



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS
LÍNGUA PORTUGUESA**

FÁBIA CRISTINA ALVES LEITE

**O GROTESCO E O SOCIAL NA VIDA DO PERSONAGEM SÃO CRISTÓVÃO, DE
EÇA DE QUEIROZ**

**MONTEIRO - PB
2017**

FÁBIA CRISTINA ALVES LEITE

**O GROTESCO E O SOCIAL NA VIDA DO PERSONAGEM SÃO CRISTÓVÃO, DE
EÇA DE QUEIROZ**

Monografia apresentada à Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do grau de licenciatura em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Aldinida de Medeiros Souza.

**MONTEIRO - PB
2017**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

L533g Leite, Fábria Cristina Alves.
O grotesco e o social na vida do personagem São Cristóvão, de Eça de Queiroz [manuscrito] : / Fabia Cristina Alves Leite. - 2017.
44 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2017.

"Orientação : Profa. Dra. Aldinida Medeiros de Souza ,
Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."

1. Eça de Queiroz. 2. Realismo grotesco. 3. Novela portuguesa. 4. Últimas Páginas (Obra).

21. ed. CDD P869

FABIA CRISTINA ALVES LEITE

**O GROTESCO E O SOCIAL NA VIDA DO PERSONAGEM SÃO CRISTÓVÃO, DE
EÇA DE QUEIROZ**


Monografia apresentada à Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do grau de licenciatura em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa, sob orientação da Profª. Drª. Aldinida de Medeiros Souza.

Aprovada em 04 / 12 / 2017

BANCA EXAMINADORA



Profª. Drª. Aldinida Medeiros de Souza (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Marcio dos Santos Gomes
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profª. Ma Simone dos Santos Alves Ferreira
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Aos meus pais, que foram o meu alicerce e a base de tudo na minha vida; principalmente a minha mãe, que sempre me incentivou. Dedico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao ser supremo, Deus, que foi, e é, a força maior de minha vida. Nos momentos difíceis, Ele foi a luz guia de minha superação;

À minha família: pais (Antônia Alves da Silva e José Honorato da Silva), esposo (Senivaldo Fábio Tarciso Leite) e filha (Caroline Alves Leite), pelo carinho e incentivo em todos os momentos. À minha filha Lívia Maria, que nasceu no período de iniciação deste estudo e trouxe, junto com ela, uma força que se propagou no meu corpo, encorajando-me para a realização deste trabalho;

À minha orientadora Aldinida Medeiros, por ter esperado o tempo necessário para meu retorno aos estudos e por ter confiado em mim;

Aos professores da universidade, que foram o alicerce de uma construção nova na minha vida, aprofundando, assim, meu interesse pelo conhecimento universitário na área de Letras;

Aos meus colegas de turma, pelo companheirismo, sempre desejando o meu melhor.

Enfim, meus agradecimentos a todos os que proporcionaram, de alguma forma, um apoio a este trabalho.

O corpo grotesco é um corpo em movimento, ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele.

(BAKHTIN, 1987)

RESUMO

A teoria de Mikhail Bakhtin (1987), sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, possibilita os mais diversos estudos, na área da literatura, principalmente. Dessa obra, extraiu-se o conceito de grotesco e suas aplicações, o qual se caracteriza pelo exagero e ambivalência. Sendo assim, além de trabalhar a linguagem, podemos analisar a imagem do grotesco na literatura. Com base nesse alicerce teórico, realizamos, neste estudo, a leitura de *São Cristóvão* (2002), uma novela de Eça de Queiroz que retoma a Idade Média e pertence a uma trilogia, publicada em 1912, em volume intitulado *Últimas Páginas* e republicado em 2002 com o título de *Vidas de Santos*. Ao analisarmos o protagonista, Cristóvão, percebemo-lo como uma figura grotesca, visto seu aspecto disforme, sua estatura gigantesca, sua força hercúlea e sua caracterização como um ser híbrido. Dessa forma, nosso objetivo, no presente trabalho, é analisar os elementos grotescos na obra *São Cristóvão*, com ênfase no protagonista. Para esse fim, nos embasamos nas teorias bakhtinianas sobre o grotesco e a carnavalização. Utilizamos, também, como aporte teórico, com enfoque na questão social, Jaime Cortesão (2001).

Palavras-chave: Elemento grotesco. Novela queiroziana. *São Cristóvão*.

ABSTRACT

The theory of Mikhail Bakhtin (1987), on popular culture in the Middle Ages and the Renaissance, makes the most diverse studies possible, mainly literature. From this work, the concept of grotesque and its applications was extracted, which is characterized by exaggeration and ambivalence. Thus, besides working with language, we can analyze the image of the grotesque in the literature. Based on this theoretical foundation, we carried out, in this study, the reading of *São Cristóvão* (2002), a novel by Eça de Queiroz that retakes the Middle Ages and belongs to a trilogy published in 1912 in a volume entitled *Last Pages* and republished in 2002 with the title of *Lives of Saints*. In looking at the protagonist, Cristóvão, we perceive him as a grotesque figure, seeing his misshapen aspect, his gigantic stature, his Herculean strength, and his characterization as a hybrid being. In this way, our objective, in this work, is to analyze the grotesque elements in the book *São Cristóvão*, with emphasis on the protagonist. To this end, we rely on the Bakhtinian theories on the grotesque and carnivalization. We also use Jaime Cortesão (2001) as a theoretical contribution, focusing on the social issue.

Keywords: Grotesque element. Queirozian novel. *São Cristóvão*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: O GROTESCO SOB O PONTO DE VISTA DE BAKHTIN	12
1.1 A Carnavalização e seus elementos	13
1.2 O Realismo grotesco	19
CAPÍTULO II: O GROTESCO COMO ELEMENTO RELEVANTE NA QUESTÃO SOCIAL: UM ESTUDO SOBRE A OBRA E O PERSONAGEM SÃO CRISTÓVÃO	24
2.1 O corpo grotesco de São Cristóvão e seu meio social.....	25
2.2 Os elementos grotescos e carnavalizados misturados à servidão de Cristóvão: uma leitura mística e socialista	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

INTRODUÇÃO

A literatura abrange, nos dias atuais, amplos conceitos sobre o elemento grotesco, aos quais vários teóricos expandem a determinadas épocas, explorando-os através de confronto ou harmonia. Esse elemento evoluiu no decorrer do tempo, adquirindo uma significação cada vez maior dentro da literatura, na busca pelo espaço a que era renegado, devido à forte posição da cultura oficial.

Dentro da história literária, existe o conceito de grotesco, inserido na cultura popular, numa época remota, ou seja, a Idade Média. Esse período está presente na obra *São Cristóvão* (2002), de Eça de Queiroz, que apresenta em seu conteúdo a força de nos transportar para a época na qual a sociedade vivia sob forte pressão de dogmas religiosos e sociais, deixando o indivíduo a mercê de uma vida limitada. Do mesmo modo, a obra citada contém a presença dos elementos grotescos, como o gigantismo do protagonista e sua estrutura disforme.

Assim, diante desse panorama, surgiu a inquietação referente aos elementos grotescos, presentes nas problemáticas sociais da Idade Medieval, com ênfase no protagonista Cristóvão, despertando o interesse para a realização deste trabalho. Ao observarmos esses fatores, refletimos sobre alguns conceitos, dentre eles: os religiosos da Igreja Católica, a cultura oficial, a cultura popular e a hierarquia da sociedade. Com base neles, questionamos: como se apresenta o grotesco na novela *São Cristóvão* (2002), de Eça de Queiroz? Assim, para responder esse questionamento, nosso objetivo central é analisar como se configura o grotesco diante da aparência e atitudes do protagonista, bem como em todo o seu meio social.

Seja na arte ou na cultura de um povo, as interpretações se realizam através de diversas maneiras, isto é, a partir de pontos de vistas diferentes, que podem transbordar ideais sociais, políticas ou religiosas, contidas na subjetividade da leitura. Portanto, optamos em seguir um viés interpretativo, de acordo com as leituras de Bakhtin, a partir das obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987) e os *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005), visto que tratam da teoria da carnavalização, com questões da linguagem carnavalesca, utilizada no meio de uma explosão de sentimentos contraditórios à realidade da época.

Nossa pesquisa teve um caráter bibliográfico e exploratório, através dos estudos das obras citadas de Bakhtin como fonte principal para o desenvolvimento do trabalho, devido à leitura do elemento grotesco dentro da cultura popular medieval, fator primordial para a obra analisada. Outras leituras foram necessárias para a compreensão e desenvolvimento do trabalho, como Cortesão (2001), que, em seu ensaio, faz um estudo sobre a questão social

presente na vida e obras de Eça de Queiroz; Saraiva e Lopes (1996), que retratam a vida e obra de Queiroz e apresentam uma síntese sobre a história de Portugal. Também foram realizadas as leituras de Mendel et al (2005), que fazem uma reflexão sobre o grotesco diante de fatores artísticos, históricos e culturais. Tais obras apresentaram subsídio teórico para analisarmos os elementos grotescos, presentes no corpo e nas manifestações populares e sua analogia com a vida e a morte, o rebaixamento e a ambivalência.

E, para que realizássemos os estudos, utilizamos das estratégias de leituras nas obras citadas no parágrafo anterior e exploramos a carnavalização para obtermos uma melhor interpretação, pois, o elemento grotesco se apresenta envolvido as festas populares. Com isso, obtivermos os conhecimentos necessários para a construção da análise numa relação entre as ideias dos autores e a interpretação do nosso objeto de estudo.

Contivemos a pesquisa aos aspectos grotescos e carnavalescos, numa leitura que envolve problemas sociais, porém faremos aqui uma rápida menção à alegoria e suas possíveis interpretações alegóricas com destaque nas questões sociais, dentro das manifestações culturais da Idade Média e do Renascimento, em *São Cristóvão* (2002). Assim, pretendemos em outro trabalho ampliar este e realizar uma análise literária, tendo como referencial o grotesco como uma possível alegoria da deformação social.

São Cristóvão, Santo Onofre e São Frei Gil são histórias de santos contidas na obra *Vidas de santos* (2002). Esta trilogia foi publicada em 1912, após a morte do autor, na obra *Últimas páginas* com subtítulo “Lendas de Santos” e republicada em 1966, pela filha de Eça de Queiroz, mantendo o título de *Lendas de Santos*. Apenas em 2002 passa a receber o título *Vidas de Santos*. A obra, foco de nosso estudo, é uma novela medieval que descreve a história de Cristóvão, um ser imenso, que contraria as leis da natureza, com aparência assustadora e força gigantesca, porém ingênuo e simples. Retrata, em capítulos, a sociedade camponesa, os senhores dos castelos, a Igreja Católica, estes, abordados através da história da época, que transita pelos “séculos XIII e XV, e, no espaço, entre a França, talvez a Itália, a Ibéria e Marrocos” (CORTESÃO, 2001, p. 115), abrangendo, em seu contexto, a fraternidade e o desapego em prol de Deus e do Cristianismo.

Toda a história é uma trajetória do protagonista, que, através da servidão, realiza boas ações cheias de sentimentos de altruísmo em favor da humanidade, como exemplos para a sociedade de Portugal, que se encontrava em decadência. O autor dessa obra, o romancista português Eça de Queiroz, traz em sua escrita marcas da ironia e da sátira com fortes críticas aos falsos valores presentes na classe social burguesa, na aristocracia rural e no clérigo institucional da Igreja Católica. Conforme Saraiva e Lopes (1996), a produção literária

queiroziana pode ser dividida em fases. Inicia-se com a fase que forma seu estilo, denominada de pré-realista, na qual Queiroz aborda características de temas românticos, ambientes fantásticos e humanização da natureza.

