravidade, a beleza, a perspectiva conseguida mediante a intervenção de princípios geométricos e em que a dimensão simbólica das figuras, não tendo desaparecido, está todavia subordinada às leis da verosimilhança. Saliente-se uma vez mais que rejeição não significa de modo nenhum desconhecimento. Nem se trata, de resto, de uma rejeição *tout court*. Na pintura destes autores há marcas visíveis tanto da influência italiana como da sua rejeição e crítica. Na *Procissão para o Calvário* (Anexo I, fig. 12), que Bruegel pintou cerca de 1564, a representação, em baixo e à direita da vasta paisagem em que a cena se desenrola, de uma lamentação antecipada pela morte de Cristo em que figuram, como é de norma, a Virgem Maria e Maria Madalena e ainda S. João parece sobrepor-se de forma tosca, em termos de escala e de estilo, ao resto da pintura. Contra a corrente do resto do quadro, esse grupo – que, estranhamente, figura no primeiro plano e é, no conjunto da pintura, mais facilmente visível que o próprio Cristo – aparece pintado de um modo bastante mais clássico do que o resto do quadro, tanto em termos do desenho dos rostos e dos panejamentos como da própria composição triangular.

A opção por uma estética medievalizante, sobretudo num momento histórico em que se afirmavam decisivamente novas correntes, marcadas pelos valores contrários da erudição e da modernidade, tem o efeito de sublinhar, com grande nitidez e evidente intencionalidade, a linha de clivagem, já evocada, entre as duas visões antagónicas do corpo. Como interpretar estas opções, à luz das representações do corpo que delas decorrem? Registe-se antes de mais o marcado contraste entre o optimismo e a confiança no humano, próprios do Renascimento, que o humanista florentino Pico della Mirandola (1463-1494) sintetizou em 1486 no *Discurso Sobre a Dignidade do Homem* e o famoso *Narrenschiff*, de Sebastian Brant, cuja primeira edição data de 1494. Se compararmos as ideias subjacentes a cada um dos textos facilmente concluiremos que o Renascimento italiano faz reflectir nos seus cânones estéticos uma esperançosa aproximação do homem à esfera do divino, chegando Pico della Mirandola a afirmar que, pelo poder do seu livre arbítrio, o homem poderia chegar ao estatuto dos anjos, enquanto Brant, pelo contrário, nos dá a ver a humanidade como um conjunto de almas perdidas, privadas de todo o bom senso e que só por um acto da misericórdia de Deus conseguirão levar a bom porto a sua barca. As representações do corpo espelham, de um modo claro, estas visões divergentes do humano. É assim que, à imagem de uma perfeição dos corpos que tende à universalidade, que almeja aproximar-se de um corpo perfeito e ideal, a estética grotesca opõe a glorificação da diversidade com todas as imperfeições e exageros que ela comporta. Essa glorificação do imperfeito e do múltiplo não se faz, obviamente, sem ironia. É evidente que o uso consciente da imperfeição implica o (re)conhecimento de algum cânone de perfeição e das estratégias possíveis de desvio desse cânone. Implica que se saiba, com precisão, onde e de que modo o canónico pode ser distorcido e exagerado – não andamos longe do que é, nos nossos dias, a caricatura e o *cartoon* político – de modo a conseguir o máximo de efeito cómico e satírico. Isto porque a imagem grotesca não está, nem se esperaria que estivesse, isenta de traços de crítica e de sátira, nos quais se detecta todavia – e regressamos, claro, a Mikhail Bakhtin – o desrespeito que sempre, como uma sombra tosca, acompanhou a reverência e o temor pelo sagrado do culto convencional.¹¹

Sintetizando, a estética italiana, ao endossar a ideia de uma aproximação a formas ideais/idealizadas, acaba por se aproximar de uma visão platónica (pese embora o anátema de Platão sobre a *mimesis*) na sua busca de modelos hipostasiados do real que possam, de algum modo, remeter para a perfeição de Deus. Pelo seu lado, a estética grotesca, mais aristotélica se quisermos, procura igualmente o sinal do divino, mas não em representações ideais, antes na compilação de elementos do real, pelo menos do real de uma certa modalidade de realismo, crente em que Deus está presente não num plano acima do Mundo mas no próprio Mundo.

Ao situarem-se, espacial e cronologicamente, numa encruzilhada de profundas transformações da visão do mundo e do homem Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel estavam sobre uma zona de fractura comparável àquela em que, séculos mais tarde, vamos encontrar Flannery O'Connor. Para alguns será apenas a clivagem entre a Igreja platónica de Anselmo de Cantuária e a evolução, crise e morte da Escolástica, que foi a consequência derradeira da introdução e aceitação, no seio da doutrina cristã, do Aristotelismo de S. Tomás de Aquino no

¹¹ “But at the early stages of preclass and prepolitical social order it seems that the serious and the comic aspects of the world and the deity were equally sacred, equally “official”. This similarity was preserved in rituals of a later period in history.” (Bakhtin, 6).

início do século XIV . Mas é muito mais do que isso. É o abismo entre o mundo de antes e depois dos Descobrimentos. Um mundo em equilíbrio precário entre uma fé que começava a deixar de ter respostas para um novo homem e uma ciência nascente que não as tinha ainda; entre uma Igreja minada na sua novidade primitiva pela corrupção eclesiástica e uma nova visão da relação entre o homem e Deus – o Protestantismo – que de início não pretendia fazer qualquer espécie de revolução, ou mesmo de evolução, mas sim regressar a um passado original, mitificado, como sempre acontece, como um tempo anterior de maior pureza.

Sabemos bem, todavia, que esses retrocessos são impossíveis. E o que de facto aconteceu foi que, tanto a Igreja ao reformar-se como a pintura de Bosh e Bruegel ao debater e refractar os termos, primeiro da urgência dessa reforma e depois da sua concretização, transformaram a visão do homem e do seu corpo. E Bosch e Bruegel, entre muitos outros artistas, viveram e concretizaram na sua pintura grande parte dessa discussão e dessa evolução.

Ao pintar a “Adoração dos Reis Magos” (Anexo I, fig. 9), Bruegel não hesita em dar-nos uma imagem muito diferente do habitual nesse tipo de cenas. Em geral, as Adorações interpretam-se como a representação da subordinação e homenagem do poder temporal – sempre representado em pose de Estado – ao poder espiritual da Igreja Católica, no momento mesmo do seu nascimento. Pode apontar-se com exemplo, de entre muitas outras, a versão de Sandro Botticelli, de 1475. Mas em Bruegel as faces dos magos são sórdidas e distorcidas e a cabana está rodeada, quase invadida, por soldados armados e por gente do povo. Todos vestem, não como seria de esperar, à moda dos tempos de Jesus mas à dos tempos de Bruegel (há mesmo, à esquerda, uma figura de óculos). A Virgem com o menino ao colo é de uma extrema, quase chocante convencionalidade, copiada de modelos italianos, como se o que se pretendesse representar não fosse realmente Maria com o seu filho ao colo mas uma caricatura irónica das convenções que rodeavam essa representação. E São José, vestido com as roupas grosseiras de um camponês ou artesão (que era de facto) parece desinteressado, ou ignorante, do momento transcendente que está a viver e, como se conspirasse, escuta alguém que lhe fala ao ouvido. Este desvio da ideia convencional da Adoração reflecte a nova visão de um poder temporal que faz assentar a sua autoridade na força e não no direito divino. O que neste modo, talvez, para alguns, escandaloso de representar a Adoração parece querer enfatizar, tal como, aliás, a “Adoração dos Reis Magos na Neve”, de 1567, (Anexo I, fig. 21) é que um dos mais importantes momentos da história do catolicismo, o nascimento de Cristo, não foi um acontecimento mítico situado fora do tempo e do espaço mas um evento real, que se deu num lugar identificável e num tempo inscrito na história. Não deixa de ser irónico que este dogma da fé, a historicidade da presença de Cristo entre os homens, ao ser representado de forma idealizada, ainda que ganhe em conteúdo simbólico, com cada personagem perfeitamente colocada no seu lugar e compenetrada no seu papel de símbolo, perca sem remédio a sua mais importante dimensão: a ligação de Deus à humanidade através da figura de Cristo.

Ao representar a presença de Cristo não num universo ideal e simétrico mas no mundo grosseiro do quotidiano enfatiza-se a encarnação do Verbo na carne, dando a ver não Aquele – que pela sua própria natureza é irrepresentável – mas esta. E, ao inscrevê-la não no quotidiano contemporâneo de Cristo mas no tempo de quem a representa o que fica

implicado é que a mensagem cristã nunca foi apenas, ou sequer principalmente, a formulação abstracta e especulativa dos teólogos mas um acontecimento renovado a cada dia e por completo inscrito no presente de cada cristão, com tudo o que o dia-a-dia tem de grosseiro, rugoso e imperfeito. E é essa imperfeição, e rugosidade – onde apenas a fé, e nunca a razão nem o olhar são capazes de supor a presença de Deus – que Bosch e Bruegel escolhem mostrar-nos.

Analisemos agora, mais detidamente, o trabalho de cada um dos pintores.

Começemos por Hieronymus Bosch. A sua vida está documentada muito esparsamente. A própria data do seu nascimento, conforme já assinalámos, é meramente conjectural. Sabe-se que “viveu e trabalhou em ‘s-Hertogenbosch (Bois-le-Duc), cidade holandesa perto da actual fronteira com a Bélgica” (Bosing 2010, 11) e que “cerca de 1486/87, o nome Bosch aparece pela primeira vez no registo da Confraria de Nossa Senhora” (*Ibidem*, 12). Ainda segundo o mesmo autor, poderá ter trabalhado em Utreque e mesmo viajado pelo norte da Itália mas, uma vez mais, são apenas conjecturas e nenhum documento atesta positivamente qualquer dessas deslocações.

Do que não podem restar quaisquer dúvidas é do seu génio. Bosch legou-nos um extenso conjunto de trabalhos cujo estilo peculiar é inconfundível, mesmo para os leigos, e que são apreciados não apenas pela crítica como pela generalidade do público. Porém, se o seu trabalho é apreciado sem reservas não pode, pelo contrário, dizer-se que seja bem compreendido. Multiplicam-se sobre este autor, talvez mais do que sobre qualquer outro, equívocos, mitos e opiniões desinformadas ou mesmo disparatadas: que teria buscado a sua inspiração no uso de drogas psicotrópicas, que teria sido, em segredo, membro de cultos satânicos ou de misteriosas seitas esotéricas, que teria sido o precursor do surrealismo¹², ou mesmo que a sua pintura teria sido inspirada pela invocação de espíritos.

Mesmo aos olhos de um observador desprevenido, a característica mais evidente da pintura de Hieronymus Bosch é, com efeito, uma prodigiosa inventiva de formas e personagens absurdas, distorcidas e quiméricas. A cada passo nos aparecem demónios voadores semelhantes a insectos, personagens de acentuados traços caricaturais, animais humanizados ou, *par contre*, seres humanos animais, estranhas máquinas ou exuberantes figurações vegetais e minerais. Pensamos todavia que, na sua inegável originalidade, as figuras deste pintor sobressaem, ainda assim, menos pela estranheza das suas formas do que pela densidade de significação de que ele as investia. Muitas das suas figurações eram comuns, muito mais do que em geral se pensa, na arte do seu tempo. Será suficiente, por exemplo, olhar para a Igreja de S. João na sua Bois-le-Duc natal para observar um conjunto de gárgulas que nada ficam a dever em imaginação às suas mais extravagantes criações. Longe de ter sido um mero grande inventor de imagens e personagens absurdas ou “surreais”, o que Bosch fez, e não é já pequena coisa, foi antes explorar até ao limite as possibilidades expressivas de ideias, imagens e formas que, desde o início da Idade Média (desde antes, na verdade) circulavam amplamente pelo espaço cultural europeu em textos, desenhos, gravuras e,

¹² No quadro da incompreensão do trabalho de Bosch não falta, com efeito, quem queira ver nele um precursor do Surrealismo. Não cabe discutir aqui esta afirmação, da qual, em todo o caso, seja-nos permitido dizê-lo, discordamos por completo.

sobretudo, iluminuras. E fê-lo – é essa precisamente, pensamos, a medida do seu gênio – não com o propósito de espantar ou divertir de forma fútil mas antes de meditar ele próprio, e de fazer os outros meditar, no que Luís de Camões chamaria “o desconcerto do Mundo” e na extrema brevidade, mas suma importância, do trânsito do homem por esse mundo absurdo, injusto e cruel, a caminho da salvação ou da perdição.

Que os seus contemporâneos, bem melhor até do que nós, estavam cientes dessa sua intenção, e liam perfeitamente o código em que Bosch a exprimia, ficará, pensamos, suficientemente ilustrado através das palavras de Frei José de Sigüenza (1544-1606). Comentando *O Carro do Feno* (Anexo I, fig. 11) – trabalho de entre 1490 e 1500, hoje no Museu do Prado – este erudito e religioso espanhol conclui: “Reconheço que li mais coisas neste quadro, contemplando-o brevemente com os meus olhos, que em muitos livros, em muitos dias”. (*Apud* Augusto França 1994, 64)

É sintomático que, conforme observa José Augusto França (*Ibidem* 39), seja possível fazer reportar quase cada um dos quadros de Bosch não apenas a trechos da Escritura mas igualmente a provérbios, ditos de espírito, lendas e histórias de santos – a *Legenda Áurea*, de Voragine, tem sido citada a propósito de, entre muitos outros trabalhos, *As tentações de Santo Antão* – ou ainda textos como a *Visão de Túndalo* ou a já mencionada *Narrenschiff* de Sebastian Brant. Essa procedência parece-nos um indício seguro de que cada uma das suas pinturas lhe advinha de uma ideia cuja forma primeira era o texto, a palavra; e mais do que a palavra, a palavra sábia e exemplar, o pensamento moral e a visão severa do mundo.

O modo como essa severidade e essa visão desencantada do humano nos aparece traduzida na pintura de Bosch é assimilável a um grande número de fontes pictográficas mas a principal dessas fontes parece ser, como referimos já, a iluminura. A iluminura, como é sabido, destinava-se, antes da invenção da imprensa, a ilustrar as margens e as capitulares dos volumes medievais. Os seus artistas, quase sempre monges, usavam de uma grande liberdade de invenção para criar composições em que figuras humanas e animais se misturavam com motivos vegetais e geométricos. A escassez de espaço obrigava à síntese e impedia ou limitava o uso da perspectiva mas forçava, por outro lado, uma grande criatividade. Ilustrando quase sempre textos religiosos ou morais, não admira que a iluminura medieval olhasse com severidade para um mundo corrupto e pecador que avançava cegamente para a perdição.

Homem ainda profundamente medieval e católico, é natural que Bosch ecoe essa severidade e que a transmita aos seus quadros, fixando a sua crítica através dos mesmos recursos estilísticos: o riso, o absurdo, o alegórico, o imediato, o intensamente caricatural, em rostos e atitudes corporais grotescas. Já então, como se vê, os males do mundo e os defeitos dos homens tinham, para ser compreendidos, de ser mostrados de forma exagerada. Já então Bosch tinha consciência de que pintava para homens que se faziam cegos e surdos e, por reflexo, gritava para que melhor o ouvissem e desenhava-os a traço grosso para que melhor se vissem. Decerto devedor e comparável à iluminura, mas situado, em termos de gênio expressivo, muito para lá das ambições meramente ilustrativas ou decorativas desta, a representação grotesca do corpo parece ser, em Bosch, sobretudo uma forma de representar em clave satírica a baixeza, a insensatez e os pecados dos homens. Recordemos os exemplos

de “Os Sete Pecados Mortais e as Quatro Últimas Coisas” (Anexo I, fig. 2) e de “Cristo Levando a Cruz” (Anexo I, fig. 13).

