

O GROTESCO MEDIEVAL – HYERONIMUS BOSCH E AS CANTIGAS DE MALDIZER PORTUGUESAS

Rogério Caetano Almeida*

Resumo: Este trabalho aborda a teoria do realismo grotesco de Mikhail Bakhtin aplicado em manifestações artísticas diferentes (a pintura de Hyeronimus Bosch e as cantigas de maldizer portuguesas). O ensinamento do estudioso russo mostra um “mundo às avessas” possível dentro da realidade artística – poesia e pintura, nesse caso. Outro fator a ser observado é a similaridade das manifestações de arte medievais descritas com realizações artísticas múltiplas de nossa contemporaneidade.

Palavras-chave: Realismo grotesco; cantigas de maldizer; Hyeronimus Bosch.

O REALISMO GROTESCO

Quando Mikhail Bakhtin (1999) escreveu seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, elaborou uma teoria sobre a literatura carnalizada, ou grotesca (um termo de que o autor discorda). Esse estudo foi baseado na obra de F. Rabelais e a sua escrita com origem nas festas populares que deixaram marcas profundas na cultura medieval europeia permaneceu até o século XVIII.

O crítico desenvolveu sua teoria e aplicou-a, todavia, somente em âmbito literário – entre outros, aplicou em *Gargantua e Pantagruel*, de François Rabelais. A ideia de nosso trabalho é verificar a adequabilidade de sua teoria em um período contemporâneo e analisar a pintura de Hyeronimus Bosch. Além dis-

* Aluno do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

so, verificaremos se suas teorias são aplicáveis também nas cantigas de maldizer portuguesas que são anteriores a F. Rabelais e H. Bosch.

Assim, o trabalho visa desenvolver uma pesquisa sobre o realismo grotesco (corporal) nas cantigas de maldizer portuguesas medievais e identificar os mesmos traços grotescos nas obras do pintor holandês Hyeronimus Bosch. Para completar este ensaio, utilizaremos os estudos sobre o grotesco feitos por Victor Hugo (2002) e Wolfgang Kaiser (1986). Por fim, verificaremos a aplicação dessas teorias nas cantigas de maldizer e nos quadros de Hyeronimus Bosch, identificando suas semelhanças e diferenças.

O GROTESCO MEDIEVAL – HYERONIMUS BOSCH E AS CANTIGAS DE MALDIZER

Ao estudarmos a arte medieval, fica-nos uma pergunta: por que o descaso com período tão profícuo? Talvez tenha origem em um velho chavão: “a Idade Média é a Idade das Trevas”, porém, ao observarmos a inventividade da arte na época, concluímos que todas as prerrogativas são infundadas. Além disso, não podemos nos esquecer de que as cantigas de maldizer fazem parte de nossa origem literária:

A influência é simplesmente uma transferência de personalidade, uma maneira de entregar a outro o que se tem de mais precioso; seu exercício produz uma sensação e talvez mesmo a realidade de uma perda. Todo discípulo se apodera de alguma coisa de seu mestre (BLOOM, 1991, p. 34).

As cantigas de maldizer surgem na Baixa Idade Média como uma cultura alternativa à oficial que era controlada e manipulada pela Igreja. Elas possuem formato parodístico e têm por objetivo a sátira mordaz à sociedade, mostrando os vícios de políticos, padres e classes privilegiadas de forma a rebaixá-los, e todas elas possuem uma conotação sexual. Não podemos deixar de observar que as cantigas satíricas medievais são “cantadas” em eventos realizados na praça pública, portanto temos uma forte influência popular; exigiam uma *performance* dos trovadores e daqueles que participavam da execução das cantigas – o povo.

