

A configuração do grotesco no conto simbolista “O sapo”, de Nestor Vitor

Prof. Dra. Rosana Gonçalves(UNICENTRO/PR)
Ms. Adriane Cherpinski(UNICENTRO/PR)

Resumo:

Para os simbolistas e decadentes, a configuração do grotesco serviu como forma de testemunhar a deterioração dos ciclos vitais e revelar a angústia suprema; daí o interesse por cenas agônicas, transitórias e crepusculares com suas contrariedades. A partir dos postulados teóricos de Vitor Hugo, Wolfgang Kaiser, Mikhail Bakhtin e outros, pretende-se apresentar uma leitura do conto “O sapo”, de Nestor Vitor, publicado em 1898, que conta a história de Bruce, herói decadente que passa por um processo de degradação moral que o conduz ao completo isolamento social. A experimentação das excentricidades humanas com todas as suas baixezas e a vivência do spleen baudelaireano fazem-no tornar-se um sapo, física e mentalmente. Busca-se demonstrar como as articulações e tensionamentos entre contexto, situações e personagens produzem a estética do grotesco na narrativa ficcional simbolista.

Palavras-chave: grotesco, narrativa ficcional, Simbolismo.

INTRODUÇÃO

No “Prefácio de *Cromwell*”, escrito em 1827, Victor Hugo, pioneiro do Romantismo, propôs uma nova teoria, que colocava o feio e o disforme na mesma hierarquia do belo e do sublime, numa tentativa de romper com a tradição clássica, cujas doutrinas amparavam-se no “bom gosto”, na moralidade e no absolutismo do gosto estético:

A musa moderna verá mais coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 2002, p. 26).

Estava lançado, pois, um dos pilares da modernidade. A teoria do grotesco passou a ser vista como uma categoria estética aberta às possibilidades de reflexões teóricas sobre as manifestações artísticas marcadas pelo insólito e pelo imaginário. A transposição de conflitos entre a crueza do mundo real e a excentricidade do mundo imaginário começou a ser valorizada e foram evocadas, no campo estético, com maior autoridade, críticas a entidades e comportamentos idealizados.

Trinta anos após o “Prefácio de *Cromwell*”, ainda no contexto do Romantismo, surgiu Charles Baudelaire e suas *Flores do Mal* (1857), para oficializar o início da modernidade e para confirmar definitivamente o valor positivo do grotesco na literatura. A obra de Baudelaire é permeada por elementos grotescos, com ênfase na figura de Satã, pintado como um ser disforme e horrível, híbrido, misto de homem e animal, e com tendências cômicas, principalmente quando escarnece de suas desgraças. Essa obra, que em princípio foi acusada de ultrajar a moral pública,

carregava as ressonâncias de Edgar Allan Poe, escritor norte-americano que privilegiou o imaginário e o fantástico em detrimento à pura representação.

Ao aliar-se à modernidade, o grotesco passou a ser referenciado de forma intencional, acentuando sempre o caráter de ruína, disformidade e deformação que marca espíritos em desarmonia com as ordenações e representações convencionais da realidade. O século XX foi bastante fértil em relação a estudos sobre o grotesco, acentuando-se as contribuições de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser.

Bakhtin apresenta, em 1941, um estudo sobre o grotesco intitulado *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, onde verifica que as manifestações populares, principalmente as carnavalescas, opunham-se à seriedade e à religiosidade apregoados pela sociedade feudal da época, por serem a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. A configuração do grotesco, para ele, é dinâmica e ocorre por metamorfose e hibridismo das formas, conseguidos pela subversão da figuração clássica do corpo e pela acentuação de partes baixas, orifícios e protuberâncias físicas, que geram a bicorporalidade e o conseqüente estranhamento: “a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o “inferior” corporal para aí ser refundido e nascer de novo” (BAKHTIN, 1993, p.46).