No primeiro destes quadros, que originalmente era um tampo de mesa, através de uma disposição circular que lembra um olho e na qual Walter Gibson vê uma referência à *Visão de Deus*, de Nicolau de Cusa, obra de 1453 (1995, 35), Bosch representa personagens grotescas que encenam cada um dos pecados mortais. O mal é representado não de forma abstracta mas por meio de atitudes corporais ridículas e distorcidas. Através da fealdade das personagens ilustra-se a baixeza dos seus actos. Para cada um dos pecados temos uma imagem de pendor narrativo, não muito diferente em estratégia expressiva dos cartoons dos jornais nossos contemporâneos, ilustrando cada um dos pecados de modos que se para nós são ainda bastante explícitos muito mais o deveriam ser para os seus coevos. Refiramos apenas duas dessas cenas: na que trata da Luxúria, o vinho, a comida e a música (representada por uma lira) servem de tempero à actividade amorosa de diversos casais. E embora as personagens estejam vestidas, as posições entre o sensual e o animalesco dos seus corpos não deixam dúvidas sobre os seus propósitos. Há um casal que partilha uma refeição, um outro, dentro de uma tenda, em que o homem está em pleno acto de seduzir a mulher e ainda um clérigo, que espanca (ou ameaça) com uma colher de pau uma das personagens, que se roja a quatro patas pelo chão e usa um estranho gorro de onde despontam duas enormes e asininas orelhas. Bosch parece metaforizar, nas poses das suas personagens, a entrega animalesca aos prazeres e a ignorância das necessidades da alma.

A Soberba é figurada através de uma mulher de costas, toucada com uma grande coifa branca, mas cujo rosto – o que permite todas as conjecturas (será bela, será feia?) – não nos é dado ver. Vemos apenas que se olha ao espelho e que está só; e é a única das personagens deste conjunto de cenas que está só, embora rodeada de sumptuosos objectos. Porém, na sua inconsciência e vaidade, não se apercebe de que é o próprio Diabo quem lhe estende o espelho em que, com razão ou sem ela, se (ad)mira.

Em “Cristo Levando a Cruz”, vemos Cristo, representado com uma expressão de cansado sofrimento, ao centro de uma trama apertada de faces grotescas. Faces masculinas e femininas, onde surgem todas as classes sociais, espelham, através da sua fealdade e distorção, através das cores vivas e das formas exageradas, através da própria acumulação expressiva, todas as formas concebíveis de vício e de pecado. Observa-se o uso de um recurso expressivo semelhante no “Ecce Homo”, do Museu de Philadelphia, em que um Cristo magro e de ar resignado parece prestes a tombar no mar encapelado das faces grotescas dos que reclamam a sua morte. Ambos os quadros retiram grande parte da sua eficácia expressiva da concentração de rostos contorcidos em contraste com a expressão serena de Cristo. Em todos estes casos a fealdade e o grotesco têm uma função crítica. O seu efeito é o de exprimir a vileza das personagens de um modo sublimado e intenso, como se o autor nos quisesse fazer compreender que apenas o poder de Deus seria capaz de fazer entrar neles a graça para os salvar.

Mas em Bosch a imperfeição da figura grotesca pode, igualmente, representar a fraqueza e a desprotecção do homem na sua caminhada pelo mundo – viagem ameaçada por todos os lados por perigos físicos e espirituais, como acontece nas “Tentações de Santo Antão”

ou no “Caminheiro” (Anexo I, fig. 1), quadro que irresistivelmente nos lembra o *Auto da Alma* de Gil Vicente e, através dele, todo o conjunto de moralidades medievais, em especial *Everyman*, em que se representa alegoricamente o difícil caminhar da alma num mundo de perigos e tentações. No quadro de Bosch, um homem magro, envelhecido e vestido pobremente, personagem em que alguns querem ver o próprio Bosch, ou mesmo uma figuração do Judeu Errante, vai caminhando por um mundo de perigos e tentações. Há mulheres num prostíbulo, há ladrões, há cães que vêm ladrar-lhe às canelas. Há ainda, numa das duas versões conhecidas do quadro, uma precária ponte a atravessar; e ao fundo ergue-se, como um aviso, a omnipresente força, que assombrará mais tarde tantos dos quadros de Bruegel. Essa personagem não tem por si, como as figuras da pintura renascentista, nem a beleza nem a força. Não pode estar mais longe do optimismo a que Pico della Mirandola deu a mais conhecida das vozes. O seu corpo magro, que a roupa mal cobre, caminhando apoiado a um bordão e já muitos anos para lá dos seus tempos de juventude, exprime bem a fraqueza e desprotecção da personagem. Do mesmo modo, no texto de Gil Vicente, a alma era representada nua, querendo-se assim figurar que as coisas do mundo, as roupas, os adornos, as distrações mundanas com que um demónio a vai acumulando, ao longo da peça, de nada lhe serviam e contava apenas como defesa com a sua fé que, naturalmente, não se vê.

Através da figuração grotesca dos corpos, Bosch representou o homem do seu tempo – ou, se quisermos, o homem de todos os tempos – numa linguagem que, se hoje nos parece extravagante (ou para alguns, eminentemente moderna) era, para os seus coevos, legível como um livro aberto. Essa linguagem fazia uso de imagens e temas que eram então correntes e de personagens tipo acessíveis à compreensão mesmo de pessoas não letradas. Não estamos afinal, nos quadros de Bosch, muito distantes do “Evangelho de pedra” que, no secundário, nos ensinam que as catedrais da Idade Média foram. Nem estamos longe da linguagem da iluminura e das suas alegorias e irreverências. Pensamos pois que o uso do grotesco de Bosch resulta tanto da rejeição da sua modernidade, que o pintor perceberia, talvez, como artificiosa, superficial e auto-complacente como da necessidade imperiosa de exprimir, por processos todavia ainda medievais, um mundo que ia rapidamente deslizando para fora dos quadros mentais da Idade Média. Em Pieter Bruegel, nascido já depois da morte de Bosch, iremos encontrar o cabo extremo desse processo ambíguo de atracção e repulsão pelo novo, numa obra cuja visão do mundo e do homem, se era certamente menos apocalíptica do que a de Bosch não nos parece, por isso, menos desencantada.

Tal como acontece com Bosch, pouco se sabe da vida de Pieter Bruegel. Terá nascido entre 1525 a 1530 e morrido em 1569. Desconhecem-se as suas origens familiares e o seu lugar de nascimento, apesar de alguns autores sustentarem que descenderá de camponeses e que terá nascido numa localidade chamada Breda (da qual nem sequer há provas de que de todo tenha existido) situada no ducado de Brabante. Ao contrário, porém, do que aconteceu com Bosch a sua viagem a Itália está bem documentada. Terá mesmo passado um certo tempo em Roma. Sabe-se ainda que fazia parte da Guilda de Pintores de Antuérpia. Teve dois filhos, ambos pintores, mas nenhum deles veio a estar, artisticamente, à altura do pai.

Enquanto para Bosch o corpo sempre foi um motivo central, na pintura de Pieter Bruegel observa-se, de início uma espécie de ocultação da sua presença, uma diluição deste na paisagem sendo que, ao longo do tempo, se vai dando uma espécie de aproximação

progressiva do corpo ao primeiro plano. Do início da sua carreira até à sua fase final, o corpo vai sendo cada vez mais puxado para a “boca do palco”, sem quase nunca, em todo o caso, deixar de estar integrado numa paisagem ou num episódio. A princípio os corpos apareciam esbatidos, quase invisíveis na paisagem. Dir-se-ia que o autor pretendia sublinhar a pouca importância da individualidade, a relatividade e transitoriedade do indivíduo na ordem geral do mundo. Mas quando eles começam a surgir maiores e mais destacados descobrimos que a personalidade e a individualidade das personagens, que agora facilmente se impõem à nossa atenção, já lá estavam desde o início. Vemos então, ao contrário do que julgavam os seus contemporâneos,¹³ que nada se perdeu dessa famosa viagem a Itália empreendida pelo pintor nos anos de 1552 e 1553, e em que Bruegel desenhou apenas paisagens. Torna-se manifesto que Bruegel não ignorava, antes pelo contrário, nem a técnica da perspectiva nem os cânones modernos de representação do corpo. Todavia, conhecendo-os, subvertia-os em favor da expressividade. Num texto sobre a relação entre a pintura de Bruegel e o novo estatuto da retórica Christian Vöhringer sublinha a forma como a pintura de Bruegel se conforma à estética medieval, em especial no plano do uso dos elementos simbólicos afirmando que “Many details in Bruegel’s pictorial world do indeed appear old-fashioned and much seems to refer to medieval symbolism and its rules of interpretation”. (2007, 62) Mas o mesmo Vöhringer não deixa de notar como os novos tempos, e a exegese renascentista, afectam o pintor, ao prosseguir a sua argumentação explicando como “the transformed status occupied by symbols and their interpretation (...) in other words, the modernity of his works is just as evident” (*Ibidem*, 62).

A dimensão simbólica do corpo grotesco em Bruegel é evidente, por exemplo, na sua representação da parábola dos cegos (Nova Bíblia 2002 Mateus, 15:14) em que, nas palavras de Jesus, a cegueira física aparece como metáfora da cegueira intelectual e moral. Não muito diferentemente de Bosch, Bruegel via os seus coevos como cegos e loucos que se puxavam e empurravam uns aos outros para a cova onde iriam todos cair. E pinta essa loucura e essa cegueira com as cores berrantes da caricatura e da alegoria, falando, como sempre, aos gritos para que aquilo que tem a dizer seja melhor escutado.

A despeito da presença clara de elementos renascentistas, o trabalho de Bruegel permanece, em grande medida, preso às convenções medievais. Mas, à semelhança de Bosch, de quem aliás foi, durante um certo tempo, considerado o sucessor natural, esse apego à medievalidade não era uma recusa desinformada e teimosa mas uma opção consciente. O percurso estético de Bruegel faz-nos pensar no seu trabalho como uma sistemática e consciente recusa da tentação de partir de um ideal abstracto de representação apenas para, melancolicamente, viver toda a sucessão de pequenos horrores e derrotas da concretização, até ao resultado final: a imperfeição das toscas sombras da caverna de Platão. Bruegel partia, pelo contrário, parece-nos, de uma visão em grande medida optimista do corpo real e concreto, que, propositadamente, se deixava ficar a meio do caminho para a perfeição, talvez como estratégia necessária, senão como a única estratégia possível, para permanecer humano em face de um ideal que, se levado a termo, ameaçava converter as suas figuras humanas em *übermensch*. E, manifestamente, Bruegel não pretendia pintar *übermensch*. Mesmo quando

¹³ “La nouvelle génération se demandait avec perplexité pourquoi la visite de Breughel en Italie n’avait eu aucune influence sur son goût.” (Friedlander s.d., 155)

representa o corpo sagrado é num corpo vulgar, e, mais importante, num corpo vulgar colocado em circunstâncias vulgares, que Bruegel vai apor o selo da sacralidade. É o que acontece, por exemplo, em “O Sermão de João Baptista” (Anexo I, fig. 6), em que tanto João como Jesus Cristo, que igualmente aparece representado no quadro, são personagens vestidas e comportando-se de um modo que não seria estranho a nenhum dos contemporâneos do pintor. Bruegel parece, deste modo, chamar a atenção dos seus “espectadores” para o facto de que o divino encarnou num corpo humano mas, ao mesmo tempo, tal S. Tomás de Aquino defende na *Suma Teológica*, sem deixar de ser, ainda assim, divino (Tomás de Aquino, 749 e seguintes)¹⁴. Representa assim o mistério da encarnação, que é central no universo da fé cristã e que, insiste Aquino, não pode ser inteiramente compreendido mas apenas aproximado: “(...) for there are some truths about God which quite exceed the capacity of human reason” (*Summa Contra Gentiles* I, 3). Sem procurar compreendê-lo, Bruegel representa-o simplesmente, tal como ele se lhe apresenta, como a presença constante de Deus, em toda a matéria que o rodeia, presença impresentável por meios materiais, e portanto irrepresentável através da figuração, e acessível apenas aos olhos da fé. Ao pintar Deus encarnado num corpo grotesco, Bruegel apela não para o engano dos sentidos mas para a certeza da fé.

Friedlander identifica, na primeira fase da obra de Bruegel, a influência decisiva da pintura de Bosch e, através desta, de uma estética claramente medieva, em que dominavam a alegoria e a austeridade moral. Mas aos poucos, à medida que Bruegel ia encontrando o seu próprio estilo, o humor e mesmo a condescendência passaram a dominar a sua pintura (s.d., 157). Com efeito, pode facilmente observar-se, na progressiva ocupação do primeiro plano dos quadros de Bruegel pelo corpo, em detrimento da paisagem, a presença de um olhar amigável e divertido – Friedlander usa a palavra “amável”. Nunca deixa, porém, de ser um olhar sarcástico. Não encontramos em Bruegel a representação do mal através das figurações extravagantes do Demónio, comuns em Bosch. Contudo, Bruegel parece nunca deixar de estar consciente de que o seu trabalho, ou o seu destino, consistia em representar sem complacência a imperfeição de uma humanidade pecadora. Cómica e infeliz sim, mas pecadora. Se nos detivermos no abundantemente comentado episódio da “Procissão para o Calvário” (Anexo I, fig. 12) em que Simão de Cirene tenta escusar-se, ajudado ainda pela sua mulher, a partilhar com Cristo o fardo da cruz, é possível sentir como os rostos caricaturais do Cirenaico e da mulher traem, ao mesmo tempo, indiferença, decerto culpada, perante o sofrimento de Cristo mas também revolta perante a injustiça de ter sido ele o escolhido, no meio da enorme multidão, para a ingrata tarefa de levar a cruz. É como uma boa anedota, que nos faz sempre rir... mas que não deixa de ter um fundo azedo de crueldade e tragédia.

São incontáveis as passagens de contos de Flannery O’Connor que participam desse espírito – como o sofrimento de Ruby em “A Stroke of Good Fortune” (184-196) ou o massacre da família em “A Good Man is Hard to Find” (137-153). Em ambos os casos, e mesmo sabendo que as personagens sofrem, não podemos impedir-nos de sorrir perante a estupidez crassa que está na origem do seu sofrimento. Em boa verdade, muitas das personagens de O’Connor poderiam ser, metaforicamente, imaginadas a desempenhar o papel do Cirenaico e da mulher, sem mesmo lhes faltar, de uma forma ou de outra, o irónico terço que a mulher traz à cintura.

¹⁴ Apesar de referirmos a obra pelo seu título português, citamos a edição inglesa constante da bibliografia, sendo que a paginação apontada se refere a essa edição.

2 – O CORPO EM FLANNERY O’CONNOR;

FORMAS E SIGNIFICADOS.

“I don’t feel that I’m writing about the community at all. I feel that I am taking things in the community that I can show the whole western world, the whole edition of the present generation of people, of what I can use of the southern situation.”

(Apud Magee 1987, 70)

Vimos já como Mikhail Bakhtin fez, em *Rabelais and His World*, uma afiada análise da representação rabelaisiana do corpo grotesco, apontando para esta um vasto e diversificado conjunto de fontes, algumas remontando à Antiguidade. O ponto comum a todas elas, nos seus vários modos de entender e representar o corpo grotesco, é o uso da linguagem popular e coloquial e de formas de expressão verbal e gestual ligadas ao corpo, quase sempre usadas com intuitos humorísticos, satíricos ou insultuosos (Bakhtin 1965, 13). Bakhtin identifica ainda no corpo grotesco um profundo e optimista espírito genesíaco, que se manifesta através de personagens ruidosas, quando não violentas e grosseiras. Na linguagem dessas personagens, Bakhtin destaca a propensão para a evocação de partes do corpo humano, como o nariz, as orelhas, o ventre, a marreca, os pés ou os órgãos genitais, precisamente aquelas cuja menção a arte mais “respeitável” evita a todo o custo (*Ibidem*, 19). Bakhtin chama a atenção para o facto de todas essas partes serem protuberantes em relação ao volume do corpo e ainda para as suas funções simbólicas. É de notar que essas partes do corpo, como Bakhtin igualmente sublinha, serem aquelas por meio das quais o corpo interage com o meio e, acima de tudo, com outros corpos, acolhendo-os ou projectando-se neles (*Ibidem*, 26). Nunca parece surgir, na obra rabelaisiana, uma atitude de repulsa ou rejeição pela fisicalidade das suas personagens. O corpo, por grotesco que se mostre, e cada um dos seus actos, por mais privado que seja, são exibidos sem o mínimo pudor e mesmo, na verdade, com uma truculenta *joie de vivre*.

