

# GROTESCO: ENTRE O CANÔNICO E O MARGINAL<sup>1</sup>

Rogério Caetano de Almeida (UTFPR/Curitiba)<sup>2</sup>

**Resumo:** *Este ensaio discute aspectos concernentes à relação estabelecida entre o grotesco e o marginal com o cânone nas produções literárias. Ao utilizar alguns exemplos de autores grotescos, marginalizados e canônicos, na esfera de produção da poesia de língua portuguesa dos séculos XIX e XX, sob a perspectiva dos poetas-críticos e críticos-poetas, vê-se que não são apenas critérios estéticos que balizam o que é canônico. Assim, apesar de valorosa, boa parte da produção grotesca é marginalizada. O estranhamento, categoria valorativa e depreciativa, faz com que o grotesco pertença, então, ao cânone e ao marginal.*

**Palavras-chave:** *cânone literário; grotesco; literatura marginal.*

A partir de uma análise do grotesco em diversos momentos da história da literatura ocidental, faz-se necessário estabelecer as relações cambiantes que este fenômeno possui com o cânone literário e sua antítese, o marginal. As duas definições basilares para este trabalho são as de Mikhail Bakhtin (1999) e Wolfgang Kayser (1986). No primeiro caso, o grotesco está vinculado à cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Nele, o corpo e a matéria são elementos fundamentais para uma concepção de mundo ambivalente, em que todo o universo está em constante mutação e intersecção, afinal tudo é inacabado – o baixo e o elevado, o belo e o feio, o velho e o novo, entre outras antíteses da existência. Já no estudo de Wolfgang Kayser (1986), o grotesco está ligado ao fantasmagórico, fantástico e estranho.

Em ambos os estudos, identifica-se uma extrapolação do grotesco no que tange ao universo literário ou ao das artes plásticas. Assim, tal categoria não pode se enquadrar em um gênero, mas em algo mais amplo como pertencente ao mundo fenomenológico. Tais olhares e questionamentos sobre a relação entre o grotesco, o

<sup>1</sup> Este ensaio é uma adaptação de reflexões feitas em minha tese de doutorado.

<sup>2</sup> Prof. Dr. de Literatura Brasileira na UTFPR/Curitiba. E-mail: [rogalmeida01@hotmail.com](mailto:rogalmeida01@hotmail.com).

marginal e o cânone só são passíveis de apreciação se perspectivarmos os limites do cânone. A linha que traceja o limite entre o que é canônico ou não, então, necessita de uma relativização.

Para tal, é necessário averiguar os elementos sociais e históricos nos quais a obra e o autor estão inseridos. A “socialidade” e a historicidade de uma obra para sua entrada no cânone já foi apontada por Terry Eagleton (2001). Quanto ao espaço da obra e o autor, identificar o primeiro em determinado contexto se justifica, mas o mesmo não ocorre com o segundo, pois o estudioso de sua obra associa tal pesquisa com o pejorativo biografismo acadêmico. Todavia, a forma como um poeta busca sua entrada no cânone é diversa, se é que a busca, e isso fatalmente interfere na sua entrada em um cânone contemporâneo.

A distinção entre os tipos de cânone é feita a seguir, antes a origem do termo: o Dicionário Houaiss aponta para a origem do termo no latim, com a acepção de “lei, regra, medida”. Entretanto, Leyla Perrone-Moisés busca a etimologia no grego *krinein*, que é o equivalente a “julgar” e afirma que “crítica implica julgamento”. De tal modo, “cânone” é uma regra ajuizada anteriormente. Agregando a esta acepção, temos:

É no século IV que encontramos a primeira utilização generalizada de cânone, num sentido reconhecidamente afim ao etimológico: trata-se da lista de Livros Sagrados que a Igreja cristã homologou como transmitindo a palavra de Deus, logo representando a verdade e a lei que deve alicerçar a fé e reger o comportamento da comunidade de crentes. Após a rejeição de certos livros denominados apócrifos, o cânone bíblico tornou-se fechado, inalterável, distinguindo-se neste aspecto do outro referente do cânone teológico, o conjunto de Santos Padres a que a Igreja Católica periodicamente acrescenta novos indivíduos através de um processo chamado canonização (Duarte: s/p).