Na segunda fase, a realista/naturalista, desenvolve-se o espírito crítico do autor, que tem como objetivo denunciar o falso moralismo da sociedade, o abuso de influências praticadas pelos padres, apresentando uma crítica social, através do combate ao clero e aos burgueses. Depois da sua fase inicial e experimental no Realismo, veio, por fim, a fase da maturidade artística, a pós-realista, na qual se constata características da vida campestre e a existência humana com os seus valores tradicionais. Nessa última fase, vista pelos escritores como a fase do amadurecimento do autor, foram desenvolvidas as obras contidas em *Vidas de santos*. É a fase em que Eça de Queiroz retoma a Idade Média para questionar os problemas sociais e religiosos.

O trabalho está constituído em dois segmentos. No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado de “O grotesco sob o ponto de vista de Bakhtin” abordamos as teorias do autor citado (1987; 2005), no que se refere à carnavalização, a qual transporta o indivíduo da realidade de uma sociedade oprimida para momentos reais de liberdade e o realismo grotesco com um universo de imagens significativas e ambivalentes. No segundo capítulo, “O grotesco como elemento relevante na questão social”, analisamos a novela *São Cristóvão* (2002), a partir dos elementos grotescos presentes no personagem Cristóvão e sua relação com os fatores sociais. Para isso, procuramos concretizar esta análise, observando a aparência, atitudes e a relação do protagonista com os outros personagens da obra, bem como o ambiente em que se encontra inserido.

De início, observamos todo o ambiente e o estilo de vida dos personagens presentes na narrativa, porém, dedicamos nossa atenção ao personagem Cristóvão que, para nós, é um representante do grotesco por expor em sua estrutura e vivência elementos deste gênero. Demos ênfase às ambivalências e às relações metafóricas que envolvem o corpo, a terra e o universo dentro de um contexto grotesco. Em sequência, analisamos a carnavalização e os aspectos sociais e místicos estruturados numa ligação de sentimentos misturados à prosperidade humana no decorrer da fase medieval, apontando sempre as ambivalências contidas nos elementos grotescos: corpo grotesco, figura do gigante, riso, linguagem, rebaixamento: flagelação, destronamento, o conceito de alto e baixo cósmico e corporal, inacabamento da existência, e outros citados para complementar a análise.

CAPÍTULO I

O GROTESCO SOB O PONTO DE VISTA DE BAKHTIN

1.1 A carnavalização e seus elementos

O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.

(BAKHTIN, 1987)

Bakhtin, em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2005), trouxe à tona a base da sua teoria da carnavalização. Segundo ele, “a carnavalização não é um esquema externo e estático que sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, [...] que permite descobrir o novo e o inédito.” (BAKHTIN, 1987, p. 182). Desta forma, os elementos carnavalizados se apropriam da ambivalência para expressar um novo sentido, de renovação ou renascimento.

Na carnavalização, estão presentes vários elementos: corpo grotesco, figura do gigante, alusão à ambivalência, riso social, o banquete e o realismo grotesco com seu princípio de rebaixamento: flagelação, destronamento, o conceito de alto e baixo cósmico e corporal, entre outros elementos, todos expressos na teoria de Bakhtin (2005). O teórico afirma que “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim, se pode expressar a ideia fundamental do carnaval” (BAKHTIN, 2005, p. 126).

Dessa forma, o autor procura deixar claro que o carnaval não se trata de uma ideia vaga, abstrata, e sim algo que está presente no cotidiano das pessoas, pois são sentimentos presos, que vêm à tona através dos rituais e elementos do carnaval, expostos durante as festas carnavalescas. Por exemplo, o coroamento e destruição do Soberano apresenta uma relação de dois sentidos:

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem oficial, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica. Na coroação já está contida a idéia de destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo –, como que se inaugurando e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas. (BAKHTIN, 2005, p. 125-126)

Bakhtin (2005) atenta para esses elementos carnavalescos com sentidos biunívocos dentro de um contexto ambivalente, pois fora desse contexto perderiam a noção de transformação e renovação, e não teriam função, dentro da essência da festa carnavalesca.

Diante disso, observamos os significados das imagens, com duplo sentidos, por exemplo a imagem do fogo no carnaval, sendo “um fogo que destrói e renova simultaneamente o mundo” (BAKHTIN, 2005, p. 128). As imagens carnavalescas traziam essas características de ambivalências, apresentando os dois lados, positivo e o negativo, numa relação de contraste e continuidade:

[..] Todas as imagens carnavalescas são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósia-gêmeos) [...]. (BAKHTIN, 2005, p. 127)

Bakhtin (2005) continua sua reflexão ressaltando sobre os objetos e seu uso, ao contrário ou às avessas, em que os objetos são rebaixados para serem utilizados em uma nova função, oposta ao uso corrente, pois o rebaixamento mostra a renovação do objeto num contexto carnavalesco. O conceito de ambivalência está presente em todos os elementos carnavalescos, assim, com a paródia não poderia ser diferente, porque não se parodiava algo só por um ideal negativo, destronado, e sim pela sua renovação, fazendo surgir um novo conceito.

No que ressalta o autor, as festas carnavalescas eram paródias permitidas pela Igreja Católica que aconteciam dentro da própria instituição durante um determinado tempo até se expandirem para os locais públicos. E eram parodiados os gêneros do catolicismo através da liberação oficial do riso. Esses elementos também são expostos na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1987), de Bakhtin.

O carnaval da Idade Média era uma forma de expressão de liberdade, que permitia a cada indivíduo viver de forma intensa algo que não poderia exercer durante a realidade de sua vida, devido às regras impostas pela sociedade e pela religião. Por isso, o carnaval permitia uma espécie de transbordamento dos sentimentos de igualdade, alegria e festividade, em que se fugia da vida cotidiana e, durante um certo tempo, viviam-se momentos de uma vida desejada. Diante dessas manifestações, Bakhtin (1987) referir-se à vida como fora do seu curso normal:

Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta) sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral, uma outra forma livre

de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada. (BAKHTIN, 1987, p. 6)

Essa festa popular da Idade Média não estava voltada para um único critério, como ocorria nas festas religiosas, de louvar à divindade, mantendo, assim, a fé dos fiéis. Ou seja, a festividade carnavalesca se apresentava de forma espontânea e contraditória à realidade, com fundamento de extravasar os sentimentos oprimidos da vida cotidiana na liberdade de expressão e, em algumas de suas formas, se realizava uma “paródia do culto religioso” (BAKHTIN, 1987, p. 6).

Para a compreensão dessa festividade, são abordados, pelo teórico, os elementos da carnavalização, a linguagem familiar, o riso, que se diferencia do riso simples, isto é, não se remete apenas a “uma reação individual diante de um outro fato cômico”, pois o riso carnavalesco pertence a todos e transmite um sentido renovador diante de algo destruidor. Dessa forma, o autor ressalta a importância desse elemento carnavalesco, considerando-o de forma universal na obra de François Rabelais, o qual “foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial” (BAKHTIN, 1987, p. 11).

Já a linguagem carnavalesca surgiu perante o sentimento de igualdade e liberdade, nos momentos de comunicação em espaços populares, abolindo a divisão de classes e imposição de regras, com isso se estabeleceu “um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais” (BAKHTIN, 1987, p. 9). A partir de então, apareceram as grosserias e as injúrias, com a presença da comicidade afirmando o lado familiar da linguagem.

Essa linguagem e o riso são elementos observados na obra de François Rabelais, por Bakhtin (1987), como fatores primordiais da cultura cômica popular, seguida das obras verbais que penetravam no meio religioso, através de paródias bíblicas, litúrgicas e oracionais, na literatura cômica latina, paródias sacras, preces, homilias e outros gêneros literários, na língua vulgar.

Em meio a esses gêneros cômicos, o riso apresenta um papel relevante desde a época que era aceito ao lado da seriedade, na antiguidade e depois com a separação pela imposição de classes e conceitos religiosos no medievo, porém a própria Igreja oficial legalizou o riso na esfera pública, como ressalta a teoria bakhtiniana. Desta forma, este esse elemento se encontra com sentido ambivalente durante a Idade Média e no Renascimento, “o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 57).

Vale salientar que várias fontes antigas foram importantes para a caracterização do riso no Renascimento, como visto em Bakhtin (1987), em que o riso apresenta um papel relevante na medicina. Hipócrates aborda essa questão, afirmando que o riso contribui para a cura. Em sequência, temos Aristóteles, que abordou o riso como algo pertencente apenas ao homem, os seres racionais. Essas fontes tiveram grande importância na caracterização do riso no Renascimento e seu conceito de universalidade. Porém, com o passar dos séculos, a caracterização do riso foi tomando outros sentidos, analisados por teóricos como particular e negativo, pois a forma séria era tida como principal e universal:

A atitude do século XVII e seguinte em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: O riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado [...]. De uma maneira um pouco esquemática, naturalmente, essa é a definição da atitude dos séculos XVII e XVIII em relação ao riso. (BAKHTIN, 1987, p. 57-58)

A partir desse fragmento, percebemos a mudança de sentido sofrido pelo riso no decorrer dos séculos. Pois, era visto como algo diabólico pela Igreja, que só o permitiu em seu ambiente, devido aos seus interesses. No entanto, retomamos o riso da Idade Média, que obteve seu espaço de forma universal, numa explosão da imaginação, na qual o indivíduo se colocava como dono de si e de seus ideais e desejos, libertos de julgamentos e imposições.

De acordo com Bakhtin (1987), o riso festivo fazia parte das paródias religiosas, que tiveram permissão durante algum tempo dentro da própria Igreja Católica, mas tornaram-se proibidas, porque apenas a seriedade poderia se expressar como dono da verdade e, por isso, ganharam a esfera da praça pública. Entre essas paródias de cultos religiosos está a “festa dos loucos”, nome dado ao carnaval da Idade Média, que transbordava elementos grotescos, como as fantasias, as máscaras e danças obscenas, pois “Quase todos os ritos da festa dos loucos são degradações grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 64).

Outra festa popular da Idade Média bastante conhecida, segundo o teórico citado, era a paródia que relatava a viagem da virgem Maria para o Egito com o seu filho Jesus, porém o centro da festa era o Jumento. E a forma de comunicação entre os participantes da festa acontecia através da imitação do ruído do animal. Era realizada uma paródia do ritual católico, ou seja, a missa do Asno, e durante a cerimônia utilizavam uma linguagem

onomatopeica. Dessa maneira, provocava o riso festivo, permitido pela Igreja, como uma forma de aliviar a tensão dos fiéis.

O asno é um dos símbolos mais antigos e mais vivos do “baixo” material e corporal, comportando ao mesmo tempo um valor degradante (morte) e regenerador. Basta lembrar Apuleio seu asno de ouro, os mimos de asnos, símbolo do princípio material e corporal nas lendas de São Francisco de Assis. A festa do asno é um dos aspectos desse motivo tradicional extremamente tradicional, extremamente antigo. (BAKHTIN, 1987, p. 67)

A linguagem utilizada vinha carregada de significados, que expressavam a ambivalência contida em meio social, onde todos faziam parte, pois utilizavam vocabulários e gestos obscenos que remetiam às partes do baixo corporal, numa ligação entre a vida e a morte. Do mesmo modo, a praça pública abarcava, durante suas feiras e suas festas, o povo, num consenso único despojado de regras oficiais. Era o espaço que pertencia às manifestações populares, para a liberação da nostalgia, vivida entre normas sociais e transformadas metaforicamente numa segunda vida, livre das correntes impostas pelos sentimentos da sociedade de forma universal:

[...] a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. Essa praça entregue à festa [...] constituía um segundo mundo especial no interior do mundo oficial da Idade Média. (BAKHTIN, 1987, p. 133)

Portanto, de acordo com o teórico estudado, era no ambiente público, praças e ruas, que aconteciam as festas carnavalescas, eventos populares e acontecimentos históricos relatados metaforicamente, apresentações de gêneros artísticos, onde autores e editores se encontravam, vendas de crônicas num excessivo elogio a ponto de compará-las com a cura para certas doenças tidas como “doenças alegres”, pois resultavam do exagero alimentar ou sexual, como a “Gota e a Sífilis” (BAKHTIN, 1987, p. 139).