Ora, em muitos dos estudos em que é abordada a representação do corpo na obra de Flannery O’Connor tem sido precisamente relevado, pelo contrário, o carácter marcadamente negativo, quase insultuoso, da voz narrativa em relação ao corpo das personagens. Essa atitude é corrente mesmo nos estudos mais benevolentes, ou mesmo laudatórios, mas é especialmente notada nos seus críticos mais acerbos. Anthony Di Renzo aponta Martha Stephens como exemplo característico deste último tipo de críticas, ironizando em torno do

binómio repulsa/fascínio que detecta nas suas análises e apontando ironicamente que Stephens, ainda que detestando a escrita de O'Connor, não resiste a citá-la, enumerando, com volúpia, precisamente os elementos desta que mais a indignam (Di Renzo 1993, 3)¹⁵. Cabe, por isso, perguntar se – ou de que modo – será o corpo de Flannery O'Connor realmente um corpo grotesco, quais os traços que o ligam a esta estética, o que o aproxima ou afasta do grotesco rabelaisiano e do dos pintores com os quais nos propusemos compará-lo e ainda, claro, qual poderá ser o significado das semelhanças e diferenças que encontrarmos.

A uma primeira leitura da ficção de Flannery O'Connor é-se realmente tentado a pensar que Martha Stephens tem razão. Dir-se-ia, com efeito, que, mesmo no caso de personagens como Mrs Wally Bee Hitchcock, de *Wise Blood*, que pouco mais são do que figurantes, a autora não resiste a ridicularizar as suas figuras, ainda que a descrição de Mrs. Hitchcock (3), logo nas primeiras linhas da narrativa, em pouco ou nada contribua para a nossa compreensão das subseqüentes aventuras de Hazel Motes.

Não será decerto inteiramente errado afirmar que a voz narrativa de O'Connor não é exactamente complacente. A asserção de Martha Stephens de que “Every part of the physiognomy comes in for its share of abuse” (*Apud* Di Renzo 1993, 3) não é, em boa verdade, inexacta. O erro de Stephens é considerar este “abuse” como um fim em si mesmo, como uma estratégia voltada para si própria e que nada de substancial entrega ao leitor. O olhar de Martha Stephens detém-se à superfície da descrição das personagens, sem que nunca pareça interrogar-se sobre o que esta possa implicar de mais profundo, sem querer ver de que modo o leitor possa estar, através dela, a receber conteúdo informativo.

Ao contrário de Stephens, muitos outros críticos procuraram compreender o modo de O'Connor descrever as personagens. De entre esses, Anthony di Renzo, ao ligar, em *American Gargoyles*, de forma convincente o grotesco da ornamentação das catedrais medievais às personagens grotescas na obra de O'Connor, forneceu à nossa investigação bem mais, na verdade, do que simples inspiração.

A estética grotesca medieval¹⁶ – presente em instâncias tão diversas como a decoração das catedrais, os *fabliaux* ou as festividades populares, de que o Carnaval é um dos últimos, e pobres, sobreviventes – celebrava, dir-se-ia que possuía de uma alegria pagã hoje já praticamente extinta, conjuntamente as colheitas, a fertilidade das mulheres e a alegria pueril de, por um dia, comer, beber e amar com abundância e sem culpa nem cuidados. Mas celebrava-o não em oposição ou desafio aos jejuns e à contenção cristãs, em especial durante a Quaresma, mas enquanto estágio preparatório para esses jejuns. Celebrava, no corpo, o vaso expressamente feito para conter a alma, não o seu cárcere e castigo.

¹⁵ Di Renzo compara o texto de Martha Stephens com o de uma carta de Bernardo de Clairvaux (Di Renzo 1) em que precisamente o mesmo binómio repulsa/fascínio se manifestara a propósito da decoração do seu mosteiro. Mas num texto de Vitruvio, o gosto dos seus contemporâneos pela decoração grotesca era já criticado exactamente nos mesmos termos (*Apud* Kaiser 1963, 20).

¹⁶ Ao dizermos “estética grotesca medieval” não pretendemos, como é óbvio, implicar que os artesãos e artistas da Idade Média tinham consciência da estética do seu trabalho enquanto grotesca.

Embora em registos diferentes, os tempos medievais parecem-nos hoje, de certo modo à semelhança da nossa época, um tempo possuído pela obsessão do corpo e pela sua ligação à alma. Será talvez por isso que Donald E. Hardy afirma que “The grotesque is (...) well suited (...) to show the disjunction between a prettified, cleaned-up version of the Incarnation and the brutal reality of the bleeding Jesus” (2007, 12). Porque talvez aquilo que os medievais vissem não fosse o Jesus estilizado e brilhante de hoje mas um corpo decididamente humano, que sofreu e sangrou de forma humana e cuja sacralidade assentava precisamente na humanidade do seu sofrimento. Porque talvez a Idade Média, habituada muito mais do que a nossa época à incerteza, ao sofrimento e ao desconforto, e tão acostumada à mudança e ao mistério, fosse capaz de perceber como nenhuma outra época até então, e como nenhuma das que se lhe seguiram, que o corpo grotesco – conceito que todavia, voltamos a acentuar, a medievalidade não possuía – era aquele em que mais claramente se manifestava a presença do Deus.

Seja qual for o sentido interpretativo, ou a relevância diegética, que se queira encontrar para a descrição de personagens como Mrs Hitchcock é, em todo o caso, impossível deixar de reparar como, logo ao início da sua carreira literária, O’Connor deixa ver já inteiro, e praticamente maduro, aquele que nos habituaremos a considerar o processo descritivo usual das suas personagens: o corpo grotesco, usado literariamente como montra do perfil psicológico da personagem, descrito em traços abruptos, de pendor expressionista, rápidos e incisivos mas minuciosos, férteis na ironia, hábeis no aproveitamento das potencialidades expressivas da cor e da comparação com formas animais, vegetais ou minerais e numa inventividade quase surrealizante.

A ficção de Flannery O’Connor aparece-nos povoada de um impressionante cortejo de corpos grotescos, a que se acrescentam ainda atitudes e posturas corporais grotescas. Surgem-nos corpos com deformações, mutilações, tatuagens, feridas, marcas da idade ou do trabalho, personagens inquietantes, animais, feias, ridículas, obesas, vestidas de forma extravagante e comportando-se de forma estranha ou absurda. Mesmo os objectos, as casas e os locais são, quase sempre, descritos de forma grotesca.

Em *The Body in Flannery O’Connor’s Fiction*, Donald E. Hardy, mediante um software especializado, faz o levantamento e contagem do número total de ocorrências no *corpus* ficcional de Flannery O’Connor de uma série de palavras referentes ao corpo ou a partes deste. Analisa a frequência e a distribuição dessas palavras e ainda o seu posicionamento na estrutura gramatical da frase. Compara então esses dados com os de um sub-conjunto de textos de ficção do inglês americano moderno, extraídos de um acervo muito mais vasto conhecido como *Brown Corpus*¹⁷. Sem querer pôr em causa o valor científico do trabalho de Donald E. Hardy, parece-nos ainda assim evidente que a simples predominância estatística do número de ocorrências de uma dada palavra – *perna*, por exemplo – não implica que essa palavra tenha um maior relevo narrativo do que têm *braço* ou *cabeça*. Mas também nos parece difícil afirmar que essa, chamemos-lhe prevalência estatística, seja *de todo* destituída de potencialidades significativas ou interpretativas. Por discutível que pareça o valor deste tipo de contagens julgamos, ainda assim, interessante verificar como, por comparação com os

¹⁷ O capítulo 3 de *The Body in Flannery O’Connor’s Fiction* (52 e seguintes) explica e comenta em pormenor a composição e origem do *Brown Corpus* e os métodos estatísticos utilizados pelo autor.

textos do *Brown Corpus*, se pode ficar a saber que, por exemplo, palavras como *head* ou *eyes*, ocorrem duas vezes mais nos textos de O'Connor do que na parte utilizada por Hardy do *Brown Corpus*, parte essa que, contendo à volta de 250.000 palavras, tem sensivelmente a mesma dimensão de todo o corpus ficcional de Flannery O'Connor.

De acordo com Hardy, as partes do corpo mais frequentemente mencionadas na ficção de Flannery O'Connor são *face*, *head*, *eyes*, *mouth* e *foot*¹⁸. Podemos desde já registar uma das falhas deste tipo de listagens. As referências às pernas têm, segundo pensamos, uma enorme importância expressiva. A palavra *leg* aparece, todavia, bastante em baixo da listagem. E, no entanto, numa exaustiva compilação de “coxos literários”, suplementar à obra *The Limping Hero*, de Peter L. Hays, surgem-nos nada menos que cinco personagens centrais da ficção de O'Connor: Hulga Hopewell, Rufus Jonhson, Hazel Motes, Claude Turpin e a Julian's Mother (1971, 219). Todos eles são, permanentemente ou a dado momento da narrativa, coxos; e não é possível diminuir a importância de nenhum deles no conjunto de personagens grotescas da autora.

Segundo nos parece, muito mais importante para a caracterização do corpo grotesco e do seu significado expressivo do que as referências contáveis a partes do corpo, é a caracterização que O'Connor faz desse corpo em relação ao padrão que a nossa sociedade valoriza como neutro. É assim que, sobrepondo-se e entrando em relação com a simples menção desta ou daquela parte do corpo ou dos seus actos, nos surgem os seus defeitos: estranheza, deformidade, obesidade ou magreza, similitude com animais ou vegetais, mutilação desmesura, extrema fealdade ou doenças. Não iremos, contudo, abandonar em definitivo Donald E. Hardy nem rejeitar o auxílio que o seu trabalho possa dar-nos.

Hardy aponta uma lista de funções expressivas da face¹⁹. A face, segundo Hardy, reflecte o grotesco, a presença da Graça, as emoções das personagens. Mas, muito mais importante, por exemplo, do que contabilizar quantas vezes surge a palavra *face*, ou mesmo em que tipo de acções o rosto, considerado no estatuto de sujeito gramatical, se vê envolvido será, parece-nos, investigar como o rosto – bem como outras partes do corpo – foram descritas e utilizadas na narrativa.

Flannery O'Connor descrevia, minuciosamente, as formas, expressões e elementos dos rostos, comparando-os com uma grande variedade de objectos e materiais. Sem nunca realmente perder o contacto com uma certa dimensão alegórica, a autora representava rostos dotados de uma enorme riqueza e densidade psicológicas. Uma das comparações mais expressivas aparece em “Good Country People”. O rosto de Mrs Freeman, na sua “forward expression”, é comparado ao avançar de um “ (...) heavy truck” (263), exprimindo, desta forma grotesca e hiperbólica, o carácter ao mesmo tempo impositivo e pouco subtil da personagem. Mas há muitos outros exemplos do uso do rosto. As tias de Calhoun em “The Partridge Festival” são “ (...) box-jawed old ladies who look like George Washington with his wooden teeth in” (773). A face da mãe em “A Good Man Is Hard to Find” é “ (...) broad and innocent as a cabbage” (137) e a de Mr. Shiftlet, em “The Life You Save May Be Your Own”, “ (...)

¹⁸ Hardy 2007, 81; Omitimos propositadamente palavras como *Jesus* que, figurando embora em segundo lugar na lista, não são partes do corpo.

¹⁹ A palavra *face* é empregue 728 vezes na ficção de Flannery O'Connor, ou seja 0,248% do total de palavras do seu corpus ficcional.

descended in forehead for more than half its length and ended suddenly with his features just balanced over a jutting steel-trap jaw” (172). Há ainda o “sand colored hair” de Mary Fortune Pitt (529), em “A View of the Woods”, ou a face de Sarah Parker, (em “Parker’s Back”), cuja pele era “(...) drawn as tight as the skin of an onion” (655). É possível interpretar estas configurações do rosto de múltiplas maneiras, dependendo de como se queira ler cada narrativa. O rosto das tias de Calhoun, por exemplo, ao ser comparado com o de George Washington – talvez na sua representação mais conhecida que é a das notas de dólar – pode bem ser um emblema do espírito filistino das personagens. Quanto à face de Mr. Shiftlet, a comparação com uma “steel-trap” indicia o carácter predatório da personagem.

Um ponto comum a todos estes exemplos, e seria fácil evocar muitos mais, é que o rosto humano, em Flannery O’Connor, quase nunca se parece... com um rosto humano. Numa estratégia típica da estética grotesca, o rosto aparece-nos como parte do conjunto de objectos do mundo, indistinto enquanto rosto no interior da sua variedade.

E no entanto, apesar desta aparente denegação da humanidade do rosto, este, enquanto expressão da interioridade das personagens, é de grande eficácia expressiva, se bem que nem sempre de leitura linear. No rosto do criminoso Misfit em “A Good Man Is Hard to Find”, por exemplo, a princípio descrito como “scholarly”, os seus óculos com aros de prata e o seu cabelo cinzento parecem ir contra a corrente da fácil categorização da personagem como um perigoso assassino. É porém interessante que, quase não se sinta como contraditória a frieza com que ele ordena aos seus cúmplices que executem toda a família, como se esse gesto fosse natural num velho mestre-escola. É apenas no final, sem os óculos, quando os seus olhos se revelam “red-rimmed and pale and defenseless-looking” (153) que se percebe que os seus traços faciais revelavam, na realidade, no lugar da entranhada e inata propensão para o mal que o maniqueísmo protestante estaria, porventura, à espera de lá encontrar, melancolia, fraqueza, nihilismo e desorientação moral. “The Misfit” surge-nos assim, em toda a obra de O’Connor, como talvez a mais perfeita figuração da ideia cristã de que o Mal não tem substância própria, sendo apenas o lugar da ausência do Bem e da Graça.

A inegável relevância estatística/estilística do rosto na ficção de O’Connor encontra correspondência na pintura de Bosch, bem mais do que na de Bruegel. Em Bosch, a par com os corpos grotescos que fizeram e fazem a sua popularidade, temos ainda toda uma profusão de rostos grotescos. Sem nunca ter sido um retratista – o retrato enquanto expressão do eu é, no Ocidente cristão, um fenómeno artístico mais tardio – Bosch era, no entanto, ao contrário de Bruegel, um excelente pintor de rostos. Os rostos grotescos de Bosch são a expressão de um conflito e de um momento de transição na forma de entender o humano. São, de certo modo, o esgar das “dores de parto” do nascimento da personagem individual. É na expressividade do rosto que o pintor de Bois-le-Duc mais se afasta da medievalidade, em que o vestuário, a situação e os atributos eram bem mais importantes do que o rosto na definição/identificação das personagens. Mas, ao contrário dos pintores que se lhe seguiriam, os rostos de Bosch não revelam ainda uma decidida modelação individual das personagens. Tal como no teatro medieval, parecem antes ser expressões apuradas, mas fatalmente convencionais, dos defeitos, virtudes e estados de alma do ser humano. Sem nunca se afastar muito do “livro de estilo” da medievalidade – simplificação, convenção, alegoria – os rostos grotescos de Bosch apontam já, porém, para uma nova visão do corpo humano que, delimitada pela sua

monstruosidade, caminha para um futuro que, a seu tempo, terá os seus Rubens e, mais tarde, os seus Rembrandts.