Assim, o cânone bíblico é imutável há séculos, tal qual a Igreja determina, o que o coloca em uma posição contrária a do cânone literário, pois este último está impossibilitado de permanecer estancado pelo fato de haver produções literárias publicadas diariamente que podem se infiltrar no cânone de maneira súbita. Desta forma, pode-se pensar que o cânone literário é absolutamente liberal, já que seu mecanismo de funcionamento é diametralmente oposto ao do cânone bíblico. No entanto, o cânone literário tem também um caráter conservador inerente a ele, o que é inevitável para preservar a obra passadina. Neste sentido,

Importante para a história posterior do conceito é, pois, a ideia de que canônica é uma seleção (materializada numa lista) de textos e/ou indivíduos adotados como lei por uma comunidade e que lhe permitem a produção e reprodução de valores (normalmente ditos universais) e a imposição de critérios de medida que lhe possibilitem, num movimento de inclusão/exclusão, distinguir o legítimo do marginal, do heterodoxo, do herético ou do proibido. Neste sentido, torna-se claro que um cânone veicula o discurso normativo e dominante

num determinado contexto, teológico ou outro, e é isso que subjaz a expressões como "o cânone aristotélico", "cânones da crítica", etc (Duarte: s/p).

A questão de configurar uma obra como partícipe ou não do cânone é delimitar o que pode ser incluído, canonizando, e o que pode ser excluído dele, marginalizando, e tal discussão é pautada por um discurso de autoridade que o define:

Na prática, o exercício da crítica pelos próprios escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso. Diluíram-se e perderam-se, pouco a pouco, os códigos que orientavam a produção literária: código moral (o Bem), código estético (o Belo), código de gêneros (determinado pela expectativa social), de estilo (orientado pelo gosto), código canônico (a tradição concebida como conjunto de modelos a imitar). Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico (Perrone-Moisés 1998: 11).

O que se percebe no estudo de Leyla Perrone-Moisés é que o discurso de autoridade de formação do cânone literário se desloca em meados do final do século XIX de um código abstrato e subjetivo para uma não menos subjetiva valoração dada pelo artista. Conquanto o escritor tenha também um critério subjetivo, alia-se a este um conhecimento técnico/científico do texto literário. A questão da sensibilidade artística também deve ser vista nesta panóplia de recursos necessários para canonizar uma obra ou não.

Os escritores-críticos selecionados por Perrone-Moisés são: T. S. Eliot, Ezra Pound, Octávio Paz, Jorge Luís Borges, Ítalo Calvino, Haroldo de Campos, Michel Butor e Philippe Sollers. Eles determinam valores por não lerem os textos apenas com pretensão de ciência literária, como a crítica acadêmico-universitária faz, mas por emitirem um juízo sobre o que consideram positivo e negativo numa obra antecedente ou contemporânea. Tais escritores são selecionados pela estudiosa por atenderem a algumas características: a atividade crítica se equiparar à escrita literária em si; todos são, de alguma maneira, vanguardistas do século XX; são políglotas, cosmopolitas e exerceram a tradução; e, por fim, possuem uma preocupação pedagógica e/ou programática com a literatura.

É factível que seus juízos fornecem critérios de análise para a canonização. Por exemplo, alguns dos valores apontados pelos escritores-críticos na *Divina Comédia* são concisão, clareza, surpresa, sonoridade, despersonalização absoluta, novidade a seu tempo e atualidade. No entanto, essas características estão, também, impingidas

na modernidade, momento ao qual os autores pertencem. Por conseguinte, a formação de um cânone tem intrínseco a si, conforme já dissemos, uma componente subjetiva.

Por outro lado, obras tidas como marginais e/ou marginalizadas agrupam, muitas vezes, as mesmas características de obras canonizadas. Um exemplo disso é que os aspectos tidos como canonizadores da obra de Dante Alighieri pertencem a autores satíricos medievais, afora a questão da despersonalização absoluta, que é impossível na sátira.

Os poetas-críticos identificam a presença constante de aspectos qualitativos de obras do passado no presente, seja na forma ou no conteúdo, que impossibilitam afirmar uma ruptura radical com o passado, o que ocorre também com a produção marginalizada. Então, não há evolução, mas progressão. A sutil diferença entre essas palavras engendra uma concepção de arte em que mimese e criação não se dissociam de forma alguma. Apesar dessa sincronidade, alguns autores são esquecidos no tempo e, em alguns casos, após séculos, são redescobertos.