Para Wolfgang Kayser, em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2003), o grotesco tem sua origem no sonho, na visão desencantada da existência humana, nos devaneios, enfim, nas formas fantásticas e satíricas, que dão a sensação de absurdo e de inexplicabilidade. Ao incursionar por obras e autores que revelam esse “mundo alheado”, ele percebe que a revelação do grotesco gera estranhamento e perplexidade porque a desestabilização ocorre nos níveis estético e existencial e é condicionado ao processo criativo tanto do autor quanto do leitor.

Há que se salientar, também, a contribuição brasileira nos estudos dessa categoria estética, especialmente a de Anatol Rosenfeld (1976) e a de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002).

Conforme Rosenfeld, em “A visão grotesca”, esse fenômeno, que elucida e estreita os vínculos entre homens e animais, é bastante apropriado para revelar a desorientação do homem face a uma realidade que lhe é estranha e incompreensível. Para ele, as situações insólitas interferem na realidade cotidiana e suspendem a ordem natural e habitual das coisas, o que não deixa de ser uma manifestação de rebeldia frente ao instituído e ao senso comum. Rosenfeld ainda verifica que vários são os processos artísticos que comportam o grotesco, sendo que sua construção pode ser percebida tanto no nível estrutural quanto no nível da história e que, em ambos os casos, fica explícito o caráter de liberdade imaginativa e a transgressão no nível ideológico.

Muniz Sodré e Raquel Paiva, em *O império do grotesco*, traçam um panorama da progressão do grotesco na arte e na literatura desde os tempos primitivos até sua chegada triunfante os dias atuais, quando é visto como um valor positivo que ilustra experiências criativas comprometidas com a reflexão sobre a existência humana. Para eles, essa “desarmonia do gosto” é a manifestação de um espírito antiacadêmico, nem sempre consciente, por vezes decadente, que coloca em evidência situações de conflito entre a realidade e a excentricidade da imaginação.

O GROTESCO NA LITERATURA SIMBOLISTA BRASILEIRA

Na literatura, as manifestações do grotesco estão associadas ao espírito de revolta, subversão e indignação vivenciados em momentos pontuais e revelados por escritores que privilegiam a representação desse estranhamento em suas composições. No Romantismo, pode-se verificar um grande número de obras e autores que o privilegiaram, porém, é na época do Simbolismo, estética

antimaterialista, anticientificista e antirracionalista do final do século XIX, que surgiu um grupo de escritores autodenominados “decadentes” que buscavam experiências estéticas que permitissem contemplar a essência do homem e que diminuíssem a distância entre matéria e espírito, corpo e alma, sonho e loucura.

O estilo da decadência não é outra coisa senão a arte em seu ponto de extrema maturidade a que as civilizações, ao envelhecerem, conduzem seus sóis oblíquos: estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuances e rebuscado, recuando sempre os limites da língua, tomando suas palavras a todos os vocábulos técnicos, tomando cores a todas as paletas, notas a todos os teclados, esforçando-se para exprimir o pensamento no que ele tem de mais inefável e a forma em seus mais vagos e mais fugidios contornos, ouvindo, para as traduzir, as confidências subtis da neurose, as confissões da paixão que envelhece e se deprava e as alucinações estranhas da idéia fixa ao tornar-se loucura (MORETTO, 1989, p. 42).

Mesmo sendo uma escola eminentemente poética, tida como um prolongamento do Romantismo, o Simbolismo produziu grandes obras ficcionais e buscou expressar a neurose de uma época por meio de símbolos, sugestões e metáforas, com palavras que transcendiam o próprio significado e recorriam ao espírito irracional, contrário à interpretação lógica.

Os exemplares mais notáveis da ficção dessa época são o drama decadente de Villiers de L'Isle-Adam, intitulado *Axel*, cujo personagem homônimo expressa seu desprezo pela existência real com o afastamento premeditado do mundo burguês e tecnocrático, e o romance *À Rebours*, de Huysmans, consagrado como uma espécie de bíblia do decadentismo, que apresenta o herói desesentado como o protótipo da decadência, por suas características baudelairianas, seu refinamento de gostos, seu ódio à mediania burguesa e suas atitudes grotescas.