As referências à cabeça em Flannery O'Connor remetem, quase sempre, para um tipo psicológico característico da ficção da autora a que Donald Hardy chama "spoiled intellectual offspring" (2007, 92). Contam-se nessa categoria personagens entre as quais destacamos Asbury, de "The Enduring Chill", Thomas de "The Comforts of Home", Julian de "Everything That Rises Must Converge" ou Calhoun de "The Partridge Festival". O traço comum entre estas personagens, para além de uma mãe dominante e, com frequência, anti-intelectual, é a inadaptação social e a frustração com a sua incapacidade criativa. A cabeça é, na verdade, um alvo fácil quando se trata de satirizar esse típico intelectual depressivo, frustrado, desumanizado e excessivamente racional. Julian bate com o dedo na cabeça, pretendendo indicar à mãe onde residia, segundo ele, a "true culture". (489) Esta contrapõe-lhe, sem surpresa, o coração. (489) Asbury sofre de acentuada perda de cabelo, mais do que seria de esperar num "boy of twenty-five" (547). Sofre além disso de dores de cabeça e de uma febre inexplicável. Ryber, de *The Violent Bear it Away*, que tem igualmente queda acentuada de cabelo (350) tem uma cabeça que é descrita como uma espécie de depósito de números e fórmulas de conhecimento "(...) and in the schoolteacher's head, he would be laid out in parts and numbers" (341), uma máquina processadora imperfeita que, mesmo no próprio processo de reduzir tudo a gráficos e tabelas, luta com o constante peso da presença de Deus. Tal como com os restantes intelectuais, embora de modo diverso e em circunstâncias diferentes, o produto da cabeça de Ryber é a palavra, a abstracção e nunca a matéria. Tal como os restantes intelectuais, Ryber, rejeita com firmeza a matéria, simbolizada na rudeza dos modos de Tarwater, mas sente, inapelavelmente, a matéria a fechar-se-lhe em volta e a sufocá-lo. Em O'Connor os intelectuais são, em geral, figuras frágeis e falhadas. Sustentadas quase sempre pelo património da mãe e incapazes, em última análise, de ficcionalizar mais do que a sua própria depressão, essas figuras têm, muitas vezes, algum problema de saúde ao nível da cabeça. Um bom exemplo é Asbury, que sofre de uma febre que ele julga mortal mas que é apenas uma afecção causada pela sua própria imprevidência ao ter bebido leite não fervido. Um outro, talvez mais divertido, é o de Wesley, filho de Mrs May de "Greenleaf", cuja intelectualidade a mãe atribuía à febre reumática de que sofrera em criança. (504)

O tópico grotesco da cabeça está melhor representado em Bruegel do que em Bosch. Não se refere, todavia, a nenhuma forma de intelectualidade. As cabeças das suas figuras são enormes, redondas, maciças e, muitas vezes, desproporcionadas em relação ao tamanho do corpo, exprimindo de forma eficaz não a intelectualidade mas a rudeza das personagens. Ao contrário de Bosch, Bruegel concentrava a expressividade no corpo – no que não deixava de observar pelo menos uma parte da tradição pictórica medieval – e as suas cabeças, como parte integrante do corpo, eram apenas um elemento mais desse jogo expressivo. Apenas para o fim, rostos como o de Dulle Griet ou do Passarinheiro parecem ter finalmente chegado a uma dimensão expressiva que os aproxima de retratos.

Mas não são apenas os rostos e as cabeças que nos surgem grotescos em Flannery O'Connor. O resto do corpo também recebe "it's share of abuse".

As possibilidades expressivas e grotescas da boca são exploradas em inúmeras ocasiões. Flannery O'Connor parece nunca deixar de ter em mente a ambiguidade a que a boca, na cultura cristã ocidental, jamais se eximiu. A boca tanto pode ser instrumento do pecado como fonte da Palavra. Tanto é a sede da mentira como da eloquência. De entre incontáveis referências bíblicas ao tema da boca ouçamos Provérbios 10,11: "A boca do justo é uma fonte de vida, porém a do ímpio esconde a violência." (Nova Bíblia, 2002)

A boca é, sem surpresa, um tópico importante em Rabelais. É representada desmesuradamente grande e, inevitavelmente, devorando quantidades inverosímeis de alimento. À medida do optimismo rabelaisiano, a boca era, para o autor francês, uma fonte de prazer, tanto quanto um canal privilegiado de comunicação com o mundo. Para além de usá-la para comer, as suas personagens produzem ainda torrenciais e, às vezes, absurdos, discursos, argumentações e enumerações.

Em Flannery O'Connor a boca tem inúmeras funções e configurações. Há bocas como a da prostituta Leora Watts de *Wise Blood*, provavelmente uma das mais grotescas e repugnantes bocas jamais descritas, ou como a de Sheppard de "The Lame Shall Enter First", expressivas das mais violentas emoções. A boca de Mrs Watts é descrita como "(...) a wide full grin", normalmente associado quer à estupidez quer à sedução declarada e mecânica. Tem os dentes "(...) small and pointed and speckled with green" (18), como se de facto se tratasse de um animal predador, e um marcadamente pouco exigente em relação às suas presas. É ainda comum que a boca seja representada a comer ou a mastigar os restos de um charuto, como é o caso de Alonzo Myers de "A Temple of the Holy Ghost". (198) Há ainda bocas, como a de Mr Shiftlet, de "The Life You Save May Be Your Own" para cuja deletéria eloquência somos prevenidos de avanço pela comparação com uma "(...) steel-trap jaw" (172). Uma outra referência à boca merece menção à parte. Trata-se do episódio de "A Temple of the Holy Ghost" em que a criança declara ter visto uma coelha dar à luz as crias pela boca: "It spit them out of its mouth (...) all six of them" (207). Esta utilização da boca, por ficcional que seja – a criança estava manifestamente a mentir apenas para extorquir a Susan e Joanne a história da feira – é marcadamente rabelaisiana.

Hardy, na sua lista, tinha colocado a face em primeiro lugar, e de facto, mesmo numa leitura distraída de O'Connor, damos a cada passo com rostos. Seguem-se, e por ordem, *cabeça, olhos, boca e pé* (2007, 81)²⁰. As pernas, como já dissemos, estão muito abaixo na lista. Parecem-nos, ainda assim, de grande importância e, em ligação com o motivo dos pés, não deixaremos de as referir.

Os pés e as pernas são um tópico grotesco por excelência. Os pés, com a sua proximidade à terra, a sua rudeza, o seu cheiro, a sua fealdade são, em muitas culturas, uma parte do corpo que se evita mencionar. O exemplo mais extremo é o da cultura chinesa na qual, até há bem pouco tempo, em termos históricos, os pés, em especial os das mulheres, eram ocultados de forma rigorosa e violenta.

Os pés têm contudo, na mitologia e na literatura do Ocidente, uma longa tradição simbólica, de que os exemplos mais conhecidos serão os de Édipo e de Hefesto. Os pés, em

²⁰ Ver nota 18

especial os pés deformados, sublinham aí, de forma eloquente, que ainda que uma personagem seja divina (Hefesto) ou heróica (Édipo), tem sempre uma imperfeição que a liga à parte mais terrosa e baixa da humanidade.

É assim que a primeira imagem que Hazel Motes tem de Mrs Watts, ao espreitar por uma racha na parede da casa desta, é do seu joelho. Pouco depois vê os seus pés, em plena operação de cortar as unhas. Em vez de uma deusa do erotismo, Leora Watts surge assim a Hazel Motes como um corpo quase animal, indiferente e fleumático, impressão que, quando Motes entra finalmente no quarto não faz senão acentuar-se. Este deliberado carregar de tintas naquilo que O'Connor bem sabia que a generalidade dos leitores consideraria repugnante – combinado ainda com traços como a obesidade, o cabelo demasiado louro, a pele viscosa ou a exígua camisa de noite cor-de-rosa – transmite de forma caricatural o repugnante da personagem, um repugnante de um tipo reptilíneo, predatório e sujo.

Em contrapartida, em “Revelation” os pés, ou antes os sapatos, são a ilustração cômica da estratigrafia social que Mrs Turpin tinha construído para seu uso particular. Fazendo-nos “ver” a sala de espera através dos olhos de Mrs Turpin, a voz narrativa identifica cada classe social, de forma exageradamente estereotipada, com um particular tipo de calçado. Tão ou mais interessante que o próprio calçado são os qualificativos que o acompanham e que acentuam o grotesco das descrições. Assim, por exemplo, os sapatos da “well dressed lady” combinavam com o vestido, os da rapariga feia, eram sapatos de escuteiro com “heavy socks” e os da “white-trashy mother” lembram a Mrs Turpin “bedroom slippers” (635). É deste modo que, muito para além de uma mera descrição dos sapatos, a voz narrativa nos oferece, nas entrelinhas, uma visão grotesca dos preconceitos sociais de Mrs Turpin, uma espécie de sinédoque da sua repugnância pelo mundo que prepara, tendo como episódio de ligação o momento em que a sua agressora lhe chama “old wart hog” (646), o confronto com a vara de porcos em que Mrs Turpin tem a sua visão final da ordem pela qual os mortos entrarão no Paraíso.

Mas é em “The Lame Shall Enter First” e em “Good Country People” que o tópico grotesco dos pés e das pernas é desenvolvido até às últimas consequências. O “club foot” de Rufus tem um papel comparável ao da perna artificial de Hulga Hopewell na medida em que é o ponto em que ambas as personagens concentram a quase totalidade da imagem de si mesmas. É esse o primeiro pormenor grotesco: que tanto Rufus como Hulga tenham “absorvido” e racionalizado as respectivas deformidades concentrando nelas o seu orgulho. Ora concentrar o orgulho no que nos individualiza e não no que nos torna semelhantes às restantes pessoas é uma operação relativamente banal – qualquer pessoa o faz, ao pôr em relevo perante os outros a sua beleza, inteligência, capacidade de praticar um dado desporto ou de tocar um instrumento musical. O grotesco reside, assim, não na deslocação que Rufus e Hulga praticam do seu foco de orgulho pessoal para as suas deformidades mas na relação de estranhamento que esse deslocamento força as pessoas “normais” a terem com a deformidade. De certo modo, os grotescos somos nós e não eles.

Ao assumirem/exibirem as respectivas deformidades – Rufus recusando umas botas novas e Hulga batendo com a perna no chão ao caminhar – as personagens confrontam os outros, incluindo o leitor, com a sua materialidade enquanto seres de carne e osso, forçando a

problematização da presença do corpo no interior do texto, forçando-nos a reconhecer a sua espessura, relevo e rugosidade. Porém, se em Hulga essa exibição da perna artificial era um sinal de imaturidade, quase uma birra de criança, o caso de Rufus é diferente. Sheppard, no seu humanismo auto-complacente, é a vítima principal da comédia negra que Rufus representa. É uma vítima trágica na sua cegueira, ao não compreender que a insistência em oferecer a Rufus o que ele considerava uma vida melhor – gesto não muito diverso do de Ryber em *The Violent Bear it Away* – se chocava com o direito deste ao orgulho no seu corpo e na sua diferença. E é para este orgulho satânico de personagens como Tarwater e Rufus que o humanismo sentimental não está preparado, sendo inevitavelmente vítima da sua agressividade, sobretudo porque, ao contrário de Hulga Hopewell, que exercia a sua recusa do mundo através da elaboração filosófica, Rufus, e até certo ponto Tarwater, procedem anarquicamente, através de desconstruções e destruições, como se quisessem fazer com que todo o mundo se lhes tornasse semelhante na imperfeição e no grotesco.

Ligada ao tema dos pés e pernas, a amputação é também um traço significativo. A amputação de Mr Shiftlet, do ponto de vista de Lucynell Crater mãe, deveria, não fosse a ingenuidade da personagem, ter transmitido a ideia de incompletude moral da personagem, incompletude que, para melhor compreensão, é ainda explicada pela voz narrativa quando a personagem é comparada a uma “crooked cross”. (173)

A amputação de Joy/Hulga levanta questões bastante mais complexas. Se Mr. Shiftlet não parecia ter uma consciência mais do que residual da sua amputação – ainda que o episódio em que ele fala da inutilidade da dissecação de um coração humano (174) possa sugerir, na sua indiferença perante o corpo, uma racionalização da sua deficiência – Hulga, pelo contrário mostra-se hiperconsciente da sua perna artificial. O seu investimento afectivo no objecto, “she was as sensitive about the artificial leg as a peacock about his tail”, (281) o seu deliberado uso social “she could walk without making the awful but she made it – Mrs Hopewell was certain – because it was ugly-sounding”, (267) o cuidado verdadeiramente ritual que punha na sua manutenção “she took care of ia as someone else would his soul” (281) contribuem para fazer-nos compreender que a personagem se tinha centrado em torno da sua deformidade, fazendo dela o centro de gravidade da sua vida.

Vamos igualmente encontrar o tópico grotesco da deformidade dos pés e pernas, associado ao da amputação, na famosa e impressionante pintura de Pieter Bruegel “Os Aleijados” (Anexo I, fig. 25) datada de 1578. Nela, cinco figuras humanas, trajadas de forma estranha, parecem exhibir-se numa espécie de dança grotesca à entrada de uma rua cujo efeito de perspectiva lhe dá o aspecto de um palco. Múltiplas interpretações do quadro têm sido avançadas, mas nenhuma se mostra convincente, quanto mais definitiva, perante o mistério destas figuras que parecem, ao mesmo tempo, sofrer e gozar as suas deformidades, num grito mudo cujo sentido nos foge continuamente à frente.

O tópico dos pés e pernas liga-se ainda a um outro, que é o do caminho e do caminhar. “O Caminheiro”, ou “O Viandante” (Anexo I, respectivamente figs. 1 e 10), são os títulos que, em geral, se associam a um quadro de Bosch em que as pernas da personagem mal parecem mostrar-se capazes de sustentar o peso do fardo que o homem, um velho, transporta, através de um percurso cujos perigos, físicos e espirituais, estão minuciosamente retratados: há um

ção, ladrões, um bordel e, numa das versões, vê-se mesmo, ao longe, uma forca. Magras, mal cobertas pelas calças rotas e calçando, numa das versões, sapatos assimétricos, as pernas deste caminhante parecem ir, a todo o momento, desistir da sua missão e deixá-lo cair no chão desamparado.

A obesidade, outro tópico grotesco por excelência, é um traço recorrente de muitas personagens de Flannery O'Connor. É especialmente notada em personagens femininas, embora Sammy de "A Good Man Is Hard to Find" seja igualmente obeso. Salientemos apenas duas das mais significativas personagens obesas de O'Connor: Mrs Greenleaf de "Greenleaf" e a mulher negra, a quem Nelson pede indicações em "The Artificial Nigger".

A primeira é descrita como "a huge human mound", uma personagem obesa, flácida e suja que chocou Mrs May ao rezar rojando-se pela terra e gritando histericamente "Oh Jesus, Stab me in the heart!" (506-507). No corpo de Mrs Greenleaf vemos confundirem-se, como em poucas outras personagens de ficção, o sagrado e o terreno. Unem-se nela a mais extrema carnalidade e um transbordante misticismo. E essa reunião não poderia deixar de resultar num corpo grotesco. Para além de rezar em contacto com a terra, numa união quase sexual, Mrs Greenleaf é, sem surpresa, uma mulher de uma fertilidade quase incontrolável, cumprindo com a inconsciência e a entrega de um animal silvestre a injunção "Crescei e multiplicai-vos". É interessante e significativo que a prática do "prayer healing" de Mrs Greenleaf consista em rezar, enterrando na terra recortes de jornal. Não só por os recortes serem entregues à terra, como se nela residisse a essência da divindade como pelo próprio uso de recortes, que nos parece passível de uma leitura ulterior. Enquanto substitutos grotescos do corpo, essas representações pictóricas parecem, ainda hoje e para muitas pessoas, conter alguma parte da alma do representado e serem por isso apropriadas a receber o acto da cura pela oração, do mesmo modo que, simetricamente, as imagens religiosas são encaradas pelos crentes como possuidoras de virtudes sagradas. Temos assim, no "prayer healing" de Mrs Greenleaf duas instâncias simétricas da presença do espírito na matéria, postas em interacção pelo gesto da oração.

