UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

ANDREIA LUIZA DA CONCEIÇÃO SOARES

A DERRISÃO PARÓDICA E AS FORMAS DE (RE) SIGNIFICAÇÕES NA POÉTICA DE BERNARDO GUIMARÃES.

CAMPINA GRANDE – PB
2015

ANDREIA LUIZA DA CONCEIÇÃO SOARES

A DERRISÃO PARÓDICA E AS FORMAS DE (RE) SIGNIFICAÇÕES NA POÉTICA DE BERNARDO GUIMARÃES.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, sob a orientação do Prof. Dr. Sébastien Joachim.

CAMPINA GRANDE - PB
2015

É expressamente proibida 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 da dissertação.

S676d Soares, Andreia Luiza da Conceição
A derrisão paródica e as formas de (re) significações na poética de Bernardo Guimarães [manuscrito] / Andreia Luiza da Conceição Soares. - 2015.
124 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Sébastien Joachim, Departamento de Letras e Arte".

1. Poética 2. Ironia 3. Riso 4. Paródia 5. Resiliência I. Título.

21. ed. CDD 808.1

ANDREIA LUIZA DA CONCEIÇÃO SOARES

A DERRISÃO PARÓDICA E AS FORMAS DE (RE) SIGNIFICAÇÕES NA POÉTICA DE BERNARDO GUIMARÃES.

Aprovada em 16/06/2015

BANCA EXAMINADORA

Prof° Dr. Sebastien Joachim / UEPB
Orientador

Prof.ª Drª. Rosângela Maria Soares de Queiroz / UEPB
Examinadora

Prof.ª Drª. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega / UFCG
Examinadora

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Luís e Sebastiana, porque Eles sabem...

À tia Maria (In: memoriam), meu primeiro olhar para as letras; Seu último olhar para a vida.

A Luís Paulo (In: memoriam): breve vida, eterna luz.

AGRADECIMENTOS

A Deus primeiramente, por ter me guiado até esse momento na busca do conhecimento, e por ser ele sabedor de todas as coisas.

Aos meus queridos pais, Luís e Sebastiana que sempre procuraram me incentivar nos estudos, apesar das dificuldades existentes. A vocês todo o meu reconhecimento pelo amor incansável dedicado a mim, e pela mais bela lição de amor que me deram: a Educação.

Aos meus queridos irmãos pelo apoio e companheirismo que sempre me depuseram: Ana Cláudia, grande inspiradora dos meus estudos e exemplo de dedicação e generosidade. Sempre acreditando em mim, mais que eu mesma; Havelange, por sempre estar pronto para me ensinar e por ter feito eu nunca esquecer uma equação de 2º grau, sem isso teria repetido a 8ª série; Claudiana, grande mulher que me ensinou os caminhos mais retos e afáveis para o meu crescimento, sempre com muita sabedoria... Lúcio, como esquecer as noites que ficavas a me esperar na volta da faculdade, me protegendo para eu poder chegar até aqui? Sérgio, com quem, lá no início tive as experiências mais difíceis e prazerosas: dividir um salgadinho na hora do lanche não era fácil... Mas, era nosso momento de felicidade, a nossa "felicidade clandestina"; Carlito, que dividiu comigo sua inteligência incomparável em inúmeras discursões intelectuais, ou não...

Aos meus sobrinhos encantadores que deram leveza a essa caminhada: Luís Henrique, Paulo Marcelo, Pedro Lucas e João Pedro.

Aos meus cunhados Pedro, Rômulo, Alexleide, Laís, Maciele e Lucas. Muita obrigada, pelo o interesse, pelos risos, pelas "escapadinhas" pra me distrair... Por fazerem parte da minha vida.

Ao meu marido Felipe Silveira pelo apoio, companheirismo, paciência e amor durante essa caminhada. Pelos tantos "aperreios" nas formatações e digitações dos meus trabalhos acadêmicos. Muito obrigada, amor!

Às "cabritas" Alécia, Isabelly e Lyra, minhas amigas de toda a vida. Obrigada, por serem Amigas!

Aos meus colegas do PPGLI, pelos momentos de coleguismo, momentos de discussões partilhadas, pelos risos, alegrias, desafios, angústias, medos e muita felicidade.

De modo especial a Huerto Eleutério, Waldívia Oliveira e Sidney Andrade, amigos para toda a vida, pelos grandes momentos que tivemos e compartilhamos nessa caminhada. Muitos outros momentos virão!

Obrigada aos professores do PPGLI, em especial a professora Elisa Mariana que participou da minha banca de qualificação, por todas as discussões, pelas milhares de ideias que pudemos trocar. A Rosângela Queiroz que além de estar na banca de qualificação, participou da minha banca de defesa contribuindo com toda a sua experiência para o meu crescimento. Agradeço também as professoras Marta Maria Nóbrega da UFCG e

Ermelinda Ferreira da UFPE, por terem aceitado participar da banca de defesa de mestrado como avaliadoras externa e suplente respectivamente.
.
Quero agradecer também a Roberto e Alda, secretários do PPGLI que sempre me receberam e me atenderam com muita atenção e cuidado, apesar dos meus constantes aperreios.

Agradeço por fim, ao meu orientador Sébastien Joachim. Muito obrigada pela paciência e afeição à minha pesquisa, pela sutileza e perspicácia nas correções e orientações teóricas, gramaticais, estruturais... Por sempre estar pronto para me ajudar a desvendar os caminhos do saber.

Muito, muito obrigada!

... Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

O objetivo da pesquisa foi propor uma discussão acerca do riso na obra poética do ultrarromântico Bernardo Guimarães. Tal estudo torna-se relevante na medida em que seus poemas fazem parte de um momento revolucionário do romantismo brasileiro, por apresentar características dissonantes, que conduzem o poeta à paródia e ao humor. Isso fez e faz com que a sua poesia cause estranheza aos paradigmas literários canônicos, dadas as proposições satíricas e bestialógicas. De fato, Bernardo Guimarães instaurou na literatura brasileira um novo momento de dimensões profundas. Através da paródia e da sátira, temas "intocados" foram magistralmente conduzidos à galhofa. Dessa forma, procurando desvendar os mistérios que envolvem as vicissitudes do riso na poesia bernardiana, a pesquisa se encaminhou pelos aspectos eróticos, satíricos e bestialógicos. Em um primeiro momento, trouxemos um diálogo entre dois dos elementos: a resiliência e a ética. Assim, analisaremos as significações e (re) significações que os poemas bernardianos podem adquirir em diversos contextos, levando em consideração a resiliência como um processo pelo qual os sujeitos afetados psíquica, física ou moralmente podem melhorar ou piorar na sua aventura existencial. Refletiremos, portanto, sobre o processo da resiliência em relação com a ética romântica nos poemas de Bernardo Guimarães. Aqui, o nosso apoio teórico será CYRULNIK (2001); CANDIDO (2007) e BOSI (2000). Em um segundo momento, pesquisaremos o riso, usando a parodização romântica do poema *A Orgia dos Duendes*, (assim como o nonsense). A essa altura, será lançada também a percepção de estranheza dos poemas em torno da perspectiva de "paraíso" literário que o projeto edênico-nacional procurou disseminar. Elegeremos igualmente como base teórica a proposição da carnavalização de BAKHTIN (2013), completada pelos aportes de MINOIS (2013) e BERGSON (2001). Em um terceiro e último momento, será indagada a perspectiva do riso obsceno, tomando por base os poemas *A Origem do Menstruo* e *O Elixir do Pajé*. Esperamos finalmente demonstrar como Bernardo Guimarães utiliza-se com um tão grande êxito artístico, por meio da ironia, de temas considerados impróprios à poesia romântica canônica: a mulher, o índio, o burguês... Para enriquecer a discussão, serão convocados cá ou lá a testemunhar George Bataille e Octavio Paz.

PALAVRAS-CHAVES: Ironia; Riso; Paródia; Resiliência.

RÉSUMÉ

L´objectif visé dans cette recherche est une analyse du rire dans l´oeuvre poétique ultra-romantique de Bernard Guimarães. Cette étude s´impose d´autant plus que ses poèmes font partie des oeuvres-témoins de l´étape révolutionnaire du romantisme brésilien par leurs traits dissonants comme la parodie et l´humour. Ce sont là, du point de vue du u romantisme canonique des signes d´étrangeté traduits en propositions satiriques et bestiologiques. En effet, Bernardo Guimarães introduit dans notre littérature de nouvelles dimensions profondes. Par l´usage de la parodie et de la satire, des thèmes jusqu´alors refoulés (« intouchables ») viennent occuper le devant de la scène. De cette manière, en cherchant à révéler les mystères complices des visissitudes du rire dans la poésie bernardienne, c´est comme naturellement que la recherche débouchent sur ces aspects bestialogiques et satiriques. En un premier moment, on élaborera un dialogue entre deux de nos futures catégories interprétatives : la résilience et l´éthique. Seront donc analysées les significations et ressignifications des poèmes de Bernardo Guimarães em divers contextes, sous le prisme de la double catégorie indiquée. Le procès résilient considère de quelle manière les sujets affectés physiquement, psychiquement et moralement dans leur existence en ressortent améliorés ou pires. De son côté, l´éthique romantique des poèmes bernardiens nargue l´éthique romantique d´une manière qui semble bien dialoguer avec la démarche resiliente dans son succès ou dans son échec. Ici, notre support théorique est CYRULNIK (2001); CANDIDO (2007) e BOSI (2000). En un deuxième moment, on étudiera le rire, en recourrant à la parodisation romantique du poème *A Orgia dos Duendes* et aussi au nonsense. À cette étape sera mis à profit l´effet d´étrangeté des poèmes dans leur contradiction avec la perspective édenico-national de « paradis » littéraire qui se disséminait à l´époque. Notre base théorique sera cette fois la carnavalisation de BAKHTIN (2013), complétée par les apports de MINOIS (2013), BERGSON (2001).En un troisième et dernier moment, sera approfondie le rire obscène. Nous prendrons pour base les poèmes *A Origem do Menstruo* et *O Elixir do Pajé*. Ce que finalmente nous prétendons démontrer est ceci : l´art de Bernardo Guimarães parvient, par le canal de l´ironie, à dribler les expectatives canoniques de la poésie romantique, en faisant un usage bien réussi des thèmes considérés par elle poéticamente impropres : la femme, l´indien, le bourgeois...Pour enrichir la discussion, nous inviterons à témoigner ça et lá Georges Bataille et Octavio Paz .

MOTS-CLEFS: Ironie; Rire; Parodie; Résilience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO 1: RESILIÊNCIA E ÉTICA NA LITERATURA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL 15

1. 1 PENSANDO A RESILIÊNCIA... 15

1.2 O HUMOR LIBERTADOR 22

1.3 O LUGAR DO AUTOR 25

1.4 INTERFACES DA HERMENÊUTICA FICCIONAL 28

CAPÍTULO 2 - O BACANAL FANTASMAGÓRICO DE UM CERTO BERNARDO 42

2.1 ALEGORIAS DO RISO 42

2.2 O RISO FESTIVO E O CARNAVAL 47

2.3 A CULTURA DO MONSTRO E DO FOLCLORE 52

2.4 A FESTA DOS SABÁS: DIVISÃO TEMÁTICA DO POEMA *A ORGIA DOS DUENDES* 56

2.5 UM CONVITE À GARGALHADA 59

CAPÍTULO 3 - DESPINDO A MUSA 83

3.1 A CARNAVALIZAÇÃO DA MITOLOGIA 83

3.2 O LUGAR DO LEITOR 88

3.3 O RISO ERÓTICO E OBSCENO 93

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES... 102

REFERÊNCIAS 105

ANEXO 1 108

O Elixir do Pajé 108

ANEXO 2 113

A Origem do Mênstruo 113

ANEXO 3 118

A Orgia dos Duendes 118

INTRODUÇÃO

> *A margem de gradação já não caminha aqui do humor ligeiro em direção à ironia mesclada de patético, mas cobre um outro espectro, que vai da sátira e do humor ligeiro até o riso extremo da perversão e sadismo...*
>
> *Vagner Camilo*

Desde a Antiguidade, o riso faz parte da humanidade em diversas formas de expressões. Tornou-se tema em diferentes campos do saber: na arte, na medicina, na história... A humanidade está cada vez mais interessada em desvendar os mistérios que permeiam a essência do riso. Defini-lo, portanto, desde então, tornou-se matéria de interesse em todo o mundo. Isso, de certa forma, se deve à sociedade atual com seus humoristas diários que misturam alegria e ironia, sarcasmo e grotesco em um piscar de olhos e que a deixam mais fascinante e intrigante. Contudo, assim como a literatura é uma arte que nos possibilita o entrelaçamento entre aquilo que somos, pensamos e queremos, o riso nos serve de variadas formas de expressões que nos encaminham para escolhas e direcionamentos imprescindíveis para o entendimento de uma obra.

Não é nossa intenção estabelecer uma teoria para o riso, até porque este já vem ganhando diversas formas de estudos, por vezes paradoxais e incompreendidos, mediante sua complexidade, uma vez que o riso se instala em uma zona fronteiriça de conforto imediato (o riso descompromissado dos palhaços, por exemplo) e do desconcertante riso irônico e sarcástico de *"As flores do Mal"* de Baudelaire. Todavia, é de nosso interesse perceber como o riso satírico tornou-se insistente no universo literário e o que isso ocasiona nas significações de certas obras, em especial na poesia romântica. Porém, o riso, com seu caráter universal, pode mudar de acepção, passando de uma época a outra. Ou seja, cada sociedade tem uma determinada representação do riso, dependendo da época e do contexto inseridos.

O riso pode ser diabólico, tendo o diabo como astro principal, em confrontação com a sociedade cristã. Isso se deve ao fato de que a nação cristã não tinha intenção de se debruçar sobre o riso, não era afeita às demonstrações de hilaridade. Por outro lado, o riso é subversivo. Este surge acompanhado das festas do povo. Mikhail Bakhtin foi um dos principais estudiosos desse riso, e seu divulgador no ocidente. Ele estudou profundamente a zombaria na Idade Média ganhando espaço através do povo. Compreendem-se a isso,

todas as formas de manifestações populares: festas dos loucos, festas do asno, ritos religiosos. Nesse carnaval apresentado por Bakhtin o povo mostra a sua vida, parodiando-a e invertendo-a. É o que ele chama de realismo grotesco: a visão popular do mundo, invertido. Claro que esse estudo tem suas ressalvas, ao colocar em lados opostos o discurso oficial e o popular, implicando uma dissociação cultural. Entretanto, deve-se levar em consideração que esse estudo revelava a sociedade do século XVI, e, portanto uma época em que os discursos se encaminhavam para uma contravenção entre o erudito e o popular.

O riso chega ao século XIX em um período conturbado no âmbito social, filosófico e intelectual. Não foi uma época feliz. Oposto a todo e qualquer tipo de hilaridade, o romantismo não conseguia ultrapassar os demônios que lhe eram impostos: a tentativa de ascensão da classe média, a burguesia austera e arrogante, a dificuldade de afirmação indentitária. “De fato, a hora não é de hilaridade” (MINOIS, 2013, p. 511).

O romantismo nasce como um momento de negação à estética, em que o homem buscava seu lugar no mundo e na sociedade. Porém, através do “egocentrismo”, do “sentimentalismo” e do “relativismo”, ele vai de encontro às tendências tradicionalistas e racionalistas impostas pelo Neoclassicismo europeu e brasileiro, tendo no romance o seu principal suporte divulgador. Neles, os escritores brasileiros utilizavam a literatura para difundir as ideias de nacionalismo desempenhando um papel primordial no projeto de construção da identidade nacional.

Igualmente, o romantismo foi à cena das ilusões, através do amor idealizado, da valorização dos elementos referentes à pátria, de acordo com as pretensões burguesas vigentes, no Brasil do século XIX. Escritores produziram romances, contos e poemas em consonância com os princípios morais e estéticos da classe emergente. Esse novo movimento ganha proporções revolucionárias e representa, na literatura e na arte em geral, os anseios da classe burguesa, que, na época, estava em ascensão. Com isso, as manifestações literárias acabam por ser também oposição ao classicismo.

Entretanto, um grupo de estudantes de São Paulo trouxe para a poesia os alaridos proclamados pelos autores estrangeiros como Baudelaire, que nessa época já havia difundido *“As flores do mal”* por toda a França. Eles fazem parte da chamada segunda geração do romantismo brasileiro e se distanciam das pretensões postuladas pelo legado da primeira geração romântica, que se intitulava como “geração da independência”, da busca pela nacionalidade literária. Essa geração procurava através dos textos literários implantar ideias revolucionárias que iriam transformar-se em liberdade. Os poetas ultrarromânticos,

assim como os nacionalistas, tinham um ideal de liberdade, mas uma liberdade poética, do fazer poético frente às pretensões canônicas[1]. Conceitos como ironia, humor, sarcasmo, grotesco são totalmente pertinentes. Nessa perspectiva, a morte aparece como solução, e pelas temáticas a ela associadas, como o "satanismo" e a "necrofilia", são cultivadas na construção da imagem do poeta romântico. Seu maior representante, no Brasil, foi Álvares de Azevedo, mas a tendência contou ainda com outros nomes, como por exemplo, Bernardo Guimarães, nosso poeta em estudo.

A poesia de Guimarães – poemas erótico satíricos, humorísticos, bestialógicos – é marcada pela censura da chamada literatura oficial, que acolhia as alegações do cânone, transformando em tabu a publicação de poemas como *"O Elixir do pajé*", "*A Origem do Mênstruo*" (ambos 1875) e "*A Orgia dos Duendes*" (1865). Dessa forma, os poemas eróticos e satíricos de Guimarães foram esquecidos aos olhos da crítica literária do século XIX. Entretanto, foram publicados em edições clandestinas e mais tarde em publicações que chegaram até os dias atuais.

Esse "esquecimento" da crítica não tirou de Bernardo Guimarães o lugar de um dos autores mais conhecidos da literatura brasileira. Porém, esse vislumbre se dá pela sua bem aceita expansão do idealismo romântico do século XIX. A prosa foi e é o principal elemento para a inabalável aceitação no cânone literário. Obras como **A Escrava Isaura** (1875) e **O Seminarista** (1872) ocasionaram ao escritor mineiro, grandes entusiastas críticos.

Todavia, paralelo à prosa, Bernardo Guimarães escreveu vários poemas que passaram "despercebidos" do público leitor e da crítica literária. Decerto, os temas abordados em tais poemas não comungavam com o lirismo ufanista propício à época. Em quase todos eles, o gosto pelo pitoresco foi amplamente marcado, levando muitas vezes aos seus leitores clandestinos - como a sua poesia - às gargalhadas. O romantismo, no Brasil ainda não havia se embebido das manifestações poéticas de Baudelaire. Este já escrevia poemas que iam de encontro às tendências românticas. Mas, no Brasil, apesar de ser referência para os escritores românticos, Baudelaire não abria espaços para os autores brasileiros, pois sua obra ocupava toda a crítica literária. Deve-se a isso o fato contextual, ou seja, esse fazer poético não convinha a um Brasil envolto em uma sociedade burguesa, com leitores burgueses.

---

[1] Pretensões essas que, de certo modo, até hoje definem os passos literários dos escritores e de toda uma crítica literária, relegando os textos que consideram menores, ficar à margem, ou à "esquina do cânone".

Dessa forma, procurando desvendar os mistérios que envolvem as vicissitudes do riso, a pesquisa se encaminhará em torno da obra poética de Bernardo Guimarães. Para isso, faremos um recorte de seus principais poemas eróticos, satíricos e bestialógicos, tendo como poemas - bases: *A Orgia dos Duendes*, um dos mais importantes do romantismo brasileiro; *A origem do Mênstruo*, poema obsceno e galhofeiro, *e O Elixir do Pajé*, uma impactante paródia do nosso romantismo. Dividimos a pesquisa em três capítulos.

No primeiro, traremos a perspectiva da resiliência (a capacidade de adaptação ou evolução positiva frente a uma situação) e da ética (as relações morais referentes à conduta humana). As significações e ressignificações que os poemas bernardianos podem adquirir através de diversos contextos, levando em consideração a resiliência como um processo, pelo qual os sujeitos postos em situações inerentes a vida, adquirem capacidades de superação, sendo esta positiva ou negativa. O sujeito, dadas as suas afeições psíquicas, físicas ou morais, pode tornar-se anti- resiliente, alguém que transforma a capacidade de superação em subversão. Dessa forma, veremos o processo da resiliência dialogando constantemente com a ética romântica, fazendo-se ambos presentes nos poemas de Bernardo Guimarães.

No segundo capítulo, pesquisaremos o riso, através da parodização romântica d*'Orgia dos Duendes* e do nonsense. Este último faz parte de um conjunto de poemas considerados pela crítica como bestialógico, isto é, poemas que aparentemente não possuem nenhum significado, contudo estão imbuídos do discurso paródico constantemente apresentado na obra poética de Guimarães. Tudo isso através da percepção de estranheza dos poemas quando da perspectiva de "paraíso" literário que o projeto edênico-nacional, ou seja, a visão paradisíaca da terra procurou disseminar. Parodiando o influxo romântico no contexto nacional, a forma discursiva dos poemas exibe o jogo, o disparate, o lúdico e a penetração do risível no horrível, convertendo o detalhe sinistro em derrisão humorística, pelos efeitos que o burlesco promove quando forma um repertório magnífico de procedimentos cômicos e grotescos ao mesmo tempo.

No terceiro e último capítulo, nos dedicaremos ao riso obsceno com os poemas *A Origem do Mênstruo* e *O Elixir do Pajé*. Veremos como Bernardo Guimarães utiliza-se de temas considerados impróprios para os padrões canônicos, para satirizá-los por meio da ironia: a mulher, o índio, o burguês... Elementos fundamentais, nesses dois poemas que fogem do ideário romântico do período romântico, são magistralmente parodiados por

meio do dispositivo da ironia. Ainda nesse capítulo, traremos à tona a discussão relativa à receptividade da poética bernardiana. Tentaremos inserir o leitor, e o seu lugar nas significações intrínsecas aos poemas.

Os poemas foram extraídos do livro *"Poesia erótica e satírica"* (1992), com edição e organização de Duda Machado. Outras edições foram lançadas, não se sabe exatamente o ano, mas provavelmente em uma época que trazia o ranço do lirismo exacerbado, o que explica algumas serem publicadas com grandes lacunas. Palavras consideradas impróprias foram extraídas dos poemas. Tais edições não retiraram os poemas de Bernardo Guimarães da margem, mas de certa forma conseguiram abrir um espaço valioso para as próximas edições.

A escolha da edição de 1992 de Duda Machado se deu por considerar esta uma das mais completas, até mesmo em detrimento de uma outra edição de 2000, do próprio Duda, que, ao nosso ver, não abrange toda a grandeza da poesia bernadiana. É uma edição que prioriza os poemas obscenos, a começar pela capa, que traz a imagem de um homem nu. Na edição escolhida como objeto da pesquisa, os temas abordados são todos colocados em um único lugar. Lugar esse em que merece estar o grande poeta Bernardo Guimarães.

CAPÍTULO 1: RESILIÊNCIA E ÉTICA NA LITERATURA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

1. 1 PENSANDO A RESILIÊNCIA...

> *O humor tem alguma coisa de sublime e de elevado... O eu recusa-se ao engano a se deixar esmagar pelo sofrimento imposto pela realidade exterior, recusa-se a admitir que os traumatismos do mundo exterior consigam tocá-lo; mais ainda, ele faz ver que até podem causar-lhe prazer.*
>
> *Freud apud Minois (2014)*

A sociedade contemporânea é marcada por inúmeras transformações importantes, tanto no campo social quanto no econômico, e estas acabam por afetar o indivíduo, seu desenvolvimento e suas relações com o meio. A literatura, nesse contexto, serve para refletirmos e tentarmos compreendê-la e nos compreender nas variadas formas de contemplação. Desse modo, entender a literatura como um sistema único é incidir em uma incoerência. É importante e indispensável que seja abandonado todo e qualquer tipo de classificação de gênero e de época, uma vez que isso apaga a grandeza da obra como força constituidora de mundo e das diversas nuances nela inseridas. O que nos lembra Calvino: "... há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar." Pensemos, então que o estudo da resiliência encontraria na literatura um meio muito peculiar de entendimento no que se refere ao sentido e à significação de determinados textos, pois os estudos estariam voltados para uma análise mais específica no que concerne aos sujeitos.

O estudo da resiliência vem tomando proporções bem delineadas e conflituosas ao longo dos anos. Esse dual atitudinal e conceitual se perpetua por ser um estudo que ainda engatinha no campo das definições. Entende-se, dessa forma, que esse estudo procura sistematizar os processos que são desenvolvidos por indivíduos que passam por algumas adversidades na vida.

No início da década de 1980 é que o conceito de resiliência se expande, trazendo contribuições importantes para o desenvolvimento humano, tanto na área da física como nas ciências humanas. Em um primeiro conceito de resiliência, vemos sua origem vinculada à física e à engenharia. O termo estaria associado à capacidade máxima de um

material de suportar tensão sem se deformar de maneira permanente. Seria o caso, por exemplo, de um elástico que, distendido, modifica sua forma, e com o impacto dessa distensão, volta ao seu estado original. Na psicologia, este processo de ida e volta envolve mais expectativa de crescimento e superação, pois após o abalo, a volta torna-se melhor e mais significativa do que era antes. Isso é possível por meio dos caminhos que são percorridos nesse processo.

As ciências humanas utilizam o conceito de resiliência para descrever a capacidade do indivíduo ou de um grupo de se constituir ou reconstituir de maneira positiva diante das adversidades, mesmo se mantendo em um ambiente desfavorável. Essa capacidade é construída durante o processo de desenvolvimento humano, razão pela qual não pode ser compreendida como algo estático e linear. A diferença essencial da resiliência na física e na psicologia é que nesta última o conceito é fundado na perspectiva de uma dinâmica positiva. Assim, a resiliência não se limitaria à capacidade de resistência física e sim de uma construção e uma reconstrução de tal adversidade e, por que não dizer, da vida.