Durante as manifestações populares, as crônicas, as paródias, as festas e a linguagem carnavalesca isentavam seus autores e a população de heresia, devido à existência do seu aspecto cômico. Assim, ressaltava-se o rebaixamento do medo:

O rebaixamento do sofrimento e do medo é um elemento da maior importância no sistema geral dos rebaixamentos da seriedade medieval, impregnada de medo e de sofrimento [...]. Seria totalmente inexato crer que o rebaixamento rabelaisiano do medo e do sofrimento, descido ao nível da satisfação das necessidades naturais, seja apenas grosseiro cinismo. Não se pode esquecer que essa imagem, assim como todas as do “baixo” material e corporal, é ambivalente e que se sente viver aí o motivo da virilidade, do nascimento e da renovação. (BAKHTIN, 1987, p. 150-151)

Para a concretização desse rebaixamento é relatada a utilização de palavrões, que rebaixavam o conceito da seriedade medieval, no intuito de transpor a realidade social e as regras preestabelecidas para o campo do baixo corporal, sendo feita uma analogia com a vida, a morte e a ressurreição. Por exemplo, a linguagem grotesca utilizada nas festas carnavalescas continha palavras referentes às necessidades do corpo, caso dos excrementos que apresentam vários significados diante do contexto que se encontravam. Significados, estes, mostram uma ligação com o corpo, a terra, a vida e a morte.

Toda essa similaridade envolvia tanto a linguagem como as formas e imagens das festas populares, imagens essas que davam ênfase às calúnias. Nessas manifestações, se utilizavam de bonecos para representarem “o rei que era o bufão, escolhido pelo conjunto do povo, e escarnecido por esse mesmo povo” (BAKHTIN, 1987, p. 172). Essa analogia que continha os maus tratos do corpo do boneco e a troca das vestes, as injúrias, os destronamentos estavam relacionados com o desmoronamento do Supremo, visto que:

As injúrias representam a morte, a passada da juventude que se tornou velhice, o corpo vivo transformado em cadáver. Elas são os espelhos “da comédia” colocados diante da face da vida que se afasta diante da face daquele que deve sofrer a morte histórica. Mas nesse sistema, a morte é seguida pela ressurreição, pelo ano-novo, a nova juventude, a nova primavera. Os elogios fazem então eco às grosserias. Por isso as grosserias e elogios são os dois aspectos de um mesmo mundo bicorporal. (BAKHTIN, 1987, p. 172)

Na leitura das ambivalências, encontramos os elementos do sistema de imagens, “destronamento, disfarce, flagelação” (BAKHTIN, 1987, p.173), com uma enorme carga de significados para as festas populares. Todas as ambivalências apresentam ideias opostas que se complementam, ou seja, elementos como a morte vêm para surgir uma nova vida, o velho em prol do novo na busca de renovação. Esse conceito ambivalente, que transbordou na sociedade medieval, exprimiu todo o seu poder de alegria e libertação social nas festas carnavalescas, que sobreviveu a gerações, pois “por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalescos, sobreviveram” (BAKHTIN, 1987, p.191). Diferente de outras festas populares, que desapareceram com o tempo, Bakhtin esclarece que:

Damos ao termo “carnavalesco” uma acepção muito ampla. Enquanto fenômeno perfeitamente determinado, o carnaval sobreviveu até os nossos dias, enquanto que outros elementos das festas populares a ele relacionados por seu caráter e seu estilo (assim como por sua gênese), desapareceram há muito tempo ou então degeneraram a ponto de serem irreconhecíveis. (BAKHTIN, 1987, p. 189)

Na obra de François Rabelais, além das festas carnavalescas, Bakhtin (1987) chama a atenção para o banquete, isto é, a forma hiperbólica de se alimentar, as comilanças no extremo exagero, com enormes quantidades de alimentos ou alimentos em tamanho surreal, que proporcionavam alegria e satisfação, ligadas aos outros elementos grotescos: corpo, terra, vida, morte, fertilidade, crescimento, parto, etc.

O banquete se faz presente como ponto relevante para consagrar vitórias e comemorações, em que o autor vai associar o comer e o trabalho a um fator social do indivíduo, pois não é um simples ato de se alimentar por necessidade, e sim uma ligação da relação do homem com suas conquistas e lutas.

Durante todas as comilanças, estava presente o diálogo que dava margem para os debates de diferentes temas, sem que houvesse a preocupação com alguma organização, princípios ou regra, como observa Bakhtin (1987, p. 250): “as conversações à mesa são dispensadas de observar as distâncias hierárquicas entre as coisas e os valores, elas misturam livremente o profano e o sagrado, o superior e o inferior [...]”.

A imagem do banquete, da Antiguidade até o Renascimento, ganhou lugar nas obras literárias recreativas e de festa da Idade Média, na qual o banquete estava incorporado à liberdade de expressão com a linguagem do sagrado, tendo um sentido amplo, universal e coletivo relacionado com a imagem corporal de forma grotesca.

Estas imagens carnalizadas se remetiam ao realismo grotesco com seu princípio de rebaixamento, o qual renovava a imagem através da comicidade.

1.2 O Realismo grotesco

No conceito do realismo grotesco, o corpo, o mundo e o universo se relacionam numa grandiosa significação expressa em profunda analogia com a vida e a morte. Apontando a prosperidade de algo novo como renovação contínua em benefício a humanidade.

Portanto, a imagem grotesca do corpo surge num conceito de imagens vindo de algumas modificações da cultura cômica popular, conceito que se refere, de forma enfática, a vários elementos, entre eles às imagens do corpo e suas necessidades naturais. Esse sistema de imagens da cultura popular passa a ser conhecido como “realismo grotesco”:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 1987, p. 17)

Bakhtin (1987) apresenta esse realismo como forma de universalizar as imagens, ligando o povo, ponto principal da cultura popular, com os demais elementos: a fecundidade, o desenvolvimento e a fartura, ou seja, não se remete apenas a uma interpretação voltada para um indivíduo ou uma classe social, e sim para a sociedade em sua totalidade com as festas exageradas, comilanças e alegrias numa ligação com a matéria e o corpo. Portanto, “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e o do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Dessa maneira, a ambivalência, é um tópico necessário numa completude de destruição e renascimento que transbordam na cultura popular da Idade Média:

O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida com o princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (BAKHTIN, 1987, p. 19)

Portanto, a imagem também é um recurso largamente utilizado pela linguagem carnavalesca e suas representações de mundo, que se utiliza de formas imagéticas distorcidas, hipertrofiadas, exageradas e deformadas. Nesse sentido, o autor relata que “são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética ‘clássica’, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa” (BAKHTIN, 1987, p. 22). Essas imagens adquiriram esta definição devido às circunstâncias de suas descobertas.

Isso posto, percebe-se que, na teoria bakhtiniana, o termo “grotesco” surgiu com o aparecimento de imagens em uma gruta durante “escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito, no final do século XV” (BAKHTIN, 1987, p. 28). Essas imagens se misturavam em suas formações entre a vegetação, animálias e seres humanos, propiciando uma metamorfose na criação de novos seres, transbordando a ideia de uma existência sem fim, assim verificado na obra referida.

À vista disso, nesse estilo, não se voltam os olhos para aquele corpo perfeito, de acordo com o acabamento e a perfeição, mas, sim, o corpo rebaixado, no qual contraria toda a normalidade de costume, tornando-se diferente dos vistos na imagem clássica, que se refere ao belo, ao perfeito. Consequentemente, foi criticado por teóricos da literatura clássica e considerado como literatura de baixa qualidade.

Constata-se que “Nos séculos XVII e XVIII, enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura clássica cômica popular, estava separado dela [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 29). Ressurgiu em outros períodos com a marca da subjetividade, enfatizando o indivíduo particular no Romantismo, o qual elimina a marca social, característica principal deste estilo artístico da Idade Média e, no Modernismo, surgiu com a negação de sua força regeneradora, que aborda apenas aspectos negativos.

Voltamos os olhares para o grotesco da Idade Média, visto como elemento ambivalente. Desta forma, “Sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo), considerados como uma fase inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor” (BAKHTIN, 1987, p. 54). Assim sendo, a teoria bakhtiniana mostra a ambivalência presente no corpo, como a boca, que transmite a abertura universal para o abismo, tendo o propósito de devorar, mas também de expor algo novo. Dessa forma, os orifícios do corpo grotesco, e o que sai deles, estão ligados ao início e ao final da vida. Sobre isso, Bakhtin afirma que:

[...] os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados. (BAKHTIN, 1987, p. 277)

Desse modo, Bakhtin faz uma análise de *Pantagruel*¹ (1532), observando a imagem do corpo grotesco em tal obra, bem como o medo cósmico, ou seja, medo de tudo que é elemento gigantesco, potente ou catastrófico (temporais, fatalidades, etc.), em que eram usados para restringir o ser humano à doutrina católica. Já na literatura folclórica, o medo cósmico é superado pelo riso e os elementos cósmicos ganham maior amplitude e se misturam ao corpo grotesco, visto que “o corpo toma uma escala cósmica, enquanto o cosmos se corporifica. Os elementos cósmicos se transformam em alegres, elementos corporais do corpo crescente, procriador e vencedor” (BAKHTIN, 1987, p. 297).

O autor citado vai ressaltar que “os mesmos elementos e forças cósmicas existem no corpo, na mais perfeita organização” (BAKHTIN, 1987, p. 298). Então, esse corpo é um elemento cósmico no que se refere à força que contém, e não teme os cosmos naturais. Ainda

¹ “Pantagruel foi concebido e escrito em 1532, quando calamidades naturais assolavam a França.” [...] Era em larga medida, uma alegre réplica oposta ao temor cósmico renascente e ao clima religioso e escatológico”. (BAKHTIN, 1987, p. 287).

se referindo às imagens grotescas do corpo, é relatada, nessa obra, a aproximação real do corpo com a morte, numa leitura ambivalente. Sobre esse aspecto da imagem do corpo grotesco, Bakhtin constata que:

Nos sintomas da agonia, na linguagem do corpo agonizante, a morte torna-se uma fase da vida, que obtém uma realidade corporal expressiva, que toma emprestada a própria linguagem do corpo; dessa forma, a morte se inclui inteiramente no círculo da vida da qual ela constitui um dos aspectos. [...] toda a unidade do corpo queimada, concentração do calor nos lugares mortais, a sua evaporação, a alma que se vai juntamente com a bílis o suor, pela pele e os orifícios da cabeça. Vê-se muito nitidamente a abertura grotesca do corpo, os movimentos que efetuam nele ou fora dele os elementos cósmicos. No sistema de imagens da morte preenche, as fâcias hipocráticas e a descrição da agonia tinham naturalmente uma importância essencial. (BAKHTIN, 1987, p. 315)

O elemento cósmico, utilizado com o propósito de provocar o sentimento de medo no homem pela religião cristã, não era apenas o único elemento para esse fim, pois o medo do inferno era outro recurso de que a religião se apropriava para continuar a dominar o ser humano, dentro de seus dogmas, por isso “A tradição da carnavalização das ideias cristãs oficiais relativas ao inferno, do purgatório e do paraíso, prolongou-se durante toda a Idade Média” (BAKHTIN, 1987, p. 346).