As primeiras manifestações simbolistas brasileiras surgiram na década de 90 do século XIX, com a publicação dos livros de Cruz e Sousa (1893) *Missal*, em prosa, e *Broquéis*, em versos, e permaneceram praticamente até a primeira década do século XX, apesar de muitos historiadores acreditarem que seu término ocorreu com a morte de Cruz e Sousa, em 1898. Aceitar esse limite, cremos, seria desconsiderar a atuação de outros simbolistas brasileiros que não atingiram a dimensão de Cruz e Sousa, mas permaneceram fiéis aos preceitos da estética, dando continuidade ao Sonho, como Alphonsus de Guimaraens, Nestor Vitor, Emiliano Pernetá, Rocha Pombo, etc.

A fidelidade à crença de que era necessário lançar-se contra uma sociedade positivista, marcada por princípios ideológicos cientificistas e deterministas, ultrapassou os limites cronológicos estabelecidos pela historiografia literária, chegando a alcançar os primeiros momentos modernistas. Basta que lembremos da corrente espiritualista do Modernismo e verifiquemos a influência do Simbolismo.

Leitores e devotos de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine, os simbolistas brasileiros estavam descontentes com o realismo impessoal que assolava as letras e procuraram investir contra a objetividade vigente através de evocações sugestivas e musicais, resgatando o clima de mistério existente na vida e no jogo das palavras, desprezado pelos parnasianos.

Apesar de buscarem a verdade essencial do espírito e tentarem exprimir uma realidade além da razão e das sensações aparentes, eles sabiam que suas manifestações estéticas também não poderiam expressar a verdade da vida e da natureza de forma definida e definitiva. Mesmo assim, acabaram mergulhando no seu mundo interior, em busca das regiões mais profundas e misteriosas de seu espírito.

A eles importava derrubar o mito do progresso técnico e social, cuja “autossuficiência” não era capaz de libertar o homem da dor e da morte. A salvação humana só poderia ser conseguida através da salvação do espírito, daí a contraposição feita à “filosofia da natureza” pela “filosofia do espírito”.

Com a faceta de místicos e procurando encontrar em si mesmos a voz determinante de uma vida misteriosa que habita e palpita em cada ser, os simbolistas tornaram-se alquimistas do pensamento e da palavra, conforme afirma Afrânio Coutinho, quando se refere a essas manifestações:

Sendo a vida misteriosa e inexplicável, como pensavam os simbolistas, era natural que fosse representada de maneira imprecisa, vaga, nebulosa e ininteligível, indireta e obscura. A coisa em si não lhes parecia o elemento principal a exprimir, mas o símbolo da coisa e suas essências inerentes, alguns de seus aspectos essenciais e particulares, em vez do todo (COUTINHO, 1986, p. 9).

A condução da arte pelas vias sensoriais, subjetivas, litúrgicas e absolutas chocou-se frontalmente com o projeto de poesia parnasiana que imperava e que dava aos leitores a sensação de segurança e onipotência.

Por ser “a hora e a vez dos parnasianos”, os simbolistas brasileiros foram hostilizados pela crítica e até mesmo desprezados pelo público-leitor, porque o parnasianismo era “o estilo das camadas dirigentes, da burocracia culta e semiculta, das profissões habituadas a conceber a poesia como ‘linguagem ornada’ conforme os padrões consagrados que garantiam o bom gosto da imitação” (BOSI, 1974, p.302).

Ao se voltarem para um mundo imaginário, fabuloso e fantástico e tentarem exorcizar o mundo da civilização industrial que dominava, eles foram vistos como reacionários que se opunham a 90% da cultura da época e não lhes coube outra alternativa senão aliam-se para fortalecer o combate a seus oponentes e se autossustentarem, como observa Brito Broca (1975).