De outra maneira, autores que gozam de alta reputação em seus espaços-tempos, são considerados menores pela posteridade. O que chamamos acima de *cânone contemporâneo* diz respeito ao momento da produção e o apreço que esta obra tem aos olhos de sua geração. Pode-se chamá-lo de cânone efêmero, ou transitório. Quando se pensa na literatura de maneira mais universal ou generalizada, temos um *cânone etéreo*, sublime.

Das duas maneiras, há uma sistematização mínima para a formação desse cânone. Geralmente, as universidades e, por extensão, a educação secundária, elege os autores canonizados a serem estudados, considerando sempre aspectos morais, estéticos e estilísticos para *ensinar literatura* ao público a ser formado. *Ensinar* pode significar *padronização do gosto* e a *literatura ensinada* pode não ser necessariamente literatura, ou ainda ser apenas um tipo de manifestação do que se compreende como literatura. Por mais que o quadro feito por Leyla Perrone-Moisés para demonstrar as preferências dos escritores-críticos indique certa similitude, de outra forma, ele também demonstra que as preferências pessoais interferem nas escolhas de autores canônicos do passado.

Essa lógica é pautada na relação cânone X escritor. No entanto, um poeta pode desejar a margem do cânone. Bakhtin (1999) indica que os autores vinculados à tradição grotesca não desejam um vínculo com o cânone. Tal postura poderia ser compreendida de maneira equivalente ao que se compreende como produção marginal. Estar *à margem*, neste caso, é questionar o estatuto social, não se enquadrar nos padrões impostos e, entre outras questões pertinentes ao âmbito literário e/ou artístico, refletir sobre os padrões estéticos das produções literárias. Então, pode-se afirmar que a opção de se manter alheio ao cânone é uma postura política. De outra maneira, inevitavelmente, fica a dúvida: será que o autor que deseja manter-se à margem do cânone não faz uma espécie de propaganda negativa do que deseja?

Pensar o cânone literário recusando um poeta que deseja adentrá-lo é fácil, mas e o autor que não deseja penetrá-lo e é direta ou indiretamente absorvido por ele? Aliás, uma pergunta feita de maneira indireta anteriormente, agora se manifesta também de modo subjetivo: será que algum autor deseja estar à margem do cânone, seja este um cânone efêmero ou etéreo? Em outra perspectiva, estar à margem

significa pertencer a um cânone grotesco e/ou marginal? E ainda: será um autor, desprezando seu tempo, cômico de sua entrada na posteridade como um autor pertencente ao cânone oficial e/ou marginal? E, de outra forma, desprezar a posteridade para uma necessidade poético-social momentânea possibilita, paradoxalmente, a entrada em algum tipo de canonização etérea?

Todas essas questões possuem respostas complexas e devem ser relativizadas. Por exemplo, o cânone escolar-universitário despreza autores muito importantes em suas épocas que têm, de alguma maneira, um contributo para a formação da literatura e da cultura em sua respectiva língua. Tais escolhas, além de estarem muitas vezes associadas a necessidades programáticas, carga horária da disciplina, uma seleção temática dos professores, também são feitas a partir de um desprezo a autores de poéticas complexas. Assim sendo, autores com poéticas completamente grotescas são, geralmente, abolidos da grade curricular e considerados poetas menores quando conhecidos. Ressalte-se que em quase todas estas situações o autor é, de alguma maneira, marginalizado.

Obviamente, o falso moralismo não permite ao nosso sistema social (liberal ou conservador) e educacional (secundário ou superior) demonstrar que manifestações grotescas marginalizadas, sincrônica e diacronicamente, possuem um grau de inventividade, uma poeticidade tão rica, ou mesmo superior, quanto à de um texto amoroso pertencente ao cânone. Em literatura de língua portuguesa, podemos enumerar fartamente os casos de tal ocorrência, mas ilustramos apenas com Bocage. O poeta é estudado, na maioria das vezes, como um poeta lírico. Entretanto, sua produção satírica é indubitavelmente o melhor de sua obra.