A partir do final dos anos 90, o estudo sobre resiliência passou a ser difundido no Brasil através dos estudos de psicologia, tendo como foco principal os fatores de proteção, dando assim uma ênfase maior aos recursos internos dos sujeitos em face de uma situação traumática.

Levando em consideração sua etimologia, o termo resiliência vem do latim *resilio, resilire* que quer dizer voltar pra trás por sua prefixação, *re*, que indica retrocesso e por *salio* (voltar, pular). Aplicada à condição humana, a palavra passa a designar a experiência do ser duramente abalado que encontra em si mesmo a energia de passar por adversidades e de se relacionar adaptivamente. O que volta a ser um sucesso do ponto de visto das normas estabelecidas pela sociedade.

Pela origem inglesa, *resilient* remete à ideia de elasticidade e capacidade rápida de recuperação. Ser resiliente, nesse caso, é agir como alguém que supera cada vez mais e de modo quase irreversível os problemas que por ventura surjam diante dos seus caminhos diante dos outros, e até perante a sua consciência. Para ser resiliente, um sujeito humano precisa ultrapassar os caminhos tortuosos que lhes são impostos no curso da sua existência. Tais caminhos muitas vezes implicam processos que levam em consideração o construto histórico do sujeito, tornando-o flexível, aberto à transformação perante os mais imprevisíveis obstáculos. Portanto, é importante destacarmos que não existe um sujeito que é resiliente, mas sim que está resiliente. Dessa forma, podemos entender que o sujeito não

é resiliente por uma capacidade inata, ou seja, ele não nasce resiliente, ele torna-se, ou, melhor dizendo ele pode tornar-se resiliente. Da mesma maneira o sujeito pode vir a ser anti-resiliente[2].

A transmutação mental que nele se efetua é concomitante a uma transformação de significação, que nos remete a Heidegger em *O ser e o tempo*, uma vez que este filósofo apresenta duas referências para o entendimento das vivências e da vida. Uma seria a epistemológica, referente às ciências do espírito e a outra estaria relacionada a um componente histórico que se incumbe das visões de mundo. Já em Dilthey, essa conexão entre espírito e componente histórico, estaria relacionada ao caráter psicológico do indivíduo: "desse modo, a filosofia depende das conexões psíquicas do ser humano, pois que são essas conexões que regem as suas relações com o mundo". (DILTHEY apud NUNES, 1999, p. 44).

Boris Cyrulnik (2001, p. 96) apresenta o tema da resiliência enfocando os fatores familiares como sendo preponderantes para o processo constitutivo do ser humano. É através das relações parentais que o sujeito desenvolve sua capacidade de superação. O processo de resiliência então depende do comportamento do sujeito mediante as interpretações externas. Ele ainda acrescenta que a resiliência é a capacidade de uma pessoa ter uma nova atitude perante um sofrimento psíquico, uma atitude que se traduz concretamente por um processo de superação, de libertação. É a capacidade que cada um tem de contar e modificar sua própria história, de ser dona dela, de escolher, excluir, acrescentar, determinar certos ajustes ou reajustes da vida, apesar do problema que se enfrenta. Assim, o indivíduo torna-se narrador de sua própria história, tendo como telespectador o outro que, num confronto único, torna-se coautor do enredo.

A história, a narrativa tem um princípio pautado na individualidade, mas ao longo da narração ganha aspectos de coletividade. O sofrimento, os conflitos passam a ser não mais de um só, e sim de outrem também, fazendo assim com que a narrativa tenha um potencial transformador em termos individuais e coletivos. Deste modo, o "eu" projeta-se para um outro espaço, e, inventando ou aderindo a múltiplas possibilidades, transforma-se desse modo em outro de si mesmo. Waller (2001) no início dos estudos sobre resiliência, diz que esta "era concebia como resultados de traços de personalidade". (WALLER apud BRANDÃO, 2009, p.68). Logo, todo e qualquer indivíduo humano tem potencial para ser

[2] Seria uma resiliência às avessas, algo contrário às adesões formais. Mas não um contrário de negação. É como se algo existisse para dar sentido ao outro.

um sujeito resiliente. Isso não significa que todos se caracterizam como sujeitos resileintes. O sujeito pode se tornar um anti-resileinte, aquele que não consegue, ou não escolhe modos de se tornar resiliente.

Desse modo, a resiliência apresenta-se como um evento que deve considerar a adaptação de cada indivíduo. Isso significa dizer como cada indivíduo age e reage em cada situação. Então, quando surge uma situação de risco, deve-se levar em consideração a significação desta para cada um. Entende-se, pois, não ser este um processo inato à personalidade de qualquer indivíduo do mundo empírico, mas um processo fenomenológico, "o *epoché* que conduz o pensamento ao domínio das vivências intencionais como os primeiros dados absolutos". (NUNES, 1999, p.51).

Existem, ainda, três tipos de resiliência de acordo com Garcia (2001) citado por ANGST, 2009, p. 254: a emocional, a acadêmica e a social. A resiliência emocional relaciona às experiências positivas que levam a sentimentos de autoestima, autoeficácia e autonomia, que capacitam a pessoa a lidar com mudanças e adaptações, obtendo um repertório de abordagens para a solução de problemas. A resiliência acadêmica engloba a escola como um lugar onde habilidades para resolver problemas podem ser adquiridas com a ajuda dos agentes educacionais. E a resiliência social envolve fatores relacionados ao sentimento de pertencimento, supervisão de pais e amigos, relacionamentos íntimos, ou seja, modelos sociais que estimulem a aprendizagem de resolução de problemas.

A sociedade está cheia de exemplos em que pessoas transformam e são transformadas a partir de um acontecimento traumático. Aparecem a todo o momento tais infortúnios. É notório o exemplo do maestro brasileiro João Carlos Martins, que teve um nervo rompido e perdeu o movimento da mão direita em um acidente de jogo de futebol em Nova Iorque. Ele consegue tocar piano e reger orquestra com perfeição, muito provavelmente porque soube internalizar estratégias de superação de uma condição à primeira vista irreversível. Provavelmente, soube conviver com as transformações, as novas visões da realidade e os novos significados da sua existência. Portanto, entende-se o processo da resiliência como "uma nova releitura" dos acontecimentos dolorosos que nos sobrevenham.

Assim, a resiliência deve ser analisada de modo dinâmico e multimodal, levando em consideração os diversos itermeios que cercam o indivíduo. Neste caso podemos pensar em uma resiliência condicionada ao ser resiliente, isto é, o indivíduo cria um evento de adversidade, assim como também cria seu processo de resiliência.

No caso comum dos ilusionistas. Eles criam suas próprias divergências com o seu eu e com o mundo ao redor, por exemplo, dentro de cubos de água por horas e horas, ultrapassando seus limites e suas adversidades. A resiliência, portanto seria a “releitura da realidade”. É importante entender a resiliência como um processo mutável e abalável que se desenvolve de forma contextualizada e tênue, nada que aponte para uma disposição ao lado pessoal.

Atualmente, os estudos sobre resiliência voltam-se para a investigação de pessoas e comunidades que conseguem se distanciar do protótipo de vítima e se engajam num processo de recuperação terapêutica e de adaptação às adversidades. Na perspectiva fenomenológica, a resiliência se desenvolve através dos indivíduos e das suas culturas, e, segundo Nunes da sua intencionalidade. “Nas vivências intencionais, expomos não só aquilo que eu viso no objeto visado, [...] como o próprio ato de visar [...] independentemente do que é empírico.” (NUNES, 1999, p. 52).

Pode-se entender, dessa forma, que quando a cultura não consegue “resolver” os possíveis problemas dos indivíduos, estes ficam à deriva e não conseguem se modalizar de maneira particular. Ou seja, não conseguem, por meio da linguagem, se colocar como fonte de referências temporais e/ou espaciais, e ao mesmo tempo não conseguem tomar uma atitude em relação ao que enunciam. A fenomenologia procura e possibilita compreender os fenômenos da vida, o que de fato é interrogado ou posto à prova. Essa compreensão só é creditada, pois, quando da interpretação das subjetividades presentes no corpo. Estas vêm à tona por meio de linguagens e discursos que serão interpretados e terão a compreensão necessária. Dessa forma, compreensão e interpretação andam de mãos dadas.

Em geral, vimos que a resiliência inclui a noção de adversidade e de adaptação, seja ela coletiva ou individual. Adaptação esta que recebe o nome de adaptação positiva. Deve-se entender isto como um processo de transformação e não de conformidade, uma vez que os indivíduos passam e perpassam por perspectivas diversas e mais que isso ideológicas, levando em consideração que os indivíduos a todo o momento estão passando por momentos ou acontecimentos adversos, mas não estáticos. O indivíduo que se confronta com a adversidade é perfeitamente capaz de transformá-la, como também pode não conseguir transformá-la conforme as perspectivas sociais eminentes porém, pode haver uma ressignificação para esse momento adverso. Isso significa que a adaptação positiva, não é totalmente voltada e direcionada para o que o esperado socialmente. Tal momento traumático não significa especificamente algo que tenha como resultado uma recompensa

positiva, pois a resiliência se dá através de um processo psíquico, social e moral que se desenvolve de forma elaborativa e referencial, levando em consideração o caráter, o contexto cultural e a sua dependência do outro e do meio.

Mais uma vez cabe relembrar que a resiliência é a maneira individual ou coletiva de enfrentarmos as adversidades presentes no nosso cotidiano. Mas, sempre em um processo dinâmico interno do sujeito. Não seria interessante aplicar essa noção à arte/literatura? Como se sabe, a arte é um campo fértil de diálogo, de subjetividade e intersubjetividade, posto que, produto da capacidade simbolizadora, é resultado de um esquema de interpretação, de valores partilhados socialmente, contribuindo para o sentido.

Entrar num processo de resiliência é projetar uma vida organizada com vistas a uma superação sob todas as formas: física (foi vítima de um acidente grave, ou nasceu com uma deficiência física na ordem da locomoção, da visão, da fala); psíquica (padece de um trauma que remonta aos primeiros anos da vida, e que bloqueia a iniciativa, o avanço na formação, na acessibilidade a uma carreira, ou desenvolveu um mau jeito que o/a torna antissocial, intolerante, excessivamente sarcástica, misantrópica, de humor melancólico e de espirito cáustico ou ultra preconceituoso, incapaz de lidar com a fraqueza dos outros. etc.) e moral (cometeu uma infração terrível, roubou, matou, prejudicou outrem).

Em todos esses casos, o indivíduo precisa desenvolver uma dose de moral, de capacidade, de resistência e de enfrentamento face à adversidade, face à gente impiedosa, face à justiça, face aos meios de vida. Precisa “sair de baixo”, armar-se mentalmente para superar a sua fraqueza, a sua deficiência, fosse vencendo a vergonha, aceitando humildemente os recursos de terceiros, na família, ou de profissionais externos que lhe são oferecidos, (psicoterapeutas, fisioterapeutas, mentores ou tutores leigos ou religiosos, etc.), de todos os tipos adequados a sua necessidade.

Aprender a reerguer-se, a explorar o seu potencial, o esforço de cada dia a vencer no plano físico, moral, psicológico, de ponto de vista da convivência. Tudo isso é agir conforme uma ética de melhora da sua qualidade de ser no mundo que tem uma comunidade de destino com os outros, a fim de ganhar o seu lugar ao sol. Tal capacidade requer o desenvolvimento, o treinamento de si por meio de um feixe de virtudes, que constituem uma ética de viver ou de sobreviver.

Paródias, derrisões, sátiras exigem controles para caber dentro de uma atitude sã e moral, senão ferem o terceiro, aqueles que caem na posição de vítima de uma maldade. Se essas características intelectuais são constantes e não respeitam o momento e a situação de

interlocução, elas ferem os outros e se tornam um defeito. Quem as pratica impiedosamente sem poupar ninguém, se se esforçar a se conter, se tornam um sujeito anti-resiliente (praticam uma resiliência às avessas), e merece a crítica do leitor consciente que somos nós. Portanto, a retórica da escrita não pode abster-se de toda ética. Existe uma ética do produtor de arte e uma ética de receptor de arte. Logo, existe uma ética na literatura que submete os textos à normatização de certos critérios e regras preestabelecidos e que definem a sua "aceitação" ou não dentro de um determinado campo social e cultural.

Desde a Antiguidade, a relação entre literatura e ética, seja do ponto de vista da filosofia, da política ou da religião, se encaminhou por dois polos distintos: de um lado, a literatura como um instrumento a serviço do pensamento correto da época vigente; do outro, tem sido vista como algo perigoso que fere as ordens estabelecidas. A perspectiva de que a literatura é uma das formas de movimentação com poder de abalar as instituições estabelecidas é partilhada tanto por críticos históricos e literários, como pelo próprio escritor, mediante sua capacidade de intervenção para a melhoria da humanidade.

A literatura, diante dessa relação, não se dissocia das questões éticas. Na medida em que isso acontece, entendemos, pois, que a ética é consequência de uma visão de mundo que determina uma lei, neste caso, teríamos a associação da ética a uma literatura engajada, comprometida com valores, sejam políticos, teológicos ou filosóficos. Sartre, no livro *Que é a literatura*?, coloca a literatura como um problema da consciência, que a cada momento confronta-se com o mundo em relação com outras consciências. Logo, para ele, o escritor tem que ser engajado: "escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado de bom grado ou à força, você estará engajado". (SARTRE, 2004, p. 53).

Essa é apenas uma das visões sobre ética que permeiam o campo da literatura. Outra muito difundida é a visão que vê a literatura como ameaça. Nela destaca-se Platão, com a sua concepção, que insistia em expulsar da República todos os poetas. Neste caso, sua escritura e seu modo individual de expressão estariam controlados pelas elegias do poder. Outra vertente vê a literatura como auxiliar na realização da ética. Dante, com a sua *Divina Comédia*, expande a ideia de que a Igreja é tão importante para o homem quanto a sua própria ação criadora. Isso se clareia pelo fato de Dante Alighieri ter no texto bíblico sua principal fonte de criação, e fazer deles independentes, sugerindo uma ética religiosa em detrimento da literatura. Desse modo, constrói seu compromisso poético, através do poder dominador da Igreja na Idade Média, que com suas normas determinava o pensamento correto.

Uma ressalva, porém. Nossa intenção, ao mencionar estudiosos e filósofos da Antiguidade, não é de submeter o nosso estudo a uma disposição cronológica dos caminhos da ética, nem tampouco conceituarmos tais estudiosos. Entretanto, com a retomada da consciência da ética através dos tempos, podemos talvez entender a institucionalização literária que rege a vigência das obras, em especial a da poesia.

1.2 O HUMOR LIBERTADOR

A relação entre resiliência e ética apresenta-se de modo muito peculiar em alguns poemas de Bernardo Guimarães. Faremos inicialmente, para exemplificação dessa dialética, um recorte de dois de seus principais poemas: *A Orgia dos Duendes* e *O Elixir do Pajé*. (Ed. Duda Machado, 1992). Neles, o processo resiliente e ético se observa através de um construto: o **riso**. Levando em consideração que são poemas que descortinam toda a forma enrijecida e oficial do romantismo brasileiro, recorremos à carnavalização de Mikhail Bakhtin, em sua obra sobre François Rabelais (2013). Essa assertiva vem pautada numa linha hermenêutica que submete o texto a um método alegórico de interpretação. O texto ganha dessa forma outro sentido que não aquele original. É o que explica, por exemplo, um texto escrito no século XIX ganhar significações variadas na atualidade.

Nesse percurso, chega-se à percepção fundamental do "eu" como unidade de "pensamento e ação", focalizando as relações do pensamento com a arte, quer na tradição clássica, quer na herança romântica. Por seu turno, este eu faculta a compreensão da concepção contemporânea de indivíduo, a representação satírico-cômica ou humorística, de si. O particular, o privado reveste-se de uma tinta de ironia ou de humor por falta de modos expressivos adequados na língua. Entretanto, a ética não se encontra baseada na liberdade ontológica do eu, mas na infinita responsabilidade pelo outro. O fazer literário de Guimarães era de tal forma condicionado por essa opção ética que a própria literatura acabava por ser tematizada em sua ficção, pois incumbia discutir o papel da literatura em meio a um discurso ético.

Bakhtin, no referido livro, analisa o corpo coletivo. O livro todo parece ser uma homenagem ao corpo, tomando-o como principal agente narrativo. Com efeito, pelo corpo se conciliam a cultura e a vida; pelo corpo, se retrabalham e se ultrapassam os tabus; pelo corpo, se costura uma simbiose entre o épico e o romanesco, desta forma valendo-se do corpo para promover uma nova tradição inscrita na irreverência, na posição emergente do povo enquanto comunidade cultural. Para o filósofo russo, há um dualismo na Idade Média

que contribui para a manifestação carnavalesca subversiva e social. Existe uma dupla visão de mundo: a visão séria (das autoridades) e a visão cômica (da praça pública). A primeira abomina todo e qualquer tipo de manifestação que fere o domínio sagrado. A segunda refere-se essencialmente à festa do povo. A festa de libertação, a festa dos loucos. O povo apresenta sua própria vida através do riso. "O riso teria, portanto, valor de subversão social, temporariamente tolerado pelas autoridades, como exutório em circunstâncias determinadas". (MINOIS, 2003, p.157).

Complementando Bakhtin e seu estudo sobre Rebelais, Bergson (2001), chama a atenção para o riso mecânico[3]. Para o filósofo, o riso é a personificação da flexibilidade social, um gesto social. Ele alivia as tensões castradoras impostas pelos bons costumes, pelas reações e atitudes cristalizadas e que, por isso, proscrevem boa parte de nosso desempenho cotidiano. Grande antecessor do riso bergsoniano, o riso de Rabelais guarda ainda todo o seu vigor, libertando a concepção do filósofo de certo ranço punitivo, enfatizando e evidenciando os traços de experiência libertadora e alegre. É precisamente essa percepção elevada no nível de uma espécie de forma simbólica situada entre suas origens corporais e seu *status* de forma cultural, que permite a Bakhtin caracterizar o riso em Rabelais como uma espécie de *Weltanschauung* (visão do mundo).

A forma com que as funções do corpo são tratadas em Rabelais o torna um exemplo perfeito, para Bakhtin, de "redução fenomenológica", visto que o corpo atravessa os limites da consciência para ser reverenciado no mais alto grau de subsistência do sujeito. Com isso, os sentidos a eles atribuídos vêm imersos na subjetividade enunciativa:

> Na acepção primeira, ser o ser da consciência. Sob esse fundamento, a fenomenologia tornou-se uma filosofia transcendental da constituição do sentido, devendo mostrar como nos diferentes atos, chegamos a diversas objetualidades visadas, sejam como materiais ou física sejam orgânicas, psíquicas ou espirituais. (NUNES, 1988, p. 53)

Junto ao riso, o grotesco torna-se para Bakhtin um ponto de vista a partir do qual surge uma concepção diferente do humano, um humanismo que não é mais ligado a uma crença no indivíduo e não é mais sustentado por um abraço e na promoção das virtudes em termos de medida, proporção ou razão. O grotesco se incube de extrair da arte aquilo que deveríamos esconder. Isto é, passamos a associar nosso consciente com o inconsciente e

[3] As ações mecanizadas se entremeiam com o "vivo". Isto é, o homem é social à medida que se relaciona intimamente com as astúcias mecânicas preestabelecidas.

tornamos a arte grotesca propícia ao riso, uma vez que o grotesco é sobrenatural e absurdo, ou seja, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo.

No grotesco romântico, a corporificação do homem ganha importância através das imagens do parto, do coito, das necessidades fisiológicas (principalmente urinar e defecar) e do ato de comer, não o comer e beber cotidianos, mas a comilança, o banquete da festa, que apresentam traços de excesso que relembram a carnavalização bakhtiniana, referente à sua análise de François Rebelais. Esses também são evidenciados em Kaiyser. Para ele, "é o contraste pronunciado entre forma (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, e da força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo" (2013, p. 56).

Os personagens rabelaisianos, especialmente os de *Gargântua*, exemplificam esses traços exageradamente grotescos nas simples ações do dia a dia. Isso se evidencia principalmente na passagem em que fala Bakhtin do "princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual". Conclui dizendo: "São imagens exageradas e hipertrofiadas." (2013, p. 17). Essa transfiguração do material e corporal perde talvez sua significação regeneradora e libertadora dos tabus quando aliadas à comicidade. Esse "talvez" refere-se ao ponto de vista de uma burguesia mais ou menos hostil à alegria popular.

Depois de várias observações, parece-nos que a poesia de Bernardo Guimarães se revela um terreno propício à abordagem interpretativa do processo de resiliência, igualmente, nas representações de aceitação que sua obra poética está inserida, se lançarmos mão dos conceitos bakhtinianos de riso e carnavalização.

Nessa obra poética se nota, assim como no argumentário do teórico russo sobre Rabelais, uma insistência na destituição do discurso oficial em prol do não conformismo e dos modos culturais do povo, ou seja, da maioria. Em ambos os autores se eleva um pleito a favor da coletividade, do popular, de seus representantes postos nas mais diversas situações suspeitamos, nos poemas como nas posições polêmicas bakhtinianas sobre a vivência do povo, estratégias convergentes de ressignificação da existência e da consciência humana a partir da multidão, da fração dominante da população. Estamos diante de uma perspectiva na qual o momento do carnaval estimula a prática do riso na coletividade, faz reinar a transgressão da vida cotidiana para a vida festiva, de exacerbação. O riso é, assim, algo coletivo e possui uma significação social, pois "não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco". (BERGSON, 2001, p.

13). Logo, o riso condiciona-se às diversas inteligências que transcendem as ações individuais.

Sob o fogo cruzado do riso popular, o discurso oficial, que por muito tempo foi consagrado em sua univocidade, perdeu a sua hegemonia na exibição irônica do povo na praça pública, na tradução exuberante dos bufões que lhe atribuem uma segunda vida. No carnaval, é refletida a memória interminável das perturbações passadas, vivendo assim no movimento grotesco e na remoção de distâncias e, por meio do riso, nos festejos irreverentes e alegres que garantem um processo de significações e ressignificações. Dessa forma, o riso parece castigar os costumes; refere-se à inteligência pura e para que produza todo o seu efeito, o cômico demanda uma "certa anestesia" do coração (BERGSON, 2001, p. 13). Ou seja, é necessário afastar-se de situações mais duras, imaginar-se como um mero espectador, para conseguir achar graça de circunstâncias que, em situação contrária, seriam vistas como verdadeiros dramas.

1.3 O LUGAR DO AUTOR

O lugar dos escritores no campo literário não é aleatório ou natural. Está vinculado ao texto que um autor escreveu e às impressões, aos efeitos produzidos em seus leitores e à transmissão disto aos demais integrantes do campo institucional. Entretanto, o autor, ao escrever sua obra estabelece, mesmo que em alguns casos inconscientemente, seus valores sociais e culturais. Uma série de fatores faz com que uma obra literária, seja romance, conto ou poema se constitua. Primeiro talvez pelo fato de o autor se encontrar em uma época empenhada em condicionar a obra literária aos anseios da burguesia, embriagado, portanto de um mundo de contingências a que se submete. Segundo, pelo fato do escritor aderir a temas controversos aos códigos de controle das vertentes morais existentes. E talvez uma terceira hipótese, pela "tentativa" do autor, ainda que involuntariamente, de introduzir nos leitores uma fruição interpretativa através de seus textos, passando ao leitor a função de colaborador, ou comentarista.

Essa relação dialética autor/leitor é fundamental para a consolidação e construção dos sentidos presentes nas obras literárias. Isso confirmaria, ou constituiria a visão sartreana: para o filósofo, "é o esforço conjunto do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem." (2004, p. 37). Contudo, a figura do leitor determina de modo sistemático o "futuro" de uma obra por apresentar-se como detentor do poder de significação, isto é, a partir de determinadas

receptações, estabelece-se se uma obra é boa ou ruim, se fará sucesso ou não, se deve ser inscrita em um lugar de destaque próprio das grandes obras. O autor Bernardo Guimarães encontra-se, para a crítica literária e, por conseguinte para alguns leitores "comuns", nessa sintonia com as diferentes leituras e perspectivas aferidas à sua obra, especialmente no que concerne à sua obra poética.

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães, ou simplesmente Bernardo Guimarães, está entre os mais prestigiados escritores do Romantismo no Brasil. Poeta e romancista, Guimarães é mais lembrado por sua produção em prosa: *A escrava Isaura*, escrita em 1875 e *O seminarista*, datado de 1872. Esta, em pouco tempo passou a fazer parte dos estudos pedagógicos, sendo leitura obrigatória em várias escolas do país. Aquela fez sucesso não só com as edições em papel, como também foi sucesso absoluto com versões televisivas em diferentes épocas: nas décadas de 70 e 80 e em 2005. A poesia que escreveu é menos conhecida, o que de certo modo contradiz aos que creditam como preponderância para grandeza de uma obra a quantidade. Sua escritura poética conta com quatro livros: *Cantos de solidão* (1852 e 1858); *Poesias* (1865); *Novas poesias* (1876) e *Folhas de outono* (1883).

Nos livros de história e crítica literária, em geral, o autor é classificado como "poeta da natureza" e "contador de causos", um romancista que brilhantemente nos pinta os costumes da região em que nasceu. Isso, de certa forma o coloca no patamar dos poetas nacionalistas, como Fagundes Varela e Gonçalves Dias. Mas, apesar desse lugar "provisório", Guimarães não consegue fugir das contradições efervescentes dos mecanismos de hierarquizações. Sua poesia é aplaudida por uns, apreciada com determinadas qualidades por outros, tratada como produção de segunda linha pela maioria e esquecida por tantos. Isso, de certo modo, confirma o poderio que a literatura exerce nos seus fazedores e apreciadores.

A literatura constitui-se em um jogo simbólico, historicamente estabelecido por críticos e literatos que delineiam o papel das obras dentro do seu campo social em busca de valores requeridos com obras outrora engajados na vertente nacionalista que embebeu o Romantismo brasileiro. Nessa perspectiva, críticos literários divergem quanto à poesia de Bernardo Guimaraes.