A concepção do inferno trazia a ideia de julgamento, do momento em que todos terão de dar conta de seus atos cometidos, pois estavam impregnados dos ideais da visão do cristianismo, o que afetava tanto a cultura oficial como a cultura popular, em que se difundia o medo como forma de manter o dogmatismo preso as classes sociais. Isso acarretou uma transformação na cultura popular da visão que se tinha do inferno, proporcionando os elementos carnavalescos com suas ambivalências, com ênfase à hilaridade, no lugar do medo.

Na cultura do Renascimento, a imagem do inferno surge com uma maior proporção de personagens da Igreja Católica e do Estado e a ambivalência perde espaço para o caráter negativo nas sátiras:

No Renascimento, o inferno enche-se cada vez mais de reis, papas, eclesiásticos e homens de Estado, não apenas recentemente desaparecidos, mas mesmo ainda vivos. Tudo o que era condenado, negado, votado ao desaparecimento, reunia-se no inferno. Por isso a sátira (no sentido estrito do termo) do Renascimento e do século XVII utilizava frequentemente a imagem do inferno para espanar a galeria das personalidades históricas adversas e dos tipos sociais negativos. (BAKHTIN, 1987, p. 347)

Para entendermos melhor a visão do inferno na cultura popular medieval, observamos o elemento carnavalesco “baixo material e corporal”, analisado por Bakhtin na obra de François Rabelais. O autor vai retratar o conceito de inferno na cultura oficial como de

punição e medo, para os que não seguissem as doutrinas estabelecidas pela religião. Esses sentimentos se carnalizam e são transformados em momentos alegres através de ligações com o corpo e a terra, deixando o passado de temor e renascendo com um novo sentido alegre. Com isso, o destronamento e o rebaixamento, as imprecações e grosserias, contribuem para que os objetos ou seres rebaixados se transformem com novo propósito, novos sentidos:

Se o inferno Cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do carnaval sancionava a terra e o baixo da terra como o fecundo seio materno, onde a morte ia ao encontro do nascimento, onde a vida nova nascia da morte do antigo. É por essa razão que a imagem do “baixo” material e corporal atravessam a tal ponto o inferno carnalizado. (BAKHTIN, 1987, p. 346-347)

A imagem do inferno traz os elementos citados com um propósito maior de transpor o medo e o poder exercido pelo Estado e pela Igreja cristã como algo ultrapassado. Portanto, esses elementos carnavalescos eram, para a cultura popular, os escapes, a fuga, o renascimento, a alegria, ou seja, pontos positivos dentro dos pontos negativos no meio social. Em resumo, “No sistema rabelaisiano das imagens, os infernos são a encruzilhada onde se encontram os elementos diretores: o carnaval, o banquete, a batalha e os golpes, as grosserias e imprecações” (BAKHTIN, 1987, p. 339).

Sobre a cultura popular, a teoria bakhtiniana transmite os momentos de libertação dos dogmas da cultura oficial e de seu sentido de seriedade, posto que a cultura popular “[...] do passado esforçou-se sempre, em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do baixo material e corporal [...] os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais” (BAKHTIN, 1987, p. 345-346). Portanto, dentro do conceito das festividades carnavalescas, o elemento grotesco e suas ambivalências norteiam a liberação dos sentimentos.

Foram vistos, no decorrer desta teoria vários elementos da carnavalização, que transmitem um caráter ambivalente. Assim, faremos uma exploração destes elementos na análise, mas nos deteremos na lógica do rebaixamento como ponto fundamental, que atua por intermédio de gêneros, direcionando para uma transformação no sentido amplo de inovar ou transportar a imagem estabelecida para algo regenerador dentro de um contexto de problemáticas sociais. Esses serão os elementos que analisaremos na obra: As estratégias de construção de ambivalências tornando o corpo carnalizado como referente ao grotesco e a prosperidade humana.

CAPÍTULO II

O GROTESCO COMO ELEMENTO RELEVANTE NA QUESTÃO SOCIAL: UM ESTUDO SOBRE O PERSONAGEM CRISTÓVÃO

2.1 O corpo grotesco de São Cristóvão e seu meio social

Na base das imagens grotescas encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites.

(BAKHTIN, 1987)

A narrativa *São Cristóvão* (2002) transborda elementos históricos, literários, sociais e religiosos que abrem caminhos para uma leitura de viagem no tempo e no espaço, leitura esta que promove ao leitor o contato com uma escrita da maturidade de Eça de Queiroz, o qual se encontrava em uma fase da vida ainda mais envolvido com os problemas sociais. Como relata Jaime Cortesão, em seu ensaio *Eça de Queiroz e a questão social*: “A obra em que Eça de Queiroz, nos seus últimos anos, deu expressão às suas mais ansiosas cogitações sobre o problema social, chama-se *São Cristóvão*” (CORTESÃO, 2001, p. 17).

Depois de passar pelas fases realista e naturalista, Queiroz fora tão combativo ao clero que modificou o seu estilo na construção das lendas de *São Cristóvão*, Santo Onofre e São Frei Gil, finalizando por completa apenas a primeira. Nesta, com toda a servidão do protagonista em meio a um ambiente hostil aos problemas sociais, e contraditório a um Deus bondoso, enfatiza-se o gigantismo e o humanismo do personagem como características primordiais na busca por uma sociedade melhor, por isso a definimos como uma novela grotesca, heterogênea a fatores sociais e espirituais. Vejamos o que Cortesão ressalta:

Quanto ao significado essencial de *São Cristóvão*, chegamos, em parte, à mesma conclusão que Antônio Sérgio, com a diferença de que, a nosso parecer, o que preocupava Eça de Queiroz, ao escrever *São Cristóvão*, não era um problema meramente profano – o do tédio do ócio, mas um problema religioso: a redenção do sofrimento social, como suprema afirmação do amor de Deus, realizada não só pela revolução da santidade, mas pelo regresso à Natureza, fundido as duas concepções na inspiração directa e consciente do franciscanismo. (CORTESÃO, 2001, p. 100)

Eça de Queiroz expõe, nessa obra, elementos históricos, como os movimentos de revolta e as lutas dos Jacqueries, fatos religiosos, como o Franciscanismo e o Cristianismo, bem como o panteísmo, o misticismo, o asceticismo, mostrando a identificação do protagonista com Jesus Cristo, a ligação de Cristóvão com a natureza, e outras leituras que permitem o leitor adentrar na busca de novas interpretações.

A leitura dessa novela nos apresenta um quadro da natureza e vivência dos servos da Idade Média em Portugal, ou seja, uma época de crenças e doutrinas rígidas, pouca ciência e

condições de vida precária. Sabemos que a Idade Média se estruturava através dos detentores de terras, do feudalismo e da Igreja Católica que dominava o campo da espiritualidade, porém, na hierarquia medieval, o camponês estava na base da pirâmide social, trabalhando para pagar impostos e sobrevivendo principalmente da agricultura e do artesanato.

É nesse contexto que percebemos um período de barbáries, que pode ser considerado grotesco. Um dos aspectos para essa afirmação é que, durante essa época, tudo que contrariava a imposição da religiosidade católica e seus dogmas era tido como algo pertencente ao demônio. Por exemplo, a medicina com base em ervas era tida como bruxaria, os estudiosos da ciência eram mal vistos, porque contrariavam as ideias impostas pelo clero, por isso percebemos a contrariedade, a estranheza de um novo mundo querendo surgir, diante da recusa dos dominantes. É nesse cenário medieval que o terrífico, o cômico, o absurdo, o exagero, o disforme, o medo e outras características do grotesco se encontram em grande proporção.

Face ao exposto, observamos, em *São Cristóvão* (2002), a vida de um casal de camponeses, futuros pais de Cristóvão, que seguiam os dogmas religiosos e levavam uma vida tranquila, trabalhando nas terras de um Senhor feudal generoso. Aquele homem soube que teria um filho e logo começou a idealizar, com muito orgulho, a vida que iria proporcioná-lo, pois imaginava que seria um presente vindo dos céus para simples servos religiosos e seguidores da doutrina católica. Assim, numa noite, a serva sonha com seu descendente sendo um homem forte e encantador, e todos gritando: “— Eis o mais belo, o mais destro, o mais forte! Seja ele o Rei de Maio!” (QUEIROZ, 2002, p. 19). Ao acordar, a floresta estava em festa “porque chegava a sua hora de glória e dor” (QUEIROZ, 2002, p. 19), o momento de ter o filho desejado, ou seja, o sofrimento que se renovava em felicidade, pois se esperava com tanto amor aquele ser belo, anunciado por um anjo, como fora Jesus.

Porém, as expectativas de ter um filho que seria motivo de orgulho para os pais se contraria com a deformidade corporal de Cristóvão ao nascer, quebrando os padrões clássicos da beleza. Como esclarece a teoria bakhtiniana, ao salientar que “as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas” (BAKHTIN, 1987, p. 22).

Esperava-se o belo e o perfeito e, em oposição ele, nasce Cristóvão: deformado, exagerado, horrendo. Seu corpo faz referência a terra, elemento cósmico. Um ser que era para ter vindo do céu, na imaginação de seu pai, surge com a aparência ligada à natureza. Cristóvão apresenta, em seu estado e aparência, o elemento grotesco corporal:

O seu filho era um monstro!

Escuro, coberto de uma pele rugosa e áspera; com uma face vaga, informa, onde as feições faziam como vagas protuberâncias nodosas, as mãos enormes enclavinadas sobre o ventre felpudo; torto das pernas que findavam em dois pés agudos, como os de um fauno, todo ele parecia uma raiz sombria, raiz de árvore estranha, ainda negra da terra de que fora arrancada. E nem gemia. Era como o rudimento de um ser vegetal! (QUEIROZ, 2002, p. 22)

Por volta da Antiguidade Clássica, a imagem do corpo era perfeita e individual, ou seja, apresentava-se essa imagem sem explorar as partes íntimas e sem exageros de fisionomia, em que se retratava a forma do indivíduo e sua beleza. Esse corpo se contradiz com o corpo grotesco, o qual enfatiza-se o exagero, as deformidades, os orifícios e suas necessidades corporais, bem como sua universalidade, a vida e a morte dentro de um conceito social que simboliza o povo. Dessa forma, “o corpo do realismo grotesco lhe pareça monstruoso horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da ‘estética do belo’ forjada na época moderna” (BAKHTIN, 1987, p. 26).

Decerto, a aparência do filho tão idealizado pelos pais transformou a alegria, que traziam em seus corações, em angústias e incertezas, pois além de estarem diante de uma imagem grotesca corporal, não havia reação de movimento ou necessidades fisiológicas naturais que comprovassem o seu estado de saúde. Todavia, depois de três dias, ele reage de forma extravagante e começa a dar os seus primeiros sinais vitais.

Duas lágrimas amargas e lentas rolaram pela barba do bom lenhador. Deu um passe a beira do catre. Na face branca, e como morta, da sua companheira, duas lágrimas corriam também, como na amargura dum sonho desfeito. (QUEIROZ, 2002, p. 22)

Observamos os sentimentos contraditórios presentes no nascimento de Cristóvão com a incerteza da sua sobrevivência, devido à deformidade do seu corpo, numa ligação entre a vida e a morte, no pensamento dos seus pais. Em seguida, vemos o despertar para a vida, através da fome insaciável, diferenciando-se, mais uma vez, da forma natural.