No que tange ao plano estético da educação secundária brasileira, o belo não pode se amalgamar à fealdade corporal, nem à sua matéria baixa, pois a sensibilidade de um adolescente não pode mesclar o que é vil com o nobre, as pulsões sexuais com os sentimentos mais elevados, afinal a vida não carrega tais contradições. Por outro lado, a quantidade de aulas relega um conteúdo tão imoral e indecente a um segundo plano, afinal é melhor estudar os poemas que tratam de amor. Ironias à parte, novas questões são suscitadas a partir do cânone literário português.

À parte o fato de que o grotesco, ligado à sátira e à produção marginal, sempre foi, de alguma maneira, excluído do cânone, algumas manifestações satíricas em poetas pertencentes ao cânone são toleradas. No mesmo século XIX português de Bocage, Guerra Junqueiro, Cesário Verde, Eugênio de Castro e Gomes Leal produzem poemas satíricos, entre outros poetas que não nos recordamos. O caso de Cesário Verde é o mais curioso. O autor de *Sentimento dum Ocidental* goza de reputada permanência no cânone ao longo do século XX e na entrada do XXI. Ele possui uma produção exígua, tal qual ocorre com Camilo Pessanha, e toda ela transpassada por um grotesco ligado à sátira. Se a ironia é um elemento que pulveriza a ambivalência da carnavalização, ela aparece em Cesário Verde sem excluir certa dose satírico-grotesca de sua poesia, tampouco esta última a recusa. O caso de Pessanha é similar ao de Cesário Verde, mas a ligação de sua obra com o grotesco ligado ao estranho é mais pungente.

A questão que nos interessa aqui é o fato de ambos os poetas serem considerados como centrais no cânone poético português, no sentido mais rígido que

o termo carrega, e possuírem elementos grotescos em suas obras. No entanto, até a época de Bocage, a crítica só insere a produção dita *séria* de determinado poeta no cânone, excluindo a produção grotesca ligada à sátira. Todavia, paralelamente ao cânone oficial, que costuma caracterizar a língua portuguesa como lírica, temos um cânone satírico-grotesco que demonstra o espaço outro ocupado pelo idioma, o da linguagem que marginaliza e faz uma crítica irônica a aspectos diversos da sociedade. Nesse âmbito, em vez de uma língua lírica e melódica, a língua portuguesa é dura e grotesca, perversa e sardônica.

Um caso interessante a ser observado é o de Almeida Garrett. Quando o teatrólogo publica um livro de poesia intitulado *Retrato de Vênus*, em 1821, recebe um processo por ser imoral e ateu. Ainda que sua obra pornográfica não tenha sido o verdadeiro motivo de seu exílio, afinal um ano antes ele estava envolvido com a Revolução Liberal, nunca mais o autor publicou obras com tal temática. Já em 1825, data-se o início do Romantismo em Portugal com seu *Camões*. No entanto, curiosamente, suas obras póstumas demonstram que sua produção marginalizada era-lhe muito importante, afinal o *Roubo das Sabinas – poemas libertinos* e a tradução que faz dos poemas dedicados à vida, ao bem comer e beber e ao amor do poeta grego Anacreonte estão presentes em obras que estavam prontas e nunca haviam sido publicadas pelo mesmo.

No entanto, talvez essas obras do autor fossem a compreensão daquilo que, conforme Bakhtin (1999), o grotesco carnalizado necessita - uma ambivalência em que o baixo se eleve e o elevado se rebaixe, o que não ocorre de maneira absoluta na sátira irônica de costumes e crítica à política do século XIX. Ainda assim, tais marcas do grotesco nesses discursos poéticos que além de retomarem a tradição grotesca da língua, perpetuam-na com a hibridização a novas formas. Um exemplo claro desse tipo de mescla é o que faz a poesia de António Nobre. O poeta de *Males de Anto* faz uso de uma materialidade corporal grotesca que alia o estranho a uma mundividência de raiz popular, ligada ao conceito de carnavalização. Com isso, sua obra adentra no estranhamento que caracteriza toda a produção poética moderna. Neste sentido, o grotesco e o marginal permeiam o cânone literário ao longo do século XX.

Se o grotesco é óbvio em A. Nobre, em Camilo Pessanha o percurso para se chegar até ele é mais complexo. Apesar de não identificarmos um vínculo completo com o grotesco ligado à sátira em Pessanha, o corpo putrefato e fragmentário, a relação com a inconsciência e até a inércia e certa impossibilidade metafísica fazem de sua linguagem-fragmento uma construção grotesca da modernidade. A partir de Pessanha, temos diante de nós a modernidade. Sob o auspício de E. Auerbach (2007), que declara Baudelaire como o primeiro poeta moderno, é perceptível que manifestações grotescas e a marginalidade são recorrentes em qualquer produção poética no Ocidente e, portanto, no cânone ocidental.