Tal como o corpo de Mrs Greenleaf, o corpo da mulher que dialoga com Nelson em "The Artificial Nigger" parece funcionar como uma espécie de elo de ligação – ou, talvez melhor dito, de activação – entre os planos terrestre e divino. Desta vez, porém, trata-se da ligação com um divino vagamente percebido como infernal. Embora seja ainda criança, Nelson experimenta um fascínio claramente erótico por essa mulher descalça e cujo corpo, coberto por um "pink dress that showed her exact shape" se mostra vincadamente sexual. Durante o breve diálogo que mantém com a mulher, Nelson fica "paralyzed (...) drinking in every detail of her". (223) O seu olhar viaja pelo corpo dela, demorando-se em pormenores típicos da estética do corpo grotesco como os pés nus, os seios volumosos ou o pescoço coberto de transpiração. Experimenta desejos de ser agarrado por essa mulher e de sentir "her breath on his face". (223) Finalmente, no momento mais significativo de todo o episódio, Nelson "(...) felt as if he were reeling down through a pitchblack tunnel". (223) O seu desejo pelo corpo da mulher, (sensação que experimentava, adivinha-se, pela primeira vez na sua vida), é assim associado, na sua mente, à ideia de uma descida ao submundo infernal que, momentos antes (220), Mr. Head lhe tinha instilado na imaginação ao descrever a rede de esgotos da cidade.

Quanto ao leitor, fica com um problema de interpretação entre mãos: O desejo de Nelson leva-lo-á de facto ao contacto com as regiões “infernais” do desejo? Ou o abismo negro da rede de esgotos, assim associado ao corpo da mulher, será “apenas” uma versão extremada, e logo grotesca, da terra e do corpo onde o espírito encarna?

Os corpos obesos representam, frequentemente, o transbordar de entusiasmo e vida animal, uma espécie de inconsciência satisfeita, a comparar com a magreza e a fraqueza física dos intelectuais. Em O’Connor, tal como na pintura de Bruegel, existem figuras prósperas e pançudas e outras magras e feias – existe o Asbury pálido e doente, de “The Enduring Chill”, e a sua entusiástica mãe; há Thomas de “The Comforts of Home”, racional e neurótico, e a sua mãe, crédula e filantrópica, que emerge “stolid and awkward” do carro (573). Há ainda o deprimido e frustrado Julian de “Everything That Rises Must Converge” e a sua mãe gorda, envelhecida e decadente, com um atroz mau gosto para chapéus. E em Bruegel ocorrem desde as figuras obesas e satisfeitas da “Dança de camponeses” (Anexo I, fig. 24) até à magra e algo sinistra Dulle Griet.

A fealdade e o grotesco têm pois em O’Connor uma dupla função: por um lado funcionam como uma bastante clássica fórmula de sátira – acentua-se a fealdade e os aspectos grotescos daquilo que se quer criticar. Por outro lado, o grotesco é ainda, em O’Connor, o lugar do sagrado. E nem sempre é fácil distinguir onde começa uma coisa e acaba a outra. Em “Everything That Rises Must Converge”, por exemplo, O’Connor serve-se da estética grotesca do corpo com fins aparentemente apenas críticos e satíricos. A “Julian’s Mother” parece à primeira vista ser apenas uma *southern belle* carnavalizada – regressamos sempre, como se vê, a Bakhtin – envelhecida, falida e sem bom senso nem bom gosto. O seu desajuste social e cultural é simbolizado, em primeiro lugar, no extravagante chapéu que O’Connor descreve com minúcia sádica e torna-se ainda mais claro, com o prosseguir da narrativa, numa série de frases e comportamentos entre o nostálgico, o racista e, por vezes, o puramente surreal. Porém, o seu desajuste e, em última análise, a sua morte quase sacrificial acabam por ser o factor que força o distanciado, frustrado e hiper-intelectual Julian a compreender a importância do amor e o fracasso da sua fria visão do mundo.

A “Julian’s mother” é uma de uma longa série de mães com traços de carácter entre o castrador, o ignorante e o ridículo. Esses traços são, quase invariavelmente, a obesidade, o espírito prático e mesmo, por vezes, francamente mercantil com que encaram a vida, um vestuário excessivo e datado, atitudes retrógradas e saudosistas e ainda, quase sempre, preconceitos em relação à actividade da escrita. Mas são, muitas vezes elas, mesmo que o façam inconscientemente, que levam os filhos a repensar a sua visão do mundo e a encontrar o caminho para sair da espécie de atoleiro intelectual em que se encontram.

Por vezes, porém, o grotesco parece ser apenas o improvável e involuntário vaso do sagrado, a morada do espírito. Recordemos o hermafrodita de “A Temple of the Holy Ghost”. Nessa personagem a deformação física vai ao extremo da ambiguidade sexual e a um grotesco físico que mais depressa esperaríamos encontrar num circo de fenómenos. E é, com efeito, num contexto de feira e de circo que a personagem nos surge, num exagero que não tem um paralelo exacto com nenhum dos pintores que discutimos. É na fotografia de Joel-Peter Witkin que podemos encontrar esse paralelo.

No seu trabalho Witkin parece investigar, por vezes, os próprios limites do fotografável, do visualmente suportável. Claramente influenciado por uma “estética da morte” ligada à cultura popular mexicana²¹, mas citando igualmente a pintura clássica e barroca, como acontece em “Poussin in Hell” (Anexo I, fig. 17) Witkin apresenta na sua fotografia uma espécie de galeria de horrores ou de feira de fenómenos que joga na tensão entre a familiaridade das suas imagens e a sua “insuportabilidade”. Confrontados com essas fotografias que, através tanto da ironia como do horror, remetem para os seus modelos “perfeitos”, sentimo-nos presos na armadilha de ter que lhes reconhecer a filiação e a proximidade. Não conseguimos, contudo, transpor o abismo que os separa de nós e os transforma em filhos malditos. Apenas o amor, afirma Witkin algures, pode fazê-lo. E todavia, sentimos dificuldade em partilhar do amor que Witkin afirma sentir pelos seus modelos. O fotógrafo sabe-o bem e joga, precisamente, nesse campo, confrontando-nos constantemente com as profundas fendas entre o que dizemos ser correcto, o que sentimos ou pensamos ser desejável e o que conseguimos, afinal, fazer e sentir. E tanta mais dificuldade experimentamos quanto mais Witkin nos insta a amar os seus modelos, pondo à prova a nossa capacidade, sejamos ou não crentes, de cumprir o mandamento de sentir o próximo como próximo e de amá-lo como a nós mesmos. É com dificuldade que reconhecemos em cada um dos modelos grotescos, deformados mutilados e mesmo dissecados de que Witkin se serve, um receptáculo da essência divina. E, no entanto, olhando-os é impossível deixar de lembrar que é matéria de fé que eles são templos do Espírito Santo e que serão os coxos que entrarão primeiro no Paraíso.

É do mesmo modo, e movida por intenções senão iguais pelo menos comparáveis que, em “A Temple of the Holy Ghost”, O’Connor traça um paralelo ousado entre o dogma da transubstanciação e o corpo de um hermafrodita que se exhibe (ou antes, que é exibido) como espectáculo de feira. Ao assistir, já no final da história, a uma missa a *criança* – como a personagem central da história é simplesmente identificada – não consegue deixar de pensar na apresentação do hermafrodita (que jamais vira) conforme esta lhe fora narrada pelas primas. O fruto da sua curiosidade, da sua inteligência mas, sobretudo, da sua capacidade de manipular as primas, essa sofisticada variação sobre o fruto proibido, foi o conhecimento e a consciência, física e não já apenas intelectual, da presença de Deus no mundo. O discurso do hermafrodita aparece-nos, na sua aparente banalidade, prenhe de segundos sentidos: “God made me thisaway (...) This is the way He wanted me to be and I ain’t disputing His way. I’m showing you because I got to make the best of it.” (206)

A Criança interpreta este discurso num sentido teológico, como se o hermafrodita tivesse realmente dito: “Amem-me, pois também eu sou uma das formas em que se contém a substância de Deus”. Do mesmo modo que, aos olhos do crente, e só a esses, uma simples bolacha de trigo passa a ser o corpo de Cristo, aos olhos da Criança o corpo do hermafrodita transforma-se numa hierofania.

Mas O’Connor vai mais longe. Não lhe chegando o reconhecimento, exige-nos igualmente aceitação e, por um pouco, participação no seu pequeno milagre. No final da história, durante a missa, no momento em que ergue, segundo o ritual romano, o ostensório

²¹ Devo ao Prof. Fernando Guerreiro (Professor da faculdade de Letras) o ter-me chamado a atenção para este pormenor.

para mostrar a hóstia aos fiéis o padre como que repete, sem o saber, o gesto do hermafrodita que levanta a saia azul para exhibir o seu duplo sexo. A expressão inglesa “monstrance” é mais rica de ambiguidade do que qualquer das portuguesas “ostensório” ou “custódia” na medida em que, subtilmente, parece remeter para *monster*, implicando assim que um monstro de feira possa igualmente ser o portador do corpo de Cristo. Tanto a hóstia como o hermafrodita são, desse modo, cada um à sua maneira, monstros. Mas monstros em que o Verbo encarnou, templos do Espírito Santo. E é assim que, no final, perante um Sol poente “[that] was a huge red ball like an elevated Host drenched in blood” (209), tudo converge finalmente na cabeça da criança: o corpo grotesco de Alonzo, que ela via de costas, a consciência da materialidade do mundo e a presença do sangue na Hóstia (o corpo de Cristo), símbolo da sua consciência da carnalidade de Deus e (imagina-se) da sua própria carnalidade, materializada na sua próxima primeira menstruação.

Tal como na ficção de O’Connor, é através da exigência de amor – e recordamos uma vez mais Hulga de “Good Country People” – que os *freaks* de Witkin se tornam vasos do sagrado e colocam o espectador/voyeur na defensiva, ao mudamente dizerem “Foi Deus que nos fez assim, e a quem se rir ele poderá fazer o mesmo”. O corpo grotesco é esse corpo ambíguo, ao mesmo tempo repulsivo e exigente, que nos força, no mesmo gesto, a reconhecer a sua diferença e a consagrar a sua pertença à nossa confortável “normalidade”.

O corpo grotesco em Flannery O’Connor vemo-lo pois, em termos formais, quase plenamente no interior do cânone traçado por Bakhtin. Temos, em primeiro lugar o exagero das formas, próximo das estratégias expressivas da caricatura²². Há mesmo inúmeros exemplos de personagens cujo grotesco é do tipo caricatural: Mr. Shiftlet, Tillman, ou a Grandmother de “A Good Man is Hard to Find”. Essas caricaturas são, em geral, ambíguas nos seus propósitos. Tanto o rosto de Shiftlet como o de Tillman são muito mais do que ridículos. A comicidade do primeiro esconde o indício de um perigo eminente; a do segundo pode ser interpretada como um símbolo da sua astúcia de negociante. Há depois a insistência, senão mesmo obsessão, em referir partes do corpo cuja menção é, em geral, evitada, como as pernas ou os pés, não fugindo, de igual modo, a referir a amputação ou a deformidade. Há a representação explícita de actos corporais tidos por repugnantes ou desagradáveis, como o cortar das unhas de Leona Watts. Mas há, sobretudo, a relação íntima que os corpos das suas personagens têm com o meio circundante, num todo indistinto em que muitas vezes o corpo se torna, como acontece com Mrs Greenleaf, parte do meio que o rodeia. Com efeito, se inventariarmos os modos de representação do corpo em O’Connor torna-se evidente que poucos dos corpos que povoam a sua obra pertencem por inteiro a um género ou categoria, ou se sentem à vontade num espaço em particular. São, antes, corpos numa espécie de trânsito de um lugar para outro ou de um estado para outro. Ora, essa instabilidade corresponde na perfeição ao cânone grotesco bakhtiniano. Um exemplo é o do hermafrodita de “A Temple of the Holy Ghost”, que não pertence claramente a nenhum dos sexos, ou o do corpo de Old Dudley em “The Geranium”, (701-713) em acelerado estado de decrepitude física e mental. Podemos ainda evocar o corpo de Mrs Greenleaf, que se confunde com a terra ao ponto de se assemelhar, aos olhos de Mrs May a um pequeno montículo, ou o corpo grávido

²² Não esqueçamos que o primeiro projecto de carreira profissional de Flannery O’Connor era o de trabalhar como desenhadora de *cartoons*.

de Ruby em “A Stroke of Good Fortune”, que parece concretizar, na sua progressiva fraqueza e incapacidade ao subir a escada, a ideia, por excelência grotesca, da justaposição dos momentos do nascimento e da morte, ideia reforçada ainda pela forma do corpo da personagem, “shaped like a funeral urn” (184).

Há, no entanto, uma diferença fundamental entre a imagem grotesca do corpo em Rabelais e em O’Connor. Enquanto o autor medieval francês usa a representação do corpo grotesco numa dinâmica de celebração, de afirmação vitalista e genesíaca da grandiosidade do físico, O’Connor vai muito mais longe. Sem que, por isso, deixe de ser decididamente matéria, o corpo grotesco das personagens de Flannery O’Connor liga os planos material e espiritual, como depositário do espírito encarnado. E não por paradoxo ou por ironia mas devido à sua própria natureza.

Rabelais usa o modo grotesco para criar personagens que exaltam a glória do corpo. Dir-se-ia que o faz, tal como já antes Bosch e Bruegel, para erguer, contra a irrealdade do corpo renascentista, um revivalismo da corporalidade medieval. O corpo rabelaisiano é orgulhoso no exibir da sua fealdade, e mesmo da sua obscenidade, porque estas não são uma aparência ou uma máscara mas a sua realidade profunda.

Quanto a O’Connor, o seu corpo grotesco é uma espécie de depósito ou relicário que oculta a glória, num dispositivo semelhante ao das personagens de inúmeras lendas e fábulas de todo o mundo que, sob a aparência de pessoas pobres, rudes ou feias ocultam santos e mesmo deuses. As *Metamorfoses* de Ovídio estão repletas dessas personagens e a tradição cristã, bem como a ficção moderna, igualmente as consagra. Comentando *A Bela e o Monstro*, por exemplo Cristina Campo faz notar, a propósito da metamorfose do Monstro em Príncipe que “Agora que já não são dois olhos de carne a ver, a formosura do Príncipe é puro suplemento, é a alegria superabundante prometida a quem tiver começado a procurar prioritariamente o reino dos céus” (2005, 19), ligando essa promessa ao surpreendente versículo bíblico que, pelo menos em três lugares diferentes, afirma “A quem tem será dado” (Nova Bíblia, 2002 Mt 25,29, mas também Lc 8,18 e 19,26). Uma vez mais verificamos assim que é no corpo grotesco e monstruoso, no seu habitar dos limites (que porém nunca transpõe) da dimensão humana, que os “olhos da alma”, mas só esses, vão perceber a glória e a beleza.