Como aquele ser informe decerto ia morrer, o próprio pai aterrado e chorando, o batizou, e lhe deu o nome de Cristóvão. Durante três dias, durante três noites. Cristóvão não mamou, não gemeu, imóvel no berço, que o lenhador e a sua companheira constantemente velavam [...] Cristóvão descerrara as pálpebras moles, [...] A mãe, radiante, arrebatou-o contra o seio que a abundância de leite sufocava: - e em poucos sorvos, largos e fundos, Cristóvão esvaziou um dos peitos. (QUEIROZ, 200, p. 22)

Para Bakhtin (1987), o grotesco se opõe ao modelo clássico, pois não bastava a aparência de Cristóvão diferenciar deste modelo. Sua forma de se alimentar, mamando bruscamente, com fome desesperadora, em que absorve todo o leite dos seios de sua genitora,

sem saciar sua fome, deixa clara a diferença daquele ser com os demais recém-nascidos. Portanto, a sua força e o seu exagero ao mamar com desejo insaciável são puramente grotescos:

[...] e na sua voracidade, sem parar, secava o leite da mãe, chupava através de um pano largos pedaços de mel silvestre, e ficava trincando com impaciência o dedo que, para o consolar, o pai lhe metia entre as gengivas, mais duras que pedras. (QUEIROZ, 2002, p. 22-23)

Percebemos que a boca e a forma de comer foram os princípios do contato de Cristóvão com a vida e com o mundo, visto que, para o grotesco, a boca é a parte mais importante do rosto. “A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador” (BAKHTIN, 1987, p. 277). Sobre a importância do ato de se alimentar do corpo grotesco, o já referido autor expressa que:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o copo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. (BAKHTIN, 1987, p. 245)

Retornando sobre a aparência de Cristóvão, durante o seu desenvolvimento corporal, verificamos a transformação dos aspectos grotescos externos do corpo e o poder da sua força como algo além das expectativas normais:

E, no entanto, aquela monstruosidade, que o assemelhava a uma grossa e negra raiz, compunha em formas familiares de um corpo grosseiro, mas humano. A pele, perdida a aspereza negra, era lisa e vermelha como uma casca de maçã: a cabeça emergia dos ombros como uma decisão de começar a vida; e as pernas agora direitas, com dois grandes pés chatos, eram tão fortes que, se as agitava, quase fazia tombar o berço. (QUEIROZ, 2002, p. 23)

A estrutura física de São Cristóvão ainda bebê transbordava a universalidade de significações, conceitos de representações da flora, da fauna e da terra. Desse modo, passamos a compreender o protagonista, em seu desenvolvimento corporal, como um ser não só de aparência grotesca, mas de imagem ligada a terra, elemento cósmico, e à humanidade. Numa concepção de corpo representando o povo, salienta Bakhtin que:

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. (BAKHTIN, 1987, p. 17)

No decorrer do seu crescimento, Cristóvão vai se transformando em um gigante em contato com a natureza, num elo entre o ser bruto e a humanidade, fatores que fazem parte da sua vida. O protagonista foi analisado, em Cortesão (2001), como filho do povo e da terra:

Cristóvão, já o dissemos, é filho do povo e da Terra. Foram seus pais um pobre lenhador e sua pobre mulher, dois servos, que vivem nas terras do senhor feudal. Criado no berço da Terra, que tem para o menino gigante cuidados maternos, o seu amor pela Natureza cresce dia a dia. Moço ainda, “quando de manhã descia para os campos, era em seu coração como um desejo de abraçar num abraço inteiro toda a terra que via”. (CORTESÃO, 2001, p. 124)

De início, verificamos a ligação dele em sintonia com a terra e, mais adiante, com os astros, ao contemplar as estrelas com o desejo de compreender o mundo e o universo, pois, devido a sua estatura gigantesca, não sentia medo dos fenômenos naturais, expressados em grandes proporções, como as tempestades, as secas prolongadas, bem como as doenças devastadoras, que eram vivenciados pelos camponeses como algo imposto, de acordo com as crenças dogmáticas do catolicismo, em que relacionavam esses fenômenos a castigos divinos para o ser humano. Em relação ao corpo e os cosmos, vejamos o que destaca Bakhtin:

O corpo universal que cresce é eternamente triunfante, sente-se nos cosmos como em casa. Ele é a sua carne e o seu sangue; os mesmos elementos e forças cósmicas existem nele, na mais perfeita organização; o corpo é o *último grito do cosmos, o melhor, ele é a força cósmica dominante*; não teme os cosmos com todos os seus elementos naturais. Menos ainda a morte que é indivisa. Ela não passa de uma fase da vida triunfante do povo e da humanidade, uma fase *indispensável à sua renovação e ao seu aperfeiçoamento*. (BAKHTIN, 1987, p. 278)

No desenvolvimento de Cristóvão, as características do gigantismo aparecem, além do seu crescimento acelerado, também na sua força grotesca, hercúlea, que são notados nos seguintes trechos, extraídos da obra analisada:

[...] porque Cristóvão não falava, tinha a simplicidade de um serzinho no berço, e já lhe dava pelo ombro, forte como ele, com grandes músculos, mãos formidáveis que brandiam no ar a sua machada tão facilmente como uma varinha de olmo [...]. (QUEIROZ, 2002, p. 25)

[...] mas voltava o rosto amargamente, se o via ir, com os seus passos lentos e balançados de urso doméstico, erguer com uma só mão a pesada bilha de água, esvaziá-la de um trago. (QUEIROZ, 2002, p. 27)

[...] três homens trouxeram uma enorme espada de ferro, enferrujada, que parecia a clava de Hércules. Com um movimento ligeiro, Cristóvão brandiu-a no ar. (QUEIROZ, 2002, p. 36)

Para mostrar a força de Cristóvão, o guardião mandou-lhe erguer uma pilastra partida que jazia no chão. Cristóvão brandiu a pilastra, como um simples cajado: e todos os frades recuaram com grandes *ahs* maravilhados. (QUEIROZ, 2002, p. 41)

Outro fator exposto no corpo de Cristóvão é a insensibilidade à dor, o que intensifica o seu aspecto grotesco, e isso aterrorizava sua mãe a ponto de relacionar esse fato a algo infernal, devido à crença na religião católica, a qual justificava doenças, deficiências e problemas sociais com conceitos diabólicos. Esse é o primeiro momento que Cristóvão passa da imagem de um santo para uma provável referência ao diabo. Essa imagem diabólica e aterrorizante está dentro do conceito grotesco romântico, pois o diabo, na cultura popular da Idade Média, era “um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não oficiais, da santidade ao avesso o representante do inferior material” (BAKHTIN, 1987, p. 36).

Retomando a imagem grotesca, analisamos a figura do gigante como elemento carnavalesco. Observando o crescimento de Cristóvão, verificamos que o protagonista começa a se desenvolver rapidamente, adquirindo a forma de um gigante, típico das representações grotescas, pois Bakhtin (1987) aponta a imagem do gigante como elemento necessário nas festas carnavalescas e religiosas. Vejamos os intervalos que relatam o crescimento anormal do protagonista:

No coração da mãe havia uma surda, vaga tristeza, por aquele crescer maravilhoso de força e de formas. Já o não podia trazer ao colo; Cristóvão tinha apenas um ano, e já não era o seu menino, o seu pequenino. Os ternos cuidados da sua maternidade eram já para ele inúteis. Enorme, tão forte como ela, Cristóvão, quando tinha fome levantava a tampa da arca e partia ao meio as broas mais duras. O lenhador marcara na parede, com um traço branco, a altura do filho, pelo Natal: - e cada dia os riscos subiam mais alto, quase rente à prateleira da louça. Aos dois anos a sua cabeça pequenina, coberta de uma lã espessa e loura, já dava pelo cinto do lenhador. (QUEIROZ, 2002, p. 24)

À medida que Cristóvão crescia, era obrigado a viver escondido, pelos seus pais, por medo da reação da sociedade. Mesmo assim, os camponeses já faziam suas injúrias a Cristóvão e, perante as normas cristãs, o relacionavam como fruto de um feitiço:

Já na aldeia, entre os servos do castelo corria que o filho do lenhador era um monstro. Decerto foi algum feiticeiro, seu inimigo, que assim lhe lançara uma sorte temerosa. E alguns, mais afoitos, vieram rondar, espreitar em torno da cabana de Cristóvão, para ver o enfeitado. A pobre mãe, uma tarde, sentira grossas risadas, rente à sebe da horta; adivinhara estas curiosidades que vinham escarnecer a dor do seu lar. Tinha agora sempre fechada aquela porta da sua cabana, tão limpa, tão honesta, e por onde até aí ela deixara passar os olhares de todos, tão livremente como os raios do Sol. Quando alguma comadre da aldeia, alguma serva do castelo, a chamava de fora, ela antes de abrir, empurrava para fora, para o escuro das árvores, o seu pobre monstro, que lá ia movendo os pés tardos. Com a baba ao canto do queixo. O seu desejo seria erguer em torno de sua morada um muro, um alto cerrado

de tábuas, que a isolasse de toda a terra. E juntamente sofria em ter assim enclausurado. (QUEIROZ, 2002, p. 25-26)

Apesar de tanta proteção maternal, Cristóvão foi alvo de risos ainda na sua infância. A presença desse riso está explícita na zombaria, feita por alguns servos, que riam da aparência monstruosa de Cristóvão, devido às crenças místicas de que algo terrível, como o lançamento de um feitiço, teria sido responsável pela aparência grotesca do personagem, provocando medo nas pessoas, o que torna a situação irônica. Assim, relacionamos essa atitude como rebaixamento do medo místico presente na obra, de maneira sutil. Porém, consideramos que esse riso é individual por se remeter a algo particular, pois, de acordo com Bakhtin (1987), o riso medieval era coletivo e se manifestava nas festas populares ou ambientes familiares com intuito de superar o medo de tudo que era opressor.

Por isso, Cristóvão fora mantido, durante parte da sua infância, longe da visão social e, com o passar do tempo, não percebeu o sofrimento que sua exterioridade grotesca provocava em sua mãe, a qual, num quadro depressivo, começou a emagrecer e enfraquecer até chegar à morte. Em estado de definhamento “é o corpo vivo transformando em cadáver” (BAKHTIN, 2002, p. 172). Desse modo, tanto as características que dão abundância como as que reduzem ao máximo são pertencentes ao elemento grotesco.

Depois de esperar por tanto tempo que o seu filho falasse, a mãe de Cristóvão obtém essa felicidade em seus últimos minutos de vida. Nesse instante, o sentimento de alegria surge, diante da morte, em um sentido de renovação. A morte de sua mãe não simboliza o final, pois sua existência está na continuidade de seu descendente e no seguimento de uma geração, presente em Cristóvão. Nessa perspectiva, se constata o inacabamento da existência, outro elemento relevante do grotesco.

Tempos depois da morte da mãe, o pai de Cristóvão falece e ele passa a viver, durante um período, na natureza, de forma solitária, se misturando aos elementos naturais, num envolvimento de amor e solidariedade. Assim, o personagem, com sua imagem grotesca, passa a fazer parte do espaço natural. Vejamos o que enfatiza a estudiosa Medeiros (2013):

[...] através do hibridismo presente em Cristóvão, Eça de Queiroz constrói um ideário panteísta, através de irrupções pulsionais do instinto, dando voz à natureza. Em diversos trechos, o próprio Cristóvão é parte da natureza, confundindo-se com esta ou mesmo irrompendo daí como um ser vegetal. Mais que isso, Cristóvão ama a natureza, ela é seu abrigo, sua casa e por vezes parece sua própria alma. (MEDEIROS, 2013, p. 132)

Assim, não é simplesmente o exagero que vai qualificar o objeto material ou corporal no grotesco, pois, dentro das imagens grotescas do corpo, vista em François Rabelais, por

Bakhtin (1987), a imagem do corpo está nas formas que vão além do aspecto exagerado, apresentando características transformadoras com sentido renovador.