Um dos mais ferrenhos apreciadores da obra poética bernardiana é Antônio Cândido, que dedica um capítulo em seu livro *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*- ao poeta mineiro intitulado "Um poeta da natureza". Ele comparou a poesia de

Guimarães a "uma polpa saborosa envolvendo pequena semente amarga". (2007, p.133). Seria uma poesia saudável e equilibrada que une o lirismo estético do século XIX a uma aguçada pitada de ironia. Entretanto, essa harmonia estaria envolta nas dualidades pitorescas existentes. A natureza, a vida, o prazer com traços de azedume, satanismo e perversidade. Alfredo Bosi, diferentemente de Candido, é reticente quanto ao escritor mineiro. Na *história concisa da literatura brasileira*, o crítico assegura a Guimarães apenas um lugar modesto. Na prosa, coloca-o dentro do grupo dos escritores sertanistas. Enclausura as obras de Guimarães num cunho regionalista, voltadas "à narrativa oral, os 'causos' e às 'estórias' de Minas e Goiás, com uma boa dose de idealização". (BOSI, p.142).

Foi nesse contexto de divergência do autor em relação aos modelos e soluções românticas mais comuns que Bernardo Guimarães escreveu em 1856 *A Orgia dos Duendes*. Nesse texto surge magistralmente a potencialização do humanismo[4] a que se refere Bakhtin no estudo da obra de Rabelais. Rabelais, inclusive, foi um dos autores mais incompreendidos da história literária. A sua *Gargântua*, que trazia à tona o cotidiano imbuído em contexto social, mas de forma satirizada, foi na Renascença deixada à margem pelo estranhamento que provocava no público leitor. Criaturas híbridas, trazidas a lume em uma sociedade em que a ética moral dominava.

Assim como os personagens rabelaiseanos, o não humano *na Orgia* é personificado na figura de seres infernais, conduzidos todos por ações asquerosas e atrozes, que de certa forma, são condizentes ao inconsciente humano. Assim o poema perpassa a esfera romântica e ganha contornos bem mais aprofundados.

O poema narrativo se desenvolve através de um ciclo em que o humano e o não humano se misturam e se transformam a partir da vida dos seres. Animais e personagens fantásticos do folclore são personificados através de ações que são próprias do ser humano. Como o ato de "torrar pipocas", atribuído a um diabo vermelho; as peripécias artísticas do "esqueleto tocando tambor"; Lobisome batendo a batuca e a "Taturana batendo os adulfos". Desse modo, por meio dessas ações atrozes é tecido um eu lírico que passa por muitas provações e transformações até que o ciclo se fecha para dar lugar a outro espaço de ressignificação. Essa temática nefasta a que o autor se propõe o conduz a um espaço sombrio na literatura.

---

[4] O humanismo aqui citado não se refere a sua conjectura doutrinária e sim fenomenológica e comportamental.

Segundo alguns leitores de Bernardo Guimarães, a obra poética e seu autor estariam cuidadosamente na esquina do cânone, ou em casos mais extremos, em alguma espécie de porão. Para alguns poucos, seu lugar seria mais destacado, mas, mesmo nestes casos, demarcado por reticências. Tal segregação se mostra vinculada a um certo descompasso entre o texto que o poeta escreve e os valores estéticos e éticos hierarquizantes. Guimarães aborda uma estética de inspiração neoclássica, no momento de vigência plena do romantismo, e realiza uma obra pautada por boas doses de humorismo debochado e uma pitada marcante de poesia de baixo calão, num momento histórico no qual uma literatura elevada era um bem cultural fundamental para o imaginário nacionalista. Explicitadas ou recalcadas, esta é a base das acusações que pesam sobre ele e sua obra. Haveria, pois, uma determinação ideológica no processo de marginalização em que sua poesia é colocada. Essa colocação se impõe à medida que críticos e historiadores interpelam sobre qualquer que seja a obra, e tais interpelações dificilmente são modificadas, uma vez que regem toda uma ética literária, relegando a segundo plano obras poéticas como as de Guimarães.

1.4 INTERFACES DA HERMENÊUTICA FICCIONAL

Em *A Orgia dos Duendes*, Bernardo Guimarães potencializa sua subversão poética ao apresentar personagens que fogem a qualquer pensamento idílico que por ventura permeie o pensamento romântico. Seu poema narrativo, considerado por Antônio Candido como o "fulcro do nosso satanismo", coloca o autor mineiro em uma linha de perplexidade muito pertinente, inclusive, dada a época de composição do poema: na efervescência do século XIX. Obviamente, ao lançar mão de aspectos estéticos de certa estranheza, Guimarães gerou na crítica de então uma desconfiança intencional na publicação do poema. Talvez ele já esperasse por tal reação, pois adiantou-se em fazer cópias clandestinas de sua poesia mais galhofeira. Ora, esse processo de não aceitação de sua obra, fez de Bernardo Guimarães um autor "rebelde[5]". Tal rebeldia é aclarada pelo seu processo de resistência tácita. No poema surge a busca incessante do eu por percepções que lhes determinem significados para a existência individual, coletiva e mais que isso, poética. Esse eu revela um certo processo de resiliência, estudado até então no âmbito individual.

[5] Rebeldia conferida a ele, pela sua poesia dissidente e desviante, por discordar de um poder instituído e deflagrante que tinha no romantismo brasileiro seu ápice.

Os estudos individuais de tais processos focalizam um determinado sujeito e seus suportes externos. No poema *A Orgia dos Duendes,* o eu lírico consegue trazer à tona aspectos especialmente elaborados da consciência humana, como por exemplo, na terceira parte do texto, em que seres não humanos contam eventos próprios, que representam ações da vida e acontecimentos que podem fazer parte da condição humana. É o caso do GALO-PRETO, que se vangloria dos feitos e malfeitos realizados até a sua morte:

> Como frade de um santo convento
> Este gordo toutiço criei;
> E de lindas donzelas um certo
> No altar da luxúria imolei.
>
> Mas na vida beata de ascético
> Mui contrito rezei, jejuei,
> Té que um dia de ataque apoplético
> Nos abismos do inferno estourei.

Não seria de outra forma, se esses aspectos não estivessem numa dinâmica entre seres do imaginário popular e os seres "reais". Assim, o eu poético assume uma *persona* e consegue intermediar todo o poema desencadeando uma narrativa resignificativa, ao passo que agrega ao fantasmagórico aspectos do inconsciente humano. Quando nos deparamos com o seu significado - personagem artificial, máscara e papel de comédia e de tragédia, da trapaça e da hipocrisia - estranha ao "eu", estabelece-se a verdadeira na natureza do indivíduo. (MAUSS *apud* COSTA, 2010, p 32). Nessa narrativa, os seres passam de simples personagens do folclore a *personas* que fazem parte do humano, nele confundindo-se e misturando-se.

Todo o poema recorre a uma paródia do romantismo, mais especificamente dos elementos propagados na época da valorização da pátria, tendo em Gonçalves Dias seu principal representante na construção de um projeto de reconhecimento identitário e da exaltação da mulher, especialmente as mulheres alencarianas, que, aliás, eram imbuídas no processo de indianismo recorrente em suas obras. Esses aspectos de um eventual abandono das ideais românticos são aclarados no poema por meio das menções desviantes da sublimação da natureza e da inversão da "musa" em personagens femininos diabólicos e perversos como, por exemplo, a Rainha:

> Meia-noite soou na floresta
> No relógio de sino de pau;
> E a velhinha, rainha da festa,

Se assentou sobre o grande jirau.

[...]

Em marido nenhum achei jeito;
Ao primeiro, o qual tinha ciúmes,
Uma noite co'as colchas do leito
Abafei para sempre os queixumes.

Essa condição de contravenção que Guimarães estabelece no poema, coloca-o como desviante das produções consideradas sérias do romantismo. Sua prática vai de encontro à valoração ética que conduz toda a época burguesa, tornando-se, como chamaremos aqui, uma realização antiética[6]. Os seres malvados, apresentados em *A Orgia dos Duendes*, como: o Esqueleto, a Taturana, a Mula-Sem-Cabeça, a Getirana, o Lobisome, o Galo Preto, e por fim, a Rainha personificam-se passando a fazer parte do consciente e do inconsciente individual e, por conseguinte, coletivo. Assim, o poema constitui-se em uma sátira grotesca da época no lirismo utópico.

A relação entre sátira e crítica é, de certo modo, um aspecto indissociável para a construção dos discursos satiristas frequentemente utilizados em diversas formas de literatura. O discurso moralizante, restaurador, corrigidor, convertedor, cunha uma ideia de algo desviante e impróprio. "Não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor, as suas antipatias, mas também as suas ambiguidades morais e literárias". (BOSI, 2000, p. 192).

A sátira acompanha o satirista na difícil missão de dar ao riso o significado desejado, para que sua ação desviante torne-se de fato uma contravenção que ultrapasse os limites linguísticos pertinentes ao riso desinteressado, ou seja, sem maiores consequências. De todo modo, a sátira carrega consigo, uma carga de julgamento que vai além, da leitura ingênua que se é dada. Critérios subjetivos, ideológicos e históricos, especialmente selecionam o texto satírico como sendo bom ou ruim de acordo com o seu valor. Parece-nos claro que os textos literários são subordinados a uma ética, que pressupõe o que fazer e como deveria ser feito. No jogo da sátira parece estar reservado um desvio, que de certa forma põe em risco a hegemonia das regras sociais, "que recusa os costumes, a linguagem e os modos de pensar correntes". (BOSI, 2000, p. 191).

[6] Bernardo Guimarães com sua poesia humorística e satírica rompe com as barreiras da ética, com os estatutos de valores e arquétipos dos nacionalistas românticos.

Na primeira estrofe do poema, conferida a vez à Taturana, ela anuncia o seu canto agoureiro, tecendo minunciosamente os seus "pecados", sua vida antes da morte. Percebe-se a constante reprodução da condição humana e de suas formas de representação social na mais aguçada atrocidade da sua vida pregressa:

> [...]
>
> TATURANA
> Dos prazeres de amor as primícias,
> De meu pai entre os braços gozei;
> E de amor as extremas delícias
> Deu-me um filho, que dele gerei.

E segue, contando suas atrocidades, desta vez trazendo à tona questões referentes ao discurso religioso como uma forma de redenção das barbaridades realizadas em vida:

> Mas se minha fraqueza foi tanta,
> De um convento fui freira professa;
> Onde morte morri de uma santa;
> Vejam lá, que tal foi esta peça.

Tal discurso é equivalente à forma intrincada como o homem se projeta na sua relação existencial e coletiva. Os valores éticos explicitados nessa passagem produz no leitor uma percepção mais aguçada e inteirada do poeta Bernardo Guimarães, uma vez que este coloca em evidência questões que regem a ética e moral, ao explicitar assuntos como a religião com ironia e deboche. Entretanto, há de se analisar as congruências contextuais em que o poema está inserido. De fato, se pensarmos no leitor do século XIX, nos distanciamos do valor estético que é atribuído ao poema *A Orgia dos Duendes* pelo leitor de hoje. Este está distante da obra, e, portanto pode analisá-la com uma imparcialidade impensada aos leitores contemporâneos poeta mineiro.

Desse modo, o discurso religioso, é distorcido e desobediente a uma aclamação rígida, pertinente às alocuções oficiais, conferindo-lhe uma narrativa grotesca, porém risível:

> GETIRANA
> Por conselhos de um cônego abade
> Dous maridos na cova soquei;
> E depois por amores de um frade
> Ao suplício o abade arrastei.

Os amantes, a quem despojei,
Conduzi das desgraças ao cúmulo,
E alguns filhos, por artes que sei,
Me caíram do ventre no túmulo.

[...]

LOBISOME
Eu fui rei, e aos vassalos fiéis
Por chalaça mandava enforcar;
E sabia por modos cruéis
As esposas e filhas roubar.

[...]

Do meu reino e de minhas cidades
O talento e a virtude enxotei;
Demichelas, carrascos e frades,
Do meu trono os degraus rodeei.

[...]

Com o sangue e suor de meus povos
Diverti-me e criei esta pança,
Para enfim, urros dando e corcovos,
Vir ao demo servir de pitança.

A questão da morte está presente nessas estrofes da Getirana e do Lobisome como representação da vontade sádica presente no humano. Essa transfiguração se acentua quando os duendes passam a declarar suas profissões e suas condições sociais e terminam por contar sua morte e seu calvário no inferno. Daí, a dualidade, ou melhor, a relação congruente do humano com o não humano.

Há uma exceção: a Rainha. Ela, em suas agruras, não se refere à sua morte. Isto perpetua a sua condição privilegiada de rainha da festa, concedendo-lhe ditar seu reinado em uma hierarquia do mal, ou seja, uma condição de poder que lhe concebe a alteridade da maldade, embora carnavalizada, como vemos nas duas últimas estrofes da sua cantoria:

No banquete infernal da luxúria
Quantos vasos aos lábios chegava,
Satisfeita aos desejos a fúria,
Sem piedade depois os quebrava.

[...]

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,
E merece por suas façanhas

Inda mesmo entre vós ser rainha.

A cantoria das personagens vai revelar um cinismo e um humor negro extremos, quer na enumeração de seus crimes, quer na zombaria das próprias mortes e de seus destinos infernais, como o Inferno de Dante, liberado de condenações cristãs. Essa carnavalização propicia subsídios para que o grotesco, a paródia e o cômico, perpassem a cultura oficial, mediante um ritual poético dinamizado pelas dicotomias profano/sagrado, alto/baixo, belo/feio, senhor/escravo etc. De tal modo, temos a carnavalização da nobreza, do clero e de seus costumes. "Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante [...] de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus". (BAKHTIN, 2013, p. 8)

O conflito existencial dos seres infernais apresentados no poema *A Orgia dos Duende,* leva-nos a conceber o modo como eles são postos como sujeitos que procuram e lutam por sua sobrevivência. O entrelaçamento dos aspectos interiores e exteriores do humano e do não humano. Entretanto, essa configuração revela uma imbricação do eu poético com o eu real, isto é, o poeta. Há em todas as falas uma condição reveladora de cantorias dos duendes mais que isso, uma materialização monstruosa do corpo animal e do comportamento humano, configurando assim criaturas híbridas. Segundo Bellei (2000, p. 11), "O conceito de 'monstruoso' aplica-se, de forma geral, tanto ao humano quanto ao não humano e designa principalmente o híbrido e o deformado". Este conceito faz ressaltar uma relação fronteiriça entre entidades humanas e não humanas. O ser humano vive em conflito constante com o seu "ser" colocando-se em apreciações macabras de seu eu profundo.

O poema joga com a possibilidade que os seres têm de tentar dar um novo sentido às suas vidas, e às suas experiências, estas devidamente julgadas no poema, pelos seus desdobramentos apavorantes e ao mesmo tempo risíveis. E dentro dessas possibilidades de expressão, surge um dos mais preciosos fatores de resiliência: o humor, o cômico. Mas não se trata de um humor qualquer trata-se, sim, do humor que versa sobre as adversidades. É possível, por exemplo, rir de uma tragédia para fazer dela uma condição de relação, uma estratégia emocional. "O humor é, pois gestor e libertador" (AIMARD *apud* CYRULNIK, 2001, p. 99) que ajuda e dá suporte a esse processo de enfrentamento do revés**.**

A cena burlesca, a monstruosidade, o ridículo intencional das personagens, o jogo verbal, o disparate do risível no horrível, o detalhe sinistro, o choque humorístico,

compõem um magnífico mundo fantasmagórico considerado as lendas populares em um saudável contraponto nacional no tempo do romantismo brasileiro em que os seus escritores utilizavam a literatura para difundir as ideias de nacionalismo, desempenhando um papel primordial no projeto de construção da identidade nacional. O que quer que fosse escrito, desde romances até levantamentos topográficos, deveria conter elementos que fossem considerados "patrimônio" da terra.

Segundo Antônio Cândido (2000, p.312), "O Romantismo no Brasil foi episódio do grande processo de independência. Afirmar a autonomia no setor literário significava cortar mais um laço com a mãe Pátria". Significava acima de tudo, a afirmação do país como nação, ou seja, construir uma independência pátria, e com isso uma independência literária. Alguns autores brasileiros tornaram-se conhecidos como Gonçalves Dias, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Manuel de Macedo entre outros que comungaram desse ideário de procura da unidade nacional do Brasil. Mas, especialmente com os ultrarromânticos foi fomentada de uma maneira peculiar a desidealização do sublime.

É nesse contexto que o índio brasileiro surge no cerne do processo de independência da literatura como uma das articulações utilizadas para a desconstrução dos modelos clássicos europeus. Ao índio brasileiro eram conferidas características como nobreza, honra honestidade e pureza. Contudo, é em meio a paisagens paradisíacas, índios guerreiros e valentes, que surge o índio impotente[7] de Bernardo Guimarães no poema *O Elixir do Pajé*.

Em *O Elixir do Pajé*, a derrisão e a comicidade se apresentam através dum construto erótico. Diz Bataille (2014, p. 42): "O que há em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas, ou seja, repetindo, das formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos". Porém, a temática do poema que tem como função basilar descrever as façanhas do "aparelho herói", sublimado no poema como o órgão sexual masculino, perde força se pensarmos no tratamento paródico que lhe é dispensado. No poema, o trato obsceno vem dissociado de uma atividade meramente sexual, de reprodução ou mesmo pornográfica. Aqui este está interligado a uma ordem maior, de intencionalidade. As passagens eróticas não são colocadas ao acaso, ou por pura perversão, são construídas à custa de uma paródia, tendo como alvo principal Gonçalves Dias, o poeta que cantou a natureza, o índio e a pátria.

[7] A impotência do índio de Bernardo não se refere somente ao campo da sexualidade, mas como desordenação do ideal romântico perpetuado por quase todos os escritos do século XIX No Brasil.

O obsceno confunde-se com as peripécias e manifestações oriundas e fecundas do inconsciente do ser. Tais manifestações fizeram de Bernardo Guimarães exímio representante da poesia cômico-erótica no período ultrarromântico. De certo modo, o poema envereda por uma temática muito afeita à condição humana. Instintos e desejos libertam-se para subsidiar o gênero paródico altivo no poema. Vejamos o que diz sobre esse tema Octávio Paz:

> No seio da natureza o homem criou um mundo à parte, composto por esse conjunto de práticas, instituições, ritos e idéias que chamamos cultura. Em sua raiz, o erotismo é sexo, a natureza por ser uma criação e por suas funções na sociedade, é cultura. Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. [...] O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para fornicar e voltar a dormir. Nova diferença com o mundo animal: a espécie humana padece de uma insaciável sede sexual e não conhece, como os outros animais, períodos de excitação e períodos de repouso. Ou dito ele outra forma: o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática de sua sexualidade. (1994, p.17).

Encontramos, pois, no poema, um eu lírico que tenta demasiado voltar a ter a virilidade sexual que perdera. Assim, ele encontra e se une a um velho pajé que lhe mostra e lhe oferece um elixir mágico que promete trazer a vida de luxúrias de outrora.

O poema versa sobre os poderes milagrosos e miraculosos de um misterioso elixir, feito por um certo “pajé bandalho das matas de Goiás”, segundo os conselhos do demônio. Os efeitos da poção são imediatos e conferem ao velho pajé a revitalização do seu membro. Percebe-se que, logo nos primeiros versos, ele deixa transparecer sua angústia e nostalgia dos velhos tempos em que ele desfrutava da glória viril, assim como revela a deliberação paródica do poema, uma vez que se utiliza do intertexto referenciando a segunda parte do poema I-Juca- Pirama de Gonçalves Dias:

> Que tens Guerreiro?
> Que temor te assalta?
> No passo horrendo?
> Honra das tabas que nascer te viram,
> Folga morrendo.
>
> Que tens, caralho, que pesar te oprime
> Que assim
> te vejo murcho e cabisbaixo,
> sumido entre essa basta pentelheira,

mole, caindo pela perna abaixo?

[...]

Que é feito desses tempos gloriosos
em que erguias as guelras inflamadas,
na barriga me dando de contínuo
tremendas cabeçadas?

É importante salientar, que o "eu" presente neste poema, não é um "eu" único, e sim múltiplos "*eus",* que dão forma e delineio ao tecido alegórico manifestado no poema narrativo de Guimarães. Essa oscilação do sujeito permite que este contribua para o tom risível que o poema permite em sua recepção, o que produz uma nova significação à narrativa. O poema existe na flutuação grotesca e remoção de distâncias por meio do riso ele nos convida para a celebração irreverente e alegre de cada etapa do desenvolvimento, nos seduzindo, intrigando, desestruturando, provocando a cólera ou a admiração. Esta derrisão se perpetua pelo tom satírico dado ao poema. Mas, devemos ter cautela. "A festa carnavalesca e a paródia evoluirão para uma concepção negativa e formal de crítica pura ou simples divertimento" (MINOIS, 2003, p. 159).

O que faz esse poema ser satírico é a compreensão que se tem do seu contexto histórico. A sátira é uma forma de arte datada, e talvez por isso a incompreensão do poema em seu momento de escrita. O que deveria causar riso em certas circunstâncias, ou em determinados momentos históricos pode não sair da esfera de uma simples diversão ou até mesmo do lugar marginal a que as poesias de Guimarães sempre foram relegadas.

Essa insurreição se mostra constante desde os primeiros versos de *O Elixir do Pajé*, quando do início da paródia: um dos recursos mais expressivos do riso. Na literatura, a paródia refere-se à estética e à estilística nas diversas variações artísticas. Podemos citar a ridicularização, o burlesco, a ironia, o grotesco e a obscenidade. É nesse contexto que se destaca a paródia, como um gênero peculiar de representação artística que rompe com a vertente séria da literatura. Ela subverte o objeto analisado, contrariando os fundamentos que estariam ligados a valoração estética da linguagem.

No caso específico de *O Elixir do Pajé*, a leitura nos permite fazer uma dissociação imediata do texto primeiro, uma vez que se diferencia na intenção de suas proposições, destacando assim o papel do dialogismo bakhtiniano, referindo-se à inseparabilidade da essência da paródia que, ao mesmo tempo em que dialoga propositalmente com o texto parodiado, não se confunde com ele.

No poema citado, a paródia caracteriza-se na reapropriação brejeira de alguns trechos de poemas indianistas de Gonçalves Dias, como por exemplo, em "I-Juca- Pirama" em que o índio é apresentado como um nobre guerreiro *"que tens, guerreiro, que temor te assalta*?" - enquanto que em *Elixir do Pajé* o índio é apresentado como um "guerreiro sexual", cujo combate gira em torno da sexualidade e não do ideário de independência da nacionalidade presente em Dias. Desse modo o índio bernardiano seria como um estranho no cenário da literatura canônica brasileira, um "intruso" que diverge da estética romântica ao expor sem pudores, sua sexualidade, o que de certo modo, não difere do lugar modesto da crítica canônica ao próprio Guimarães, diferentemente do seu lugar de prosador ficcional. Inevitavelmente, como tal, alcançou um lugar de destaque que se distancia, e muito, do conferido a ele, por sua poesia. Seu índio desconstrói a imagem idealizada do índio brasileiro ao apresentar seu pajé, que, desprovido de sua virilidade, se vê obrigado a recorrer à magia para recuperar sua vida sexual:

> Esse velho pajé de pica mole,
> com uma gota desse feitiço,
> sentiu de novo renascer os brios
> de seu velho chouriço!

Essa desconstrução paródica do índio representa parte essencial do poema, uma vez que institui um elemento de subversão social. É o momento em que o poeta desafia os valores de uma certa cultura, entrevendo estética e conteúdo. Portanto, não é uma relação individual diante do fato "engraçado". O riso é coletivo, é a festa do povo. Desde a idade Média, a paródia converte tudo o que é sagrado e importante aos olhos da ideologia oficial. Não obstante, a paródia torna-se elemento fundamental para a lírica dissonante do romantismo brasileiro. Tal dissonância enaltece a ambivalência presente nas construções dos poetas ultrarromânticos e especialmente em Bernardo Guimarães: "a paródia 'vive' num estado de tensão, pois indica o 'seu' ódio e o 'seu' desprezo para com o texto parodiado... e ao mesmo tempo ela denota 'seu' parentesco com o texto parodiado." (KOTHE *apud* CAMILO, 1997, p. 144).

O índio bernardiano, do ponto de vista dos românticos, opõe-se à estética do Romantismo ao expor sem pudores seus desejos, avançando sobre os limites mais radicais da produção romântica, como que pretendendo ultrapassá-los. Também através das

linguagens vulgar[8] e grotesca termos como *caralho*, *foder*, *cu*, *putas* e *pica*, que aparecem com frequência na construção do poema o tornam um construto essencial para o entendimento dos elementos grotescos, paródicos e reflexivos.

Para tratar do grotesco, Bakhtin, que analisa a obra de François Rabelais (2013), inicia sua teoria através da cultura popular da Idade Média e afirma que o carnaval, ao contrário da festa oficial, representava o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus:

> Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão o carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no profundamente (2013, p. 6).[9]

Neste sentido, *O Elixir do Pajé* pode ser considerado como uma manifestação paródica e satírica do indianismo brasileiro, expondo sem pudores as frustrações e desejos dos índios. Seria seguindo a linha de pensamento teoria de Bakhtin, a festa do povo, o mundo às avessas, o grito de libertação instituída a partir de manifestações contrárias a todo e qualquer tipo de hierarquia. Logo, a "festa" do índio bernardiano contraria as evidências dos índios do romantismo brasileiro, estes considerados heróis da nação e exaltados por grande parte da literatura do século XIX. O enlace perfeito entre dissonância e contraste.

Um dos mais expoentes escritores que destacou a literatura indianista e nacionalista foi José de Alencar. Tal poeta escreveu romances indianistas como O guarani (1857), Ubirajara (1874) e Iracema (1865). Neste último, na personagem Iracema, índia conflituosa

---

[8] Essa linguagem "baixa", grotesca foi uma característica primordial para a exclusão do poema do cânone romântico.