A crítica, de maneira geral, reconhece que Baudelaire subverte a alegoria, esta sua grande dádiva à poesia moderna. Com isso, muda-se a sensibilidade e o cânone é permeado pelo grotesco, e, como uma consequência natural, pela produção marginal. Entretanto, Horácio Costa destaca um *cânone impermeável* quando o tema é o homoerotismo, pois, aqui no Brasil, Mário de Andrade, reconhecidamente canônico,

ficou impossibilitado de tratar tal temática em sua obra, a partir da condenação que M. Bandeira lhe impõe quando da leitura do poema *Girassóis da madrugada*:

[...] pelo que foi arrolado anteriormente, não é demais aferir a impermeabilidade do registro homoerótico no âmbito do cânone da poesia brasileira moderna como um fenômeno não desprezível dos limites de nosso processo de modernização como um todo. As convenções do dizer, ou ainda, o exercício caviloso da autoridade da heterossexualidade compulsória pesaram mais, para nossos modernistas, do que a lealdade para com o poeta possivelmente hipossuficiente em termos sociosexuais (Costa 2010: 110).

Deste modo, percebe-se uma relação, ao mesmo tempo, paradoxal, de troca entre o cânone oficial e outros cânones marginalizados que não necessariamente é dialética. Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa são poetas obrigatoriamente canônicos na literatura de língua portuguesa. Inclusive, o segundo é visto pelo cânone como um possível substituto para Camões como uma espécie de *poeta no centro do cânone*.

Ambos são poetas de qualidade incontestes e o grotesco se manifesta de maneira pungente em suas obras não apenas por serem poetas modernos. Todavia, não são marginais: estão, conforme dito anteriormente, no cerne de nosso cânone literário. Assim sendo, quando útil a interesses absolutamente absconsos, obras grotescas adentram, permeiam o cânone.

Em outro poeta moderno, Sá-Carneiro, a construção de uma linguagem grotesca difere de tudo o que se vê antes. O mesmo ocorre na constituição que faz do corpo, eterizando-o, androginizando-o de maneira absolutamente grotesca e, não por esse motivo, novidadeira. O que permeia sua poética é a configuração de um grotesco ligado ao estranho que amalgama tudo em torno deste corpo-universo. Então, o corpo do Ser, o corpo da linguagem, enfim o corpo-universo se faz infinitude. O andrógino não é apenas estranhamento, tampouco união de dois seres, conforme prevê o mito, mas uma totalidade. Esta produção tem a ver com um corpo que, socialmente, é absolutamente marginalizado. O estranho é grotesco e marginal. A partir da modernidade, um aspecto importantíssimo para a determinação do que é canônico ou não é o estranhamento, mas a marginalidade se marginaliza, cabe à tautologia, ainda mais, talvez por não desejar ser absorvida pelo cânone.

A questão do estranhamento na obra literária se torna premente na modernidade, e seu destaque está na especificidade que cada poeta dá à sua linguagem, à sua construção imagética. Entrementes, seria curioso analisar como cada poeta moderno, mesmo o de tendência clássica, inserido, mesmo que momentaneamente no cânone, *grotesquiza* sua obra. Tal impossibilidade é suprida ao citarmos alguns nomes que estão inseridos no que chamamos acima de *cânone contemporâneo* e podem adentrar no *cânone etéreo* da literatura portuguesa.

A começar por Pessoa, temos um grotesco polimorfo, tal qual sua obra o é. Para preterirmos outras características, afinal o trabalho não versa pormenorizadamente sobre o poeta, basta observar a construção da linguagem e das imagens no *Livro do Desassossego*. Tudo é caótico e interseccionado. Além disso, há

um corpo autômato feito de linguagem fragmento que perambula por Lisboa. Para encerrar, o livro é composto por uma hibridização de gêneros, tal qual ocorre na variada produção contemporânea.