À vista disso, averiguamos o comportamento de Cristóvão em contato com as representações do catolicismo e seu envolvimento com as adversidades sociais.

2.2 Os elementos grotescos e carnavalizados misturados à servidão de Cristóvão: uma leitura mística e social.

A obra analisada apresenta o cristianismo de forma doutrinária pela religião católica, a qual com suas imagens e condutas representa um mundo incompreensível para o protagonista, que envolvido a um propósito de servidão dentro dos problemas sociais passa a compreender a essência da vida de Cristo.

Isto posto, analisamos o primeiro contato de Cristóvão com a Igreja Católica na sua infância. Assustando-se com as imagens que via, se questionou a respeito daqueles elementos figurativos, quais sejam: a agonia, a dor, a tristeza, o sangue, o ouro, todos misturados numa leitura cristã e grotesca, pois o sofrimento que expressava a imagem de Jesus pregado na cruz e todas as outras imagens, referentes a santos, provocavam medo e terror em Cristóvão. Mesmo sendo um ser de estranha aparência, ele recebe essa mensagem religiosa, da Idade Média, como assustadora:

Cristóvão penetrava na velha igreja, de muros severos como os de uma cidadela, com um enleio, um medo vago. Ele sabia que aquela alta casa de pedra, com lâmpadas que rebrilhavam, era de Deus Nosso Senhor, que tinha uma assim em cada aldeia, onde, nos dias quietos e silenciosos em que não se trabalhava, o povo, vestido de panos novos, o vinha visitar e louvar. E desde o domingo de maio, em que ele descera da cabana, através dos campos verdes, entre as sebes de madressilvas, para ouvir a sua primeira missa, sempre aquela casa de Deus Nosso Senhor deixara, na sua alma simples, o terror de um lugar muito rico, muito triste, e todo cheio de mistério. Uma grande sombra fria caía das abóbadas escuras. Todas as imagens, sobre os altares, lívidas, emaciadas, pareciam sofrer: - o moço nu que torcia o corpo amarrado a uma árvore, e trespassado de flechas; a rainha, tão triste, sob a sua coroa de ouro, e no seu manto de cetim, com o coração varado por sete espadas; o monge, com um resplendor de prata, que mostrava as chagas das mãos abertas. Em tocheiros de ouro lavrado ardiavam longos lumes de tristeza. Panos de veludo, de seda, com recamos rebrilhantes, tapavam recantos de onde por vezes saía como o murmúrio de um gemido. Toda a multidão dobrava para as lajes as faces cheias de um pensar triste. E a faixa de luz de uma fenda, aberta na muralha, alumiaava a melancolia maior, o Homem pregado numa cruz com pregos, com sangue vivo nos joelhos, no peito, nos pés, que erguia a face atormentada para o Céu e parecia chamar, num abandono. E assim, pois, era a casa do Senhor, cheia de ouros, de sangue que escorria, de veludos magníficos, de tristeza e de mudez! (QUEIROZ, 2002, p. 31-32)

Todas essas imagens nos remetem ao “sistema tradicional das imagens: o destronamento, a flagelação e a ambiguidade” (BAKHTIN, 1987, p. 173), visto que Jesus,

pregado numa cruz, reflete o espancamento e a humilhação e a coroa de espinhos simboliza um rei destronado e flagelado. Assim, no cenário da vida de Cristo, se encontra a tristeza, as injúrias, os risos satíricos, elementos carnavalescos que apareceram na obra analisada numa identificação da vida de Cristóvão com a vida de Jesus Cristo.

O gigante São Cristóvão era um servo da humanidade com uma força magnífica, por isso era explorado pela população, até o momento que surgia interesses do Clero ou do Estado em afastá-lo, por estar de alguma forma a atrapalhar seus ideais. Cristóvão procurava amparar as pessoas que necessitavam de sua ajuda, através da sua força. À vista disso, encontramos elementos grotescos no decorrer da obra, no uso servil que as pessoas faziam do seu corpo, como percebemos nos próximos fragmentos:

Cristóvão trabalha com tanta alegria, que o pesar dos maiores fardos lhe parece uma carícia, e nas feridas piores de curar sente um perfume inefável. Ele lavra a terra dos velhos; desbasta as florestas a grandes golpes de machado; seca os pântanos, com grossas pipas que carrega às costas; puxa os carros para que os bois não se esfalfem; transporta aos ombros os coxos; guia os passos dos que não vêem; vai ao longe mendigar o pão e a lenha dos pobres; embala os berços; cava a sepultura dos mortos: - e quando não há vento, ele, retesando os braços, faz girar a mó dos moinhos. (QUEIROZ, 2002, p. 51)

Cristóvão tomou-o sobre os seus largos ombros, em cada braço carregou um fardo, enquanto os outros ansiosos rezavam à Virgem [...]. Então Cristóvão passou os homens, depois os fardos. E por fim, agarrando as mulas, que zurravam espantadas, conduziu para o lado de lá toda a caravana, sem que um pelo dos animais, ou uma corda dos fardos, ou um sapato dos homens se tivesse molhado [...]. Passava os fardos mais duros, grossas barricas de vinho, pedras enormes para a construção das abadias. Passou touros, que iam para um curro de fidalgos. E passou um bando de leprosos, que fugiam de uma cidade, e lhe deixavam sobre a pele o pus das duas fistulas. (QUEIROZ, 2002, p. 119-120)

Por esse caminho humanitário, Cristóvão percorre o país e encontra aldeias com pessoas destronadas pela peste, misturadas a animais, em quadro de flagelação, morte e vida, todos em espaço de terror, sem prevalecer a hierarquia:

Cristóvão sacudiu as mãos da terra, e sem atender aos brados dos soldados que o chamavam, recolheu à cidade, ao acaso, por outra porta, que estava toda tomada por outro funeral, onde havia frades, escudeiros com círios em torno de um caixão, cujo pano de veludo tinha um brasão bordado. Então, todo o dia percorreu as ruas, socorrendo os que caíam, desviando os mortos do meio das calçadas – e ao escurecer já se tornara tão familiar, que das gelosias gritavam: “Eh homem!”. Ele vinha, carregava os mortos para a vala, limpava a imundície dos pátios, corria a encher as bilhas de água – e mesmo alimentava as crianças que estavam sozinhas nos casebres. Como em todas as casas havia um morto, e se receava o contágio, a multidão errava pelas ruas, entregue ao terror e ao delírio. As mulheres, os velhos, corriam às igrejas, a implorar às relíquias, saltavam por cima dos cadáveres que atulhavam os adros. Estes, julgando que o mundo ia findar, corriam às tabernas, arrombavam as pipas, e as blasfêmias dos ébrios juntavam-se ao pranto das mulheres. A cada esquina havia rixas – e por vezes, numa rua deserta, onde todos os moradores tinham morrido,

Cristóvão tinha que expulsar os porcos, que roíam ossos humanos. De resto os animais, abandonados, percorriam as ruas, e por vezes um cavalo espantado, um touro fugido do matadouro, corria, esmagavam a gente, e era Cristóvão que os segurava com os seus punhos enormes[...]. Todas as noites havia grandes penitências. Bandos de homens, de mulheres seminuas corriam as ruas, rasgando as carnes, cobrindo a face de lama, cantando cânticos ferozes em que as invocações ao Senhor se confundiam com apelos ao Demônio. Por vezes, de repente, uma voz gritava: “É culpa dos judeus!”. E a multidão, tomando chuços, agarrando fâcos, corria às casas dos judeus. (QUEIROZ, 2002, p. 58-59)

Esses fragmentos relatam a peste e expõem elementos das festas carnavalescas: a linguagem nos cânticos, a nudez, a máscara feita de lama para cobrir o rosto, o destronamento, a degradação e o rebaixamento, uma vez que os cadáveres expostos nas ruas são ingeridos ou pisoteados pelos animais e os padres doentes, que se julgavam próximos a Deus, ao Céu, descem para o princípio de absorção na terra. Continua, nesse quadro agonizante de imagens grotescas, a presença dos elementos carnavalescos:

Nas ruas ricas os palácios estavam fechados: e através das janelas sentiam-se músicas e o tinir das baixelas de prata, porque alguns pensavam que se devia esperar a morte no seio do prazer. Outros, porém, iam de casa em casa, em festas seguidas: e viam-se cavaleiros, sem manto, com gotas de vinho nas barbas agudas, caminharem na rua, entre tocadores de bandolim e de flauta, tropeçando com os seus imensos sapatos bicudos nos cadáveres abandonados: e, para os ver passar, surgiam aos balcões mulheres pálidas, com o seio descoberto, peles de arminho na orla do vestido, e a cabeça coberta de uma mitra aguda de onde pendiam molhos de longas fitas, que o vento fazia ondear como flâmulas de mastros. (BAKHTIN, 2002, p. 59)

Nesse ambiente, presenciamos a ambivalência e os elementos carnavalescos contidos na vida dos personagens, que contrariavam o sentimento da morte na vivência do prazer momentâneo, isto é, as festas, como fuga da realidade, realizadas nas ruas e nas casas, num momento libertário da vida real. Essas festas surgem diante de uma situação de aflição e exibem componentes ambivalentes, por exemplo: As fitas, que enfeitam as cabeças das mulheres; os tocadores, que tropeçam nos cadáveres como celebração da vida diante da morte. Com base na história das festividades, Bakhtin (1987) discerne sobre o clima propício desse momento:

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico, além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crises, de transtorno na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes das festas. E são precisamente estes momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa. (BAKHTIN, 1987, p. 8)

Em meio a esse estado de desespero e prazer, Cristóvão adquire a figura do gigante heroico (elemento carnavalesco), devido a sua compaixão. Ao continuar sua caminhada, esse gigante se encontra com os ermitões, os quais acreditavam fortemente na ideia utópica de um ser terrível, o diabo. Cristóvão passa a conviver com essa crença, mesmo sem sua compreensão, se deparando com delírios vividos pelos ermitões em momentos de tentações demoníacas, numa provação da fé.

Esses instantes transbordam imagens da flagelação, da tentação, da presença do diabo, da nudez, do orgulho e da visão de seres grotescos: “mulheres com pés de animais, figuras colossais, serpentes pavorosas” (QUEIROZ, 2002, p. 68), a agonia, o desespero, o banquete, constatando a mistura desses elementos numa concepção grotesca.

Os ermitões, na ocasião da espiritualidade, interligavam as torturas e agonias com a proibição do consumo de alimentos em exagero e o desejo da sexualidade, considerando-os vontades demoníacas. Tudo isso expôs os ermitões a transtornos visionários, em que criaram um mundo utópico, no qual acreditavam fielmente na existência do demônio e na conquista da santidade através de uma vida de degradações:

Mas quando as seduções não bastavam, os demônios, furiosos, tentavam o terror. Então eram serpentes pavorosas, surgindo de entre as rochas; vastas asas moles e fétidas que, com um golpe, derrubavam; figuras colossais, listradas de branco e negro, que brandiam forquilhas, vertendo uma baba de fogo. Os gritos dos ermitas atroavam a serra; as buzinas ressoavam; uma furiosa rajada de orações subia para as nuvens; as correias das disciplinas voavam no ar, com gotas de sangue: - espantados pela grandeza da penitência, os demônios cediam, abalavam, limpando o suor, esfalfados. (QUEIROZ, 2002, p. 68)

Os ermitões conviviam com a figura demoníaca como parte de suas vidas, porém, na compreensão de Cristóvão, “Tudo lhe parecia anti-humano e anticristão. [...] E vinha-lhe como um desejo de sacudir aquela imobilidade dos homens e das coisas e com suas mãos arremessar [...] e empurrá-los para alguma ação útil” (CORTESÃO, 2001, p. 106).