[9] Ainda que as teorias bakhtinianas a respeito da carnavalização sejam vistas com ressalvas por alguns críticos, que vem com desconfiança a interpretação da cultura popular por um intelectual como Bakhtin, acreditamos que seja proveitosa para descrever alguns aspectos do riso satírico, apesar do fato de que há uma grande distância entre os modos de vida do referido período e de todo o período moderno.

com seus desejos, percebe-se a idealização da mulher - outro aspecto primordial para a composição desse momento específico do romantismo:

> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo de jati não era doce como seu sorriso [...] a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. (ALENCAR, 1997, p.20-21).

Por outro lado, é perceptível nesse trecho, a maneira como Alencar destaca a idealização do índio, suas características, virilidade e coragem, deixando para espaços mínimos da ficção o contexto histórico. Tal exaltação concebe ao índio de Alencar atributos Europeus, ainda enraizados na literatura do período do romantismo brasileiro.

Com *O Elixir do Pajé*, Bernardo Guimarães instaura um momento diferenciado no romantismo brasileiro. Por seu modo pitoresco, o poema obsceno foi publicado em um folheto clandestino trazendo apenas as inicias B.G. Houve uma grande resistência da crítica em incorporar ao cânone essa fase transgressora no nosso romantismo, visto que não comungava com os propósitos vigentes da época. O herói romântico é desconstruído e dá lugar a um pajé descomposto e estranho:

> Vinde, ó putas e donzelas,
> vinde abrir as vossas pernas
> ao meu tremendo marzapo,
> que a todas, feias ou belas,
> com caralhadas eternas
> porei as cricas em trapo...

Essa configuração paródica se materializa através de uma alegoria do romantismo brasileiro que promove uma “nova” identificação do índio e do próprio Romantismo. Uma época enraizada pelas alegações canônicas, que de um modo inventivo, faz surgir uma poesia de crítica, direta ou velada da ordem estabelecida. Segundo Bosi (2000), “A escrita da paródia, é de raiz ambígua: repete modos e metros convencionados ao mesmo tempo que os dissocia dos valores para os quais esses modos são habitualmente acionados”. Dessa maneira, a ironia faz parte da diversão e se incorpora no carnaval do pajé:

> Graças ao santo elixir
> que herdei do pajé bandalho,
> vai hoje ficar em pé

o meu cansado caralho!

Podemos entender que os desdobramentos carnavalescos dos poemas e de toda a estética da poética bernardiana se dão através dos elementos grotescos e dos elementos paródicos e satíricos dos textos. Tais colaboram para uma delimitação e uma apropriação de um processo de ressignificação, uma vez que traduzem uma inquietação aguçada do poeta mineiro frente às atribuições e articulações da ordem oficial do romantismo brasileiro do século XIX. É bem verdade que essa definição coloca *A Orgia dos Duendes* e *O Elixir do Pajé* na linha de frente das questões de intencionalidade de um determinado autor em uma determinada obra. "Segundo o preconceito corrente, o sentido de um texto é o que o autor desse texto quis dizer". (COMPAGNON, 1999, p. 51). Ora, se pensássemos dessa forma, estaríamos colocando o texto numa relação anacrônica do seu contexto, isto é, em sentido original, primeiro.

Essa perspectiva teve em Friedrich Schleiermacher o mais incisivo divulgador. Segundo ele é preciso que se restitua a origem de uma obra para que essa tenha sua significação: "a obra de arte, arrancada de seu contexto primeiro, perde sua significação, se esse contexto não for conservado pela história" (SCHLEIERMACHER *apud* COMPAGNON, 1999, p. 60). Consideremos, porém, que seguindo o raciocínio Raabelaisiano[10] da pluralidade dos sentidos, é importante levar em consideração as hipóteses interpretativas possíveis para cada texto. Isto significa dizer que o texto está submetido a uma interpretação que vai além da intenção primeira do autor. Ou seja, um texto, seja ele qual for, deve ultrapassar a linha histórica que retém os sentidos do texto na forma primária. Os sentidos assim passariam a ser polissêmicos e revestidos pelas alegorias que lhe convém.

Os significados atribuídos à poesia de Bernardo Guimarães contribuem para entendermos a dissonância entre a paródia e o romantismo brasileiro, o que gera um conflito entre a poesia bernardiana e a lírica romântica. Isso é considerável, pois a poesia, não só a de Bernardo, mas em geral, parece ter sido vítima do ambiente inóspito que a literatura brasileira canônica do século XIX propiciou ao grotesco e a todos os gêneros

[10] "Rabelais não critica aqueles que leem um sentido cristão na *Ilíada* ou nas *Metamorfoses*, mas somente aqueles que pretendem que Homero ou Ovídio haviam posto esse sentido cristão nas suas obras. Em outras palavras, aqueles que lerem em *Gargantua* um sentido escandaloso, como aqueles que encontrarem um sentido cristão em Homero ou Ovídio, serão responsáveis por isso, mas não o próprio Rabelais". (COMPAGNON, 1999, p. 57)

menores. Trata-se de um aspecto que torna o poeta mineiro de certa forma mais distante da postura comum entre os românticos de tomar a si próprio como eixo do mundo, aferindo-lhe, assim, dispositivos valiosos para o entendimento da sensibilidade romântica brasileira.

É importante para esse entendimento diferenciarmos sentido e significação: O primeiro se relaciona com o contexto original da obra. Assim, teríamos como referência única, a ideia de intencionalidade. Já o segundo é polissêmico e dinâmico. Leva em consideração as mudanças acorridas no texto, os elementos que estão explícitos em esferas exteriores e interiores. "Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido a nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem". (COMPAGNON, 1999, p. 86).

Posto traduz-se conceitualmente a possibilidade, num sentido dialético, de superação, de libertação em relação às regras, valores, tabus e hierarquias, o que representa não uma eliminação, mas uma ressignificação positiva, ou seja, a derrisão paródica dos poemas reflete em uma nova ordem significante, uma libertação, *"uma segunda vida", um novo sentido*, um tratamento ético às avessas. O que não se configura como atividade negativa.

Ao utilizar a sua poesia para satirizar e ironizar o romantismo tradicional, o considerado canônico Bernardo Guimarães propõe um lugar novo para a poesia de seu tempo. Ele instaura um discurso que nasce agregado e condicionado ao texto que parodia, rompe com os parâmetros da tradição lírica, porém com a assimilação de uma estrutura própria pronta para receber novos sentidos.

CAPÍTULO 2 - O BACANAL FANTASMAGÓRICO DE UM CERTO BERNARDO

2.1 ALEGORIAS DO RISO

> *O riso é perturbador, mais ou menos demoníaco, inexplicável, misterioso, incontrolável. Assim, todo ser, todo ato, sublime ou horrível, possui seu lado derrisório.*
>
> *Georges Minois*

O riso faz parte do ser humano desde o início da história da humanidade. Dentre as várias histórias que relatam o nascimento do riso, o vínculo com a mitologia grega se destaca.

Conta a lenda que Hera, mulher de Zeus, depois de uma briga com o marido, o abandona, escondendo-se nas montanhas. Zeus, para provocá-la a voltar, espalha o boato de que encontrou uma nova mulher, anunciando seu próximo casamento. Para afrontá-la ainda mais, manda construir uma estátua, que é coberta por um véu, representando a nova noiva. Sem conseguir esconder sua curiosidade e sua cólera, Hera retorna para conhecer a suposta noiva. Sem perder tempo, aproxima-se da estátua. Ao retirar o véu que escondia a escultura, para seu espanto, a estátua não representava mulher alguma. Descobrindo a farsa, cai em gargalhadas. Eis, segundo a mitologia, o nascimento do riso. Um riso festivo, alegre, ingênuo, brincalhão. Contudo, ao logo dos tempos o riso passou por inúmeras concepções que delineiam o comportamento do homem por toda a história.

Não pretendemos aqui elencar e detalhar todas as formas simbólicas do riso, nem tão pouco suas motivações. Nosso estudo se debruçará em uma percepção mais genérica do riso que desembocará em diversas e diferentes significações através da zombaria, da derrisão, do sarcasmo, e, enfim da sátira.

Na perspectiva antropológica, o riso está ligado ao homem e suas ações. O homem que parece animal ou tem um comportamento mecânico provoca o riso, assim como a repetição, o ato falho, o trocadilho e a farsa. Isso acontece comumente quando nos

deparamos com situações em que a homens são atribuídos características e insinuações de objetos. O riso passaria assim a ser produto de uma comicidade simulada e produzida artificialmente. Bergson (1983) nos apresenta essa perspectiva, mediante a relação intrínseca que se faz entre o "mecânico" e o "vivo", ou seja, as situações maquinais do ser humano e sua condição dinâmica, viva:

> O mecânico calcado no vivo. O ser vivo [...] um ser humano, uma pessoa. O dispositivo mecânico é, pelo contrário, uma coisa. Portanto, o que fazia rir era a transfiguração momentânea de um personagem em coisa, se quisermos considerar a imagem desse prisma. (BERGSON, 1983, p. 30)

Bergson apresenta ainda três observações fundamentais para o estudo do riso, levando em consideração o lugar de onde o cômico vem, e não simplesmente sobre ele uma vez que não há comicidade fora do que é propriamente humano. Seguindo essa visão aristotélica, Bergson primeiro associa o cômico ao homem. Nesse sentido, a comicidade estaria diretamente ligada ao humano por sua capacidade racional, a razão para discernir e determinar comportamentos e ações que subsidiam o riso. E essa capacidade, que falta aos outros animais, é o que os diferem. "Já se definiu o homem como 'um animal que ri'" (BERGSON, 1983, p. 7). Não só o que ri, mas também o animal que nos faz rir. De tudo que se ri, seja uma paisagem, ou animais brincando no zoológico, por exemplo, rimos porque de alguma maneira o associamos ao humano.

Em um segundo momento, o filósofo apresenta o cômico conectado diretamente à insensibilidade. Ou seja, o cômico exige certa anestesia do coração, da emoção. É preciso que nos distanciemos dos fatos para podermos rir deles. Para isso, há que se colocar em evidência os mecanismos da inteligência, que produzirão um determinado efeito. Mas, para que os efeitos tornem-se possíveis, é necessário que haja consonâncias entre inteligências, isto é, "não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco". (BERGSON, 1983, p. 8).

Em um estudo sobre o riso, intitulado *História do riso e do escárnio*, Georges Minois, igualmente define três concepções para o riso. Porém, numa linha mais histórica, levando em consideração o aspecto cronológico da comicidade. A primeira é o riso divino, com o seu aspecto positivo, de regeneração, de libertação. Nos mitos de criação, o riso indicava o caos, uma desordem passageira e uma condição fundamental para o ciclo da vida mediante certos rituais, um ponto de interseção entre o começo e o fim, a morte e o renascimento. Dessa maneira, indicava a participação dos homens no processo de recriação

do mundo, o contato entre os indivíduos e as divindades de forma mais estreita, estabelecendo uma relação ao mesmo tempo de hierarquia e proximidade.

A atribuição de características humanas aos deuses recriava uma identificação com esse universo sagrado, que era sentido e vivenciado de forma intensa por esses grupos. Na Antiguidade, o riso sempre esteve ligado aos deuses e suas divindades. Essa marca divina continuamente aparecia em formas de estátuas que eram cultuadas historicamente por uma súbita gargalhada. Porém, essa divindade vinha acompanhada de inevitável inquietude. Os deuses não tinham certeza de que os homens alcançariam essa forma de hilaridade, pois estes por serem simples mortais, traziam marcas bastantes profundas da fragilidade humana.

O segundo aspecto, é o riso diabólico, de caráter negativo, porque nele se trata de demonizar as crenças estabelecidas e demolir o mundo cristão existente (é o riso grotesco de que trata Bakhtin no seu estudo da cultura popular na Idade Média). Desde a antiguidade, a diabolização é associada ao riso. O cristianismo, religião séria por excelência, execrava toda a forma de riso e acreditava que a hilaridade seria uma forma de desobedecer e zombar dos dogmas e de suas origens. Assim, o riso está historicamente associado ao pecado original. O livro da Gênese apresenta-se como precursor desse argumento. Adão e Eva foram criados por Deus para fazer do mundo um paraíso terrestre em que não haveria tédio, nem lamúrias, nem desejo. Então, de fato, de que eles ririam? Se tudo era perfeito, harmônico, que motivos teriam para gargalhar? Nenhum defeito, nenhum desejo, nenhuma fealdade, nenhum mal - o riso não tem lugar no Jardim do Éden. De uma coisa é certa: o riso não fazia parte dos planos divinos.

A perfeição não pode ter graça, uma vez que a ordem permanece intacta e estática. Então eis que o pecado original é cometido. A serpente se apresenta como o Diabo, para incorporar na humanidade a maldade e a feiura da alma. "... É a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco." (MINOIS, 2003, p. 112).

A beleza e a perfeição por si só não abrem espaço para o riso solto, alegre e livre. É preciso aliar o belo com o feio: o pecado e a bondade, o medo e a audácia. "O belo tem somente um tipo; o feio tem mil". (HUGO, 2007, p. 36). Agora é momento de rir. Rir de tudo que parece humano, desde os aspectos de aparência física até os fisiológicos e próprios da especificidade humana. Uma vez desfeita a atmosfera idílica, há o surgimento de aspectos de um ser humano, de uma criatura decaída que irá "pagar" pelo pecado que

cometeram os primeiros habitantes apresentados e edificados pela história da bíblia. A bíblia nos mostra ainda alguns episódios que, de fato não nos trazem nada de engraçado, aliás, é primeiro de tudo um motivo para chorar, não para rir. É o caso, por exemplo, da história dos irmãos Abel e Caim. Filhos do pecado, Caim matou Abel por um dos grandes pecados da humanidade, a inveja.

Mas eis que o riso ressoa dentro da divindade.

> Deus, de fato, diz a Abraão, com cem anos de idade, e a Sara com noventa anos, que eles devem fazer um filho. Morrendo de rir, Abraão cai sobre seu assento e Sara, hilária, responde a Deus: 'enrugada como estou, como poderia gozar'? (MINOIS, 2003, p. 113).

O que vemos nessa passagem da Bíblia é uma faísca de um momento de riso pleno. Mas há de se observar que o discurso revela dois tipos distintos de riso: o riso mau e o riso bom. Abraão riu de alegria, seria na verdade um sorriso que não ultrapassaria as vicissitudes conceituais exemplificadas e propagadas pelo cristianismo. Já para Sara, é reservado o riso mau. O riso que desdenha da divindade por considerar uma brincadeira o que fora proferido pelo próprio ser supremo: Deus. O riso estaria na expressão grotesca, que não conceberia uma mulher de noventa anos e um homem de cem gerarem um filho. Entretanto, toda a humanidade conhece e cultua, através do livro sagrado, desde o Jardim do Éden, os milagres realizados por Deus. Daí não ser para os dogmas da igreja, um momento de riso, ou uma história grotesca. Mas sim um grande milagre.

O terceiro riso trazido por Minois é o riso humano. Nele, a consciência atravessa uma crise representada pela a sátira, o sarcasmo e a ironia, elementos fundamentais para entendermos a passagem da Idade Média para a Moderna. No século XVIII, a igreja e seus dogmas voltam - se é que foram – a ser tema primordial para as constantes perturbações da vida humana. Mas, a divindade agora sede lugar ao anticristo, o satã. Mantém-se o caráter subversivo, no entanto, como também notou Minois, sem a sua positividade, apesar da ambivalente destruição e construção. O riso se interioriza, no dizer do historiador francês, embora se volte contra as posturas autoritárias do absolutismo e das ideologias e culmina na destronação do próprio sujeito ridente.

Por outro lado, diante de toda essa "loucura" cômica, surge o riso ambivalente da renascença: criador e destruidor. Um dos grandes divulgadores desse riso foi Rabelais. Pouco compreendido, por suas obras instigadoras e perturbadoras, Rabelais introduziu na Idade Média uma maneira revolucionária de tocar em questões inquietantes. "... ele zomba

dos antigos valores dominantes, utilizando as formas populares tanto quanto as cultas." (MINOIS, 2003, p. 273). É o riso perturbador, carnavalesco, festivo. Baudelaire chama esse riso de cômico significativo, mostrando a sua dupla base: a da arte e a da ideia moral.

Presente nas festas, esse riso não possuía o sentido de diversão, como se conhece hoje. Antes, ele correspondia aos preparativos de sacrifícios e tinha uma relação congruente com a morte. "O riso e a morte fazem boa mistura". (MINOIS, 2003, p. 29.). Os gregos ilustraram bem essa ambivalência para tentar com suas lendas explicar seus mitos. Com exemplos históricos tentam transformar coisas sérias em tremendas gargalhadas. Inseparáveis da mitologia, as festas são em geral ocasiões de riso, agora coletivo e organizado. Festas religiosas passam a fazer parte do mundo dos gregos e servem tanto para constituição e reutilização dos mitos quanto para práticas de inversões com caçoadas e orgias sempre aos olhos de um soberano que é castigado no fim da festa. Assim, é assegurada a perpetuação da ordem humana, renovando o contato com o mundo divino.

Certamente, o riso é elemento essencial nas festas. "Não se concebem mascaradas, travestimento, cenas de inversão, desordem e excessos com o riso desbragado que, de alguma forma, imprime o selo de autenticidade". (MINOIS, 2003, p. 30). Entretanto, o riso festivo é um contato com o mundo divino e deste modo deve-se deixá-lo distante dos ritos mais solenes e na ritualização dos mitos mais sérios, pois assim estariam respeitando a divindade maior. Era a manifestação da orgia e sua autodestruição. Nessas comemorações, os escravos desfrutavam de liberdade, portando-se até como senhores, sempre com muita zombaria e brincadeira. Durante essa desordem, um escravo era escolhido e sacrificado para representar o fim do caos e a volta da ordem e da norma. "Em Rodes o prisioneiro era embriagado previamente; depois de sua morte, tudo retornava a ordem, o riso livre desaparecia." (MINOIS, 2003, p. 31). Na Babilônia, o mesmo ritual se repetia. Um escravo se tornava um rei cômico: dava ordens e desfrutava das concubinas reais. As mordomias eram gozadas por cinco dias ininterruptos. Passado esse período de regalias do súbito rei, o escravo era executado.

Pode-se perceber que o riso confunde-se com a própria história do homem. Antes de qualquer coisa, ele é um fenômeno psíquico e fisiológico, sendo, portanto, inato ao ser humano que tanto pode ser um elemento subversivo quanto um elemento conservador. Não é a toa que desde a Antiguidade Clássica desperta o interesse de estudiosos.

2.2 O RISO FESTIVO E O CARNAVAL

O carnaval é uma das festas populares mais tradicionais do Ocidente. Ao longo dos tempos, os festejos do carnaval foram sofrendo transformações que fizeram desse um evento único dentro da cultura popular. Antigamente as festas eram realizadas através de pessoas ligadas à igreja, vigentes na Idade Média. Com o passar dos anos, o carnaval passou a ser festejo de praça pública e não possuía mais a oficialidade, nem o compromisso com o discurso oficial[11], passando de celebração de mitos religiosos a festa cômica, sarcástica, paródica e de caráter popular. A partir de então, assuntos referentes ao clero e á igreja eram "maliciosamente" encenados em praça pública, tornando o carnaval uma festa não oficial e profana.

Em muitos casos, imagens e acontecimentos grotescos serviam de assunto para imitação e encenação nos festejos. Assim, passou-se a ter uma festa em que o riso contido cede lugar ao riso escrachado, à gargalhada. O debate sobre o riso medieval foi lançado pelo estudo de Mikhail Bakhtin da obra de François Rebelais. Para o autor russo, existe uma dupla visão de mundo: uma séria, das autoridades e uma visão cômica do povo. Este último adquiria então, uma segunda vida que lhe daria a possibilidade de conviver em harmonia com os seus semelhantes. "O riso teria, portanto, valor de subversão social, temporariamente tolerado pelas autoridades, como exutório em circunstancias determinadas". (MINOIS, 2003, p. 157).

Dessa forma, o riso popular foi o mecanismo utilizado pelos humanistas para causar uma reviravolta nos princípios culturais da sociedade feudal. Uma rejeição à cultura oficial. No Renascimento, o riso deixa de ser uma mera brincadeira e se torna um argumento tendo como função não mais apenas divertir, mas contestar. Por outro lado ele é dirigido aos próprios foliões. Estes se sentem parte fundamental para a evolução. "É um riso universal, todos riem de tudo e de todos, o que revela um mundo profundamente cômico." (MINOIS, 2003, p. 157). Há um caráter revolucionário em sua construção. E Rabelais é a base disso. Ele instaura na Renascença o riso perturbador, o riso barulhento encarando a vida como um carnaval.

O carnaval, ao contrário da festa oficial, representava o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de

[11] O discurso oficial está relacionado ao estudo de Michail Bakhtin sobre a cultura da idade média e do renascimento. A diferenciação estabelecida entre cultura popular e cultura oficial.

todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro e a das renovações, contrária a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontando para um tempo ainda incompleto.

> A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saia de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. (BAKHTIN, 2013, p. 77).

O carnaval, a festa popular destacado Mikhail Bakhtin, é impregnado de formas e símbolos de uma linguagem própria, perpetuada pela alternância e renovação da consciência, da alegre relatividade das verdades e das autoridades no poder. Caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", pelas permutações constantes do alto e do baixo e pelas diversas formas de paródia, travestismo degradação, profanação e/ou dessacralização coroamento e destronamento bufão. A paródia medieval, portanto, vai ser um processo de rebaixamento, pois zomba ferozmente de coisas sérias e sublimes, através de cópias e imitações: festa dos loucos, festa do asno, carnaval, romances burgueses, paródias de clérigos, entre tantas outras. "Uma segunda vida ou um segundo mundo pela cultura popular constroem-se como paródia da vida ordinária, como um "mundo ao revés." (BAKHTIN, 2013, p. 7).

É preciso assinalar, conforme diz Mikhail Bakhtin, que a paródia carnavalesca do século XVII está muito distante da paródia moderna do século XX, que é puramente negativa e formal, com o intuito único de divertimento. Com efeito, mesmo negando, a paródia carnavalesca do século XVII ressuscita e se renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular. Para o autor, as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais são a herança da cultura cômica popular, um tipo peculiar de imagens, e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática, que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das outras dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). A essa concepção convencionou-se chamar de *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 indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. [...] 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. (BAKHTIN, 2013, p. 17).

Um traço forte e marcante do realismo grotesco caracteriza-se pelo rebaixamento do plano material e corporal que se aproximam da terra e corporificam-se. Portanto, o realismo grotesco é separado das demais formas nobres da literatura da arte medieval. Bakhtin enfatiza o poder degradante do realismo grotesco, na relação alternativa entre o "alto" e o "baixo," como símbolos de "céu" e "terra" respectivamente. A transferência de tudo que é elevado, espiritual, ideal, abstrato, para o plano material e corporal. Por outro lado, rebaixar consiste na aproximação da terra, "entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente...".

> A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. [...] o realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*. (BAKHTIN, 2013, p. 19)

As imagens grotescas são caracterizadas e fazem parte de um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta. Assim, podemos relacionar às imagens grotescas, que conservam sua natureza original e diferenciam-se das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas, com a visão ambivalente do monstro. "A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como característica mais importante do grotesco." (KAYSER, 2013, p. 24) Nessa perspectiva do grotesco, as imagens disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética 'clássica', insurgem-se contrárias a da vida cotidiana preestabelecida.

O corpo "grotesco" compreendido como uma forma física na qual não apenas o riso, mas também o medo e a estranheza se unem para caracterizar o espanto é uma releitura de um outro conceito muito mais antigo: o de "monstro".

> O conceito de "monstruoso" aplica-se, de forma geral, tanto ao humano quanto ao não humano e designa principalmente o híbrido e o deformado (dragões feitos de partes de espécies diversas, gigantes, pigmeus, hermafroditas). [...] o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar. (BELLEI, 2000, p.11)

Os monstros são, por excelência, a marca explícita de algo fora da ordem, do "natural" ou, no mínimo, do conhecido. Constantemente, a monstruosidade é entendida como uma transgressão das leis estabelecidas, visando através de sua presença, inspirar temores e dúvidas ou punir contra infrações. O monstro é aquele que "mostra" algo: uma revelação divina, a ira de Deus, as infinitas e misteriosas possibilidades da natureza ou aquilo que o homem pode vir a ser. É, portanto, a manifestação de algo fora do comum ou esperado. Representa uma alteração maldita ou benfazeja das regras conhecidas.

Entretanto, não é apenas o terror que a figura monstruosa provoca. É também fascínio, encanto, dúvida, fonte de curiosidade e desejo. Ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade, que normalmente se esconde, o monstro oferece ao olhar a sua anomalia para que todos a vejam. Seu corpo difere do corpo normal na medida em que revela o oculto, algo de disforme, de obscuro, de "interior". Mas, na realidade o olhar nada vê, uma vez que fica suspenso na sua imagem reveladora e oculta ao mesmo tempo. Assim, os seres humanos que cruzam as fronteiras da civilização e da razão na direção dos instintos primitivos que também lhes são intrínsecos, ainda que possam figurar como animais, jamais abandonam por completo a natureza humana.

A figura do monstro continua a "viver" e ultrapassa o raciocínio simplório do homem tornado animal, marcando o hibridismo característico dos humanos e os limites entre as naturezas de que são compostos. Os monstros habitam nessas regiões fronteiriças, onde permanecem suas essências perturbadoras, anômalas e mistas e desse modo aproximando-se do que é considerado esteticamente feio e grotesco.

É no Renascimento, que aparece o próprio termo grotesco[12], que teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos do palácio de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália. Esta forma era exatamente a metamorfose dos seres animais e vegetais, e não mais a pintura de cada um. Era a junção de um com o outro, não se sabendo delimitar onde cada um realmente começava e terminava, proporcionando um eterno *inacabamento* da existência, e imagens deformadas que geralmente expressam o temor.