O’Connor nunca, todavia, cede a desdizer da fealdade das suas personagens. Ao contrário de Madame Le-Prince de Beaumont²³, ela exige aos seus leitores que aceitem os seus monstros enquanto monstros e só pelas suas obras, nunca pela sua aparência, os reconheçam como príncipes. Por mais que O’Connor o compare, nas linhas finais de “Greenleaf”, a um “tormented lover”, por mais que a colhida que Mrs May sofre seja, obviamente, a metáfora de uma posse sexual, o touro nunca se transforma nem num príncipe nem num anjo e apenas a agudeza do leitor pode ver nele uma encarnação do poder de Deus. Porque em O’Connor o grotesco é quase sempre a própria encarnação de Deus. Todas as personagens que na ficção de O’Connor encarnam, de uma forma ou de outra, o divino – o Misfit de “A Good Man is Hard to Find”, o touro de “Greenleaf” ou a estátua de gesso em “The Artificial Nigger” – são desenhadas grotescas de modo a melhor sublinharem, na

²³ Cristina campo comenta especificamente a versão de *A Bela e o Monstro* desta autora francesa do século XVIII. A história é, contudo, muito mais antiga, remontando a Apuleio.

irredutibilidade da sua condição material, a distância que guardam em relação a qualquer tipo de beleza (ou representação da beleza) formulaico e idealizado. É esse o contrato de leitura que O'Connor nos pede/impõe. Reafirmada em inúmeros momentos, das suas entrevistas às suas conferências, implícita em cada um dos seus textos, está a obrigação, por parte do leitor, de olhar para os textos com o mesmo espírito e a mesma fé com que O'Connor os escreveu; ou seja, mais do que com a crença com a *certeza* da verdade da presença do Espírito Santo no mundo material.

É por isso que, a nosso ver, no fundo da tão decantada fealdade das personagens de Flannery O'Connor está uma espécie estranha e extravagante de beleza. A beleza própria da carne e o quanto possível distante dos ideais de beleza que, presos às formas de um qualquer corpo canónico, proscrevem todos os que se desviem do padrão. Ao exaltar, pelo exagero e pela caricatura, o corpo banal das pessoas comuns – as que a própria autora encontrava no seu dia-a-dia e que nós próprios poderemos encontrar no nosso – O'Connor actualiza perante o nosso olhar, a cada palavra das suas histórias, a sua crença de que foi por esse mundo – e não pelo mundo idealizado do “humanismo secular” (Di Renzo 1993, 93) que o Verbo encarnou e que Cristo fundou uma religião. E relembra, tal como o fez Tomás de Aquino, que o dogma da encarnação da Palavra não é passível de demonstração cabal, mas, para lá de um certo ponto, tão-somente de ilustração ou exemplificação.

Em O'Connor a intenção de evangelizar, a pulsão irresistível e, para muitos, intolerável do proselitismo é evidente quase a cada linha. Mas essa pulsão é ainda exacerbada por uma visão radical e “insuportável” – hoje diríamos fundamentalista – do catolicismo, uma religiosidade impossível de ajustar à vida moderna, que não aceita fazer parte dos serviços públicos da cidade, que, pelo contrário, exige ser servida por ela. Era esta, de resto, a luta do primeiro protestantismo: o combate à secularização, funcionarização e corrupção do espaço do religioso. A essa decadência, tanto Lutero como Flannery O'Connor opõem a impossível urgência de um dia-a-dia em que cada momento é serviço de Deus.

Cada um dos corpos grotescos de O'Connor é como que uma arma dessa guerra. Muito para além das circunstâncias particulares do seu pequeno drama, cada um deles é um exemplo, ou, se quisermos, uma parábola. E todos acabam por apontar na mesma direcção e se subordinam aos mesmos propósitos: inculcar a visão católica, material e incarnacional, da relação de Deus com o Mundo e contemplar, por não poder explicá-lo, o mistério da materialidade do Mundo e da relação do espírito com o corpo. Toda a ficção de O'Connor se destina a oferecer ao leitor esse espanto e esse mistério, que eram centrais nas inquietações religiosas e filosóficas da própria Flannery O'Connor.

Deus é um só, ou não seria possível defini-Lo como ser supremo. Mas, para O'Connor só é possível conhecê-Lo e amá-Lo através das suas criaturas, múltiplas e multiformes e nem todas imediata ou obviamente boas. Cada um dos corpos grotescos da ficção de O'Connor é, da forma como ela os descreve e nas circunstâncias em que os coloca, uma instância do conhecimento de Deus. É por isso que nos parece difícil falar de representação do corpo profano em Flannery O'Connor. Não parece haver, numa leitura minimamente atenta da sua ficção, nenhum corpo de que se possa dizer que escapa à marca do sagrado. É a própria autora que coloca em cheque essa ideia, não só ao oferecer, no seu trabalho ensaístico,

interpretações invariavelmente teológicas da sua ficção como ao afirmar, em “The Grotesque in Southern Fiction”, que, no Sul, a visão do homem é profundamente teológica. (817) E inclusive nas personagens cujo estatuto secundário pode fazer parecer menos relevante o “factor incarnacional” – mesmo se a fugacidade da aparição de uma personagem não é nunca garante da relatividade da sua importância, e em que a autora na aparência menos investe em termos de caracterização, – o grotesco é um elemento essencial para lhes conferir o “displacement” que O’Connor sentia no seu Sul, incapaz de se libertar, desde o final da Guerra da Secessão, da sensação de nação ocupada e colonizada pelo Norte. Como se a visão teológica, que O’Connor dizia prevalecer no Sul não tivesse, na sua reivindicação de uma diferença que se expressa no absurdo e no grotesco das suas personagens, um conteúdo apenas religioso mas, igualmente, uma dimensão política.

A medida do génio de O’Connor não é, pensamos, ela ter compreendido os limites do seu meio de expressão, mas ter compreendido a *necessidade absoluta* desses limites, ter lucidamente assumido o seu papel na economia da criação literária e tê-los usado – do mesmo modo que o fez, por exemplo, Joseph Conrad com os seus próprios limites – para criar um código expressivo que lhe serviu para abordar temáticas que, pela sua natureza, tendem à universalidade.

É precisamente por esta universalidade, conseguida à custa do conhecimento íntimo do particular, que passa a dimensão tomista da escrita de Flannery O’Connor. A universalidade, como ensinou Aquino, só pode ser percebida através do particular. E por isso a ficção de O’Connor está saturada de particular. Cada uma das suas personagens é única e irrepitível, cada uma das ruas e praças das suas cidades fictícias ou reais tem um carácter distintivo. E essa unicidade e irrepitibilidade são, ainda, sublinhadas através do carácter grotesco, que as impede de comungar com quaisquer outras a sua natureza e potencia o seu carácter de exemplo. É esse mecanismo que O’Connor possui como sua principal ferramenta expressiva. E é este processo, em que os seus corpos grotescos pretendem falar, e não ser falados, em que são o código e não a mensagem, que faz “mover” os seus contos.

Aquilo que, finalmente, O’Connor pretende com cada um dos seus *freaks* e monstros – e igualmente com cada uma das ruas e praças das suas cidades imaginárias – é que o leitor “agudo” – e nenhum outro leitor lhe interessa – se possa sentir remetido não para os limites de um género, seja o *Southern Gothic* ou qualquer outro estereótipo literário que se queira colar à sua ficção, mas para a mais vasta e geral universalidade. Seria do mesmo modo limitado, insistimos no exemplo de há pouco, ler Joseph Conrad – autor que aliás O’Connor admirava – como um escritor de narrativas de temática marítima. Tanto O’Connor como Conrad partem de universos bem particulares, que conhecem e dominam a fundo, para, a partir deles, construírem pacientemente, pedaço a pedaço, uma visão universal da condição humana, perante si mesma e perante Deus. E conseguem essa universalidade não por se afastarem do universo que conheciam mas porque, atendo-se a ele, lograram encontrar-lhe a universalidade do exemplo.

PSICANÁLISE IMPERFEITA DA REPRESENTAÇÃO DO GROTESCO

OU LITERATURA E VIDA REAL

“More Songs About Buildings and Food”

Talking Heads

Apesar de toda a teorização em contrário, sempre acreditámos que a literatura não existe separadamente da vida e que o universo artificial e controlado do literário não faz qualquer sentido senão pela sua relação com a irregularidade do real. Defendemos sempre, por isso, que é impossível compreender uma coisa sem a relacionar com a outra; e, ao longo do nosso percurso académico, sentimos, não raro, que ficava por analisar um aspecto dos mais vitais dos textos sempre que essa ligação não podia ser estabelecida ou, pior, quando era empurrada à força para o limbo dos temas tabu.

Concedemos sem dificuldade que poderá talvez não ser de imediato produtivo em termos críticos virmos a saber que Flannery O’Connor, durante um passeio pelo campo, se deparou com uma senhora obesa rojando-se pela terra e rezando aos gritos e que logo correu à sua mesa de trabalho a redigir “Greenleaf”. Poderá de todo nem ser factual que tal tenha sucedido. Mas isso não impede que Mrs Greenleaf tenha tido correspondência na vida real, talvez não tão gorda nem tão exagerada; nem que não seja lícito dizer que tal pessoa empiricamente verificável “é uma Mrs Greenleaf”. E muito menos que a criação de Mrs Greenleaf tenha procedido de uma ou mais experiências pessoais da autora, logo da sua vida. Ora não nos parece possível perceber todas as implicações e sentidos desse texto (de nenhum texto) sem que essa conexão seja, pelo menos, considerada. Pensámos sempre que o texto não se podia entender fora de um contexto. O contexto decerto complexo, e até caótico, da vida de todos os dias deve, por força, influir na produção dos textos que o dizem e não podem senão dizê-lo. Desde cedo que ambas as coisas interagem e, mesmo que essa interacção não seja linear, que de facto, pela sua complexidade, seja, na maior parte das vezes, quase impossível de rastrear, não deve estar fora de *toda* a conjectura. É aliás, justamente essa, a assunção do comparatismo: que os textos são parte das coisas do Mundo e não uma espécie de universo paralelo sem relação com a vida empírica; e que portanto *deve* haver uma relação estreita, interessante e produtiva de analisar, entre uma coisa e outra, mesmo que, *stricto sensu*, nem todas as canções deste mundo sejam, sobre prédios e comida.

O interesse que, pessoalmente, sentimos pela representação do corpo – interesse que, no início desta investigação, fugimos a justificar – prende-se, justamente, com o facto de acreditarmos que não só a literatura e a vida real têm uma relação mais estreita do que é, em geral, admitido como de cremos, além disso, que é no corpo, através dele e das suas representações, que essa relação se torna mais visível e se pode revelar criticamente mais instigante. Será certamente exagerado dizer que toda a arte remete directamente para o corpo. Não duvidamos, ainda assim, de que há um discurso do humano que subjaz a toda a criatividade e que, por assim dizer, só escrevemos (pintamos, esculpimos, compomos...) para

falar de nós mesmos. Ora, dado que somos, todos nós, corpos, o corpo nunca pode andar longe do texto.

Em todas as culturas, a consciência do corpo e a pulsão de produzir textos caminharam, e caminham ainda hoje, a par uma da outra; isto se de todo se não tiverem gerado simultaneamente num mesmo processo, hipótese que deveras nos seduz mas não nos sentimos competentes para discutir. E, em cada cultura, a cada momento da sua evolução, o corpo e o texto – ou a visão do corpo e o sentir do texto – têm entre si uma relação que se é de análise difícil e complexa nos parece sempre acessível à intuição. A forma como o corpo é visto e sentido não pode, pensamos, deixar de reflectir-se no modo como, a cada momento, em cada cultura, o texto é produzido. O problema é determinar os modos e caminhos desse reflexo. Como quer que seja, metáfora ou ser metaforizado, o corpo está inevitavelmente presente no texto. E acaba, assim, por ser o veículo ideal, o mais perfeito dos espelhos onde ver a forma do mundo. Se quiséssemos ser aforísticos poderíamos dizer que “cada cultura tem o seu corpo”.

É assim que os mundos em que viveram Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel e Flannery O’Connor não só não podem ter deixado de interagir com a sua arte como os corpos dos seus coevos, e os seus próprios, terão decerto tido o seu momento e vez nos respectivos trabalhos artísticos, ainda que, frisamos, de modo não linear nem facilmente descritível. O estudo que desenvolvemos nesta dissertação em torno dos modos como o corpo foi representado na pintura de Bosch e Bruegel e na ficção de Flannery O’Connor levaram-nos, assim, a reforçar a nossa convicção – que, de início pouco mais era do que uma intuição mal fundada – de que as circunstâncias históricas conflituosas, as querelas territoriais, religiosas e económicas, as mutações culturais que estes autores viveram, influíram decisivamente, e de um modo semelhante, na sua criatividade – e na visão do corpo que habitou essa criatividade – levando-os a rejeitar como representação do humano um corpo satisfeito e apaziguado, hierático e definitivo, colectivo e oficial, que desse a ideia de uma perfeição optimista e fechada sobre si. A esse corpo, pareceu, a todos eles, preferível o corpo grotesco. Mais afim de um certo modo de realismo ou, pelo menos, mais fiel ao irregular quotidiano esse corpo foi, para eles, um eficaz veículo da sátira mas, acima de tudo, o espelho ideal das incertezas e travessias que a visão do corpo foi sofrendo nos anos finais da Idade Média e nos primeiros do Renascimento. Foi assim que todos estes autores, foram levados a exagerar até à caricatura e ao grotesco a irregularidade natural dos corpos que representaram, já que, como explica Flannery O’Connor numa carta de 1955, “For the things that I want them to do, my characters apparently will have to seem twice as human as humans” (968).

Este estudo levou-nos ainda a confirmar a nossa intuição de que qualquer visão do transcendente não pode deixar de passar pelo corpo. Os deuses que os crentes de todas as religiões adoram, sempre foram construídos à imagem do humano, ou seja a partir das visões do corpo de cada civilização e são, invariavelmente, versões (tidas sempre por perfeitas) daquilo que percebemos, enquanto pessoas e culturas, como as imperfeições (ou perdas) da nossa própria natureza.

A visão de Deus que nos parece possível extrapolar da obra de O’Connor não diverge muito, na verdade, da que é possível pensar a partir da arte medieval que inspira e informa o

trabalho de Bosch e Bruegel. Falamos de um Deus sem dúvida espiritual, mas com uma relação profunda com o mundo material – que, em toda a sua imperfeição e vileza, é afinal criação sua. Um Deus para a compreensão do qual será preciso invocar tanto os elementos do paganismo subsistentes ainda na religiosidade medieval como a severidade e ascetismo dos grandes reformadores, Lutero e Calvino. Um Deus que o cristianismo dos primeiros anos da Idade Média, bem como, mais tarde, o Protestantismo, mais facilmente via espelhado na irregularidade grosseira do seu mundo terroso e material do que no platonismo intelectual do Renascimento italiano.

A Flannery O'Connor, tal como aconteceu com Bosch e Bruegel, coube viver num tempo e numa sociedade em acelerada mutação. Nessas sociedades, dir-se-ia que como eco ou refracção da dinâmica das suas transformações, conflituavam visões diversas e, na aparência, irreconciliáveis do corpo. No início do Renascimento, devido ao progresso da medicina e à prática da dissecação de cadáveres, a ideia da animalidade mecânica do corpo, começou, todavia, a ganhar terreno à visão mitológica e sagrada.²⁴ Tal como no final da Idade Média, havia, no Sul evangélico de O'Connor, um ambiente geral de puritanismo e recusa do corpo, de repressão mesmo de toda a corporalidade, associado àquilo que a própria autora chama, em diversos textos, “uma visão teológica do homem”. Mas ao mesmo tempo, havia um tenso erotismo latente, de que a literatura do Sul, por exemplo, está virtualmente impregnada, e que se manifestava, quando não podia fazê-lo pela via sexual, através do crime e da violência. Nos tempos de O'Connor, o cinema estava em plena maturação estética e avizinhavam-se já as lutas pelos direitos civis. A intensa corporalidade e erotismo das estrelas do ecrã, tanto quanto a exigência de visibilidade física e cívica dos negros, eram ameaças permanentes à ordem estabelecida. Essas ameaças corporizavam-se quer na carnalidade cada vez mais explícita da literatura e do cinema quer na reivindicação da presença física dos negros em espaços que os brancos, por tradição, consideravam seus. A segregação racial era, inevitavelmente, ainda que às vezes o esqueçamos, uma segregação de corpos. Era mais visível em espaços públicos: cinemas, teatros, cafés, restaurantes, instalações sanitárias. Mas vigorava igualmente no espaço privado. Havia em muitos Estados a interdição dos casamentos inter-raciais e, mesmo nos que não as interditavam explicitamente, era comum a punição social, quase sempre violenta, das relações sexuais entre brancos e negros. Ora, desde os primórdios da convivência entre negros e brancos esteve sempre presente uma ambígua tensão sexual que ocultava uma dimensão política. Por um lado, a *Southern Belle*, como epítome de todo o sistema sulista, símbolo da virtude e, portanto, inalcançável, mas objecto de desejo do negro; por outro essa mulher tinha também, muitas vezes, como objecto de desejo o negro, embora raramente isso fosse admitido. Foi aquando da libertação dos escravos que a dimensão política da *Belle* se tornou evidente, com as mulheres brancas a serem rapidamente reclamadas como troféu daquilo que era percebido como uma vitória de guerra.