O sentido da iniciação levou-os a se agruparem em círculos fechados (p. 128). E como se dera, havia quase cem anos, com o romantismo alemão, o simbolismo brasileiro caracterizou-se pela formação de grupos, em que a admiração mútua se identificava com uma extrema amizade. Amigos que choravam e sofriam uns pelos outros (BROCA, 1975, p. 132).

O desprezo e o pouco caso dos ditos “autorizados” são compreensíveis se considerarmos a inaplicabilidade dos métodos judicativos em produções que desprezavam a representação e a transparência e privilegiavam conteúdos “malditos”, manifestados em linguagem opaca e sugestiva.

Além das questões ideológicas e metodológicas que dificultaram sua livre expansão, os simbolistas ainda sofreram o impasse da adequação de seus preceitos estéticos à forma da prosa de ficção que, mesmo quando visada, resultava em prosa poética, caindo no antinarrativismo e descritivismo e privilegiando a poesia em detrimento da prosa (vista mais em nível de conteúdo que de forma).

Massaud Moisés (1969, p.214-215), referindo-se a esse impasse, verifica que “Se nas suas obras atingiam o ideal simbolista, plasmado num doutrinal complexo e heterogêneo, era fatal que desrespeitassem as condições *sine qua non* da prosa de ficção, ou seja, o enredo e o seu caráter social” e que poucos escritores conseguiram o “meio-termo utópico, realizável por intermédio do equilíbrio harmônico entre a ‘história’, ‘a gente’ e a visão hipersubjetiva do mundo, da paisagem e dos homens, que defendiam por convicção ou afeiçoamento à estética simbolista”.

No Brasil, a ficção simbolista teve poucos, mas significativos, representantes que, apesar de serem quase desconhecidos, considerando-se o fato de que a maioria dos estudos sobre a escola se volta para a poesia, merecem ser colocados em evidência nos estudos literários, principalmente por terem resistido às tentações representativas do Realismo e preferirem impregnar suas obras de preocupações psicológicas e subjetivas, aderindo espontaneamente ao culto do mistério, do metafísico, do estranho e do grotesco. São exemplos o romance *Mocidade Morta* e os contos do *Horto de mágoas*, de Gonzaga Duque, o romance *No hospício*, de Rocha Pombo, os contos de *Signos*, o romance *Amigos* e a novela *Parasita*, de Nestor Vítor.

O RETRATO GROTESCO DE UM HERÓI DECADENTE

Signos é a primeira obra ficcional de Nestor Vítor. Composta por dez contos encontra-se, hoje, na condição de raro e sua primeira e única edição data de 1897, tendo recebido a bênção e o assentimento de Cruz e Sousa que, num vasto exercício de leitura assim se referiu:

Os *Signos* são a extraordinária sinfonia de abertura de obras formidáveis que aí vêm vindo e nas quais o grande espírito de Nestor Vítor há de soberanamente e fatalmente assinalar cada vez mais a sua superioridade artística entre as intelectualidades do mundo (CRUZ E SOUSA, 1995, p.791).

No século XX, poucas foram as referências da crítica sobre a obra, excetuando-se as referências de Andrade Muricy em seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1987) e um estudo significativo de Massaud Moisés (1969), para quem Nestor Vítor teve a primazia de introduzir a técnica do monólogo interior nas narrativas, assim como o francês Edouard Dujardin o fez no romance *Les lauriers sont coupés*, em 1887. Além desse pioneirismo, também verifica “estilo plástico, dúctil, maleável, apto a surpreender as sinuosidades da ideação, dos lances psicológicos e dos cromatismos e associações várias [...] feliz utilização dos ingredientes decadentes e simbolistas” (MOISÉS, 1969, p.237). Afrânio Coutinho (1986), numa rápida alusão, acentua a técnica empregada por Nestor Vítor em fundir aos elementos narrativos um tom poemático.