---

[12] "... Em 1771 lemos num dicionário alemão francês [...] a seguinte explicação: 'Figuradamente, *grotesque* (ou *grotesk*) significa o mesmo que singular, desnatural, aventuroso, esquisito, engraçado, ridículo, caricatural, e coisas semelhantes'" (Kayser, 2013, p.27)

No grotesco romântico, a corporificação do homem ganha importância através das imagens do parto, do coito, das necessidades fisiológicas (principalmente urinar e defecar) e do ato de comer, não o comer e beber cotidianos, mas a comilança, o banquete da festa, que apresentam traços imprescindíveis à imagem total da festa carnavalesca, não podendo haver festa popular sem o banquete, como assinala Bakhtin (2013, p. 16) quando ele diz que, "o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas."

Esse pensamento vem embasado pelo grande feito de François Rabelais, com a obra *Gargantua*, em que ele exalta as realizações cotidianas fisiológicas do personagem Pantagruélico.

A transfiguração do material e corporal perde sua significação regeneradora e transforma-se em vida inferior à medida que são tomadas como apropriações de imagens cômicas. No grotesco medieval, a loucura é vista como alegre. Já no grotesco romântico, ela adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo.

Antes do Renascimento, a máscara da loucura era utilizada como alegria, motivo de metamorfoses, dos apelidos, das ridicularizações, como a paródia, a caricatura, a careta etc. No grotesco romântico, a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana etc. No Romantismo, a máscara perde quase completamente o seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom triste, sombrio. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, que inquieta o ser.

Assim como a máscara da loucura perde com o tempo sua significação original, o diabo também passa a ter outras características no grotesco romântico. Enquanto na Idade Média ele é representado alegre, em encenações cômicas de além-túmulo, como porta-voz ambivalente de opiniões não oficiais, no Romantismo o diabo encarna o espanto, a melancolia e a tragédia moderna do ser condenado ao mal. O riso infernal torna-se sombrio e maligno. Também o grotesco no Romantismo tem preferência pela noite, enquanto o grotesco medieval prefere a luz.

Para Bakhtin, o "humor-destrutivo" não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. De acordo com ele, no "humor destrutivo", o mundo é transformado em algo exterior, terrível

e injustificado; o chão nos escapa sob os pés, sentimos vertigem, pois não vemos nada estável à nossa volta, não separamos o riso do grotesco.

Já no século XX, o grotesco renasce sob duas formas: a primeira modernista, que retoma o grotesco romântico em graus diferentes, com os expressionistas, surrealistas e correntes existencialistas; e a segunda, realista, retomando o grotesco da Idade Média pela via da cultura popular, às vezes, com influência direta das formas carnavalescas. Por isso, a estética do *grotesco* muitas vezes oscila entre o imaginário e o sombrio. Contudo, em ambas, há a necessidade de dar forma e sentido a um "algo" muitas vezes inexplicável, seja ele proveniente do mundo imaginário ou do mundo que tocamos. Assim, as imagens monstruosas são tidas como representações que estão diretamente ligadas ao conhecimento da cultura tida e adquirida de um povo.

2.3 A CULTURA DO MONSTRO E DO FOLCLORE

Foucault (2010) nos apresenta o monstro como representação de uma sociedade totalmente ligada à organização política, portanto instituída dentro de certos mecanismos de poder. Dessa forma, o monstro surge como representação do humano, seja pelo abuso do poder, seja pela revolta, definido como "monstros de baixo e o monstros de cima." (p. 86). Isto é, o que rompe com o pacto social é o monstro popular: "Como revolucionário e não mais como rei, o povo vai ser precisamente a imagem invertida do monarca sanguinário." (FOUCAULT, 2010, p. 84) o que volta a sua natureza selvagem, o bruto com seu instante ilimitado. O monstro de cima se imbui da associação do poder, seja ele qual for, para cometer "crimes" perversos que contradizem a sua soberania.

O antropofagismo e os crimes de cunho sexual são as questões mais eloquentes para a construção dos monstros por toda a história. Uma das mais conhecidas representações dessa avaria é Maria Antonieta. Em meados do Século XVIII, Maria Antonieta surge como uma figura monstruosa mais evidente da depravação sexual, em particular o incesto, pois a rainha manteve por muito tempo relações sexuais com pessoas de parentesco muito próximo. "É principalmente acerca de Maria Antonieta que essa temática do monstro humano vai se cristalizar." (p. 83).

O monstro humano, definido por Foucault, assinala um ponto decisivo para a história dos monstros. Por muitos anos, a figura do monstro foi associada a imagens horripilantes e nefastas. Desde a Idade Média, o monstro é classificado de acordo com a

aparência que ele apresenta: "... o monstro é fabricado com base, principalmente, em quatro tipos diversos de deformação: deformação por excesso, por falta, por deslocamento e por hibridismo." (BELLEI, 2000, p. 13).

Na literatura, as obras que retratam alguma "monstruosidade" comumente procedem através de um discurso pautado pela originalidade, causando certa estranheza ao público leitor. Contudo, segundo Bellei, vale dizer:

> O conhecimento de certas realidades não representáveis só se torna aqui possível pela constituição de um discurso que corresponde apenas ao não-ser, ou seja, a um 'nada' que só pode ser entendido negativamente e além ou aquém do limites de uma linguagem necessária, mas suficiente (BELLEI, 2000, p. 15).

Os discursos sobre a constituição do monstro na sociedade surgem como espectro de uma nova ordem. Existiram muitos exemplos clássicos que foram produzidos na época do Romantismo e que trouxeram para a literatura uma linguagem mais próxima do pensamento humano, e consequentemente mais divertida. Como por exemplo, o caso de Frankenstein, romance gótico de Mary Shelley, que teve sua primeira edição em 1818 e que apesar de ser uma obra de relativa complexidade para a época, dada a estranheza do tema, tornou-se, paradoxalmente, uma leitura agradável para a classe mais popular. Além desse fato, o livro tornara-se mais barato e a população conhecia, assim, a literatura gótica. Ainda segundo Bellei (p.19), se no contexto da arte popular, é o romance gótico que se especializa em proporcionar essa experiência reveladora, o gênero é apenas uma das formas em que os efeitos de terror se fazem sentir.

A cultura do monstro sobrevém da cultura popular na sua proliferação do gênero. O folclore, exponencial representante da cultura popular, apresenta-se modernamente, fundindo-se com o "monstruoso" em uma linha fronteiriça, em que de um lado existe a caricatura e o pensamento de "monstro" e do outro o ser sublime e "perfeito".

Para entendermos essa linearidade às avessas, ou seja, esse descompasso da representação e da lógica do pensamento humano, é preciso que façamos um breve recorte sobre o folclore e suas explanações. Folclore na visão de Brandão (1984) significa "sabedoria popular" essa é a definição mais simples do que seja folclore e do estudo dos costumes e tradições de um povo. É tudo aquilo que expressa às maneiras de pensar, agir e criar, ou seja: o conhecimento da cultura e da própria vida cotidiana. É o conjunto de lendas, mitos, histórias, cantigas, crenças que vão cada vez mais enriquecendo a nossa história. Para algumas pessoas, folclore é o mesmo que cultura ou vice-versa. Ainda

segundo o folclorista não há como se saber o que é folclore, se não se tem o conhecimento do que chega a ser cultura.

> Na cabeça de alguns, folclore é tudo o que o homem do povo faz e reproduz como tradição. Na de outros, é só uma pequena parte das tradições populares. Na cabeça de uns, o domínio do que é folclore é tão grande quanto o do que é cultura. Na de outros, por isso mesmo folclore não existe e é melhor chamar cultura, cultura popular o que alguns chamam folclore. (BRANDÃO, 1984, p.23)

A palavra "folclore" foi criada através de uma carta escrita na revista "The Atheneum", em 22 de agosto 1846, do pesquisador de cultura europeia e antiquário inglês William John Thoms e tinha como objetivo designar os registros dos cantos, das narrativas, dos costumes e usos dos tempos antigos. No trecho abaixo, Brandão (1984), faz um recorte da carta, mostrando o modo pelo qual Thoms tenta agregar a cultura do povo ao popular:

> "As suas páginas mostraram amiúde o interesse que toma por tudo quanto chamamos, na Inglaterra, 'Antiguidades Populares', 'Literatura Popular' (embora seja mais precisamente um saber popular que uma literatura, e que poderia ser com mais propriedade designado com uma boa palavra anglo-saxônica, Folk- Lore, o saber tradicional do povo) e que não perdi a esperança de conseguir a sua colaboração na tarefa de recolher as poucas espigas que ainda restam espalhadas no campo no qual os nossos antepassados poderiam ter obtido uma boa colheita...".

Com o tempo, a palavra foi sendo utilizada sem o hífen, tornando-se simplesmente "folklore" ou "folclore", como foi usada no Brasil. Nesse sentido amplo de "saber do povo", a ideia de folclore designa simplesmente as formas de conhecimento nas criações culturais dos diversos grupos de uma sociedade, "é uma cultura do povo, é uma cultura viva, útil, diária e natural [...] o folclore é o uso, o emprego imediato, o comum, embora antiqüíssimo" (CASCUDO, 1972, p.15).

Em princípio, pensa-se o folclore a partir do conjunto de tradições culturais transmitidas, em geral, de forma oral e sem influência acadêmica, tais como as danças, músicas, manifestações religiosas, festas tradicionais, brincadeiras infantis, superstições, lendas, mitos, entre outras. Temos aí o contraponto entre a chamada cultura erudita e a cultura popular, que há muitos anos se concentrou apenas nesses dois polos de entendimento. Contudo, Melo nos apresenta uma visão mais amplificada dessas culturas:

> Enquanto predominavam os meios de comunicação tradicionais [...] os dois pólos de cultura, o erudito e o popular, estiveram nítidos e distintos. Atualmente já se torna um tanto difícil conceber a cultura com esses pólos apenas. No caso, teríamos uma cultura oficial ou erudita que compreenderia tudo que é aprendido nas escolas, nos templos das grandes religiões, nas universidades etc. [...]. A cultura popular [...] compreende não apenas a tradição oral e literatura oral, mas também a denominada cultura de massa, decorrente da propagação de mensagens veiculadas pelos meios de comunicação modernos. (MELO, 1987, p. 476-477)

Antes do repente da Revolução Industrial, era mais fácil distinguir a cultura erudita da popular, pois a definição corrente desta, correspondia a todas as manifestações advindas da tradição oral, livre, espontânea produzida pelo povo, aquela a um certo nível de elaboração e refinamento. Cascudo ainda enfatiza que apesar de toda literatura folclórica ser popular, nem toda produção popular é folclórica. Portanto, folclore abrange todos os elementos e características que, de um certo, modo acompanha o imaginário. Segundo o folclorista Cascudo (1978, p. 23) "Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental".

No Brasil, por ser um país diversificado étnica e culturalmente a literatura oral e o folclore adquiriram uma condição simbólica muita rica e variada, que pode ser agrupados de várias formas: nas danças (quadrilha, lundu, carneiro, coco, congadas, maracatu etc.), na literatura (provérbios, lendas, trava-línguas, histórias etc.), na religião (festas, crenças, superstições, simpatias, rezas, orações, cânticos, promessas etc.), alimentos etc. as cantigas e as festas de São João sabidas e apreciadas em todo o Brasil, se popularizaram sendo conhecidas e festejadas em cada tradição, como exemplifica Cascudo (1987, p. 41) em uma estrofe que resgata a dádiva dos louvores presentes na cultura de um povo: "Capelinha de Melão, / é de São João; / É de cravo, é de rosa, / É de manjericão". Além dos elementos folclóricos citados, existem ainda as lendas, que figuram no imaginário popular dos brasileiros como, por exemplo, o Lobisomem, Mula- sem- cabeça, Saci-Pererê, Boitatá etc. vivos e presentes na memória coletiva do povo.

> Canto, dança, mito, fábula, tradição, conto, independem de uma localização no espaço. Vivem numa região emigram, viajam presentes e ondulantes na imaginação coletiva. A lenda é um elemento de fixação [...] explica um hábito ou uma romaria religiosa [...] o mito presente pelo movimento, pela ação, pelo testemunho humano, pode conservar alguns caracteres somáticos que o individualiza, mas possui costumes que vão

> mudando, adaptados as condições do ambiente em que age. (CASCUDO, 1978, p.51)

A cultura do folclore tornou-se através das propagações de geração em geração, uma cultura que traz aspectos simplórios do modo de vida de qualquer povo associada à capacidade deste de criar e recriar. De acordo com Brandão (1984, p. 34) "O folclore vive da coletivização anônima do que se cria, conhece e reproduz, ainda que durante algum tempo os autores possam ser conhecidos". Contudo vale salientar que do ponto de vista sociocultural, as mensagens sofrem uma certa seleção e causam relativo impacto no folclore popular, porque a cultura de massa, que impõe gostos e padrões todos os dias através dos veículos dominantes, ressalta os valores das classes influentes.

Na verdade, a cultura popular é uma cultura popularizada e pormenorizada da cultura do povo, e sempre esteve a margem. Foi vista durante muito tempo como algo menor e de menos prestigio. Isso explica que até bem pouco tempo, o folclore era considerado tradição de povos pobres, analfabetos, iletrados, entretanto, atualmente, já se sabe que todos os povos e todas as sociedades, independentes de classe social e escolaridade, são portadores e divulgadores do folclore, uma vez que as manifestações folclóricas se fazem presentes em todas as classes e espaços onde habitam seres humanos.

2.4 A FESTA DOS SABÁS: DIVISÃO TEMÁTICA DO POEMA *A ORGIA DOS DUENDES*

A Orgia dos Duendes é um dos poemas mais completos e mais notáveis da obra de Bernardo Guimarães, em que o autor se destitui das máscaras retentoras impostas pela sociedade do século XIX, sociedade dos inquietos românticos bebedores de Byron[13], em que o cômico e o grotesco se encontram e se entrelaçam numa deliciosa "orgia", carregada de crenças, mitos e muito riso. Trata-se de um poema que melhor representa aspecto do satanismo característico dos ultrarromânticos brasileiros. O repertório poético/fantasmagórico dos jovens poetas românticos paulistanos era subentendido a leitura da sociedade burguesa da época, fazendo com que os poemas do poeta mineiro fossem ocultados. O que não podia ser diferente, pois tal poema não era apreciável à época devido ao seu extravagante gosto pelo sádico e pelo o burlesco.

---

[13] Poeta inglês que cultivava o gosto pelas coisas grotescas e sombrias e que tinha em Bernardo Guimarães um fiel leitor.

O poema consiste em uma balada dedicada à apresentação de um festejo satânico, para o qual entidades infernais são convocadas, precisamente, à meia-noite. É uma celebração alegre da crueldade e do sacrílego, cuja alegria é atestada pelo tom frívolo e despreocupada com que os duendes que tomam parte na baderna narram os feitos que os condenaram ao Inferno.

Com características visíveis de prosa, o poema é composto por cinco partes com um número variável de estrofes de quatro versos sendo estes 241, obedientes a uma métrica de nove sílabas e a uma tonicidade contundente, que conferem ao poema um ritmo "martelado e sonoro" o que proporciona uma maior simetria. As cinco partes do poema mais parecem atos de uma peça teatral, cada uma com suas especificidades, mostrando passo a passo a festa dos sabás: a orgia que transcorre todo o poema.

Na primeira parte, aparece um narrador/eu lírico, uma espécie de corifeu[14] que se encarrega de convidar os seres da floresta para a orgia que estava por vir, mostrando e apresentando as criaturas que fariam parte da orgia na floresta sombria, enfatizando o motivo primeiro dos jovens românticos, à noite e, mais especificamente, à meia – noite, momento em que os seres infernais desabrocham para a armação do banquete: "Se a noite é [...] o lugar das revelações pode-se assim dizer que o momento privilegiado delas coincide com as doze baladas do relógio. A meia – noite é por assim dizer [...] meio-dia ao revés" (CAMILO, 1997, p. 161). Dessa forma, a noite representa o avesso das normalidades apresentadas à luz do dia, e assim se concretizam todas as manifestações obscuras e impróprias dos seres, como o erro, o pecado, o crime, a morte etc. Antônio Candido agrega ao poema dois sentidos: de pura comicidade e de violenta libertação do inconsciente. "Ele seria afloramento de camadas recalcadas da personalidade, irrupção do inconsciente traduzidas em cenas, falas e situações de grave violência, disfarçadas pelo tom de brincadeira mas atuante devido à ambiguidade" (2010, p. 211)

Na apresentação do poema, vão surgindo os seres infernais: *Lobisome*[15], *Taturana, Galo Preto* entre outros "monstros" existentes na floresta, e que fazem parte do folclore brasileiro. No final da primeira parte aparece a Rainha, dona da festa que, com sua imagem hierárquica, sai a convocar e não mais convidar todos os seres macabros com desdém e malícia, dando um ar risonho ao poema:

---

[14] Nas encenações teatrais gregas, o corifeu e o coro são os elementos básicos do Teatro, que formam o ponto de partida da encenação. Para entreter os participantes das festas bacante, eram organizadas pequenas encenações, ora dramáticas, ora satíricas, coordenadas por um corifeu.

[15] No poema vem escrita a palavra dessa forma por ser uma terminologia corrente a época. Posteriormente a palavra passou a ser Lobisomem, e assim é conhecida até os dias atuais.

Sapo-inchado, que moras na cova
Onde a mão do defunto enterrei,
Tu não sabes que hoje é lua nova,
Que é o dia das danças da lei?

Na segunda parte, a festa se inicia com a condução do narrador/eu lírico, mostrando a união dos seres infernais para a grande folia, trazendo em seu cantar o mundo grotesco peculiar a seres considerados horrendos. Assim, o macabro passa a fazer parte da diversão dos duendes através das danças populares, do jogo verbal e do insólito:

Campainha, que toca, é caveira
Com badalo de casco de burro,
Que no meio da selva agoureira
Vai fazendo medonho sussurro.

O uso das lendas populares replica o uso adotado pelo romantismo brasileiro, porém com um sarcasmo paródico. Esse artifício é visto em todo o poema, contudo vem mais detalhado e explicitado na terceira parte. Nela todas as personagens descritas e invocadas nas duas primeiras partes, ganham vozes e, por meio de um discurso agourento declaram seus "crimes" e "perversões" tais como incesto, antropofagia, luxúria, matricídio, parricídio, fratricídio etc. como no caso de incesto horripilante descrito pela Taturana em uma de suas cantorias:

Dos prazeres de amor as primícias,
De meu pai entre os braços gozei;
E de amor as extremas delícias
Deu-me um filho, que dele gerei.

Na quarta parte, o narrador/eu - lírico volta ao comando, anunciando a entidade maior do banquete, a Morte, que surge para interromper a dança, a folia, o bacanal dos duendes. Ao invés de conferir a apoteose ao banquete, encerra-o enxotando para o inferno os seres participantes, como uma porta voz do bom senso oficial pondo fim à loucura reinante:

O terrível rebenque zunindo
A nojenta canalha enxotava;
E à esquerda e à direita zurzindo
Com a voz rouca desta arte bradava:

Fora, fora! esqueletos poentos,
Lobisomes, e bruxas mirradas!
Para a cova esses ossos nojentos!
Para o inferno essas almas danadas!

Dessa forma, *"A nojenta canalha",* a morte, torna-se, assim, a exaltação dos sentimentos mais obscuros da natureza do ser humano.

Na quinta e última parte, o horrendo retorna à treva, resguarda-se da luz para retornar a meia – noite: nos primeiros albores do dia, desaparecem os vestígios da assombrosa folia da noite anterior, dando lugar à natureza límpida e deslumbrante de um lirismo romântico. Isso se configura em um elemento paródico, visto que transforma o discurso/imagem de outrem, desfigurando-o. Deste modo, a madrugada de vícios se converte no dia nascente, na linda virgem, no lirismo açucarado de toque sentimentalista, próprios dos poetas românticos privilegiados pelo cânone. Essa mutação surge como a transfiguração do ser humano em um ser fantástico. Na verdade, ao surgirem os primeiros raios do dia, o ser humano restaura sua figura social, através das máscaras de convenção, porém, à noite sua natureza, ressalta-se assustadora e o banquete orgástico e infernal se restabelece na floresta novamente.

2.5 UM CONVITE À GARGALHADA

"O riso existe, sobretudo sob a forma satírica, o riso de combate, como já vimos. O riso seduz intriga, desestrutura, provoca a cólera ou a admiração" (MINOIS, 2003, p.513) Contrariando a visão Hegeliana, que não se deixava seduzir pelo riso satírico, por acreditar eu este estaria esgotado, enveredaremos pelos caminhos tortuosos, mas encantadores, precisamente do riso satírico, nas suas mais diversas alegorias. Para tanto, iniciaremos com um dos mais expressivos poemas do romantismo brasileiro: *A Orgia dos Duendes*. Em seguida, adentramos na verve cômica, paródica e no *nonsense* do poeta mineiro.

N'Orgia dos duendes, de início nos primeiros versos, já podemos conferir a ligação entre o fantástico e o efeito risível, através do sabá dos duendes na representação lúdica do relógio e do modo simplório como a Rainha é pintada:

Meia-noite soou na floresta
No relógio do sino do pau

E a velhinha, rainha da festa
Se assentou sobre o grande jirau.

Ao motivo da noite, e por meio dela se instaura um mistério, uma anormalidade que coloca o poema num contexto da tradição local das lendas nacionais. Entretanto, percebemos sua filiação literária o que nos remete para além da tradição local. *A Orgia dos Duendes* inscreve-se numa linhagem inaugurada pela cena Walpurgisnacht em *Fausto*, de Goethe, assim como na hibridação do folclore europeu (em especial quanto aos ritos de bruxaria). O que reitera que Bernardo Guimarães encarnou um riso diabólico e irônico nesse seu texto nefasto, o que, de certo modo difere do tom zombeteiro e perturbador da *Noite na taverna*, de outro ultrarromântico Álvares de Azevedo uma vez que este último privilegia temas mais específicos como o amor e a morte. Assim, o romance ganho contornos mais intimistas e emotivos.

Guimarães experimentou todos os gêneros desviantes: os poemas satíricos, como por exemplo, "A saia balão"; poemas paródicos estilísticos, como "O nariz perante os poetas", "dilúvio de papel", além de seus conhecidos poemas obscenos "A origem do mênstruo" e "O elixir do pajé". Estes últimos figuram em sua obra como demonstração de sua facécia cômica e grotesca.

A comicidade e o humor na *Orgia* se instalam na representação e associação lúdicas das imagens monstruosas quando o Lobisome vem juntar-se "*a velhinha, rainha da festa":*

Lobisome apanhava os gravetos
E a fogueira no chão acendia,
Revirando os compridos espetos,
Para a ceia da grande folia.

[...]

Junto dele um vermelho diabo
Que saíra do antro das focas,
Pendurado num pau pelo rabo,
No borralho torrava pipocas.

A caracterização cômica (monstruosa) dos duendes já está inscrita em seus nomes: *Taturana* (nome de um tipo de lagarta); *Getirana* (também chamada cobra de asa); *Mamangava* (uma abelha de picada dolorosa, de efeito rápido); *Galo-preto, Crocodilo, Mula sem cabeça* (personagens pitorescos do folclore brasileiro). Além desses elementos

oriundos de nossa cultura específica, surgem instrumentos musicais e práticas festivas típicas do Brasil, que são registrados no poema em descrições permeadas pelo jargão popular da terra:

> Mil duendes dos antros saíram
> Batucando e batendo matracas,
> E mil bruxas uivando surgiram,
> Cavalgando em compridas estacas;
>
> [...]
>
> Assentado nos pés da rainha
> Lobisome batia a batuta
> Co'a canela de um frade, que tinha
> Inda um pouco de carne corruta.

O sabá de Guimarães conta com demônios tocando marimbaus, adufos, rabecões e cumbucas, enquanto os banquetes sacrílegos têm em seu cardápio carnes de crianças e frades. Essas cenas de folguedos bizarros ainda contam com bailados de ritmos brasileiros, como o caretetê e a embigada, demonizados em sua associação à festa satânica. O riso se apresenta em tom de galhofa e encontra na nefasta folia de Bernardo Guimarães meios para se manifestar.

Há em todas as falas uma espécie de cantoria dos duendes, uma fusão, ou mais que isso, uma corporificação monstruosa do corpo animal no comportamento humano, configurando assim, criatura híbrida. Segundo Bellei (2000, p. 11), "o conceito de 'monstruoso' aplica-se, de forma geral, tanto ao humano quanto ao não-humano e designa principalmente o híbrido e o deformado". Em *A orgia dos duendes,* a estranheza dos animais nasce, sobretudo, de sua comparação com as características humanas, amalgamando-se o humano ao animal, mediante processos de bestialização. São humanizados não apenas nas ações (tocam instrumentos, falam, dançam), como também nas características físicas. Assim, A *Taturana* é descrita como 'uma bruxa amarela' e a *Mamangava*, que é um inseto, cozinha uma sopa com sangue de morcego, por ela sangrado com as próprias mãos. Ora, mãos não fazem parte da anatomia dos insetos. Fica evidente essa comparação do humano e do não humano na parte do poema em que cada duende conta como era sua vida enquanto humanos. O grotesco surge como elemento essencial para a conversão de homens em animais fantásticos como o Lobisome, por exemplo.

A partir da quarta estrofe, o humor é representado através de uma prática bastante comum nos rituais satânicos: a antropofagia. Tal consideração é vista nos versos em que há uma descrição caricatural da bruxa cozinhando uma criança:

> Taturana, uma bruxa amarela,
> Resmungando com ar carrancudo,
> Se ocupava em frigir na panela
> Um menino com tripas e tudo.

A mudança humorística continua no contraste entre a atitude do duende e o caráter de sua ação, em que há um deslocamento semântico da crueldade para o riso, como também podemos conferir nesta passagem:

> Getirana com todo sossego
> A caldeira da sopa adubava
> Com um sangue de um velho morcego,
> que ali mesmo co'as unhas sangrava."

O poema até aqui não possui nenhum artifício que aterrorize o leitor, apenas apresentando-se como passível de sentidos puramente cômicos, uma vez que as imagens grotescas e macabras dos duendes vêm carregadas de aspectos risonhos, alegres e galhofeiros como nestes versos, por exemplo:

> Vento sul sobiou na cumbuca,
> Galo Preto na cinza espojou,
> Por três vezes zumbiu a mutuca,
> No cupim o macaco piou.