Creemos que é em virtude da interacção da sua peculiar personalidade artística, e dos seus sentimentos religiosos, com esse ambiente que o mesmo dilaceramento de formas observado na pintura de Bosch e Bruegel irá povoar o universo ficcional de O'Connor. A fonte mais próxima e mais evidente da estética dos corpos grotescos de Flannery O'Connor

²⁴ Publicado em 1543, *De Humani Corporis Fabrica*, de Andrea Vesalius, terá sido, no Ocidente, a primeira obra de vulto a ilustrar essa visão mecânica, por oposição a teológica, do corpo humano.

encontrar-se, talvez, na típica imagem do corpo do *Southern Gothic*, na propensão conhecida deste género para o emprego de personagens sórdidas, misteriosas ou deformadas, que O'Connor partilha, já o sabemos, com autores como Carson McCullers, William Faulkner, Truman Capote ou Eudora Welty. No entanto, ao contrário de muitos autores do *Southern Gothic*, O'Connor faz dos *freaks* símbolos, ou melhor dizendo em signos de algo que transcende o carácter marcadamente regional do género. Cada um deles parece, na verdade, desenhado minuciosamente de forma a poder transportar, como Rufus Johnson em "The Lame Shall Enter First", (595-632) uma metáfora específica. E todavia, para nosso desconcerto, O'Connor confessa algures que muitas das suas personagens e narrativas eram inspiradas em pessoas comuns que ela encontrava no seu dia-a-dia. Esta dupla fundação das personagens confere-lhes a paradoxal propriedade de procederem, em partes variáveis, da literatura, com a sua unidimensionalidade, simplificação e esquematização, e da rugosidade da vida de todos os dias, por natureza multidimensional e refractária a qualquer tipo de regra.

E no entanto, como que para as impedir de pertencerem em exclusividade a um só universo, O'Connor força as suas personagens a uma espécie de penosa recentragem. As mais obviamente literárias são forçadas a aparentar uma maior verosimilhança e fisicalidade. Podemos apontar como exemplo Misfit de "A Good Man is Hard to Find". Essa personagem, que esperávamos que nos aparecesse pintada como uma espécie de demónio, que inicia aliás o seu percurso na narrativa como uma notícia de jornal sensacionalista que o descreve como um perigoso assassino, é "desliterarizada", revelando-se Misfit, ao fim, um homem banal, algo frágil até, nos seus cabelos "beginning to gray" e nos seus "silver rimmed spectacles that gave him a scholarly look" (146) e até algo confuso quanto às razões da sua própria marginalidade. Hazel Motes é, igualmente, uma dessas personagens algo cartoonescas em que o processo de humanização não chega a dar a espessura de pessoas. Ou ainda o hermafrodita, de "A Temple of the Holy Ghost", que, apesar da sua invulgaridade chocante e da sua enorme estatura simbólica, é, afinal, apenas uma pobre criatura explorada como atracção de feira. Por outro lado, as personagens mais "reais" sofrem uma "literarização" que as alça a uma dimensão simbólica que, por vezes, se mostram incapazes de compreender e com a qual têm manifesta dificuldade em lidar. É o caso do velho general de "A Late Encounter with the Enemy", (252-262) imerso em fragmentos desconexos de memórias e incapaz de entender a sua dimensão de símbolo do chauvinismo sulista.

Na ficção de O'Connor os corpos encontram-se numa espécie de terra de ninguém, tão desconfortável como difícil de analisar, que se estende no cruzamento de diversas coordenadas e vectores. Desde logo, entre a idealização evangélica do Sul – esse evangelismo fútil e auto-gratulatório que O'Connor nunca se cansou de satirizar, essa idealização desvitalizadora que remete todo e qualquer corpo para o limite do indizível – e a mais absoluta, e por vezes abjecta, materialidade, como são os casos de Mrs Greenleaf ou de Simpleton, o louco exibicionista de "The Partridge Festival". (773-797) Depois, entre um passado – que muitas das personagens de O'Connor veneram ainda com saudade – de segregação racial, um presente conflituoso de reivindicação de direitos civis e um futuro em que a coabitação entre brancos e negros se adivinhava difícil e, para muitas pessoas, impraticável. Finalmente entre o desejo de silêncio e morte do corpo – simbolizado na Igreja sem Cristo e na voluntária cegueira de Hazel Motes ou no desejo de morte de Asbury – e a teimosa presença de Deus, que se apropria do corpo das personagens e o puxa para a vida e

para a actividade obsessiva de servi-Lo. Habitando esse quase inabitável território, os corpos da ficção de Flannery O'Connor parecem, ainda assim, cegamente inconscientes da sua excepcionalidade e estranheza. Lucynell, a mãe de Lucynell de "The Life You Save May be Your Own", vê sinceramente na sua filha a mais bela e perfeita das criaturas e Parker, de "Parker's Back" não encontra nenhuma contradição entre o seu narcisismo e o amor que sente por Sarah Ruth. Há entre o olhar destas personagens, e o nosso, de leitores, uma notória diferença de escala que faz com que nós apenas consigamos ver em Lucynell uma rapariga gorda e retardada e em Parker um *womaniser* que acaba preso na sua própria armadilha. Mas é justamente essa inversão das regras do bom senso – o casamento oportunista de uma rapariga retardada e a sua oferta em sacrifício ao amoral Mr. Shiftlet, ou a cómica incapacidade de um *womaniser* de se libertar de uma mulher que, conscientemente, despreza – que vão ser o improvável motor do regresso à ordem. Somos, desse modo, forçados a aceitar como verosímil que Lucynell alcançará a salvação ao lado do rapaz que vê nela um anjo e que Parker jamais se conseguirá libertar da prisão do amor que sente por Sarah Ruth. Tudo se passa como se o grotesco em O'Connor correspondesse, tal como nos parece corresponder na pintura de Bosch e Bruegel, a uma espécie de instabilização temporária e cuidadosamente calculada do real, tendente, todavia, pelas linhas tortas do escândalo e do espanto, a melhor explicar e justificar a realidade. Ou, mais ousadamente, como se através de uma incursão no Mal – que lembra, irresistivelmente as de Sade, Rimbaud, Jean Genet ou Charles Bukowski – Bosch, Bruegel e Flannery O'Connor nos conduzissem, cada um à sua maneira, é certo, numa aventura, arriscada mas necessária, pelos caminhos do mal mas para uma maior glória do Bem; uma espécie de oferta em hecatombe da ordem e do bom senso – noutras palavras uma carnavalização – que faz destes valores objectos inestimáveis que, tal como num *Potlasch*, se vêem sacralizados pela sua própria destruição.

Há uma dimensão trágica na obra de O'Connor. Não interior aos textos – ainda que talvez seja possível identificar num ou noutro conto, "Greenleaf" ou "The Comforts of Home", por exemplo, uma estrutura assimilável à da tragédia – mas no exterior, na forma como a obra, como um todo, se mostra à sociedade e ao meio literário. É precisamente o modo como O'Connor assume como aparelho expressivo a estética do corpo grotesco que nos parece constituir uma dupla "transgressão trágica" das leis da *polis* literária. Tal como Antígona na tragédia de Sófocles, no conflito que opõe as leis da cidade às leis divinas, O'Connor escolhe seguir estas últimas. Oferecendo as suas personagens num sacrifício trágico, a autora impõe, num espaço onde eles serão inevitavelmente malquistos, os seus corpos deformados e grotescos, num gesto comparável ao de Antígona impondo a Tebas o interdito cadáver de Polinices.

Mas Flannery O'Connor vai muito mais longe do que arriscar o desagrado dos seus leitores. Àqueles que forem mais agudos a autora oferece a indestrinçável e deliberada confusão entre o corpo das suas personagens e o seu próprio. Pensamos que é de propósito – afastemos desde já a hipótese de se tratar de um gesto inconsciente – que O'Connor esbate a linha de demarcação entre o seu corpo e o das suas personagens. A autora estava certamente consciente da necessária destrinça entre uma e outra instâncias, tanto no momento da própria criação literária como no da crítica/fruição dos textos. Viola todavia esse interdito, com uma constância e coerência que nos obriga a pensar que o não faz senão com um desígnio. Esta quase-identificação do corpo de Flannery O'Connor com o das suas personagens – nunca

cabalmente demonstrável mas que paira perpetuamente sobre qualquer esforço interpretativo – pode ser vista de muitas formas, até mesmo (com uma certa dose de má vontade crítica) como sinal de imaturidade autoral. Resistimos, em todo o caso, a crer que O'Connor o fizesse por simples gosto pelo paradoxo ou pelo enigma gratuito. Vejamos, por isso, se é possível encontrar, neste surpreendente gesto criativo, o desígnio que o determina e ainda como poderá a análise desse desígnio contribuir para a compreensão do universo criativo da autora.

Quando, no capítulo anterior, se discutiu a importância da referência a certas partes do corpo pareceu-nos de imediato que muitos dos exemplos que citámos podiam ser interpretados como uma espécie de incrustação da imagem do corpo de Flannery O'Connor no interior do seu texto. Regressemos, então, a Hulga Hopewell e à sua perna artificial. Marca identitária da personagem, é sintomático que seja ela o único foco corporal de uma personagem intensa e, aliás, comicamente, intelectual. Hulga parece, de facto, ignorar por completo as restantes partes do seu corpo, vestindo-se de modo a torná-las irrelevantes ou infantis, para se concentrar não numa perna, o que seria perverso mas talvez compreensível, mas na *ausência* dessa perna, acarinhando como coisa preciosa o seu pobre substituto de madeira e usando-o mesmo como instrumento de assertividade pessoal. Mais do que tentador, parece inevitável que se conjecture sobre que relação terá essa perna artificial, e o seu constante e deliberado ruído, com os problemas de locomoção e de afirmação da autora. Dificilmente se deixará de pensar que essa perna artificial é uma metáfora das muletas de que a própria autora dependia para se deslocar. Mas onde nos poderá levar essa identificação? E como interpretar, neste contexto, o símbolo recorrente do pavão, também ele famoso tanto pela sua beleza sublime como pela fealdade dos seus pés? Ou da rapariga louca, que, em “Revelation”, atira um livro a Mrs Turpin, e cujos pés também se distinguem pela fealdade, desta vez por causa dos “Girl Scout shoes and heavy socks” (635). Ou, indo mais longe, que relação poderá haver entre o motivo literário da personagem intelectual com problemas físicos (a doença misteriosa de Asbury, a surdez de Ryber) e a própria O'Connor, também ela uma intelectual sofrendo de uma doença incurável? Dir-se-ia que O'Connor nos estende, nestes paralelismos da sua pessoa com as suas personagens, outros tantos enigmas/armadilhas – ou então outras tantas propostas de repensar a relação autor/obra. Em cada uma destas instâncias parece haver uma espécie de sombra da autora surgindo por trás das personagens. Tememos então que cada personagem de O'Connor exista apenas para dar vida a aspectos particulares da sua personalidade, ou discutir problemas seus e ajustar contas com a doença, com a mãe ou mesmo com o sistema literário. É preciso algum esforço, realmente, para não pensar assim e perceber que não é possível ter a ingenuidade de ver em cada uma das suas personagens deformadas e grotescas uma espécie de metáfora, ou pior, de emanção directa, dos problemas físicos, pessoais ou literários da autora. A relação entre autora e obra é bem mais complexa. Parte das possibilidades metafóricas de cada personagem, da sua capacidade de ser parábola. E é ao refractarem depois, de modo distorcido, o corpo da autora, que personagens como Hazel Motes, Hulga, Rufus ou os intelectuais falhados Asbury ou Calhoun vêm a ser parte de um processo de auto-descoberta/auto-flagelação através do qual O'Connor discute, tanto com os leitores como consigo mesma, questões referentes ao choque entre o corpo e o intelecto, através das infinitas modulações dessa des-relação: o intelecto como refúgio em Hulga Hopewell, o

intelecto como agressão e desforra em Calhoun, o intelecto como jogo (falhado) em Miss Willerton...

Mas é possível ir mais fundo. A questão não deve aqui ser, obviamente, se O'Connor se terá *de facto* metaforizado nas suas personagens doentes e deformadas, seja por cálculo ou por inépcia literária. Afirmamos antes, hipótese que nos parece bem mais fértil, que, consciente de todos os tabus em torno da relação entre o corpo do autor e os das suas personagens, O'Connor confunde de propósito as fronteiras que os separam, visando forçar o leitor a pensar onde se poderão situar os limites entre uma coisa e outra e, mais importante, o que há na inevitável zona cinzenta. Que O'Connor não ignorava estes limites parece-nos evidente, dado que numa carta, datada de 25 de Novembro de 1955, O'Connor escreve a dado passo "during this time I was more or less living my life and H. Motes's too", reflectindo logo em seguida que essa partilha de vidas com a personagem de *Wise Blood* tinha uma dimensão física bem vincada:

(...) and as my disease affected my joints I conceived the notion that I would eventually become paralyzed and was going blind *and that in the book I had spelled out my own course, or that in the illness I had spelled out the book.*" (970) (itálico nosso)

Cada leitor é livre de interpretar como quiser esta dissociação dos limites entre o corpo da personagem e o da autora, de a psicanalisar, de lhe atribuir um sentido ou uma mera função, ambas as coisas ou nenhuma. O que parece difícil é negar que essa relação existe, se impõe ao esforço interpretativo e nos faz ver que há corpos dentro dos textos e que, portanto, mesmo que a relação do corpo do autor com os das personagens não seja a mesma de uma impressão digital com o dedo que a deixou *deve* haver uma relação estudável entre corpo e texto. E ainda que essa relação não possa ser definida com precisão, a sua mera existência jamais poderá ver-se roubada de sentido.