Os personagens de *Signos* são eminentemente simbólicos e decadentes, incapazes de viver num mundo burguês e que procuram afastar-se da vida mundana, vivendo pela imaginação e pela contemplação.

Bruce é o personagem principal do conto “O sapo”, um herói decadente que passa por um processo lento de degradação e acaba por transformar-se num sapo. Muitos são os sapos que povoam a expressão simbolista brasileira, ora expressando sentimentos de solidão, de insulamento, de exílio, ora de revolta e indignação, porém sempre sob o peso da ruína e do horror. Descrito como uma figura desajustada e grotesca logo no início do conto, Bruce já parece um ser condenado pelo destino, que sente o mundo contra si e vê sua alma sendo devastada gradativamente num mundo que lhe parece catastrófico.

O Bruce já completara trinta anos. Rosto comprido, descarnado, mal feito; nariz longo, caindo em linha oblíqua, fino na ponta, mas de propagada raiz; nem bigode nem barba. Temperamento sanguíneo. Tinha todo o aspecto de um eclesiástico vestido a civil. Apenas o cabelo, de um louro puxando a ruivo, descuidado, comprido, e a roupa cheia de rugas, acentuadíssimas, como as dos bronzes, contradiziam com o asseio e o capricho dos padres, em geral, quando envergam o casaco paisano (VÍTOR, 1897, p. 132).

Filho de um irlandês, ele pouco ou nada sabia de sua mãe. Fôra criado apenas pelo pai, uma figura grotesca, sinistra, meio feiticeiro e meio profeta, descrito como “um velhinho desmantelado nos trajes, de andar miúdo rápido e incerto”, de olhar desvairado e nebuloso que, ao morrer, deixou-lhe como herança um exemplar da bíblia e um resumo de doutrinas místicas de um sueco, Swendeborg, certamente. As leituras de Bruce resumiam-se apenas a essas duas obras, recaindo sua preferência pelo Livro de Isaías, profeta apocalíptico e assustador.

Por isso é que sua admiração por Isaías chegava às raias da loucura às vezes. É porque este não podia oferecer duas interpretações. Era o mais obscuro de todos, mas, dessa obscuridade, como se fossem trovões e relâmpagos, ele só via saírem ameaças rugindo. Isaías era o seu ideal por ser o profeta das hecatombes e das punições (VÍTOR, 1897, p. 164).

Sua incapacidade de viver em sociedade fê-lo um autêntico misantropo, cuja “grande ânsia era apenas por deixar esta baixa realidade terrena, porque ele a sabia um nojento simulacro, e entrar, soluçante, no Sonho, que era a Vida legítima, o definitivo Real” (VÍTOR, 1897, p. 142). Durante cinco anos manteve uma estranha e suspeita amizade com Ernesto, um jovem de “lábios frescos, delicados, vermelhos, que faziam lembrar a polpa de uma goiaba” (VÍTOR, 1897, p.131) e de traços afeminados, Bruce amainou um pouco seu forte temperamento de desajustado, principalmente porque, em relação ao amigo, fazia o papel de dominador.

... solitários os dois, à noite, tantas vezes suas almas se entenderam, noivaram numa tristeza indefinida, um noivado de espectros, ele com roucas palavras, inacabadas, desconexas, como sons negros e perdidos de uma harpa de ferro, o Ernesto sem palavras, mas com lágrimas femininas, com soluços de criança, seu coração transbordando de mágoas humanas, como uma taça de ouro, feita para atestar-se de néctar, que encheram, no entanto, de fel” (VÍTOR, 1897, p.149).