Ao longo da obra, o gigante se questiona o Cristianismo e, em sua caminhada, se depara com os problemas sociais, econômicos, políticos e religiosos que, cada vez mais, são intensificados por todos os fatos de injustiças e sofrimentos ocorridos na vida medieval, como: a peste, a fome, a seca, a guerra e o misticismo que aconteciam grotescamente.

Assim sendo, no excerto abaixo, verificamos que a seca surge de forma devastadora e transforma os seres humanos em corpos grotescos, seres desfigurados, definhados, com necessidades de alimentação, a ponto de comerem a própria terra e de se tornarem canibais. São imagens grotescas de despedaçamento do corpo em extensão, servindo de alimento para outro corpo. A morte e a vida, juntas, numa ambiguidade:

Quanto tempo mais consentiria o Senhor este mal que ia na terra? Por toda a parte ele andara, só vira a fome. As mulheres comiam os cadáveres dos filhos. Os homens em breve seriam como feras. E aí dos que se encontrassem nos caminhos da turba esfaimada! Cabeça. Que podia o pobre, só, na sua terra estéril? A justiça devia vir de Deus. Uma mulher gritou: “Ou antes do Demônio!...” Um murmúrio e terror passou entre a gente. Três dias e três noites caminhou, e penetrou por fim numa região de grande penúria. A terra seca, gretada, abandonada, nem produzia cardos. Toda a flor secara nas árvores. A cada instante, ossos de animais branquejavam nos caminhos. As gentes dos campos, que ele encontrava, não tinham mais que ossos sob os trapos que os cobriam, e os seus olhos brilhavam como os das feras. Por vezes, à beira de um riacho, viam-se mulheres, crianças maceradas, arrastando-se, devorando as raízes das árvores. Nas terras mais nuas, era a terra mesma que eles comiam às mãos cheias, entre lágrimas que lhes caíam nos dedos. Uma noite, passando junto de um cemitério, viu figuras sombrias, que, tendo desenterrado um morto, o talhavam em postas junto de uma fogueira. Depois foi um mendigo que lhe pediu para o proteger, porque as gentes daqueles sítios atacavam os pobres mais fracos, para ter carne humana. (QUEIROZ, 2002, p. 75)

É vista a seca nos desertos que Cristóvão caminhou, através da ligação cósmica entre o astro rei (Sol) e a Terra. Nos lugares onde a água estava presente, a fome dilacerava todos os camponeses, através da exploração dos senhores feudais e suas perversidades, queimando alimentos que lhe restavam. A grande mãe (Terra), entretanto, abraçava seus filhos mortos ou fornecia, em seu relevo, esconderijos para tanta barbaridade: “um homem apareceu em farrapos, lívido, escaveirado, e logo sumiu entre as espessuras das árvores [...] uma cabeça de velha apareceu à boca da caverna [...]” (QUEIROZ, 2002, p. 73-74). A entrada da caverna faz analogia com uma enorme boca, parte do rosto representado por uma cavidade geológica. Dessa maneira, o corpo grotesco é “cósmico e universal, corpo que pode se misturar a diversos fenômenos da natureza: montanhas, rios, mares ilhas e continentes, e pode também encher todo universo” (BAKHTIN, 1987, p. 278).

No rosto, a boca escancarada pela necessidade de comer apresenta o gesto carnavalesco de absorção, ao transportar e transformar os alimentos para o baixo, “aos infernos corporais” (BAKHTIN, 1987, p. 284), pois preenche o estômago, matando a fome e produzindo os excrementos. Como verificamos, há o exagero do banquete, representado pelo culto ao demônio, em que todos contemplavam, exceto Cristóvão. Numa simbolização com a carnavalização, reina a liberdade, na qual todos têm o direito de fazer o que quer, sem regras e sem pecados, como numa segunda vida, em oposição à cotidiana:

E a multidão gritava: “Glória a ele nas trevas!” Então, saltando da tripeça, o coxo gritou: - É a hora! Vinde comer e beber, amai a quem vos ame, e sede homens livres no fundo da noite livre!... Subitamente, dois homens apareceram, trazendo um grande carneiro assado que, com facas, começaram a retalhar. Outros colocaram na mesa de pedra uma pipa de vinho. Com um clamor bestial, toda a turba se arremessou para o feiticeiro. A criatura negra bradava: “Comei do meu corpo, bebei do meu sangue!” Os pedaços sangrentos da rês desapareciam nas bocas vorazes. Em malgas de louça, em vasos de buxo, o vinho negro espumava. Alguns fugiam com sua ração para a devorar em silêncio. Outros lutavam entre si, como cães disputando

um osso. As mulheres empinavam as malgas de vinho, que lhes escorria nos peitos. Havia outros que, na alegria do comer, dançavam, brandindo um osso esburgado. Sob a mesa, havia braços descarnados lutando pelos restos. Já uma embriaguez aquecia as almas. Gritos roucos partiam das bocas das mulheres. E de pé, o grande bruxo, intimava a Lua a que se escondesse, para que os homens fossem mais livres, no fundo da noite livre. Cristóvão, imóvel, olhava, encostado a um tronco, a cabeça escondida na ramagem ligeira. Por vezes, um pastor, agarrando uma das mulheres, arrebatava-a para a escuridão. Gemidos de pecado contente soavam na negra espessura. As feiticeiras rasgavam os últimos trapos, e nuas, hediondas, galopavam escarranchadas sobre as vassouras. A grande mulher trigueira arrebatou e enlaçou Cristóvão, com olhos que o devoravam, murmurando: “Vem!” (QUEIROZ, 2002, p. 82)

Constatamos o rebaixamento do medo e do sofrimento, que leva à inversão do misticismo, visto que não se glorifica mais ao Deus do catolicismo e sim ao Demônio, pois surge numa ambiguidade a negação ao divino que é a negação aos dogmas impostos pela Igreja católica, de forma libertária de algo que só trazia sofrimento. E o culto surge como paródia do ritual religioso numa entrega ao prazer da vida, representado nas festas carnavalesca:

O rebaixamento do sofrimento e do medo é um elemento da maior importância no sistema geral dos rebaixamentos da seriedade medieval, impregnada de medo e de sofrimento. [...] Não se pode esquecer que essa imagem, assim como todas as do “baixo” material e corporal, é ambivalente, e que se sente viver aí o motivo da virilidade, do nascimento e da renovação. (BAKHTIN, 1987, p.150-151)

Portanto, o medo se desfez, surgindo a esperança e a alegria para um povo sedento por uma vida digna que, nos momentos de prazer, devoram todas as injustiças e sofrimentos, identificadas numa outra leitura do culto ao diabo:

O mal e o sofrimento, levados aos paroxismos, atingem o êxtase negativo. Dá-se uma inversão religiosa. Enlouquecidos pela miséria, a opressão e a dor, os homens buscam no diabo o que lhes negam os representantes de Deus. E celebram a mística de Satã. (CORTESÃO, 2001, p. 108)

Em meio à festividade carnavalesca do culto ao diabo, notamos a presença do riso social, englobando todos numa satisfação de êxito, um riso ambivalente que transmite a destruição do medo e a libertação opressiva. Sobre o riso festivo, vejamos o que evidencia Bakhtin:

O riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas do poder, pelos soberanos terrestres, tudo o que oprime e limita. (BAKHTIN, 1987, p. 79-80)

Toda a esperança de uma vida sem miséria e com farturas vinha do rebaixamento topográfico e espiritual, averiguado na pregação do culto ao diabo. O sermão era claro nas

justificativas sociais e religiosas, nas quais só o diabo poderia propor uma vida digna de felicidades aos menos favorecidos, o renascimento de uma nova vida, visto que “[...] o centro de todos os interesses se transfere para baixo, para as profundezas, o fundo da terra, [...]. A verdadeira riqueza, a abundância não reside na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo” (BAKHTIN, 1987, p. 325).

Reavendo a leitura dos elementos cósmicos, e as imagens grotescas, analisamos o Capítulo XV e atentamos para a guerra dos Jacques² em crucial enfrentamento com numerosos soldados, uma guerra sangrenta que banha o solo de sangue, decepa cabeças, esfaqueia o ventre dos animais, penetra os corpos com lanças. São imagens de despedaçamentos de seres humanos e animais jogados sob a terra e o corpo gigantesco de Cristóvão ensanguentado e ferido, estendido sob o solo. E ao final dessa guerra:

Agora, na vasta planície, só havia homens de armas. Os Jacques juncavam a terra em negras poças de sangue. Lentamente, trotando, os cavaleiros acabavam os feridos, que gritavam de sede. Outros, parados, tirando os morriões, limpavam as grossas gotas de suor. Os físicos amarravam os braços feridos. E os pajens passavam com grandes pichéis de vinho. O sol desaparecia, e toda a lagoa era como de ouro, por trás dos seus grandes canaviais negros. Uma revoada de patos passou no céu, já pálido. E ao toque de clarim os Senhores, ainda esparsos, vieram-se juntando, retomando a fila. Os feridos foram postos sobre as carretas. E, a passo, o troço dos cavaleiros retomou o caminho em torno à lagoa, onde o brilho de ouro se apagara, deixando-a agora negra e triste. (QUEIROZ, 2002, p. 108-109)

Apuramos que, sobre a Terra, a qual simboliza um elemento cósmico e é palco das imagens grotescas, estão os cadáveres ou doentes que jorram sangue, material humano que expressa a extensão do corpo. Nesse quadro, os feridos gritavam por água (elemento cósmico) com sede desesperadora. Os mortos tinham seus corpos esquartejados, imagem grotesca vista em grande escala nas guerras. Assim sendo, aproxima-se o corpo para o baixo (interior da terra), em sequência a outra vida, posto que “a orientação para o baixo é própria das lutas, brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram. Ao mesmo tempo são criadores: ressecam e ceifam [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 325).

Na continuidade desse trecho, Cristóvão se encontra caído no chão e tem visões, em que os “Jacques surgem sem parar até os próprios mortos renascem clamando e pedindo por igualdade” (QUEIROZ, 2002, p. 127). Notamos uma ambivalência com a questão social, em

² “Em 1538, o reino da França foi palco de uma violenta guerra social entre as ordens, a Jacquerie, uma sublevação camponesa que apesar de ter durado somente um mês foi de uma incrível brutalidade, com igual resposta por parte dos nobres”. Disponível em <http://www.ricardocosta.com/artigo/revoltas> camponesas na idade média-1538-violência da jacquerie na visão de jean froissart.

outras palavras, a realidade da tragédia com mortos e feridos, e o imaginário com a ressurreição contínua dos Jacques lutando pelos seus ideais, nos permite fazer uma leitura na qual os problemas sociais se renovam em meio a gerações, sendo o renascimento de uma temática que viverá por outras eras, pois o grotesco não é simplesmente o contraste, a caricatura, o exagero, a deformidade, etc., mas, sim, o meio de trazer à tona as questões da humanidade.

De acordo com Simões (2005), o grotesco é visto por vários críticos, em sua forma ambivalente, como elemento que se “apropria do cômico, do trágico, do burlesco, do fantástico, do bizarro e do ridículo”, por isso, segundo Doninique (1993, apud SIMÕES, 2005, p. 11), “o grotesco se situa entre dois polos [...] entre um jogo que pode ser fantástico ou uma crítica à realidade [...] tendência a uma automação, à redução, à paralisia [...]”.