Outra característica importante é a relação da sátira com os rituais carnavalescos medievais que possuíam um caráter de destronação dos valores morais, sociais e religiosos que acabavam por construir a ordem social. O mundo oficial morria para dar origem a uma nova realidade. Ao contrário das literaturas grotescas do século XIX e contemporânea, a medieval é ácida em seus ataques aos maus costumes com um caráter que Bakhtin (1999) chama de *ambivalente*. A ambivalência constitui um discurso destruidor que degrada e mortifica o criticado, porém, juntamente com esses aspectos, regenerava-o e renovava-o. Assim, temos:

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da

terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo (BAKHTIN, 1999, p. 17).

Observando os comentários, temos uma totalidade dentro do universo carnavalesco-grotesco medieval. Contrapondo-se com os ideais individualistas que surgem no século XIX e perduram até hoje, percebemos a ambivalência como uma força potencializadora que, ao mesmo tempo que critica o outro, retorna sobre si mesma. Essa crítica não é feita a um indivíduo ou outro especificamente, mas ao generalizado, e aquele que critica não possui uma voz, mas representa uma voz-coletividade. Além disso, a destruição que é causada pela sátira renasce por meio do riso que age em caráter positivo. O intuito da sátira medieval (realismo grotesco) é criticar e destruir, e definitivamente rir do que foi criticado. O riso é a grande finalidade desse tipo de manifestação e ele ocorre como foi a Idade Média “uma grande realização coletiva”, segundo S. Spina (1996).

No que diz respeito ao corpo grotesco, Bakhtin (1999, p. 320) diz que esse corpo é “universal e reúne todos os elementos: animal, vegetal e humano; ele é inacabado e aberto (*sic*)”. Justamente por esse corpo ser inacabado, ele se torna animado, como todas as outras coisas do universo; portanto, esse corpo é, também, parte do universo:

todos os fenômenos e coisas do mundo – desde os astros até aos elementos – abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir; encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças. E o centro a cuja volta se efetuou esse reagrupamento de todos os fenômenos, coisas e valores, era o corpo humano, que reunia no seu seio a imensa diversidade do universo (BAKHTIN, 1999, p. 320).

Assim, veremos como se dá a construção do corpo grotesco nas cantigas de maldizer.

Cantiga número 129 no livro de Rodrigues Lapa (1965):

*Nenguen-min, que vistes mal doente
De mau mal, ond' ouwer' a morrer,
Eu puj' a mão en el, e caente
O achei muit', e mandei-lhi fazer
Mui boa cama, e adormeceu;
E espertou-s' e cobriu-s' e peeu,
E or[a] já mais guarido se sente.*

*Achei-o eu jazer desacordado,
Que non cuidei que podesse guarir;
E, pois eu vi que era mal coitado,
Mandei-o benn caentar e cobrir;
E, des que s'el bem coberto sentiu,
Estornudou tres peidos e guarriu
Já quanto mais, e é mais arriçado.*

*Achei-o eu mal doente, u jazia
 Desacordado todo com o mal;
 E non cuidava que guareceria;
 Mias a mercee de Deus quanto vall!
 Que, u sa gente d' el desasperou,
 Feriu tres peidos e determinhou
 E conheceu, ca já non conhocia.*

*Deste mal non cuidei que guarecesse,
 Pero mandei-lhe fazer ua ren:
 Que aquel dia per ren non comesse
 E se deitasse e se cobrisse bem;
 E el deitou-se e cobriu-s' enton,
 E peeu bem e ouvve coraçõ
 Pois se beber, e dix' eu que bevesse.*

A tradução-interpretativa do texto é:

O trovador faz de físico, e aplica o seu fingido saber a um tal Ninguém-mim, talvez um seu jogral, que teria salvo de uma doença grave, quando já ninguém dava nada por ele. O autor insiste grotescamente no alívio dos gases intestinais, com aquele peer e locuções sinônimas, e remata, segundo parece, numa alusão ao vício da bebedice, que é onde querará chegar (LAPA, 1965, p. 208-209).