Em gerações posteriores, o grotesco se manifesta acerbamente, como nas obras de Jorge de Sena e Mário Cesariny. O primeiro possui uma tensão entre o sublime e o grotesco constante em sua obra. Tanto o realismo grotesco quanto o grotesco que demonstra realidade como abismal aparecem em obras como *Coroas da terra* e *Pedra filosofal*. Em Mário Cesariny, vemos a construção do grotesco a partir de um jogo lúdico com as palavras, que nada mais é do que a paródia ambivalente bakhtiniana. Em sua obra, vemos um procedimento similar ao que aparece na obra de Alexandre O'Neill.

Nos autores contemporâneos portugueses, como Al Berto, vê-se uma intersecção do realismo grotesco com o caráter fantástico, possibilitando assim a criação de uma nova sensibilidade grotesca, a pós-moderna. Nela, manifesta-se uma evolução do grotesco, cuja característica mais facilmente identificável é um entrecorte e uma fusão entre os aspectos ambivalente e parodístico do realismo grotesco. Acoplados a um mundo, ao mesmo tempo, estranho à realidade cotidiana e inserido numa atmosfera de degeneração, decadência e marginalidade que é cotidiana, a poesia de Al Berto forma assim um paradoxo irreconciliável entre as teorias existentes do grotesco.

Além dele, vemos em Herberto Helder uma canonização momentânea e uma possível entrada no paideuma poético português. À revelia do surrealismo clássico, a obra de Helder é absolutamente cerebral e seu grotesco, também se constituindo em novidade, se faz na construção de imagens cerebralmente construídas como imagens-em-linguagem, cujas características remetem a uma irreconciliável relação com o mundo ou com o inconsciente. Então, o caráter estranho e abismal é comum apenas enquanto linguagem e o grotesco se efetiva em uma automação do mundo, cujo depende absolutamente das palavras.

Apesar de os escritores-críticos terem uma importância fulcral na formação do cânone, não podemos nos esquecer do papel que a crítica literária exerce nesse entremeio. Ainda que seu papel se reduza pelo fato de haver interesses sociopolíticos omitidos, esses interferem apenas no cânone contemporâneo. No entanto, se pensarmos no papel que a crítica literária possui de registrar a forma como uma época pensa sua literatura, ela presta um nobre serviço ao cânone etéreo, que é o de resgate de valores que, sem ela, poderiam tornar-se morredouros. Dessa maneira, retoma-se a questão da sincronicidade do cânone.

Ela existe quando aplicada aos autores do passado. Ao cânone contemporâneo e à produção dita marginal, resta a necessária passagem do tempo. Com efeito, discorda-se de Harold Bloom, quando ele responde a questão, em diversos momentos, sobre o que torna um autor e uma obra canônicos: "A resposta, na maioria das vezes, provou ser a estranheza, um tipo de originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha" (Bloom 2001: 12). Logo a seguir, o autor reafirma essa estranheza, sem defini-la, como o faz o formalista russo V. Chklovski, que a caracteriza como singularização das imagens e obscurecimento das formas: "Um dos sinais de originalidade que pode conquistar status canônico para uma obra literária é aquela

estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cegos para suas idiosincrasias” (Bloom 2001: 14).

A discordância com o estudioso norte-americano aumenta quando ele se refere à formação do cânone no presente:

[...] O “idealismo”, em relação ao qual nos esforçamos para não ser irônicos, é agora a moda em nossas escolas e faculdades, onde todos os padrões estéticos e a maioria dos padrões intelectuais estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do remediamento de injustiças históricas. Pragmaticamente, a “expansão do Cânone” significou a destruição do Cânone, pois o que se ensina não inclui de modo algum os melhores escritores que por acaso sejam mulheres, africanos, hispânicos ou asiáticos, mas antes escritores que pouco oferecem, além do ressentimento que desenvolveram como parte de seu senso de identidade. [...] (Bloom 2001: 16).

Arrolando o texto, fica perceptível que tal conclusão é, na verdade, uma resposta aos críticos de sua *angústia da influência*. Injustiçados ou não, os poetas permeiam o cânone pelo juízo de escritores-críticos, como enfatiza Leyla Perrone-Moisés, e/ou por estudos críticos feitos em ambiente acadêmico, afinal o estudioso também domina a matéria da criação literária, juntamente com a ação do tempo. No mesmo *Retratos do Brasil homossexual*, encontramos outro ângulo para a análise da questão:

[...] todos e quaisquer cânones são excludentes por natureza, visto que denotam sempre uma eleição do que pode e deve fazer veicular uma “verdade”, seja ela divina, estética, literária ou legal. Retomando Foucault, o cânone literário funcionaria como um disciplinador dos diversos discursos autodeclarados estéticos, mas que por diversas razões tornar-se-ão excêntricos, marginais e/ou periféricos, procurando responder aprioristicamente à demanda “o que é literatura?”