No capítulo XVII, em meio ao contexto grotesco das festas populares com bebidas, comidas, diversão e comicidade, aparece Cristóvão com um Saltimbanco. Nesse cenário, o protagonista é apresentado, na feira, à população, pelo espetáculo do seu gigantismo, atraindo pessoas de diferentes classes, todos na curiosidade de observar um ser monstruoso. Essas cenas relembram as festas populares e o gigante como elemento carnavalesco. As festas religiosas também apresentavam um caráter cômico e popular:

[...] quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das festas do templo, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais “sábios”). (BAKHTIN, 1987, p. 4)

Passado o tempo, Cristóvão vai se tornando mais disforme, devido à velhice que intensifica a sua forma grotesca:

Cristóvão desceu, apareceu diante dos homens. Todos se juntaram, tirando facalhões do cinto, no terror daquela força e daquela deformidade [...]. (QUEIROZ, 2002, p. 118)

A sua cabeça já se vergava, os seus braços já não eram tão fortes [...]. (QUEIROZ, 2002, p. 120)

Cristóvão, já muito velho, trôpego, com feridas nas pernas [...]. (QUEIROZ, 2002, p. 121)

Percebemos uma referência constante à velhice, na obra, porém nos detivemos ao corpo do protagonista que envelhece, ampliando a sua deformidade e se degradando cada vez mais

numa vida de trabalho servil. Assim, verificamos, em Bakhtin (1987), essa fase da vida dentro do sistema de imagens como primordial ao elemento grotesco:

[...] a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (BAKHTIN, 1987, p. 22)

O fragmento abaixo apresenta elementos grotescos na imagem do protagonista, no momento em que partes do seu corpo se deterioram, devido aos males da velhice e do sofrimento:

Os seus pés rasgavam-se em pedras agudas [...] Duas vezes os seus joelhos fraquejaram [...] as pontas das rochas rasgavam-lhe os braços, os longos espinhos atravessados, levavam-lhe a pele rude da face. E seguia! Já das feridas lhe pingava o sangue, e os olhos embaciados mal distinguiam o caminho, que parecia oscilar todo como abalado num tremor de terra [...]. (QUEIROZ, 2002, p. 122-123)

Cristóvão não caminhava mais nas montanhas do país, nas aldeias dos camponeses, porque seu corpo não permitia uma aventura como essa. Agora, servia a quem aparecia na beira do rio. Enquanto suportava tamanha servidão, na hora de sua provável morte, é arrebatado pelo menino Jesus para uma vida eterna. Não morre transpondo a ideia de uma existência contínua no seu próprio corpo, pois não é apenas sua alma que está sendo arrebatada e sim o seu corpo. De acordo com a teoria estudada, esses instantes não se enquadram no inacabamento da existência, porque o corpo não morre, dando seguimento à existência de outro ser, e sim se desliga da terra materialmente:

Era o fim: um grande Sol nascia, banhava toda a Terra em luz. Cristóvão pousou o menino no chão, e caiu ao lado, estendendo as mãos. Ia morrer. Mas sentiu as suas grossas mãos presas nas do menino – e a terra faltou-lhe debaixo dos pés. Então entreabriu os olhos, e no esplendor incomparável reconheceu Jesus, Nosso Senhor, pequenino, como quando nasceu no curral, que docemente, através da manhã clara, o ia levando para o Céu. (QUEIROZ, 2002, p. 124)

Assim, como a cosmovisão bakhtiniana do carnaval, a morte como extinção da vida é transformada em espetáculo, no qual o medo convive com a alegria e a imagem grotesca da morte ampara-se na superação de tudo o que é acabado, trazendo a continuidade como inacabamento da existência. Conforme Bakhtin (1987, p. 335), o inacabamento da existência está presente na “imagem bicorporal, é o corpo envelhecido que dá à luz a um novo corpo, dito de outra maneira, descendentes que significam a continuação daquele ser na vida terrestre”. Assim:

Rabelais não parece contestar a imortalidade da alma fora do corpo, aceita-o como algo perfeitamente normal. O que o interessa é uma outra imortalidade relativa [...] ligada ao corpo, à vida terrestre, acessível à experiência vivente. Trata-se da imortalidade da semente, do nome, das ações, da cultura humana. A proclamação desta imortalidade relativa e sua definição são tais, que a imortalidade da alma se torna totalmente desprezada. (BAKHTIN, 1987, p. 335)

Dessa forma, depois de levado pelo menino Jesus, mesmo não estando ligado materialmente a terra, Cristóvão deixa seu legado de bondade a todos que o conheceram, se fortalecendo em favor dessa humanidade ao contribuir para uma vida mais digna do ser humano. Seu corpo se desestruturou na velhice e na servidão, em benefícios a outros corpos, por isso o corpo grotesco de Cristóvão, envolvido com as questões da humanidade dentro de um sistema de imagens grotescas e carnavalescas, é um corpo criador. Segundo Bakhtin (1987, p. 283), “o tema do corpo criador une-se ao tema e à sensação viva que o povo tem da sua imortalidade histórica coletiva”. Esse autor ressalta que:

A concepção grotesca do corpo constitui assim uma parte integrante, inseparável deste sistema. É por isso que, em Rabelais, o corpo grotesco se mistura não apenas aos motivos cósmicos, mas também aos motivos históricos de uma sociedade utópica e principalmente, aos da sucessão das épocas e da renovação histórica da cultura. (BAKHTIN, 1987, p. 284)

O gigante santo, destronado, deixa a terra com a humanidade prosperando uma nova época, uma nova cultura, pois a história se passa até o último século do período da Idade Média, chegando ao seu final com a santificação de Cristóvão.

Constatamos na análise, a presença da ambivalência nos elementos grotesco em especial no corpo do personagem Cristóvão, numa mistura com o cristianismo, paganismo e fatores sociais. Portanto, reconhecemos a ambivalência presente na santificação deste protagonista em favor da evolução da humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi, através das perspectivas bakhtinianas, realizar uma análise acerca das representações grotescas e carnavalizadas do personagem Cristóvão, protagonista da novela *São Cristóvão* (2002), de Eça de Queiroz, em meio ao contexto e a forma na qual se encontrava inserido.

Desenvolvemos a análise dos elementos grotescos: O corpo grotesco, a figura do gigante, o riso, o rebaixamento: flagelação, destronamento, o conceito de alto e baixo cósmico e corporal, injúrias, inacabamento da existência, entre outros elementos de acordo com os acontecimentos de fatos históricos, culturais, religiosos e sociais que permeavam o caminho do protagonista. Portanto, a partir dessas análises, obtivemos os conhecimentos relativos às questões sociais como uma das principais problemáticas do homem medieval.

Os elementos grotescos aparecem no decorrer de toda a obra, porém numa forma mais branda, se comparados com algumas passagens da obra de François Rabelais, expostas nos estudos de Bakhtin (1987), pois, vistos os elementos grotescos, percebemos que o “exagero, hiperbolismo, profusão” e as aparências dos gigantes são mais intensificados em François Rabelais, por isso são obras que se diferem na intensificação dos elementos grotescos como, por exemplo, a boca enorme escancarada, aparecendo a goela, que devora e transporta tudo para o baixo corporal, em uma hiperbolização ao extremo. Já em Cristóvão, esse elemento grotesco não se expande dessa forma, mas abrange os significados de ambivalências.

No entanto, a obra de Eça de Queiroz apresentou elementos da carnavalização e do realismo grotesco, que nos permitiram relacioná-la com questões sociais. Assim, foram vistos esses elementos com base no conceito social, pois, de acordo com a teoria bakhtiniana, a carnavalização apresenta uma ideologia de uma segunda vida, a qual a sociedade ansiava por desejos de uma vida melhor, que a libertasse de tantas regras, doutrinas e sofrimentos. Assim, o elemento grotesco, com suas ambivalências, está imbricado aos fatores sociais diante do fato de se transformar recriando o seu sentido numa concepção ambivalente.

Portanto, as questões sociais, sempre presentes na vida do ser humano, com foco nas classes baixas, as quais desde os tempos remotos gritavam por uma vida digna para sua sobrevivência, aparecem na obra estudada, envoltas a elementos carnavalizados e grotescos, que, em suas ambivalências, transmitem a relação do ser humano com o mundo e suas problemáticas.

Apresentamos ainda algumas considerações: os conceitos de altos e baixos, em que a terra e o céu se opõem um ao outro como elementos cósmicos, vistos através do conceito

espiritual do catolicismo, em que o céu ou o universo é o lugar das divindades (Deus, Jesus Cristo e o Espírito Santo), já a terra, em suas profundezas, retrata a habitação dos infernos. Nesse cenário espiritual, foi visto o rebaixamento diante da presença da carnavalização, num desabafo revoltante contra os dogmas e estado de vida dos camponeses.

O riso, elemento relevante na carnavalização, com o seu conceito social e ambivalente, apresentou-se no culto ao demônio como um riso festivo em meio ao banquete e ao rebaixamento cósmico, em que se representou a superioridade do ser humano sobre o temor místico, numa significância de renovação e renascimento da vida.

Na novela objeto de estudo, o gigante herói, com o seu corpo grotesco, estava ligado aos cosmos e se misturava com a natureza e com os problemas da humanidade, numa leitura social e mística, na qual entrelaçaram seu caminho para uma vida de redenção social através da servidão, como visto em Cortesão (2001), pois buscou compreender os males daquela sociedade medieval, refletindo sobre as causas referidas pela Igreja Católica e pelo Estado para justificar ou provocar tantas desgraças. E, com isso, despertou-se o desejo em Cristóvão de transformar o mundo em um lugar melhor para todos, se utilizando, para isso, do maior elemento grotesco da obra, seu corpo, para destroná-lo em favor da humanidade e das questões sociais.

Para constatar essas afirmações, foram vistos, em Cortesão (2001), o pensamento de Queiroz com as questões sociais da Idade Média, fixadas ao contexto grotesco das teorias bakhtinianas, numa relação analógica, numa perspectiva comparativa entre esses elementos, observando suas ambiguidades e semelhanças para o desenvolvimento da temática deste trabalho.

Portanto, a obra analisada apresentou um consenso de informações grotescas em conjunto com o protagonista. Por esses caminhos, podemos inferir que o conceito do corpo grotesco perpetrou toda a obra, assim como os elementos grotescos e carnavalizados se destacaram com suas ambivalências: corpos despedaçados, velhice, blasfêmias, culto ao demônio, a imagem do gigante em festa popular, aspecto cósmico do corpo e da terra, definhamento do corpo, alucinações, numa leitura dos infernos, ressurreição, entre outros elementos presentes na análise.

Enfim, o corpo grotesco de Cristóvão, misturado aos outros elementos grotescos, se doa através da servidão como criador da evolução da humanidade, pois seu corpo se despedaçou na velhice e nos maus tratos sofridos em favor do benefício de um povo, ou seja, é um corpo que se deteriora para a construção de outros. Assim, verificamos a prosperidade da humanidade, a renovação de um povo e sua cultura no final de uma era medieval.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

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

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.101-181.

BÉRGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queiroz e a questão social*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, v. 1, p. 53-93.

HANSEM, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Unicamp, 2006, p.7-26.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

MEDEIROS, Aldinida. *São Cristóvão: a redenção pelo amor fraternal na escrita da maturidade em Eça de Queiroz*. In: _____. *Travessias pela literatura portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira*. Campina Grande: EDUEPB, 2013.

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

QUEIROZ, José Maria Eça de. São Cristóvão. In: *Vidas de santos: São Cristóvão, Santo Onofre e São Frei Gil*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

ROCHA, Ricardo. *Revoltas camponesas na Idade Média.1538: a violência da Jacquerie na visão de Jean Froissart*. Disponível em:< <http://www.ricardocosta.com/artigo/>> Acesso em 20 de out. de 2017.

SARAIVA António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto, 1996, p.855-894.

SIMÕES, Maria João. Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco. In: MEINDEL, Dieter et al. *O Grotesco*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005.