Como podemos perceber, Rodrigues Lapa era um profundo conhecedor do aspecto popular que as cantigas possuíam. Essa cantiga possui, talvez, todos os elementos do realismo grotesco. Vejamos: ela começa com um homem de possível nome paródico prestes a morrer de alguma doença. Mas o trovador (Fernan Garcia Esgaravunha – nome paródico em si) tentará de todas as formas reanimá-lo. O homem queimava em febre (“e caente o achei muito”), mas os cuidados que o amigo toma são fundamentais para salvá-lo. Arruma uma boa cama para que esse possa sarar. O doente, em seguida, dormirá bastante e será bem coberto. De repente, o doente começa a peidar (para que o texto não perca intensidade, devemos utilizar a palavra fielmente), logo começa a melhorar. O amigo, observando a melhora do doente, encontra-o desacordado e não acredita em uma melhora, acha-o quase morto (“mal coitado”). Nesse momento começa a grande reação para a vida do doente. Ele espirra três peidos e começa a se sentir mais animado.

Na terceira estrofe do poema, o trovador pede a ajuda de Deus para que o doente se salve. De repente, escuta mais três peidos e pouco tempo depois o corpo do doente resolveu viver. Na quarta estrofe, percebemos o final carnavalesco por excelência: o doente diz ao amigo ter vontade de beber. O amigo, feliz por ver o outro recuperado, diz que é para beber.

Os gases, como diz Bakhtin (1999), são, juntamente com o escremento e a urina, matéria cósmica do universo do baixo material e corporal. A situação que temos nesse poema é tipicamente carnavalesca. O doente está quase morto, mas o baixo material corporal faz que ele torne à vida. Podemos perceber, também, que em uma das sequências de peido do doente, ele espirra peido, e, esse *espirro*, originalmente sai da boca, é ligado ao baixo topográfico corporal: “a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absor-

ção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada” (BAKHTIN, 1999, p. 284).

Além do espirito, temos o peido que é parte do “inferno” corporal, ou seja, o baixo. Esse baixo é a ligação do universo corporal com a terra, com a fertilidade, com o novo. Assim sendo, representa uma transgressão da realidade oficial e demonstra que esses homens (o doente e o amigo) estão vivendo outra realidade – paródica e carnalizada. Além disso, como diz Bakhtin, o peido é o sinal de ressurreição. O mundo às avessas possui um homem doente que só sara quando tem uma relação do mundo interior dele com o exterior que ressurge novo. Portanto, esse homem torna-se universal, ele morreu-viveu, degenerou-renovou, e termina o poema com o gesto clássico do Pantagrúel rabelaisiano: pedindo uma bebida.

Cantiga número 14 no livro de Rodrigues Lapa (1965):

*Fui eu poer a mão noutro di-
A a ua soldadeira no covon,
E disse-m'ela: – Tol-te, arloton,
Ca non é est'a [ora d'alguen mi
Fornigar, u prendeu] Nostro Senhor
Paixon, mais é-xe de min, pecador,
Por muito mal que me lh'eu mereci.*

*U a vós começastes, entendi
Bem que non era de Deus aquel son,
Ca os pontos del no meu coração
Se ficaram, de guisa que logu'i
Cuidei morrer, e dix'assi: – Senhor,
Me fazes deste marteiro par ti!*

*Quisera-m'eu fogir logo dali,
E non vos fora mui[to] sem razon,
Com medo de morrer e com al non,
Mais non púdi – tan gran coita sofrir;
E dix'e logu'enton: – Deus, meu Senhor,
Esta paixon soffro por teu amor,
Pola tua que soffrestí por min.*

*Nunca, dê-lo dia en que nasci,
Fui tan coitada, se Deus me perdon;
E com pavor, aquesta oraçon
Comecei logo e dix'e a Deus assi:
– Fel e azedo bevísti, Senhor,
Por min, mais mui'est'aquesto peor
Que por ti bevo nen que recebi.*

*E poren, ai, Jesus Cristo, Senhor,
En juizo, quando ate ti for,
Nembre-chésto por ti padeci!*

A análise de Rodrigues Lapa (1965, p. 23) é a seguinte:

Cantiga de extraordinário atrevimento de idéias. Toda ela, a partir do v. 3, é posta na boca duma soldadeira, que nos dá conta do remorso de ser acometida em dia de Paixão e, ao mesmo tempo, do martírio que padeceu em sua carne de não levar o fornizio ao fim, paixão só comparável, e ainda maior, à que padeceu o Cristo na cruz. O interesse psicológico da poesia está naquela vacilação que move a soldadeira entre os espinhos da consciência e as delícias do pecado, – tudo envolvido numa teia de ironias, que dão a medida da liberdade existente em matéria de religião. A primeira estrofe está muito deteriorada nos códices e carecida de um verso, que reconstituímos, em leitura conjectural.

Segundo Lapa (1965), percebemos um tom de louvor a Deus na fala da soldadeira (nos versos 12-13: “Senhor, me fazes deste marteiro par ti”; e no verso 18: “Deus, meu Senhor”); porém, a fala de louvor é por essa mulher não poder fornicar no dia da Paixão de Cristo. Para a época, o feriado era sagrado e a Igreja procurava inculcar nas pessoas uma postura de rejeição ao corpo. O trovador, muito jocoso e atrevido, chega colocando a mão na “covon” (“cova”) dela. A soldadeira pede para que o salafrário tire a mão de lá e logo em seguida invoça a Deus. Porém, na segunda estrofe, o trovador escuta um barulho de ressoar seu coração (R. Lapa supõe que seja o barulho do coito). Após o ato consumado, temos um louvor da soldadeira que diz “Senhor, bendito sejas tu, que sofredora me fazes deste martírio por ti”. Na terceira estrofe, ela se apaixona, e, somente por esse motivo (coita), não foge dali. Daí por diante, temos uma sátira às cantigas de amigo, em que a dama sofre coita pelo amado que não volta, e, na quinta estrofe, ela (a soldadeira) retoma o tema do sofrimento por Cristo. No final, sugere que padeceu por Cristo.

Percebemos nessa cantiga vários indícios de realismo grotesco. Primeiro o louvor, em tom jocoso, por se sacrificar somente pela fé. Seu sacrifício é fornicar com o trovador que lhe passa a mão na vagina. Temos o baixo material corporal que dá à luz o novo (a vagina e o próprio ato sexual), e ao mesmo tempo um temor à realidade oficial que na verdade é jocoso; portanto, uma nova realidade é criada: o ato sexual como sacrifício para a mulher poderia ser permitido no dia da Paixão de Cristo. Com isso, temos a matéria risível na última estrofe, quando ela diz ter somente por Ele padecido. Apenas a utilização de palavras mais ligadas ao popular, à feira, já demonstra que essa mulher não parece muito arrependida, o que torna seu sacrifício um grande prazer. O paraíso, para ela, é essa nova realidade que surge no momento da “fornicação”, a dessacralização da norma e do ideal religioso por meio do ato sexual. É a morte da tradição religiosa oficial para o nascimento de algo novo, é a ambivalência que morre para nascer, que dessacraliza para sacralizar algo novo, o sexo como a representação do novo que surge, por meio do baixo material e corporal.

Quanto à vida e obra de Hyeronimus Bosch, as informações que possuímos são restritivas. Sabe-se que nasceu e viveu em uma pequena cidade belga do século XV; porém, identificam-se, em suas obras, tendências e temas medievais. Embasados em suas obras, estudiosos ainda não conseguiram definir quais foram os primeiros e os últimos quadros. Outro fato curioso é que, enquanto o protestantismo se firmava em alguns países europeus, a arte desses países que se relacionava com o mundo católico era destruída. Conclui-se que muitos dos quadros de Bosch foram queimados, restando apenas trinta, nos nossos dias.

Supõe-se que sua atividade artística fosse intensa, pois casou-se com uma senhorita abastada de sua cidade.