De fato, ao lermos o poema surge uma ingênua gargalhada. Pelo tom lúdico, pelos personagens duendes, mas também pela maneira ritmada que o poema foi escrito, em uma elaboradíssima trama sonora, que configura o batuque infernal produzido pelos seres bernardianos. Há sem dúvida, uma materialização fônica e rítmica como pontua Camilo (1997): "Soma-se ao mimetismo do ritmo a sonoridade altamente expressiva produzida pelo emprego obsessivo das oclusivas, especialmente as bilabiais e linguodentais, mas contando ainda com alguma contribuição das velares..." (p.164).

> Jun[T]o [D]ele um vermelho [D]ia[B]o
> [Q]eu saíra [D]o na[T]ro [D]as fo[C]as
> [P]en[D]ura[D]o num [P]au [P]elo ra[B]o

No [B]orralho [T]orrava [P]i[P]o[C]as

Os sinais da natureza anunciam a convocação dos duendes e mostram a hierarquia da morte com o início da fala da Rainha. Através da mistura de linguagens e imagens, a Rainha convoca as criaturas diabólicas com o tom irônico e cruel:

Vinde, ó filhas do oco do pau,
Lagartixas do rabo vermelho,
Vinde, vinde tocar marimbau,
Que hoje é festa de grande aparelho.

No final da primeira parte do poema, o disparate ao extrair das viúvas uma bebida, e o riso irônico que ecoa, novamente mostram-se afinados com a bruxaria explícita, nesta fala da Rainha:

Tu também, ó gentil Crocodilo,
Não deplores o suco das uvas;
Vem beber excelente restilo
Que eu do pranto extraí das viúvas.

Percebemos nesses versos a apelação grotesca nas falas das personagens através de elementos comuns à feitiçaria, assim como elementos de zombaria através da carnavalização do duendes/monstros abundando o modo austero a que as classes subalternizadas são submetidas. Este procedimento mimetiza o modo como à cultura se organiza nas relações sociais. A literatura reflete a e na sociedade de tal forma que o pensamento humano convoca o não humano como prolongamento ficcional de seus interditos pessoais e coletivos. Bergson condiciona o riso ao social. Para ele, o riso, antes de qualquer coisa, é um "gesto social" que vem sancionar um comportamento potencialmente ameaçado pela coesão de grupo.

Na segunda parte do poema, o narrador/eu-lírico coloca mais uma vez o humano e o não humano em situação de fronteira, em que o humor transforma o lugar comum do pé disforme do diabo em forma de gente, no sinal particular de um dos *diabos vestidos de roxo:*

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram ao pé da rainha,
E um deles que tinha o pé coxo,
Começou a tocar campainha

Nessa passagem do poema, evidencia-se a carnavalização das figuras presentes na Igreja, de tal modo que a vestimenta utilizada nas celebrações do período de Semana Santa, pelos sacerdotes católicos é utilizada pelo diabo que tinha um pé coxo, prolongando assim o sarcasmo através da deformação física e moral. A configuração de monstros nessa parte do poema traz um mundo fronteiriço ao qual personagens folclóricos convivem e comungam de situações que são narradas no poema, através da investigação dos interditos pessoais e sociais do ser humano e da utilização de instrumentos de batuque, caracterizando a orgia infernal que vai desde a:

> Campainha, que toca é caveira
> Com badalo de casco de burro,
> Que no meio da selva agoureira
> Vai fazendo medonho sussurro.

Aos chocalhos e marimbaus tocados por:

> Capetinhas trepados, no galho
> Com o rabo enrolado no pau
> Uns agitam sonoros chocalhos,
> Outros põem-se a tocar marimbau.

Aqui percebemos a vocação e criação musical dos duendes, produzindo uma caracterização rítmica e cômica ao poema, uma vez que congrega instrumentos e ambientação de festa, como parte da cultura popular através de inventivos e percussões, incluindo além de objetos materiais, o corpo humano como parte desses objetos e da projeção dos sons, traduzindo-se assim em um ritual cômico - derrisivo risível:

> Crocodilo roncava no papo
> Com ruído de grande fragor
> E na inchada barriga de um sapo
> Esqueleto tocava tambor.

Apesar de se configurarem como parte essencial para este poema, o riso e a cultura popular são aparatos de investigação pouco valorizados e estudados nas manifestações do discurso oficial, como afirma Bakhtin (2013, p. 3): “Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto.” Na realidade, o desprestígio advém da mentalidade de que o

discurso, para ser oficial, tem de vir acompanhado de tom sério, controlado. Nesse caso, é interessante vermos como Bernardo Guimarães brinca de bom grado com assuntos considerados sérios, não apenas com a sua *Orgia,* mas com toda uma gama de poemas considerados bestialógicos pela crítica. Assim, Mikhail Bakhtin apresenta pela carnavalização, na Idade Média aspectos que desautomatizam o discurso oficial através das apresentações paródicas em praças públicas. Essas apresentações eram tidas como algo que as pessoas poderiam fazer ao se manifestarem de forma diferente das formas religiosas tradicionais, as chamadas festas do povo.

De tal maneira, o macabro faz parte da diversão e se incorpora no carnaval dos duendes através de danças que lembram as *danças macabras*:

> Da carcaça de seco defunto
> E das tripas de um velho barão,
> De uma bruxa engenhosa o bestunto
> armou logo feroz rabecão.

Bakhtin (2013, p.6) ao apresentar a obra de Rabelais diz que:

> O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.

As semelhanças entre o texto de Bernardo Guimarães e os ritos do macabro podem ser rastreadas na quarta parte do poema, quando os passos da dança dos condenados se misturam com os do macabro, no momento em que a Morte irrompe em meio aos festejos, expulsando os duendes de volta ao inferno:

> Do batuque infernal, que não finda,
> Turbilhona o fatal rodopio;
> Mais veloz, mais veloz, mais ainda
> Ferve a dança como um corrupio.
>
> Mais eis que no mais quente da festa
> Um rebenque estalando se ouviu
> Galopando através da floresta
> Magro espectro sinistro surgiu.
>
> Hediondo esqueleto aos arrancos

Chocalhava nas abas da sela;
Era a Morte, que vinha de tranco
Amontada numa égua amarela.

Essa última estrofe apresenta um elemento peculiar da poesia Bernadiana: o nonsense[16]. Mistura-se o tom sério, próprio da estética romântica do século XIX, com uma nuança divertida e de certa forma lúdica dos poetas "desviados". Bernardo Guimarães instaura, na literatura brasileira do século XIX, uma categoria a ele concedida por críticos como, por exemplo, Antônio Candido, de fazedor de poemas pantagruélicos[17] ou simplesmente bestialógicos. Em sua biografia ainda figuram poemas que foram aferidos ao ilógico, ao nonsense. Entre estes estão *O nariz perante os poetas* (1858); *À saia balão*, *Ao meu aniversário e Dilúvio de papel* todos do ano de 1859. A comicidade nestes poemas é colocada em primeiro plano, mas não dissocia do tom sério que o poeta deixa transparecer a uma análise mais aguçada.

O nariz perante os poetas (1858) é um poema com trinta e uma estrofes, divididas em duas de introdução em que o eu lírico justifica sua intenção de "cantar o nariz". Esse canto a esta parte tão reles do corpo humano e ao mesmo tempo tão inexplorada em detrimento de outras, se desenvolve pela insistente inquietação de Bernardo no que se refere ao fazer poético. Essa inquietação obviamente não é simplesmente individual. Sua excitação apresenta-se de modo coletivo e indissociável as questões perturbadoras a que o poeta mineiro insistia em propagar:

E tu pobre nariz, sofres o injusto
Silencio dos poetas?
Sofres calado? Não tocaste ainda
Da paciência as metas?

Os versos se prologam com cadência e coerência, manifestando, em riqueza de detalhes esse membro erguido e triunfal do rosto.

No meio das demais feições do rosto
Erguido é o seu posto,
Bem como um trono, e acima dessa gente
Eleva-se eminente.

---

[16] Situação ilógica, absurda desprovida de sentidos. Nos poemas de Bernardo o nonsense aparece como um elemento aparentemente difuso, mas que se adapta a interpretação de cada leitor.

[17] Analogia ao personagem Pantagruel de a Gargantua de Rebelais, marcado pelo grotesco, a farsa e a obscenidade.

O devaneio a que parece se submeter Bernardo Guimarães vai ganhando forma à medida que o eu lírico faz associações com Sultão, título conferido a príncipes e soberanos mulçumanos e que possui muitas amantes. São episódios que nada têm a ver um com o outro e que vem tecido pelo disparate, pelo absurdo, numa construção, aparentemente, vazia de sentidos. O nariz, esquecido que é, produz os melhores lampejos de riquezas. Seria a forma moderna do riso a que Ratisbonne definiu de humorista? Para ele, o humorista "brinca de bom grado com assuntos que consideramos graves, e disserta gravemente sobre coisas que parecem levianas". (RABISTONNE *apud* MINOIS, 2013, p.521). De fato, é o que se apresenta nessa poesia bernardiana.

O eu lírico segue, com uma estrofe maior que todas as outras, metaforizando a poesia. Ela é comparada ao perfume, aos aromas, impossibilitados se não houvesse o nariz. Ou seja, para se fazer poesia é preciso que se rompa com as vicissitudes da tradição canônica. É preciso enveredar por caminhos estranhos, desconhecidos. O desconhecido causa a estranheza dos versos de *O nariz perante os poetas*. Mas, ele segue seu delicioso canto enveredando por versos bestialógicos, comumente praticados pelos românticos brasileiros da geração ultrarromântica e que teve em Bernardo Guimarães o seu poeta mais bem-sucedido.

O poema, aparentemente sem nexo em alguns momentos, encadeia uma série de argumentos que enaltecem a magnitude do fazer poético. Ao comparar a poesia a um nariz, ele brinca com as palavras conferindo aos seus ditos um humor bestialógico como na estrofe em que ele chama sua musa de toupeira:

> O nariz de meu bem é como... oh! Céus!...
> É como o que? Por mais que lide e sue,
> Nem uma só asneira!...
> Que esta musa está hoje uma toupeira.

É evidente e inevitável que esta associação da inquietude do poeta em face de suas "limitações" simbólicas, passe por vezes despercebida, não fosse o tom sério que lhe é dado.

A musa, que aqui é associada ao romantismo, é pilheriada em todo o poema para mostrar a instabilidade dos temas românticos do século XIX. Temas que são produtos de uma época em que as formas do indianismo e da poesia de edificação moral já haviam se sagrado como modelos para o nosso romantismo, além do mais o período estava

impregnado pelas formas *do lirismo de salão*, da poesia sentimental e amorosa dedicada ao deleite do gosto dos leitores de então.

Bernardo Guimarães, assim como os poetas formados nos círculos estudantis da Academia de São Paulo, parece compor uma lírica em resposta ao desgaste das formas canônicas da poesia brasileira. Daí terem integrado o espectro de uma poesia singular a ponto de ter sido encarada pela historiografia literária brasileira como força expressiva de uma segunda geração em nosso romantismo. Não é de espantar que este poeta, carregado de comicidade, que beira a bestialidade, não tenha tido uma aclamação do público e por isso muitos de seus poemas terem sido publicados anos após sua escrita. De fato, seus poemas não comungavam com imaginário ideológico da estética romântica do século XIX, e, mais que isso, não alcançava os leitores acostumados ao lirismo exacerbado frequente em obras alencarianas, por exemplo.

Seguindo essa tenacidade, *À saia balão* outro poema do escritor mineiro, também envereda pelos caminhos da galhofa. Entretanto, diferente do riso nonsense de *O nariz perante os poetas,* e do galhofeiro e grotesco de *A Orgia dos Duendes,* ele apresenta um riso calcado nos paradigmas sociais da burguesia mineira, e porque não dizer brasileira da época.

O riso vem à tona na forma de paródia. Os salões frequentados pela sociedade burguesa do século XIX são debochados em tons carnavalescos nos versos bernardianos. As vestes se antropomorfizam-se em jovens senhoritas e passam a compor a tonicidade humorística do poema. O riso é quase instantâneo à leitura do poema. Claro que esta instantaneidade se manifesta por serem atribuídos sentidos próprios do contexto romântico e social em que este se encontra. Para rirmos, precisamos entender a historicidade que vem acompanhada com a astúcia de Guimarães. Ora, o leitor da época, além de não considerar a poesia dos ultrarromânticos afável, não teria a ingenuidade do leitor contemporâneo: a leitura ligeira, despretensiosa, distendida. O leitor contemporâneo não tem a proximidade contextual dos leitores do século XIX.

Poema de 1859, *À Saia balão* brinca com a maneira de se vestir das jovens donzelas que ficam a rodar pelos salões como que se oferecendo em bandejas parecendo, enfim, balões de tão enfeitadas e redondas. O tom jocoso do poema traduz uma característica marcante na poesia de Bernardo Guimarães: o grotesco. Imagens de jovens moças que mais parecem cisnes são deturpadas e grosseiramente passam a ganhar novas palavras, novos adjetivos:

Assim com tuas artes engenhosas
Sem medo de estourar tu vais inchando,
E os reinos teus co'as vestes volumosas
Ao longe sem limites dilatando
Conquistas na largura
O que não podes conseguir na altura.

Em alguns poemas, como é o caso de *Ao meu aniversário* (1859), Guimarães coloca em prática suas reflexões insufladas de sensibilidade, relegando a ele a posição de autor ingênuo, já que sua relação com o ideal poético se dá de forma quase espontânea, como uma espécie de sentir as coisas menos que a si próprio. Trata-se de um aspecto que o torna aparentemente mais distante da postura comum entre os românticos de tomar a si próprio como eixo do mundo, o que o faz um poeta mais objetivo.

Em *Ao meu aniversário*, ele aborda reflexões sobre o findar dos dias, das alegrias, da vida com o passar dos tempos. A fugacidade e o tempo pedem passagem ao sentimento de frustrações e melancolia. A morte surge como única e inevitável catástrofe do ser humano. Na lírica contemporânea Adélia Prado evidencia o tema da morte, em uma concepção mais voltada para a ressurreição, tema muito constante em suas poesias revelando a sua convicção do papel primordial que a inspiração exerce no processo criador, e que esse fenômeno se radica no inconsciente, que a escritora identifica como sendo de natureza espiritual. Um exemplo é o poema *O lugar da necrópole:*

Há quem tendo cantado e batido os dentes no copo
já morreu.
Há quem tendo falado suas dores secretas
está hoje selado sob lápides,
excrescendo sobre mim o seu fantasma
de pessoa verdadeira, rebelada,
de pessoa poética.
Na juventude me comprazia o fúnebre,
as faces lívidas dos poetas doentes.
Hoje, só preciso da vida pra morrer.
Nas metrópoles,
o campo-santo acaba confundido,
rodeado de bares.
E por causa disso iludem-se as pessoas
de ter nas mãos a indomesticável.
O cemitério quer ladeira e montes
para os quais se olha ao entardecer:
um dia estarei lá,
lá longe,
no incontestável lugar.

Com certo tom irônico, o eu lírico bernardiano dialoga com o dia do seu aniversário. Ilógico? Talvez. Mas, o processo de sublimação da tristeza ganha ares de comicidade e jocosidade, à medida que mais um dia de vida torna-se visita inconveniente:

> Por que razão tão cedo cá vieste
> De novo aparecer-me?
> Não sabes que o teu rosto já tão visto
> Só pode aborrecer-me?
>
> Que me trazes de mimo? - mais um ano,
> Mais uma ruga à fronte,
> E a campa, que lá surge mais distinta
> Nas brumas do horizonte!
>
> Que tens de me contar de interessante?
> Que um ano mais de idade
> Conto além de outros muitos que me deste?!
> Oh! grande novidade

Decerto, tal tema não dispensaria muitos alaridos na época se não fosse o desmembramento da temática estimada na lírica romântica. De fato, essa contravenção fez com que os poemas de Guimarães, assim como a poesia e a prosa de Álvares de Azevedo embora, menos astuta, fossem recolhidas e acolhidas pela crítica mais tarde.

Guimarães dedica nove estrofes de *Ao meu aniversário* para versos que dão voz a um eu. Este eu, alegorizado pela morte discorre sobre a vida daquele homem tão inquieto, que nunca conseguiu ser feliz. Essa parte do poema traz um eu lírico angustiado pelo fatal desfecho de seus dias. Ao fim, encontra uma solução para remediar a frequência das vindas do "dia fatal"; de forma melancólica, porém, engraçada diz:

> E para que não veja-te na vida
> Raiando tantas vezes,
> De hoje em diante comporei meus dias
> De vinte e quatro meses.

Em *A Orgia dos Duendes*, essa confrontação se verifica quando a morte vem para levar seus condenados aos seus lugares de origem, montada numa égua amarela, o que aparentemente não representa coerência ao restante do poema. Assim, o riso diabólico romântico, sede lugar ao riso irônico, como que de brincadeira. Mas, sabe-se que "o riso

irônico é um meio de se vingar do mundo" (MINOIS, 2003, p. 531). De certo modo, era isso o que Bernardo Guimarães pretendia com seus poemas sarcásticos e galhofeiros.

No carnaval dos duendes, os festejos são manifestados através do mundo de cada ser de cada criatura que participa do bacanal folclórico. Esses se transformam por meio de personagens medonhos, das lendas populares, com grande parcela de representação da fauna brasileira. Há uma réplica inovadora do travestimento do romantismo brasileiro através desses elementos folclóricos tão difundidos na cultura do país.

Em seu estudo sobre o folclore, Brandão o apresenta como sendo o conjunto de todas as tradições, lendas e crenças de uma nação, podendo ser percebido na alimentação, na dança, na linguagem, no artesanato, na religiosidade e nas vestimentas. Contudo, como "saber do povo", a ideia de folclore designa tão simplesmente as formas de conhecimento nas criações culturais dos diversos grupos de uma sociedade:

> Sempre que se cante a uma criança uma cantiga de ninar; sempre que se use uma canção, uma adivinha, uma parlenda, uma rima de contar, no quarto das crianças ou na escola; sempre que ditos, provérbios, fábulas, estórias bobas e contos populares sejam reapresentados; sempre que, por hábito ou inclinação, agente se entregue a cantos e danças, a jogos antigos, a folguedos, para marcar a passagem do ano e as festividades usuais; sempre que uma mãe ensina a filha a costurar, tricotar, fiar, tecer, bordar, fazer uma coberta, trançar um cinto [...] aí veremos o folclore em seu próprio domínio, sempre em ação, vivo e mutável, sempre pronto a agarrar e assimilar novos elementos em seu caminho. (MARIUS BARBEAU *apud* BRANDÃO, 1984, p. 22- 23).

Essas manifestações aparecem explicitamente na *Orgia* de Guimarães. Duendes são colocados em primeiro plano, em meio a uma flora e a uma fauna vastas, que fazem parte da cultura do povo, especialmente do povo brasileiro. Não é à toa que os cenários bucólicos são utilizados em quase toda uma geração de autores do século XIX. Bernardo não se exime desse grupo, especialmente na poesia. Porém, utiliza-se de certa dose de riso para compor sua obra poética.

O riso e o folclore se apresentam magistralmente na descrição galhofeira de Lobisome, em que a imagem grotesca do corpo despedaçado assume o humor negro no detalhe da "carne corruta", a que Bakhtin designa de realismo grotesco, dadas as imagens disformes do corpo:

O Caturra era um sapo papudo
Com dous chifres vermelhos na testa,
E era ele, a despeito de tudo,
O rapaz mais patusco da festa.

Toda essa manifestação folclórica presente no poema completa-se com as danças e as manifestações populares e culturais, que são elementos essenciais na construção de uma sociedade. Tais elementos aqui representados através de coreografias sabáticas e expressões materializadas pela conhecida dança do folclore popular, o cateretê, apresentam-se no trecho, também traduzidas pelas manifestações culturais trazidas pelos escravos africanos:

Já ressoam Timbales e rufos,
Ferve a dança do cateretê,
Taturana, batendo os adufos,
Sapateia cantando – o le rê!.

Isto significa que, enquanto a *Taturana* realiza sua atividade de bater os adufos, ameniza-a com o canto *o le rê*, expressão corrente no momento do trabalho das escravas, na época da escravidão e que hoje tornou-se expressão rítmico - melódica quando da realização de algum trabalho árduo.

A condição carnavalizadora dos duendes nessa obra de Bernardo Guimarães forma uma imagem e uma visão de dissociação do "horrível", elemento comum às criaturas das lendas populares, configurando-se assim, uma paródia dos seres infernais, ou, como define Antônio Candido (2010), "uma subversão do discurso, com formas mais ou menos drásticas de negação do sentido" (p. 200). Tudo isso como se aquele mundo "incivilizado", alheio ao mundo do homem, fosse invertido, dando-lhe assim uma familiarização e uma normalidade. Isso se caracteriza através das imagens cômicas - monstruosas, e da estética da vida prática presentes em Bakhtin (2013, p. 17): "... 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". Em sua leitura de *A Orgia dos Duendes*, Antônio Cândido considera-o "um dos fulcros do nosso satanismo" e destaca a sua perturbadora força poética feita de macabro, grotesco e o sadismo certamente mais cruel da nossa literatura.

Ao analisar a parte três do poema, Candido (2000, p. 158), comenta: “É a perversidade que reponta, e relativamente amainada pelo chiste nas quadras iniciais [...] Vai- se afirmar na terceira parte, quando os fantasmas fazem as suas confissões”:

Getirana com todo sossego
A caldeira da sopa adubava
Com o sangue de um velho morcego,
Que ali mesmo co’as unhas sangrava

Dos prazeres de amor as primícias,
De meu pai entre os braços gozei;
E de amor as extremas delícias
Deu-me um filho, que dele gerei.

Mas se minha fraqueza foi tanta,
De um convento fui freira professa;
Onde morte morri de uma santa;
Vejam lá, que tal foi esta peça.

Ele ainda acrescenta ser esse o poema grotesco mais notável da nossa literatura, tendo um sentido fácil de comicidade extravagante e violenta. Isto é: o grotesco nos leva a um significado tenebroso que desemboca em uma violência sádica. Assim, a comicidade conteria um tom de mascaramento fácil do desejo disfarçado. No entanto, quando observamos as estrofes agourentas, lemos outros sentidos no avesso do enunciado. Em primeiro lugar, é preciso considerar a mudança na narração já que a terceira parte do poema contém a passagem do ponto de vista do narrador/eu lírico para a fala das personagens dramatizadas. Essa observação propicia a base para distinguirmos a mudança de voz, e, consequentemente, de tom do poema. Até então, a comicidade resultava da perspectiva do narrador/eu lírico:

E dançando em redor da fogueira
Vão girando, girando sem fim;
Cada qual uma estrofe agoureira
Vão cantando alternados assim:

[...]

CROCODILO

Eu fui papa; e aos meus inimigos
Para o inferno mandei c’um aceno;
E também por servir aos amigos
Té nas hóstias botava veneno.

A dimensão cômica nada encobre, pelo contrário, revela-se, quer do ponto de vista do narrador/eu lírico, quer do da Rainha. No entanto, as estrofes sinistras, imprimem uma mudança parcial no poema: nessas falas/cantorias, os duendes declaram seus crimes e devassidões: incestos, antropofagia, luxúria, assassinato, sadismo, matricídio, parricídio e fratricídio, passando a se expressar de forma monstruosa, porém cômica. De tal maneira, para Mikhail Bakhtin, as imagens corporais são heranças vivas da cultura popular, dos espetáculos carnavalescos representados pelo discurso não oficial.

> Costuma-se assimilar a predominância excepcional que tem na obra de Rebelais *o princípio da vida material e corporal*: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas (BAKHTIN, 2013, p.16)

Nessa terceira parte, o poema apresenta as personagens rebelando-se, transfigurando-se como seres inferiores que, através de seus gestos vis, representam o rebaixamento próprio do realismo grotesco, analisado por Bakhtin (2013, p.17): "O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, [...], de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato." Tanto a condição humana, quanto o ideal romântico nacionalista. Essa transfiguração se acentua quando os duendes passam a declarar suas profissões e suas condições sociais e terminam por contar sua morte e seu calvário no inferno.

No caso da Taturana, Getirana, Galo-preto e Esqueleto, a "cantoria" cabe em duas estrofes:

> GETIRANA
>
> Por conselhos de um cônego abade
> Dous maridos na cova soquei;
> E depois por amores de um frade
> Ao suplício o abade arrastei.
>
> Os amantes, a quem despojei,
> Conduzi das desgraças ao cúmulo,
> E alguns filhos, por artes que sei,
> Me caíram do ventre no túmulo.

Mula sem cabeça, Crocodilo e Lobisome tem direito a três estrofes cada um:

> LOBISOME

Eu fui rei, e aos vassalos fiéis
Por chalaça mandava enforcar;
E sabia por modos cruéis
As esposas e filhas roubar.

Do meu reino e de minhas cidades
O talento e a virtude enxotei;
De michelas, carrascos e frades,
Do meu trono os degraus rodeei.

Com o sangue e suor de meus povos
Diverti-me e criei esta pança,
Para enfim, urros dando e corcovos,
Vir ao demo servir de pitança.

Essa divisão de estrofes não é colocada por Guimarães apenas como elemento estético. A escolha é feita levando em consideração o poderio de cada ser, isto é, o poder hierárquico que cada um tem no imaginário cultural e coletivo. A Getirana, a Taturana o Galo – Greto e o Esqueleto são animais pequenos e raquíticos, considerados de porte menor, portanto, foram designadas apenas duas estrofes. A Mula-sem-Cabeça, o Crocodilo e o Lobisome são animais grandiosos e ferozes, sendo este último com características peculiares por associar-se ao humano.

A rainha vem no poema com o privilégio de sete estrofes. O que demonstra o poder que se apresenta investida por muito tempo na história da humanidade. Neste caso seu poder confunde-se com a maldade. Seria, portanto uma hierarquização do mal. Essa configuração é uma característica corrente nas mais diversas estórias: desde os contos de fadas com as rainhas madrastas más até as antigas e assustadores histórias das bruxas. Essa associação se repete no poema de maneira carnavalizada, como vemos nessa estrofe da sua cantoria:

No banquete infernal da luxúria
Quantos vasos aos lábios chegava,
Satisfeita aos desejos a fúria,
Sem piedade depois os quebrava.