Nesta espécie de gesto sacrificial de fazer confundirem-se o corpo do autor e o das personagens, o corpo grotesco é um elemento chave, porque só ele permite, na sua instabilidade, documentar essa relação em tempos de confusão, de conflito e de rápida mudança de paradigmas. E esse género de tempos viveu-os decerto O'Connor, tal como os viveram Bosch e Bruegel. Parece-nos, assim, inevitável que desejando "falar" através do corpo todos estes autores recorressem, como estratégia expressiva, ao corpo grotesco. Não só porque este parece ser o único suporte susceptível de transportar a um tempo a transgressão, a consciência da transgressão e o orgulho desse acto como é ainda aquele que mais facilmente suporta a sempre incómoda ligação simbólica do corpo da personagem (literárias) ao do autor. Parece fácil interpretar esta associação como um simples caso de ressentimento. *Já que o meu próprio corpo é deformado e grotesco, recuso-me, por vingança, a criar personagens belas. Proíbo, por ressentimento, às minhas personagens a perfeição que eu mesma não possuo.*

É uma leitura tentadora, ver nesses momentos uma duplicação vingativa da própria vida da autora. Mas, não sendo inocente que a autora permita essa confusão, não nos parece produtivo assumi-la como "motor" da sua criatividade literária. Parece-nos antes estarmos em

presença de um dispositivo literário que, tal como o próprio corpo grotesco, funciona como uma linguagem, ou talvez como filtro interpretativo, mais do que como um fim em si mesmo. Ao permitir que os seus leitores suspeitem do seu ressentimento em relação à sua precária saúde, ou ao seu precário estatuto de autora, O'Connor obriga-os, por ínvios caminhos, a reflectir sobre a relação do texto com a realidade das suas próprias vidas, sobre a relação da palavra com o real. Pensar menos do que isso deixaria, parece-nos, na sombra, muito do significado das personagens e ainda do significado que O'Connor atribuía às suas próprias diferenças, físicas ou psicológicas. Em "The King of the Birds", pequeno texto sobre os pavões que povoavam a sua propriedade, O'Connor deixa entrever, ou talvez escapar, uma pequena nesga desse aspecto, ao grafar a sua própria fala com o sotaque do Sul que estávamos habituados a ver nas suas personagens (836). E vemos então, como se num lampejo vivo que logo se extinguisse, que o que a princípio, ao ler a sua obra, tomáramos por mera sátira parece ser, no fim de contas, a reivindicação de uma marca identitária comum a O'Connor e às suas personagens. É assim que, encarnando, tal como a Palavra divina, na vida real, as palavras de Flannery O'Connor ultrapassam o seu estatuto de mera descrição do mundo para se fazerem sua parábola e ensinamento.

Do mesmo modo se apresenta perante nós a pintura de Bosch e Bruegel. Como um conjunto de *quasi-textos* que, narrando o real, não através de uma teoria globalizante e compreensiva mas do simples amor pelo Mundo, adquirem, ao compreender e assimilar a natureza divina da matéria, o estatuto de parábolas existenciais. Tudo isto sem deixarem de voluntariamente se confundir e misturar com a vida, da qual se sentem proceder e à qual nunca quiseram fazer outra coisa senão regressar.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

O'CONNOR, Flannery. 1971. *The Complete Stories*. New York: Faber & Faber.

O'CONNOR, Flannery. 1988. *Collected Works*. New York: The Library of America.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Nova Bíblia dos Capuchinhos. 2002. Lisboa: Difusora Bíblica.

AQUINO, S. Tomás. 1998. *Selected Writings*. London: Penguin.

BAKHTIN, Mikhail. 1968. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

BATAILLE, Georges. 1998. *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Veja.

BOSING, Walter. 2010. *BOSCH A Obra de pintura*. S. L.: Taschen.

BRANT, Sebastian. 1964 [1494]. *Das Narrenschiff*. Stuttgart: Philip Reclam Jun.

CAMPO, Cristina. 2005. *Os Imperdoáveis*. Lisboa: Assírio e Alvim.

CASTELLI, Patrícia. 2006. *A Estética do Renascimento*. Lisboa: Estampa.

DRAKE, Robert. 1966. *Flannery O'Connor; A Critical Essay*. sl: William B. Eerdmans; Publishing Co.

ELIADE, Mircea. 1980. [1959]. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil.

FRANÇA, José Augusto. 1994. *Bosch ou "O Visionário Integral"*. Lisboa: Chaves Ferreira Publicações.

FRIEDLANDER, Max. s/d. *De Van Eyck a Brueghel, Les Primitifs Flamands*. Paris: Éditions René Julliard.

GIBSON, Walter. 1995. *Hieronymus Bosch*. London: Thames and Hudson.

GOOCH, Brad. 2009. *Flannery A Life of Flannery O'Connor*. New York: Little Brown and Company.

GUERREIRO, Fernando. 2000. *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*. Lisboa: Edições Colibri.

GUERREIRO, Fernando. 2005. *Italian Shoes*. sl: Edições Vendaval.

HARDY, Donald E. 2007. *The Body in Flannery O'Connor's Fiction*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.

HAYS, Peter L. 1971. *The Limping Hero; Grotesques in Literature*. New York: New York University Press.

HYMAN, Stanley Edgar. 1966. *Flannery O'Connor*. St. Paul: University of Minnesota.

KAYSER, Wolfgang. 1963 [1957] *The Grotesque in art and literature*. Bloomington: Indiana University Press. (Tradução Ulrich Weisstein).

KINNEY, Arthur F. 1985. *Flannery O'Connor's Library: Resources of Being*. Athens: The University of Georgia Press.

LYOTARD, Jean-François. 1988. *L'inhumain; Causeries sur les temps*. Paris: Éditions Galilée.

MAGGEE, Rosemary M. (ed.). 1987. *Conversations with Flannery O'Connor*. Jackson: University Press of Mississippi.

MAY, John R. 1976. *The Pruning Word: The parables of Flannery O'Connor*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

MCFARLAND, Dorothy Tuck. 1976. *Flannery O'Connor*. sl: Frederick Ungar Publishing Co. Inc.

MEINDEL, Dieter *et al.* 2005. *O Grotesco*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

MELO, Alexandre. 1995. *Velocidades Contemporâneas*. Lisboa: Assírio e Alvim.

O'CONNOR, William Van. 1962. *The Grotesque: an American genre and other essays*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

OTTO, Rudolf. 2005 [1917]. *O Sagrado*. Lisboa: Edições 70.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. 1989 [1486]. *Discurso Sobre a Dignidade do Homem*. Lisboa: Edições 70.

RENZO, Anthony Di. 1993. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Carbondale: Southern Illinois University.

ROBERTS, Keith. 2002. *Bruegel*. London: Phaidon.

RUSKIN, John. 1960. [1853]. *The Stones of Venice*. New York: Hill and Wang.

SONTAG, Susan. 1977. *Illness as a Metaphor*. New York: Picador.

THOMSON, Philip. 1972. *The Grotesque*. London. Methuen and Company Ltd.

TRACHTENBERG, Marvin. 2001. *Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's Nuper Rosarum Flores and the Cathedral of Florence*. in *Renaissance Quarterly*, 54: <http://www.jstor.org/pss/1261923> (citado em 20-2-2010)

VÖHRINGER, Christian. 2007. *Pieter Bruegel*. H. F. Ullman.

APÊNDICE I



FIGURA 1 – O Caminheiro I



FIGURA 2 – O Caminheiro II

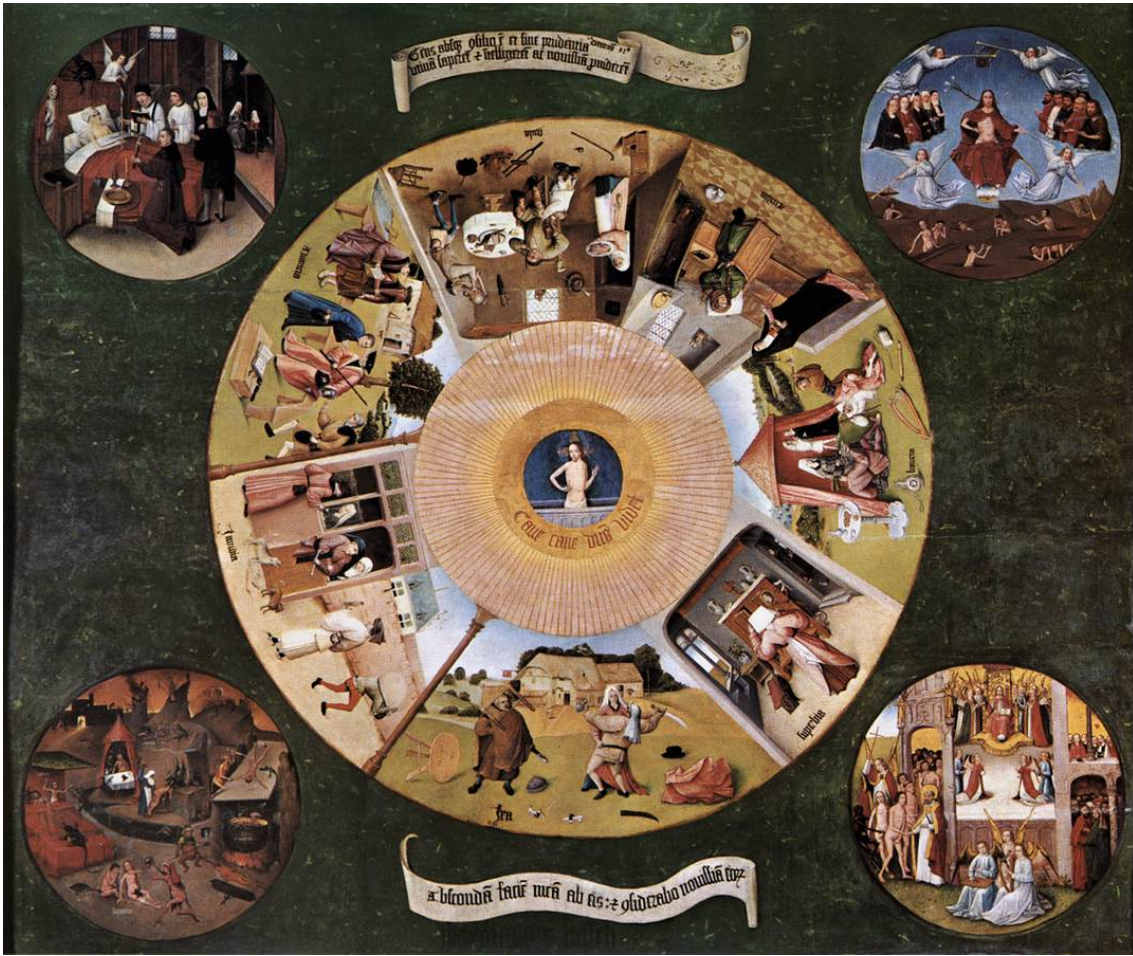


FIGURA 3 – Os Sete Pecados Mortais e as Quatro Últimas Coisas



FIGURA 4 – As Tentações de Santo Antão



FIGURA 5 – Cristo Levando a Cruz



FIGURA 6 – O Carro de Feno



FIGURA 7 – A Nave dos Loucos



FIGURA 8 – Cristo no Túmulo

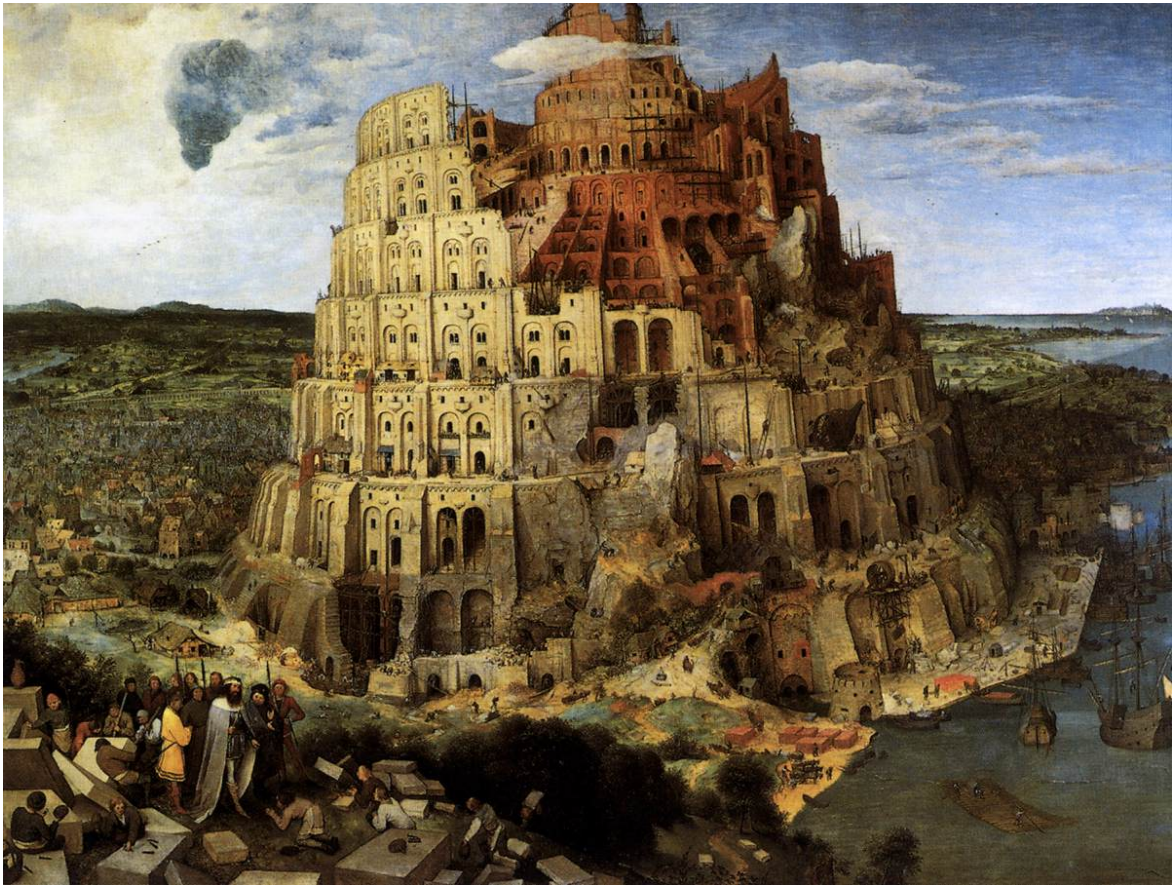


FIGURA 9 – A Torre de Babel



FIGURA 10 – O Sermão de João Baptista



FIGURA 11 – Boda de Camponeses



FIGURA 12 – A Adoração dos Magos



FIGURA 13 – O Caminho Para o Calvário

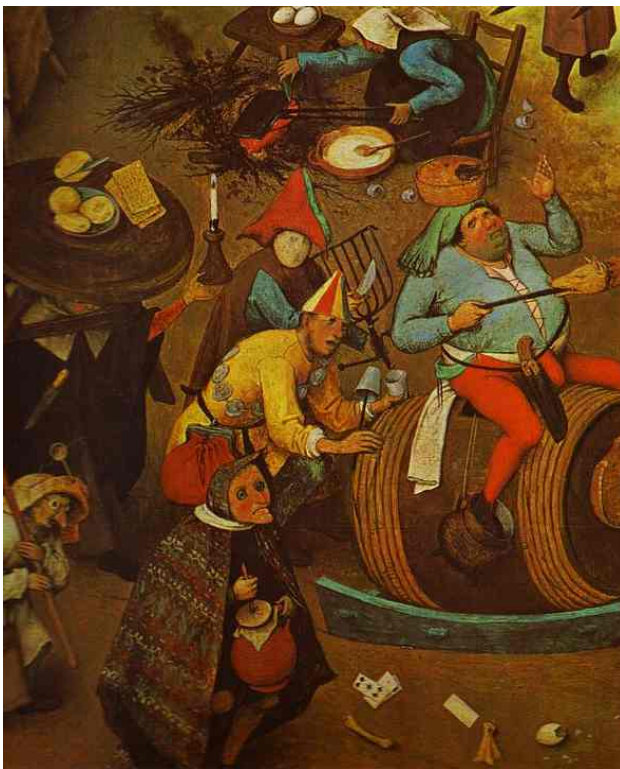


FIGURA 14 – Batalha Entre o Carnaval e a Quaresma (pormenor)



FIGURA 15 – Dulle Griet (pormenor)



FIGURA 16 – Adoração dos Magos na Neve



FIGURA 17 – O Massacre dos Inocentes



FIGURA 18 – Dança de Camponeses



FIGURA 19 – Os Aleijados



FIGURA 20 – Beauty has 3 Nipples



FIGURA 21 – Poussin In Hell



FIGURA 22 – Queer Saint



FIGURA 23 – Portrait of Dwarf



FIGURA 24 – Las Meninas