Sobre o quadro *As tentações de Santo Antônio*, temos a seguinte nota esclarecedora:

A inspiração do quadro é conhecida: baseia-se na lenda de Santo Antônio. Depois de dar aos pobres o dinheiro que arrecada com a venda de seus bens, o santo se retira para uma fortaleza egípcia em ruínas no deserto a fim de meditar sobre as palavras do Cristo e levar uma existência piedosa. Logo, porém, os demônios – os pecados da vida pregressa – surgem para tentá-lo com visões lascivas ou apavorantes, pondo à prova a sua fé indômita e, no final, vencedora (COLEÇÃO..., 1973, p. 159).

Temos na obra um amálgama de motivos religiosos que foram trabalhados de forma que podemos observar o realismo grotesco. Para facilita a análise, dividimos o quadro em seções. A primeira é aquela em que Santo Antônio e outros seres aparecem como que em uma missa. Outra seção importante, a nosso ver, é o canto direito inferior desse. Em destaque, no centro do quadro, temos Santo Antônio dentro da fortaleza em ruínas. No painel central, temos um padre de feições animalescas e seu sacristão é um ser de rosto monstruoso, com um funil invertido sobre sua cabeça. Segundo a orientação do livro, esse funil é símbolo da charlatanice. Atrás de Santo Antônio,

uma sacerdotisa coroada com uma mitra feita de serpentes oferece a hóstia a um músico de cabeça de porco sobre a qual pousa uma coruja. Ao lado, uma criada negra carrega num prato uma rã que ergue um ovo (COLEÇÃO..., 1973, p. 177).

Antes de analisarmos o contexto, vamos à simbologia: a serpente, dentre vários significados, representa o animal que se mistura ao homem, rivaliza-se, opõe-se, complementa-se ao homem. O porco simboliza a voracidade, a gula. A coruja simboliza a inteligência, a clarividência e o conhecimento racional. A rã, no Ocidente, é considerada um símbolo de ressurreição. O ovo é o que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo.

No contexto, temos Santo Antônio dentro de um monastério em ruínas, e às suas costas a sacerdotisa oferece a hóstia – purificação – ao guloso porco-músico que é o detentor do saber (a coruja) e carrega um cachorro com uma touca similar a de Arlequin; logo atrás dele temos um deficiente-corcunda. O outro porco que identificamos no mesmo plano é o padre que lê a Bíblia, talvez sua fome seja outra: a ganância, o poder, afinal seu sacristão representa a charlatanice. Ao fundo, temos uma igreja com um formato extremamente antropomorfizado – ela parece vestida de noiva. “Na parte inferior direita, uma mulher-árvore macilenta, de rosto azulado, cavalgando uma enorme ratazana, embala um feto enfaixado, precedida de um tonel-animal e de um alado personagem sem rosto” (COLEÇÃO..., 1973, p. 177).

Nesse âmbito, temos uma total inversão da ordem natural do mundo. Há uma mescla de animais, seres indefinidos, vegetais e homens metamorfoseados. O corpo grotesco em toda a obra é disforme, ele cria uma nova realidade social, um novo mundo. Segundo Bakhtin (1999), a ambivalência está em perdermos o mundo normal, ele morre – para a criação de uma nova (des)ordem social. Não

há mais um corpo definido, padrão, não há uma regra. O que ocorre, na verdade, é uma transgressão da realidade, há uma reinvenção de um mundo fantástico, também característico dentro do universo grotesco.

Para Bakhtin (1999, p. 276-277),

dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de animais ou de coisas. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos arregalados, pois interessa-se por tudo que sai, procura sair, ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar-lhe. [...] Como já o sublinhamos várias vezes, 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.

Ao analisarmos a citação de Bakhtin, percebemos que essa combina com o que vimos nas cantigas de maldizer, pois elas são despojadas, rebaixadoras, bufonas e denegridoras. Enquanto comparamos com o grotesco do quadro analisado de Hyeronimus Bosch, percebemos que há certa relação da construção do modelo grotesco, porém o procedimento é diferenciado. O quadro demonstra certo desespero, uma angústia, e até certo ponto uma atitude moralizante, afinal *As tentações de Santo Antônio* assustam um pecador-espectador. Se pensarmos nesse intuito moralizante, a obra de Bosch joga o espectador para uma nova realidade infernal, assustadora, grotesca para que esse não aja como um pecador. Assim, temos uma arte grotesca para moralizar, não para dessacralizar, como nas cantigas de maldizer portuguesas.