No trabalho, também era um desajustado. Há oito anos trabalhava em um escritório em atividade puramente mecânica e fôra incapaz de fazer amigos. A ele, seu colegas pareciam “fantasmas vazios, sugados por dentro, sem medula, sem carne, pobres farrapos especados a ambular” (VÍTOR, 1897, p.138). Esse mau relacionamento fez com que a Bruce fossem atribuídas lendas odiosas e sinistras, principalmente pelo fato de ele odiar mulheres.

A primeira experiência de Bruce com o sexo feminino foi com uma prostituta e resultou em asco e dor:

--- Eu sou assim! Eu não posso estar com vocês, mulher! Todas vocês que vivem deste modo me causam uma doença horrível! Olha, parece-me neste momento que o teu corpo todo está molhado e gorduroso de uma infinidade de outras bocas, e que eu, o tocando, sujo minha boca em teu corpo! Eu estou vendo pelos teus seios, pelos teus ombros, pelo teu pescoço uma porção de bocas grosseiras, sugando-os (VÍTOR, 1897, p.167).

Quando Ernesto demonstra interesse por uma mulher, “com todo o fogo da paixão carnal”, Bruce torna-se ainda mais excêntrico e violento. Expulsa o amigo de sua casa e de sua vida a bofetadas: “Ele como que punha naquilo uma volúpia sexual de conquistador primitivo. Era semelhante ao antropóide vencendo pelo terror a fêmea que lhe estava revel” (VÍTOR, 1897, p.134). Esse desvario parecia advir da consciência absoluta da sua superioridade sobre a vítima, porém tudo foi em vão. Ernesto não transigiu de sua paixão e Bruce iniciou-se num processo de solidão impenetrável e definitiva.

Não se julgava com forças para novas experiências. O rompimento desencadeou uma crescente crise na atormentada vida de Bruce, instigando seus instintos de destruição moral e o

conduzindo a um completo isolamento social e ao fracasso profissional. Perdido o amigo, a maldade dos homens e seu desprezo por eles foram-lhe potencializados.

Sua aversão pela humanidade transparece pela expressão “sapos”. A gradação de sua ira fôra da simples comparação à visão alucinatória.

E nestas ocasiões o recurso de Bruce era desabafar contra o mundo inteiro, que ele fazia cúmplice de todos os seus infortúnios na vida. Os homens, de tão negros que lhe ficavam, já lhe pareciam verdes, caíam de quatro, e a terra se lhe afigurava, então, um pantanal imenso, estagnado e podre, coalhado de sapos, a coaxarem miseráveis e repugnantes (VÍTOR, 1897, p.170).

Essas visões, à medida em que iam se intensificando, eram acrescidas pela presença do fantasma seu pai que, sob diferentes formas (ora anão, ora gigante, ora nuvem e fumaça), voltava para amaldiçoá-lo e para mostrar-lhe um caminho sem volta:

... essas ideias são mais repugnantes que o vômito de um gato leproso (VÍTOR, 1897, p.204).

Filho, eu ainda te chamo assim para ter o direito de te amaldiçoar, como te amaldiçoar para sempre!! Tremes?! Ele ironizou pungente, como se visse o infeliz numas convulsões de epilético, tremes?! Que fizeste de teu incomparável orgulho, então?! Ah é que te sentes podre, já meio oco, como um olho que de tanta sanie vazou! Tinhas orgulho por quê? Hoje, vê tu, és pior do que todos quantos desprezavas! Hoje, Bruce, hoje tu és sapo!! (VÍTOR, 1897, p.205).

E em sapo Bruce se transformou. Após experimentar e sentir todas as excentricidades humanas, viver todas as suas baixeiras, sofrer o *spleen* baudelaireano, transformou-se em sapo, física e mentalmente:

Ele viu malhas amarelas e verde-escuras cobrirem-lhe o corpo, os olhos saltaram-lhe, rubros, das órbitas, veio-lhe uma ânsia enorme de desabafar aquela angústia, mas, ao mesmo tempo ele sentiu uma força invencível impeli-lo para o solo, onde caiu com as duas mãos, que já lhe pareceram encurtar-se como forma de patas. Então, saltando, saltando, quadrumano, ele começou a arrancar da alma umas notas de fazer chorar pedras, mas sob a forma horrível de um coaxar perfeito, com que despertou toda a casa, assombrada (VÍTOR, 1897, p.206).