E a priori aqui estabelece a confusão: quem define quem? É o cânone que responde, chancelando e incorporando a produção, ou seria a produção que, pelo caráter “literariedade”, acaba por reivindicar seu lugar naquele espaço? Coincidência ou não, os dois processos se dão simultaneamente, se confundindo nessa dinâmica, inclusive com fatores que as abordagens mais tensas consideram extraliterários [...] (Inácio 2010: 112).

Então, o cânone é uma espécie de ferramenta de controle em que os membros são selecionados pela tríade masculino, homem e heterossexual, também sugerida pelo professor Emerson Inácio em seu ensaio, o que conduz o cânone literário a uma revisão em favor de produções que

Foram expurgadas dos cânones de língua portuguesa produções que denotavam a rasura dos valores do patriarcado, como *A silveirinha*, de Julia Lopes de Almeida, *Lesbia*, de Maria Benedita Bormann, *O barão de Lavos*, do português Abel Botelho; e as *Canções*, de António Botto, até hoje considerado um poeta menor no arranjo literário português (Inácio 2010: 114).

Desta maneira, é necessário rememorar o levantamento que Perrone-Moysés (1998: 154-173) faz dos valores apreciados pelos escritores-críticos: maestria técnica; concisão; exatidão; visualidade e sonoridade; intensidade; completude e fragmentação; intransitividade; utilidade; impessoalidade; universalidade; e, por fim, novidade. A estudiosa dá o juízo que cada escritor-crítico tem sobre esses valores. Com isso, ocultando questões de ordem pessoal, o pesquisador acadêmico, crítico-escritor, deveria adotar os mesmos critérios para eleição dos autores canônicos, afinal o conhecimento da crítica não dista tanto do que tem o escritor.

Se a questão é de outra ordem ou não, cabe a seguinte questão: Por que a produção satírico-grotesca é marginalizada do cânone até o final do século XIX em Portugal? O cânone jamais será uma entidade fechada, então ele comporta inclusões e exclusões. Neste sentido, boa parte da produção literária grotesca é marginal, mas não toda. De outra forma: a produção literária que não adentra o cânone oficial, com certeza pertence a um cânone grotesco e marginal.

De outra maneira, amparando-nos nos escritores críticos, e nas características grotescas da poesia, muitas delas fulcrais para ajuizar o autor canônico. Estão presentes em suas produções: maestria técnica; concisão; exatidão; visualidade e sonoridade; intensidade; completude e fragmentação; intransitividade; utilidade; impessoalidade; universalidade; e, por fim, novidade. Se a margem pode suprir o cânone, por outro lado, pode-se auferir a necessidade de construção de um cânone grotesco e marginal na literatura portuguesa e na literatura de língua portuguesa, dada a importância que o fenômeno adquire na modernidade e se confirma na pós-modernidade.

## GROTESQUE: BETWEEN THE CANONICAL AND THE MARGINAL

**Abstract:** This paper discusses aspects concerning the relationship established between the grotesque and marginal with the literary canon. By using examples of marginalized and canonical grotesque authors in the poetry written in Portuguese language over the nineteenth and twentieth centuries, from the perspective of critics-poets and poets-critics, we see that not only aesthetic criteria model what is canonical. Therefore, although valuable, most grotesque production is marginalized. Defamiliarization, an evaluative and derogatory category, allows grotesque, thus, to belong to both the canon and the marginal.

**Keywords:** literary canon; grotesque; marginal literature.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi. 4 ed. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1999.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução: Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

COSTA, Horácio. O cânone impermeável: homoerotismo nas poesias brasileira, portuguesa e mexicana do modernismo. In: COSTA, Horácio et al. *Retratos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2009. 1 CD ROM.

DUARTE, João Ferreira. Cânone. In: CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. Disponível em:  
<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=525&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=525&Itemid=2)>, acesso em 20/09/2013.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Para uma estética pederasta. In: COSTA, Horácio et al. *Retratos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 22/10/2013