Se o procedimento do realismo grotesco é fazer que o mundo morra e renasça de uma nova maneira, mais livre e risível, os quadros de Bosch possuem a intenção contrária. É como se o quadro avisasse ao espectador que, se ele realmente cometesse pecados, a outra vida seria infernal como aquelas imagens das telas. Assim, a construção de um mundo grotesco com intenção moralizadora seria o inverso da realidade grotesca: possuía o intento de assustar as pessoas. A redenção de Santo Antônio viria somente quando ele, homem, se conscientizasse de todas as suas paixões carnisais. A paixão é representada na tela pela predominância da cor vermelha, mas o vermelho também é:

universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro [...] é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível. O vermelho-escuro [...] é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. Um seduz, encoraja, provoca é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e embalagens publicitárias; o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema etc. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 944-945).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando analisamos a formação do cânone em qualquer manifestação artística, percebemos que este se constrói sempre quando um determinado artista alcança o sublime dentro de uma estética ou manifestação artística. Sabemos, também, que o cânone é dinâmico e que às vezes um artista é descoberto como gênio muito tempo depois.

As cantigas de maldizer portuguesas são normalmente desprezadas pela crítica por serem “baixas”, “desprezíveis”; porém, dentro da arte grotesca também há uma sublimação: “o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários” (HUGO, 2002, p. 46).

Como identificar o sublime dentro de uma arte dita grotesca? As duas formas de manifestação são antagônicas e complementares. Assim, a arte grotesca é excluída do cânone, mas é necessária a esse. Se não fosse o grotesco, o que se manifestaria como esdrúxulo ou ridículo? Não podemos nos esquecer de que, para existir o sublime, deve haver também o inferior a ele, ou seja, o esdrúxulo ou ridículo. Portanto, concluímos que o grotesco participa do cânone mesmo quando não pertence a ele. Sendo uma paródia a ele ou não.

O mesmo acontece com a obra de Hyeronimus Bosch, só que de forma mais evidente. Apesar de suas telas com motivos e características grotescos, há uma sublimação, uma busca pelo elevado. Suas telas influenciam indiretamente Pieter Brueghel e chega até o surrealismo e o expressionismo. Isso só acontece por um único motivo: há uma beleza elevada na destruição, no horroroso, no desconhecido.

Por fim, as manifestações artísticas da contemporaneidade têm uma relação muito significativa com as artes medievais estudadas aqui. Entretanto, o realismo grotesco não está evidente apenas nas artes de nossa conturbada e não menos interessante Idade Média. O realismo grotesco está presente até mesmo na contemporaneidade, como estudos profícuos identificaram.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo; Brasília: Editora da Unb; Hucitec, 1999.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CAMPOS, A. de. *Verso, reverso, controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLEÇÃO GÊNIOS DA PINTURA. São Paulo: Abril, 1973.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAISER, W. *O grotesco*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LAPA, M. R. *Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Galáxia, 1965.

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. (Col. Grandes Obras da Literatura Universal).

SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ALMEIDA, R. C. The medieval's grotesque – Hyeronimus Bosch and Portuguese imprecate poems. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 10, n. 2, p. 77-86, 2008.

Abstract: This work approaches the theory of the grotesque realism of Mikhail Bakhtin applied in different artistic manifestation (the Hyeronimus Bosch painting and Portuguese imprecate poems). The teaching of the Russian shows a "reverse world" possible inside of the reality artistic, poetry and painting. Another point to be observed is the similarity of here described medieval artistic manifestation with the occurred multiple artistic accomplishments in our contemporaries.

Keywords: *Grotesque realism; imprecate poems; Hyeronimus Bosch.*