Sem qualquer sinal de emoção, Taturana inaugura o repertório das revelações com o incesto:

Dos prazeres de amor as primícias,
De meu pai entre os braços gozei;
E de amor das extremas delícias
Deu-me um filho, que dele gerei.

E procede utilizando-se de máscaras religiosas e irônicas para justificar o falso contraste moral entre a vida, o pecado e a aparência de uma morte santificada:

Mas se minha fraqueza foi tanta,
De um convento fui freira professa;
Onde morte morri de uma santa;
Vejam lá, que tal foi esta peça.

A completa falta de sofrimento ao realizar os atos perversos manifesta-se na síntese brutal de Getirana:

Por conselhos de um cônego abade
Dois maridos na cova soquei;
E depois por amores de um frade
Ao suplício o abade arrastei.

Gula, luxúria e violação unem-se no discurso do Galo-preto:

Como frade de um santo convento
Este gordo toutiço criei;
E de lindas donzelas de um cento
No altar da luxúria emuleis.

Depois, ele zomba de sua condenação ao inferno, recorrendo à mesma zombaria irônica do falso contraste entre pecado e santidade, exibida pela Taturana:

Mas na vida beata de ascético
Mui contrito, rezei, jejuei,
Té um dia de ataque apoplético
Nos abismos do inferno estourei.

Esqueleto, uma criatura de poder na igreja, consagrou-se ao morticínio:

Por fazer aos mortais crua guerra
Mil fogueiras no mundo ateei;
Quantos vivos queimei sobre a terra,
Já eu mesmo contá-los não sei.

No final, a ironia do falso contraste entre pecado e santidade se adensa com a carnavalização do culto dos santos prestados pelos vivos, tornando, assim, um ritual invertido dada a degradação dos cultos religiosos:

Das severas virtudes monásticas
Dei no entanto piedosos exemplos;
E por isso cabeças fantásticas
Inda me erguem altares e templos.

Para Bakhtin (2013, p.6) “Certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana.” Com exceção da Getirana, todos usaram a máscara religiosa para cometer suas perversões. Nas personagens com direito a três estrofes, a antropofagia se apresenta na fala da Mula-sem-cabeça:

Do consórcio enjoei-me dos laços,
E ansiosa quis vê-los quebrados,
Meu marido piquei em pedaços
E depois o comi aos bocados.

E com a mesma brevidade cínica que dissolve o sofrimento, conta sua vida até a decapitação:

Entre galas, veludos e damasco
Eu vivi bela e nobre condessa
E por fim entre as mãos do carrasco
Sobre um cepo perdi a cabeça.

Aqui, apresenta-se uma ambivalência de acontecimentos que propicia uma reação cômica e galhofeira dos duendes. Bellei (2000, p.161) anota que a ambivalência do discurso monstruoso “trata-se de prática cultural em certa medida paradoxal porque, ao mesmo tempo, afirma e nega a dominação de um poder no próprio ato de afirmá-lo.” A gradação condessa/decapitada/mula-sem-cabeça, além de seu efeito cômico reafirma a caracterização monstruosa das personagens.

Nas atrocidades do Crocodilo, uma pitada de sarcasmo se escancara no último verso de sua primeira estrofe:

Eu fui papa; e aos meus inimigos
Para o inferno mandei c’um aceno
E também por servir aos amigos
Té nas hóstias botava veneno.

Na estrofe de despedida seu destino de ex – papa, exibe mais uma vez a ironia do “falso contraste” entre vida santa e vida de pecado, que vem a se concretizar na Terra:

Eu na terra vigário de Cristo,
Que nas mãos tinha a chave do céu,
Eis que um dia de um golpe imprevisto
Nos infernos caí de boléu.

O deboche também já fazia parte dos crimes do Lobisome:

Eu fui rei, e aos vassalos fiéis
Por chalaça mandava enforcar.
E sabia por modos cruéis
As esposas e filhas roubar.

Ao longo de sete estrofes, a velhinha "co'as mãos ressequidas" exibe dolos e luxúria como títulos que lhe aferem o cume na hierarquia do mal:

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,
E merece por suas façanhas
Inda mesmo entre vós ser rainha.

O desfile de atrocidades abre alas à ironia ao narrar a história do nascimento da velhinha, representando o seu grotesco e sarcástico agouro:

Já no ventre materno fui boa
Minha mãe ao nascer, eu matei.
E a meu pai por herdar-lhe a coroa
Eu seu leito co'as mãos esganei.

Se crimes e perversões são credenciais dos duendes para a vida diabólica, a audácia desses seres em relação à sua vida antiga humana é representada pelos interditos do ser e dos costumes. Não se pode esquecer, no entanto, que, enquanto entoam os horrores praticados, os duendes se divertem, confirmando, assim, sua condição de monstros híbridos, que possuem certas características e condições humanas:

Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas.

E, desta forma podemos entender que:

> A monstruosidade do outro está sempre mais próxima do que se pensa porque nunca existe separadamente do humano. Ou, melhor dizendo, a caça ao monstro além das fronteiras da civilização é sempre, em certa medida, inútil, porque o monstruoso habita, desde sempre, o lado de cá da fronteira (BELLEI, 2000, p.46).

À exceção desse plano de fundo carnavalizado, pela unidade do recurso à ironia gozadora e ao cinismo, prevalece a diferença perante a variedade de recursos cômicos grotescos empregados pelo narrador/eu lírico. A recorrência desses expedientes caracteriza os prazeres perversos: em todos, a luxúria; em *Getirana, Mula-sem-cabeça* e na *Rainha,* os assassinatos de cônjuges; a gula em *Gato-Preto* e *Lobisome*; o morticínio em *Lobisome e Esqueleto*. As personagens e ações assim esquematizadas permitem sua associação em arremates de paródia. As características decisivas do romance gótico – mais especificamente o romance gótico pós-medieval, em que a propagação do horror e das coisas macabras são incisivas para a celebração do banquete com pitadas generosas de humor negro – exploram crimes e perversões como o fratricídio, o parricídio, o infanticídio, o incesto, a violação, o sadismo e muito particularmente, o pacto com o demônio:

> A questão que interessa [...] é não tanto a do significado dessa vigorosa monstruosidade em si, mas o sentido de tal poder enquanto característico de uma criatura de fronteira. Como ser de fronteira, muito embora agora despojado de sua função medieval de ponte entre o secular e o sagrado, a sua situação ambivalente de habitante tanto do dentro como do fora permanece e ganha novo sentido em função de sua condição de poder... (BELLEI, 2000, p. 21)

O sofrimento e as transgressões das personagens, para as quais o sadismo se afirma pormenorizado na narração pelas ações cômicas são esgotados. Em *A Orgia dos Duendes*, a ironia, o cinismo e a extrema concisão da linguagem poética, revelam outros intentos para além da disseminação do mal. A ridicularização da santidade, a deformação cômico-monstruosa, o tratamento carnavalesco, o cinismo e a ironia dos duendes quebram o horror de suas revelações. Neles, a enunciação irônica adquire predomínio sobre os próprios horrores praticados. Toda essa parte está estruturada por essa ironia patente: o deslocamento do horror das atrocidades cômico-monstruosas cometidas pelos duendes em seu passado humano para o regozijo atual como uma espécie de triunfo após a morte. Nesse ponto, a figura cômico- monstruosa dos duendes e sua dança macabra são reduzidos

a uma condição de pano de fundo, porque, na realidade revelam que a adesão ao mal está relacionada com a vida pregressa.

Com o retorno do narrador/eu lírico à ação de narrar, a ridicularização dos duendes chega ao limite da galhofa. A morte vem interromper a dança macabra do "cateretê". É o rebenque substituindo a foice, que define o primeiro traço cômico na figura da Morte:

> Mas eis que no mais quente da festa
> Um rebenque estalado se ouviu
> Galopando através da floresta
> Magro espectro sinistro surgiu.

A imagem metonímica da morte como Esqueleto é destronado pela zombaria do narrador/eu lírico quando o chamou de esqueleto-chocalho a galopar:

> Hediondo esqueleto aos arrancos
> Chocalhava nas abas da sela
> Era a Morte, que vinha de tranco
> Amontada numa égua amarela.

A cena se encerra com o sumiço da fauna horrenda, repulsiva, e do bando criador da baderna:

> Um estouro rebenta nas selvas,
> Que recendem com cheiro de enxofre;
> E na terra por baixo das relvas
> Toda a súcia sumiu-se de chofre.

Por ser o inferno lugar importante para os duendes e, também, por seu regresso a vida culminar com a promoção do diabo, só a Morte poderia vir castiga-los, não passando, pois, de uma folia passageira, cujo retorno terá sempre o mesmo fim: os ex-humanos, rebaixados em sua reencarnação monstruosa são enxotados para as suas covas pela Morte. Para Bellei (2000, p. 26), "A destruição [...] significa o exercício de poder que permite a auto-afirmação da criatura sem nome no próprio ato de negar o sentido do nome de seu criador...". Assim, a condição de ser de fronteira torna a criatura uma espécie de anti-herói, à medida que passa a ganhar maior significação que o herói (o criador). Nesse sentido, criatura e criador passam a ser ambivalentes, uma vez que, o primeiro, ultrapassa a linha fronteiriça ganhando um novo espaço diante do criador e do mundo.

A liquidação cômica dos duendes na quarta parte do poema reativa a carnavalização das duas primeiras partes, a propósito do poder liberador do riso no grotesco romântico,

que se cumpre em relação à dimensão da força estranha adversa ao que é humano. Ao final da Idade Média e no Renascimento, o riso passa a ser largamente relacionado ao grotesco, ao escárnio, à oposição, à cultura oficial, séria, religiosa da época.

Victor Hugo (2007) considera o grotesco como sendo apenas um descanso para o belo e não o relaciona ao riso, pois este está ligado ao sublime. O riso reprimido no domínio oficial da literatura erudita ganhou, no entender de Bakhtin (2013), privilégios singulares de espaço e autonomia nas festas populares. O riso, até então condenado, irrompia livre em festejos como o dos bobos e o dos loucos, quase todos paródias grotescas de rituais simbólicos e religiosos.

Essa força liberadora une, no poema *A Orgia dos Duendes*, os monstros perversos em um ritual de destruição, no rebaixamento do ser até o esgotamento da vida, através da alegoria da Morte. Assim, a morte surge como um castigo para a vida degradada, em que as criaturas monstruosas têm no diabo a sua garantia de retorno ao inferno e a certeza que tudo não passou de uma folia passageira, mas que sempre retorna, a cada madrugada.

Desse modo, o desenlace da narrativa em "A Orgia dos Duendes" não é o final do poema. Diluída a "fantasmagórica" orgia noturna, só resta, no desfecho, o seu cenário:

> E os primeiros albores do dia
> Nem ao menos se viam vestígios
> Da nefanda, asquerosa folia
> Dessa noite de horrendos prodígios.

E surge a representação fugaz da natureza, plena, límpida:

> E nos ramos saltavam as aves
> Gorjeando canoros queixumes
> E brincavam as auras suaves
> Entre as flores colhendo perfumes.

Em oposição à noite da horrenda folia, a bem-aventurança matinal da natureza se une à inocência virginal das donzelas do lirismo romântico. Porém, o cenário se revela ambíguo, ainda que sem vestígios da folia macabra. Trata-se de uma mesma natureza, uma vez que a virgem se encontra inocente, sem que suspeite da noite sombria e macabra que se fez presente naquele cenário, ora límpido, ora calmo dos últimos versos do poema:

> E na sombra daquele arvoredo,
> Que inda há pouco viu tantos horrores,

Passeando sozinha e sem medo
Linda virgem cismava de amores.

A modulação desses versos finais: *"Passeando sozinha e sem medo / Linda virgem cismava de amores",* configura-se em uma estilização paródica do clichê romântico da "linda virgem" cismando de amores, da lírica brasileira da época. O fecho paródico do lirismo da virgem inocente se une ao desmascaramento cômico-grotesco da poética romântica, da associação possível do noturno ao satânico. O tom humorado, a familiarização carnavalizadora, a ironia e o sarcasmo contribuem numa ativa particularização do grotesco em *A Orgia dos Duendes*. Nessa obra-prima da nossa Literatura, a observação estabelecida pela poesia de Bernardo Guimarães sobre o romantismo brasileiro alcança sua crítica mais apurada, e mais derrisiva. É um poema que reúne muitos personagens do folclore brasileiro em sintonia com o macabro, mas também através do galhofeiro, da ironia, do sarcasmo e do riso.

CAPÍTULO 3 - DESPINDO A MUSA

3.1 A CARNAVALIZAÇÃO DA MITOLOGIA

> *A ironia está além do pessimismo e o otimismo, é um riso retardado e também um riso nascente, logo estrangulado. Ela zomba do detalhe em nome do conjunto que não passa de uma comédia diabólica. A ironia desmascara o falso sublime, os exageros ridículos e os pesadelos das vãs mitologias... A ironia não é zombaria, no fundo leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura.*
>
> *Georges Minois*

Os primórdios da literatura foram histórias míticas narradas em comunidades primitivas com toda a emoção necessária para expressar o "espanto" ou o êxtase daqueles homens diante dos fenômenos naturais desconhecidos e temidos. Com o apogeu da literatura escrita, o ficcionista apoderou-se desses mitos para expressar a experiência íntima, por isso se percebe um modo peculiar de pensar e de sentir no literário que se confunde com homem primitivo, com a natureza. Essa comunhão poética tão antiga assemelha-se a uma fantasia da alma e corresponde a estados de espírito ancestrais herdados através do inconsciente coletivo que, ao lado do pensamento recém-adquirido, dirigido e adaptado, constrói o mitologismo literário moderno, a modernidade literária que está estritamente vinculada a um discurso poético que encena a anulação de uma cena, a morte da representação ou o lugar de uma crise.

Nessa encenação, a literatura se mostra de maneira dúbia: como a vítima de uma marginalização, de uma perda de lugar, e como o carrasco que se abastece dessa característica "marginal", à qual se aliam as imagens do mal, da mentira, da perversidade e da libertinagem, para imprimir uma certa violência, seja contra os valores sociais e morais vigentes, seja contra si mesma.

Nesse movimento, a poesia trai a cena ao encenar justamente o que deveria estar à margem da cena, isto é, fora de cena. É o que acontece na poética de Bernardo Guimarães - seus poemas são de maneira subliminar um emaranhado de interditos entrelaçados com uma estilística clássica e rebuscada, próprias dos poetas do século XIX. A noção clássica, tanto na estilística, quanto na temática, não assegurou ao poema de Bernardo Guimarães: *A Origem do Mênstruo* uma leitura que pudesse fazer parte dos lares da sociedade paulistana, nem tampouco de outras províncias mais longínquas. Talvez, isso se acentue pelo fato do

poema ser uma parodização carnavalizada dos deuses da mitologia, algo considerado sagrado e sério, levando em consideração a historicidade literária.

Para melhor entendimento basta que observemos o começo do poema, que traz um excerto – que não se sabe ao certo se é verdadeiro ou não – determinando o tema a ser apresentado através do subtítulo, este, que diz o essencial do propósito temático:

> De uma fábula inédita de Ovídio, achada nas escavações de Pompéia e vertida em latim vulgar por Simão de Nuntua. (Guimarães, 1992, p.59).

É importante identificarmos o modelo que serviu de inspiração à paródia, no plano da linguagem, e que reside em grande parte na mistura de trechos carregados do mais direto e nu latim vulgar com versos modelados por locuções nobres, uma vez que Bernardo Guimarães era um profundo conhecedor de latim. Logo, o tom clássico do poema é colocado com total propriedade e conhecimento não só dos personagens mitológicos como também da inscrição dos versos em latim vulgar:

> Ai! Um mês sem foder! Que atroz suplício...
> Em mísero abandono,
> que é que há de fazer, por tanto tempo,
> este faminto cono?...
>
> Da nacarada cona, em sutil fio,
> corre pupúrea veia,
> e nobre sangue do divino cono
> as águas purpureia...

Ora, a epígrafe que introduz *A Origem do Mênstruo* já denuncia a paródia dos textos da Antiguidade clássica flagrante em várias características do poema, tais como referência aos deuses Greco-latinos,[18] e mesmo ao uso de uma estética afluente à tradição neoclássica, no caso preciso do poema, a estrutura métrica que alterna decassílabos e versos de seis sílabas. É importante observarmos que os versos decassílabos são também chamados de versos heroicos por retratarem através da poesia, feitos dos heróis conquistadores. Daí a utilização desses, por serem mais destacados e atraentes aos olhos do público leitor:

> Mas/ a / na / va / lha / ti / nha um / fi / o / rom **/ bo,**[19]

[18] Narrativa de caráter presa ao *topos* da cosmogênese, ou seja, através das explicações sobre o surgimento do mundo ou do universo

[19] Sílabas "descartadas" pela métrica e pela sonoridade.

e a / deu / sa / que / ge / mia,
ar / ran /ca /va os/ pen /te / lhos / e / pei / dan /**do**,
ca / re / tas / mil / fa / zia!

O poema ocupa-se de um relato da criação do fluxo menstrual que segundo o texto de Guimarães, teria surgido como uma punição infligida pelos deuses às mulheres, por conta de uma brincadeira malograda da ninfa Galatéia que teria, ao encontrar Vênus depilando sua região genital, pregando-lhe um susto que a levou a ferir-se. Vênus então roga aos deuses que condenem Galatéia e todas do gênero feminino a inconveniências genitais ligadas ao sangue menstrual.

O poema inicia-se com a narração de um acontecimento bastante peculiar acerca da ninfa Vênus, deusa do amor e da beleza na mitologia romana. Para o seu deleite noturno com o amado Anquises, a deusa prepara seu "aparelho" em um ritual erótico e por vezes obsceno:

Tinha que dar o cu naquela noite
ao grande pai Anquises,
o qual, com ela,
se não mente a fama,
passou dias felizes...

As cenas descritas nesse texto bernardiano denunciam, através da sátira, a carnavalização do motivo das metamorfoses e dos mitos de formação. O próprio título assegura isso quando traz a alusão à origem das coisas, as explicações trazidas da mitologia para o surgimento de alguns acontecimentos. Dessa forma, constrói-se um poema narrativo de extrema inventividade para dessacralizar e rebaixar o universo clássico dos motivos mitológicos, virando o Olimpo pelo avesso.

Vertido em latim vulgar, o poema mistura o sério e o engraçado em proporções equivalentes em que os mitos sagrados são misturados aos profanos. Essa mistura se estabelece desde a antiguidade com os mitos e suas origens, até sua evolução cômica na Bíblia. Por exemplo, no livro de Jó, quando Deus faz do Hipopótamo o ápice da criação, ele é realmente sério?

Veja que força há em sua garupa
e o vigor nos músculos de seu ventre!
Ele enrijece o rabo como um cedro,

suas coxas são trançadas por tendões [20]

Há excessivamente um choque do sublime com o nefasto, que vai de encontro aos dogmas propagados e difundidos desde o cristianismo, religião pouco favorável ao riso. O riso obviamente é atribuído ao homem; assim, Jesus, como homem, podia ter sido um simples zombeteiro ou propício à zombaria. Enquanto Deus, não. Isso não impediu as diversas interpretações cômicas nos primeiros séculos do cristianismo, como por exemplo, as da teoria do gnosticismo desenvolvida por Basílidas. Nelas, o momento da Paixão é uma grande farsa elaborada por Deus. Na verdade, foi Simão o crucificado e não Jesus, que por sua vez ri de tudo.

No poema, os processos de metamorfose são comumente apresentados na tentativa de explicar um "fenômeno natural" com um tom satírico. Nessa época o tema era bem pouco tratado, o que não quer dizer, que não existiu anteriormente. Gregório de Matos, mais ou menos um século antes, já escrevia sátiras na tentativa de explicar os fenômenos naturais. Posterior ao autor da *Origem do Mênstruo*, outros enveredaram nessa temática das regras mensais femininas, a exemplo de Bandeira no poema *Água forte*, que, por meio de uma exegese crítica, revela um sexo feminino em funcionamento menstrual:

O preto no branco,
O pente na pele:
Pássaro espalmado
No céu quase branco.

Em meio do pente,
A concha bivalve
Num mar de escarlata.
Concha, rosa ou tâmara?

No escuro recesso,
As fontes da vida
A sangrar inúteis
Por duas feridas.

Tudo bem oculto
Sob as aparências
Da água-forte simples:

De face, de flanco,
O preto no branco. (p. 147-148)

[20] (JÓ apud MINOIS 2013, p. 116-117)

A Origem do Mênstruo é um poema etiológico em que se narra como todas as mulheres vieram a castigar-se por culpa de um ato leviano e brincalhão dedicado à ninfa Galatéia, que quase feriu de morte Vênus as vésperas da noite de amor desta com o grande Anquises, na qual projetava gerar Eneias. Na abertura do poema, a deusa é flagrada se preparando para a noite decisiva:

> Stava Vênus gentil junto da fonte
> Fazendo o seu pentelho,
> Com todo o jeito, para que não ferisse,
> Das cricas o aparelho.

Ao se deparar com a cena, a ninfa tencionada pela posição da deusa, e vendo-a assim tão agachada, julgou que ela *cagava* e decidiu pregar-lhe um susto, jogando uma pedra em sua direção. Desencadeia-se assim a tragédia:

> Vênus se assusta. A branca mão mimosa
> Se agita alvoroçada,
> E no cono lhe prega (oh! caso horrendo!)
> Tremenda navalhada.

Tomada de súbita raiva, a deusa amaldiçoa a ninfa e, sedenta de vingança, dirige-se aos céus a fim de exigir reparo ao tão hediondo crime, no que é prontamente atendida pelo pai dos deuses, que baixa o seguinte decreto:

> Desse ultraje feroz será vingado
> o teu divino cono,
> e as imprecações que fulminaste
> agora sanciono
>
> Mas, inda é pouco: - a todas as mulheres
> estenda-se o castigo
> para expiar o crime que esta infame
> ousou para contigo...

Dada uma análise mais aguçada do poema *A Origem do Mênstruo*, deparamo-nos quase que instantaneamente com a reflexão acerca de seu leitor. Teria o leitor da poesia grotesca e obscena de Bernardo Guimarães a perspicácia inerente ao autor ouro-pretano de entender as peripécias dos versos? Ou, teria esse leitor atentado para o distanciamento da temática feminina da época? De fato, não é possível afirmar nenhuma das inquietações postas; contudo, sabemos que estes leitores faziam parte de um grupo seleto que

devoravam os textos clandestinos de Guimarães, como se fizessem parte deles, isto é, leitores que conheciam os caminhos que o autor desvendava, desse modo identificando e compreendendo os interditos dos textos, ou seja, a sua ironia.

3.2 O LUGAR DO LEITOR

Como se sabe, os principais participantes do jogo da ironia são o interpretador e o ironista. Acreditamos, todavia, que a participação do interpretador ou do leitor, no caso da ironia literária, é decisiva, na medida em que está nas mãos desse receptor interpretar – ou não – a significação irônica:

> Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista. Não há garantias de que o interpretador vá "pegar" a ironia da mesma maneira como foi intencionada. Na verdade, "pegar" pode ser um termo incorreto e até mesmo impróprio; "fazer" seria muito mais preciso. (HUTCHEON, 2000, p. 28)

Para essa discursão sobre a perspectiva do leitor em relação à ironia e ao ironista, é necessário entendermos seus conceitos, para uma maior compreensão do papel do ironista mediante sua construção elocutiva. A pessoa designada por ironista geralmente é aquela que objetiva estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, todavia, nem sempre obtém sucesso em transmitir uma intenção específica. Logo, estamos autorizados a inferir que a ironia pode significar coisas diferentes, de acordo com os jogadores. Segundo Hutcheon, nenhuma expressão é irônica em si, pois devemos sempre supor alguns interpretadores levando-a ao pé da letra:

> Atribuir ironia onde ela é intencional – e onde ela não é – ou recusar-se a atribuir ironia onde ela poderia ser intencional é também o ato de um agente consciente. [...] O interpretador como agente desempenha um ato – atribui tanto sentidos quanto motivos – e o faz numa situação e num contexto particulares. Atribuir ironia envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras. (HUTCHEON, 2000, p. 29)

Assim sendo, o leitor se configura como elemento central dessa categoria discursiva, já que deve localizar os aspectos que se encontram, implicitamente, em tensão. Desse modo, esse tipo de discurso – ambíguo, paradoxal, contraditório e incongruente – espera do leitor não apenas o sentimento de prazer suscitado pela leitura, mas também a responsabilidade do uso da imaginação e da perspicácia na construção do sentido.

O receptor do texto paródico, por exemplo, deve reconhecer que está diante de uma narrativa em cuja estrutura ocorre a sobreposição de dois planos: um superficial e outro implícito. Logo, se o leitor não conseguir identificar essa duplicidade que sustenta o texto paródico, ele eliminará boa parte de sua significação. Dessa maneira, não é possível pensar em paródia sem que se leve em conta esse colaborador imprescindível, que é o leitor.

Por conseguinte, o leitor deve, como um detetive, estar atento aos textos que estabelecem as categorias determinantes para a sátira e a paródia, reconstruindo seus sentidos e preenchendo seus espaços vazios ou os "não ditos", dando-lhe, enfim, a forma final por meio de suas projeções interpretativas.

Como se sabe, existem dois grandes tipos de ironia: aquela que se faz presente na vida cotidiana, simples, e a a ironia literária. O que nos interessa mais, obviamente, é a ironia literária:

> A palavra ironia não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. Os diferentes fenômenos a que se aplica a palavra podem parecer ter uma relação muito fraca. (...) Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro. (MUECKE apud ALAVARCE, 2009, p. 27)

Fica fácil perceber, dessa maneira, que o estudo da ironia exige o reconhecimento de um sentido literal e de outro figurado, uma vez que esse "recurso" se constitui de um significante para dois significados contraditórios ou incompatíveis. Aquele que pratica a ironia qualifica o enunciatário, pois o julga capaz de perceber os índices que sinalizam esse procedimento, participando, assim, da construção da significação irônica. No poema *O Elixir do Pajé* essa relação se constrói a partir dos ditos e não ditos por meio do ironista, no caso Bernardo Guimarães, e por meio do leitor:

> Esse velho pajé de pica mole,
> com uma gota desse feitiço,
> sentiu de novo renascer os brios
> de seu velho chouriço!
>
> E ao som das inúbias,
> ao som do boré,
> na taba ou na brenha,
> deitado ou de pé,

no macho ou na fêmea
de noite ou de dia,
fodendo se via
o velho pajé!