A metamorfose que ocorre com Bruce é gradativa, total e anunciada. Transformou-se um ser grotesco, híbrido, que, transformado fisicamente em sapo continuou com a consciência humana e com o mesmo sentimento de viver em um mundo que sempre lhe foi hostil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa ficcional simbolista apresenta linguagem metafórica e uma intenção rítmica semelhante a do verso, com associações multi-interativas entre lugares, emoções e padrões de comportamento obsessivos de seus personagens, que parecem expiar algum ideal frustrado sob as formas de insatisfação, de ansiedade e de perspectivas malogradas, que resultam na diluição atroz dos valores e costumes.

Ao mergulharem no interior do ser humano, para extraírem dramas de consciência, angústias existenciais e gerarem densidade psicológica, os simbolistas influenciaram a geração dos prosadores modernos. Conseguiram, dessa forma, transcender à significação literária até então praticada, por conta da aura de complexidade e lirismo que impregnava suas criações ficcionais. Para eles, a razão,

assim como os sistemas explicativos reverenciados, resultava insuficiente para abarcar as nuances do enigma que marca a vida do homem e sua arte. Somente o símbolo, por conter uma ideia de múltiplos sentidos, poderia evocar um objeto e, pouco a pouco, criar um estado de alma e fazer sonhar.

O conto “O sapo” é um perfeito exemplar da prosa simbolista brasileira. Nele, fica explícito o testemunho da deteriorização dos ciclos vitais causada pela angústia suprema. A transformação de Bruce precede em quinze anos à *Metamorfose* de Kafka e, embora possam ser comparadas por conta da inadaptação social, diferem-se pelo fato de que em Gregor Samsa a metamorfose ocorre apenas no nível da aparência e no protagonista de “O sapo” a transformação é total.

A pintura de cenas agônicas, transitórias, crepusculares, por meio de símbolos contraditórios, faz emergir a compreensão simbólica do absurdo das atitudes dos personagens de “O sapo”, todos desajustados, que tem em Bruce a grande metáfora do ser solitário, estigmatizado, grotesco, maldito, enfim.

Apesar de muitas afirmações que polarizam a relação entre simbolistas e naturalistas, podemos afirmar que o Simbolismo revela-se como a outra face do Naturalismo, pois, para seus seguidores, também há um destino, uma fatalidade que pesa sobre os ombros do homem, não determinado pela raça, meio ou momento, mas por motivos do acaso, por forças misteriosas e cósmicas não controláveis.

A metamorfose e o hibridismo das formas, apregoados por Bakhtin; a visão desencantada num “mundo alheado”, percebida por Kayser; a suspensão da ordem natural por um homem desorientado, vista por Rosenfeld, e a excentricidade da imaginação, verificada por Sodré e Paiva, podem ser verificados na narrativa de Nestor Vítor. A percepção do grotesco ocorre pela compreensão simbólica do absurdo das atitudes dos personagens, que denotam a imprecisão e o desacordo entre os fenômenos do mundo imaginário e os do mundo dito real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1993.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BROCA, B. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986, v.4.

CRUZ E SOUSA. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettinni, 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MOISÉS, M. *O simbolismo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MORETTO, F. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1989.
- MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, v.I.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SODRÉ, M. & PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUD, 2002.
- VÍTOR, N. *Signos*. Rio de Janeiro: Tip. Correia Neves e Cia., 1897.

Autoras:

Rosana GONÇALVES, Prof. Dra.

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

rgon_1@hotmail.com

Adriane CHERPINSKI, Prof. Ms.

Faculdades Alto Iguaçu – FAI

adriane.cherpinski@hotmail.com