Ao analisarmos essas estrofes, percebemos que se fôssemos fazer uma leitura seguindo uma perspectiva literal, sem contextualização, ou seja, sem a participação de todos os jogadores, estaríamos fadados a uma interpretação voltada par o texto puramente obsceno, e por que não dizer pornográfico, uma vez que se utiliza de linguagem e expressões propícias a esse tipo de interpretação, como por exemplo, *"pica mole"* e *"fodendo se via"*.

Porém, o jogo se dá mediante a participação efetiva do interpretador. Portanto, o leitor se configura como elemento central dessa categoria de texto literário, já que deve localizar os aspectos que se encontram, implicitamente, em tensão.

É notória em todo o poema, a propagação que o poeta mineiro faz de sua sátira. Eleva seus ditos e os não ditos, fazendo com que o leitor se derrame em grandes gargalhadas. É impensável que a leitura do poema, desde seu início, não permita ao leitor uma certa dose de imaginação. Essa percepção só é possível mediante o recurso de rebaixamento que é inferido através da linguagem utilizada. Não é diferente na sátira mitológica. Ora, a imagem da deusa *peidando* enquanto *rapava o cu* para uma tremenda foda, em *A Origem do Mênstruo* produz no poema uma carga de leveza que talvez não fosse possível se a linguagem fosse diferente. O tom de galhofa instaura uma dinâmica que permite ao leitor a compreensão, e mais que isso a leitura das entrelinhas do poema - a crítica ao romantismo:

Rapava bem o cu, pois resolvia
na mente altas idéias:
- ia gerar naquela heróica foda
o grande e pio Enéias.

Assim como em *A Orgia dos Duendes* em que os seres do folclore brasileiro são parodiados, em *A Origem do Mênstruo* os deuses da mitologia são rebaixados numa festa profana. A mulher é um dos personagens mais rebaixados. Guimarães faz alusão às mulheres do romantismo, puras, pias e imaculadas que, na ideologia romântica, não ferem os paradigmas morais. Ao contrário, as deusas de Bernardo Guimarães são apresentadas nuas e cruas, isto é, na reles condição humana, sem máscaras nem sobressaltos.

A mulher é o tema central do poema, mas certamente de modo bem distinto do que era esperado pelo leitor familiarizado com o obsceno, pois a traz num momento de interdição de seu gozo, ou seja, em um momento de ruptura do prazer e não no ápice, o que confere ao poema certo tom irônico. Em virtude do crime cometido pela ninfa, a mulher herda da deusa do amor o ódio trazido em maldição. É importante atentar no poema para a relação que o eu lírico faz entre as divindades mitológicas e a mulher comum. Por um acontecimento banal, a todas as mulheres é relegada uma praga, que nos versos obscenos de Guimarães ganham os contornos engraçados e grotescos de um fenômeno natural às mulheres: as regras menstruais.

O poeta mineiro já havia atribuído o rebaixamento grotesco da imagem sublime da mulher, construída pelos românticos, quando a trouxe presa as perversas imposições da moda, como, por exemplo, em *Á Saia Balão*. Mas, agora chega ao extremo da objeção da imagem da mulher. É curioso pensar no que o teria levado a oferecer uma imagem tão perversa, depreciativa e culposa de uma função biológica das mais vitais para a mulher. Difícil, ou quase impossível atender a essa inquietação. Contudo, podemos inferir alguns eventos, levando em consideração o que era familiar ao próprio autor.

A visão do mênstruo como forma de uma espécie de maldição era corrente até o século XIX, inclusive em uma passagem de *A filha do fazendeiro,* texto do próprio Guimarães, que faz parte do livro "História e Tradições da Província de Minas Gerais" (1872), em que o médico descreve a doença da exaltada Paulina: “- Não há de ser nada, senhor Ribeiro. Disse ele saindo; a menina teve e ainda tem uma forte febre maligna complicada com alguma irregularidade das funções uterinas”. (CANDIDO apud CAMILO, 1997, p. 54). Outro fator relevante é a suposição de que essa visão depreciativa e culposa seja produto do horror experenciado pelo homem frente ao sangue menstrual e que é internalizado no poema. Essa hipótese ganha força com a imagem do corte que sagra infindavelmente, assim como pela denominação, do senso comum, da genitália feminina como “chaga venérea” o que faz com que o desejo masculino recue pelo horror e nojo representado pela imagem do sangue descontrolado.

Todavia, apesar de tratar de temas considerados sérios como a mitologia, o poema *A Origem do Mênstruo* provoca no leitor, e vale uma ressalva – conhecedor ou não dos interditos – risos contínuos, e em alguns, uma sonora gargalhada como, por exemplo, na quarta estrofe:

Mas a navalha tinha o fio rombo,
e a deusa, que gemia,
arrancava os pentelhos, e peidando,
caretas mil fazia.

Percebe-se que a base fundamental do poema é o humor em que sua composição e sua criação convertem a matéria de horror produzida pela natureza feminina: o mênstruo e sua ameaça para o homem, em matéria de riso, a fim de satisfazer os instintos não apenas do *eu* que se enuncia como também dos possíveis ouvintes das reuniões masculinas no tempo do Romantismo, ou mesmo, de forma mais disseminada, de possíveis leitores futuros, contemporâneos. Na perspectiva de Agamben (2009), o contemporâneo, que se pode entrever na temporalidade do presente, é sempre retorno que não cessa de se repetir, portanto nunca funda uma origem e, com isso, se aproxima da noção de poesia. Por isso, ele recorre ao poema de 1923, intitulado "O século" de *Osip Mandel ´Stam* para explicar e defender a poesia como retorno. "A poesia, portanto, é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo suspenso." (p. 19)

Meu século, minha fera, quem poderá
Olhar-te dentro dos olhos
E soldar com o seu sangue
As vertebras de dois séculos?(p.60)

Está claro que Guimarães enveredou por caminhos que iam de encontro aos padrões vitorianos impostos à época. Seu riso obsceno tornou-se algo essencial para a vida cotidiana de muitos que viam e veem naquela maneira de fazer poesia mais que simplesmente uma despretensiosa brincadeira com assuntos tão obscuros como a sexualidade. Guimarães manteve seu olhar fixo no tempo, percebendo não as luzes, mas o escuro. "Contemporâneo, é justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente." (AGAMBEN, 2009, p. 63). A tese sobre a escuridão na contemporaneidade não aponta para inércia e passividade, mas implica, por parte do sujeito, em uma atividade e habilidade particulares para neutralizar as luzes provenientes de uma época, não se deixar cegar por elas. Esse escuro é percebido não como algo impenetrável, mas como algo que nos pertence e não cessa de nos interpelar.

Restritas ao público masculino, as poesias cômicas e eróticas de Bernardo Guimarães revelam-se exigentes, por eleger apenas uma classe de homens composta por leitores de um gosto delicado, ou seja, leitores que apreciavam a vida boêmia e os temas

mais inusitados e paradoxais possíveis, com uma perspectiva poética e cômica, sem se deixar embeber pelo moralismo. Isso, de certo modo, deve-se ao fato de que a poesia obscena de Guimarães excede o senso estético, primando por uma realização formal, pela agudez e reapropriação paródica, e a perfeita adequação à matéria tratada. Neste poema o equilíbrio mulher-natureza é estabelecido numa perfeita harmonia entre o místico e o erótico: a magia, o mistério, o encantamento e uma linguagem altamente sensorial denunciam um eu poético vibrante, místico em sua totalidade. A paisagem é descrita através de imagens sensoriais em pormenores, oferecendo a ambientação perfeita para os delírios de amor.

3.3 O RISO ERÓTICO E OBSCENO

Na visão de Baudelaire, não há risos desprovidos de intenção ou risos inocentes. Indagado sobre o riso das crianças – que seria aparentemente ingênuo –, Baudelaire retruca: “Para isso seria preciso provar que as crianças são seres inocentes. Olhai-as: são projetos de homens, isto é, satãs em embrião” (apud MINOIS, 2003, p.534). Sua afirmação é deveras engraçada, uma vez que se contrapõe à ideia que em geral fazemos sobre as crianças: seres angelicais e ingênuos. Assim, o riso se constrói a partir de construtos paródicos e irônicos. O parodiador é aquele que percebe a necessidade de novas “verdades” em seu meio cultural, sente, pois, que os moldes seguidos em sua época precisam ser questionados e substituídos. Esse momento de percepção da carência de algo novo e de certeza de que os modelos literários e ideológicos atingiram seu limite de saturação é, justamente, o momento da paródia.

Os poemas eróticos e satíricos de Bernardo Guimarães permitem uma leitura que não se limitam à identificação do poeta ao objeto que alegoriza, mas também a um movimento de diferenciação, sob o signo da paródia. Existe um embate de vozes dissonantes na estrutura da ironia, na paródia e, sobretudo no riso, por ser fruto de uma incongruência entre o pensado e a realidade concreta. Para essa concretização, o sujeito precisa perceber a existência de vozes que se chocam na estrutura dos textos. Isso é de fundamental importância para a realização da ironia, paródia e riso, assim sem essa participação dos sujeitos essas categorias não existem. Linda Hutcheon (2000) comenta que na Idade Média a alegoria chegou a ser considerada um “modo supremamente irônico”, (p. 100). Isso aconteceu devido a uma similaridade básica entre as duas

categorias: tanto o termo “alegoria” quanto o termo “ironia” envolvem fundamentalmente dizer alguma coisa para significar outra (HUTCHEON, 2000, p. 99).

No entanto, enquanto na alegoria a composição é feita por meio da semelhança de relações entre seus elementos, visando atingir outros sentidos, na ironia o “não-dito” se estabelece por meio de uma diferença entre os elementos utilizados e a pluralidade de sentidos que se quer atingir. A princípio, portanto, os dois conceitos coincidem, enquanto apontam para um sentido não literal; entretanto, em um outro nível, são antagônicos, um está baseado na identidade, na semelhança, e o outro no contraste, na diferença. Nesta, entretanto, o procedimento estético muda, vai da alegoria à ironia, da metáfora ao contraste, da identidade à diferença. Predomina nesse momento alegórico a paródia. No caso especifico da poesia bernardiana, a paródia obscena, o riso obsceno.

Nos poemas *A Origem do Mênstruo* e *O Elixir do Pajé*, é claro esse processo de alegorização. No primeiro, a ironia se estende até a última estrofe, em que o irreal confunde-se com o real por meio da aclamação dos deuses:

> Amém! Amém! com voz atroadora
> Os deuses todos urram!
> E os ecos das olímpicas abóbadas,
> Amém! Amém! Sussurram.

No segundo, o riso obsceno é assegurado por meio da ironia pautada na considerada ideologia indianista do romantismo. A obscenidade nesse caso é o plano de fundo, e porque não dizer, a peça fundamental que rege o processo paródico do poema:

> Sus, ó caralho meu, não desanimes,
> que ainda novos combates e vitórias
> e mil brilhantes glórias
> a ti reserva o fornicante Marte,
> que tudo vencer pode co'engenho e arte.

Precisamos levar em consideração que existe uma semelhança bastante interessante entre ironia, paródia e riso. Assim, essas categorias atuam na suspensão da censura, contrariando, muitas vezes, uma ideologia que se diz séria e ocasionando, pois, discursos polifônicos e conflitantes. É imprescindível perceber que o traço ambíguo, dissonante, duplo, plural, desigual, entre tantos outros adjetivos sinônimos caracterizadores do humor, se faz também presente nos discursos irônicos e, ainda, na paródia:

> Nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE apud ALAVARCE, 2009, p.42)

Logo, faz-se bem visível a proximidade entre as categorias riso, paródia e ironia, uma vez que são marcadas, entre outros fatores, pela contradição, pela ambiguidade e pela tensão. Outro traço fundamental, comum a esses discursos, é justamente a necessidade de participação do leitor na criação do sentido; afinal, cabe a ele, por meio de sua razão, localizar as ambiguidades inerentes a essas categorias. A consequência imediata da presença desses traços incongruentes e dissonantes é que essas modalidades – a saber, o riso, a paródia e a ironia – propõem a releitura do mundo, marcada por uma visão muito mais crítica. Entretanto, vale a pena reiterar: tal releitura depende do sujeito. Portanto, partimos do princípio de que essas modalidades presentes nos poemas aqui analisados permitem que sejam avaliados os maniqueísmos, uma vez que a verdade proposta por essas categorias não está em um ou em outro separadamente, mas, sim, no choque, na tensão entre as categorias. É provável que nasça, como resultado desse embate, uma outra possibilidade de verdade que se distancie do maniqueísmo inicial.

Na visão de Hegel (apud MINOIS, 2003, p. 512), a ironia arruína a essencialidade e torna impossível qualquer construção intelectual, colocando o ironista numa posição elevada, assemelhando-se a Deus. Desse modo, ela seria uma concentração de si mesmo apenas e não um regozijo coletivo. Diferentemente, Minois (2003) relaciona a ironia ao Diabo: “O diabo é ironista porque é um grande ilusionista, o grande mágico. Nada existe verdadeiramente, nada é realmente sério, tudo se presta ao riso. O ironista termina por flutuar entre o real e o irreal, entre o autêntico e o virtual”. (p. 436),

A poesia e a literatura considerada obscena e/ou erótica têm provocado diferentes reações dos leitores ao longo dos séculos. Encantamento, atração, medo, vergonha são alguns dos exemplos dessas reações. Não resta dúvida de que a sexualidade – tema imanente a essa produção literária – é responsável por tais movimentos e manifestações contraditórias. Os conceitos de obsceno, pornografia e erotismo acompanham a produção de textos literários desde sempre.

A classificação de uma obra pornográfica ou erótica está quase sempre associada a uma pretensa qualidade, ou seja, o erotismo predispõe um cuidado estético que se

diferencia da pornografia, a qual está atrelada à vulgaridade sendo, portanto, dotada de pouca ou quase nenhuma qualidade. Os poemas eróticos- satíricos de Bernardo Guimarães, *A Origem do Mênstruo* e o *Elixir do Pajé* comumente sofrem desse arquétipo de incompreensão referente à sua conceitualizaçao. Entretanto, isso de desfaz à medida que estes se insurgem em meio a um tecido alegórico, e, portanto, dotados de uma significação que os distanciam de uma mera exposição sexual rudimentar, o que reitera a perspectiva de Bataille (2014): "A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar simplesmente animal". (p. 54)

O amor e o sexo têm sido temas de muitos debates e questionamentos, tanto quanto têm sido motivos que levam o artista a criar, pois eles estão presentes na literatura e nas artes de todos os tempos. Pode-se dizer que estes dois temas fazem mover o mundo, independentemente de quem, como e para quê se apropria deles.

A produção erótica desde a Antiguidade vem se destacando em diversas obras que dão ao público leitor uma grande diversidade de perspectiva, uma vez que o erotismo é um tema bastante excitante e instigante por sua capacidade de permear o imaginário dos sujeitos. Porém, frequentemente, esse tema causa uma reflexão paradoxal. Muitas vezes, o erotismo é confundido com pornografia e obscenidade, uma vez que estes parecem mais excitantes, se levarmos em consideração que o provável leitor é do sexo masculino, especialmente nas leituras de alguns séculos atrás, como é o caso do século XIX.

Obviamente, na atualidade o público está cada vez mais diversificado, o que, de certo modo, não elimina o estigma que é atribuído às questões relacionadas à sexualidade. Ora, a literatura, como observa José Paulo Paes, é apenas uma representação da vida, não podendo ser confundida com ela, e, muito menos, substituí-la. Isso significa dizer que a leitura da poesia erótica não tem o intuito apenas de levar os seus leitores ao um grau de excitação, com o que estaríamos reduzindo o poema a pura pornografia. Ainda que a leitura de versos eróticos possa de uma certa forma despertar em nós o desejo carnal, não é essa a sua finalidade nos poemas de Bernardo Guimaraes. Estes, apesar de utilizarem palavras e expressões que permeiam os textos considerados pornográficos, atribuem elementos que possibilitam uma leitura diferente. Aqui, por exemplo, o índio, personagem "intocável" em diversos romances e poemas do século XIX, surge como um "rei" do sexo, a partir da ironia revelada pela paródia do indianismo:

> Esse velho pajé de pica mole,
> com uma gota desse feitiço,

sentiu de novo renascer os brios
de seu velho chouriço!

E ao som das inúbias,
ao som do boré,
na taba ou na brenha,
deitado ou de pé,
no macho ou na fêmea
de noite ou de dia,
fodendo se via
o velho pajé!

No entanto, a tradição literária sempre julgou a literatura erótica como puramente obscena, sendo, portanto, naturalmente transgressora de valores morais. Essa natureza violadora de códigos de moralidade foi profundamente analisada pelo filósofo Georges Bataille em sua obra **O erotismo**, já clássica no assunto. Para Bataille (2014), o erotismo é uma criação humana, uma atividade cultural, cujo fim destina-se apenas ao prazer. Ao passo que sexualidade, de natureza animal, instintiva, está a serviço da reprodução, garantidora, assim, da perpetuação da espécie. O erotismo é, portanto, uma criação humana, diferenciando-se, assim, da atividade sexual dos animais. Na sexualidade, o prazer está ligado à reprodução, enquanto nos rituais eróticos, o prazer é um fim em si mesmo. Octavio Paz diz que a poesia está para o erotismo assim como a linguagem está para a sexualidade.

Na poesia, porém, a linguagem desvia-se de seu fim natural, que é a comunicação para dar lugar a sugestões e imagens criadas por uma linguagem inteiramente simbólica. O autor reitera essa afirmação dizendo que a poesia possui um caráter de periculosidade que é inerente ao seu exercício e é constante em todas as épocas e em todos os poetas. Ainda que poesia e erotismo sejam movidos pela imaginação e pelos sentidos, não se encerram neles.

Cabe ressaltar que, segundo Bataille, na união sexual há um desejo de dois se tornarem um, ou seja, há uma vontade de se dissiparem todas as diferenças individuais para dar lugar a um ser único em que não se pode mais identificar onde começa um e termina o outro. No estudo que George Bataille faz sobre o erotismo, a incorporação erótica do sacrifício é evidente no capítulo “Do sacrifício religioso ao erotismo”. Segundo o autor, o que diferencia o sacrifício não-erótico do erótico é uma “transgressão desejada”:

> Se a transgressão não é fundamental, o sacrifício e o ato de amor não tem nada em comum. O sacrifício, se ele é uma transgressão desejada, é a ação deliberada cujo fim é a súbita mudança do ser que dele é a vítima. (...) esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de

> particularidade. Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e confere-lhe o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada até as ultimas conseqüências. Ela é desejada como a ação daquele que desnuda sua vítima que ele deseja e na qual quer penetrar. (...) ela [a vítima] perde, juntamente com seu pudor, essa barreira firme que, separando-a do outro, tornava-a impenetrável: bruscamente ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos de reprodução, ela se abre à violência impessoal que a invade de fora. (2004, p.114).

Essa relação do sacrifício com o erotismo é precedida por uma identificação entre o sacrifício religioso e o modo literário de representar:

> A literatura se situa depois da religião da qual ela é a herdeira. O sacrifício é um romance, é um conto, ilustrado de maneira sangrenta. Ou antes, é, no estado rudimentar, uma representação, um drama reduzido ao episódio final, no qual a vítima animal ou humana representa sozinha, mas representa até a morte. (2004, p.137).

A ação decisiva do jogo erótico entre os parceiros é o desnudamento, isto é, a revelação do obscuro mediante os fechamentos em si mesmos. Os corpos se abrem através de um canal secreto que nos dão o sentimento da obscenidade. A mimese obscena é própria e foi eleita por sua dupla operação: obsceno significa tanto algo indecente, erótico, maldito e próximo à sujeira e por sua própria característica marginal, algo que está "fora de cena" que foi excluído, recalcado. Para Bataille (2014) "A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme a posse de si, a posse da individualidade duradoura e afirmada." (p. 41). Vale explicar que, etimologicamente, não há um registro evidente de que a palavra obsceno esteja ligada à palavra cena em sua origem. Todavia, essa ligação aparece em notas de pesquisas etimológicas como de origem incerta, o que proporciona um jogo interessante para este trabalho, que se propõe a analisar a poesia marginalizada, ou seja, que está a margem no que é considerado canônico.

Uma das possíveis e mais repetidas etimologias da palavra "obsceno" vem do latim, "*obscenus*" que, inicialmente, significou de mau agouro, mau presságio, funesto ou sinistro, tendo um parentesco com a palavra obscuro. Neste sentido, o obsceno sugere o escondido, o secreto ou, o que se impõe a cena para obstruir, fazendo violência à visão, mancha potencialmente provocada. Ou ainda, como sua própria etimologia carece de esclarecimentos, obsceno pode derivar também do latim "*ob-caenum*", que remete a algo sujo, indecente e imundo. Podemos dizer ainda de uma origem semântica grega do termo obsceno. Esta se liga a pornografia: *pornos* + *grafôs*. Desta forma, a *pornô* (prostituição)

grafia (escrita), definia uma coleção de gravuras ou pinturas obscenas, ou o caráter obsceno de uma publicação. Unidas, pornografia. O dispositivo pornográfico é compartilhado pelo conjunto das práticas semióticas e sua escrita é a representação mediante o signo verbal que forma texto. Entende-se desse modo, que esta última funciona especificamente em relatos em prosa.

Desde o século XVIII relatos e diálogos são convertidos em romances onde a mulher, ou melhor, a personagem feminina ganha destaque como profissional absoluta do sexo. A poesia, não se adaptou inicialmente ao dispositivo pornográfico por se tratar de um gênero que não se traduz como gênero do cotidiano. As histórias contadas nos romances não cabem em métricas e rimas sistemáticas. [21]Ao poema cabe a obscenidade, o erotismo, a libertinagem temas que permitem uma linguagem mais ardilosa e especifica e que representam a relação sexual, e não apenas a apresentam. Desse modo, a obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. Baseia-se em dizer coisas partilhadas pelos membros de uma mesma comunidade cultural e tem sua origem na tradição oral. A oralidade obscena invoca outra oralidade a do alimento e da bebida. Assim, a obscenidade mantem uma estreita relação com elementos carnavalescos que lançam mão de inversões de valores: o carnal no lugar do espiritual, o baixo no lugar do alto... o mundo as avessas.

> Vede seu triste estado, ó! Que esta vida
> em sangue já se esvai-me!
> Ó Deus, se desejais ter foda certa
> vingai-vos e vingai-me!

O elemento grotesco não está ausente nesse poema jocoso, na ninfa Galatéia, o que comprova a importância desse recurso dentro da configuração do cômico em Bernardo Guimarães, recebendo grande relevo na descrição da punição reservada a deusa. Como a ninfa é responsável pela desgraça de Vênus, sua condenação é uma versão intensificada dos transtornos da menstruação, como se nota na sentença proferida a ela pelos deuses:

> Para punir tão bárbaro atentado,
> Toda humana crica,
> De hoje em diante, lá de tempo em tempo,
> Escorra sangue em bica...

[21] Essa conceituação é entendida por meio da estética utilizada nos romances, na prosa, ou seja, estes lançam mão de elementos bem mais encadeados, que por sua vez oferecem certas “pistas” sistêmicas.

Com isso, Guimarães coloca em seus poemas elementos como ironia, obscenidade, sátira, paródia da tradição – cultivados, mesmo que secretamente, por todos os poetas alentados pelo mal do século –, explodem em formas únicas nessa curiosa parcela de sua lírica que o poeta não se preocupou em esconder.

Numa passagem como essa se percebe claramente o entrelaçamento do prazer verbal com o prazer sexual. Os jogos sexuais são pretextos para os jogos da linguagem. Se, na pornografia o leitor é interpelado como sujeito desejante individualmente, na obscenidade ele é interpelado antes de tudo como participante de uma maliciosidade coletiva, onde autor, narrador e leitor fazem parte de uma mesma comunidade de interditos.

A escrita pornográfica e a obscena carregam marcas próprias que as diferem. A própria especificidade da linguagem obscena (cuidadosa) e pornográfica (ruidosa) escancaram essas disparidades. Contudo, há de certa maneira um entrelace inevitável entre essas duas categorias uma vez que estas recorrem a um mesmo elemento semiótico e simbólico: a atividade sexual. O erotismo, por sua vez contrapõe-se muito mais a pornografia do que a obscenidade. Porém, em alguns momentos o erotismo encontra-se num dualismo. Ora, percebemos nitidamente a pornografia no erotismo, meio envergonhada, sem coragem de dizer o seu nome. Mas, sim! Ela está lá. “O erotismo se diferencia se separa da pornografia. Mas, como imaginaríamos que a pornografia possa se separar do erotismo?” (MAINGUENEAU, 2010, p.31). Percebemos isso, nos dois poemas eróticos de Guimarães analisados aqui:

A Origem do Mênstruo

(É fama que quem bebe dessas águas
jamais perde a tensão
e é capaz de foder noites e dias,
até no cu de um cão!)

O Elixir do Pajé

Vassoura terrível
dos cus indianos,
por anos e anos,
fodendo passou,
levando de rojo
donzelas e putas,
no seio das grutas
fodendo acabou!

E com sua morte
milhares de gretas
fazendo punhetas
saudosas deixou...

Não se pode negar que o erótico vai ao sentido contrário ao do pornográfico. Assim, há uma ruptura inegável visto que o erotismo é o modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites e valores delimitados pela sociedade. O erótico passa a ser a representação dos valores morais constituídos.

Não é de estranhar que os poemas de Bernardo Guimarães tenham entrado nessa categoria de poemas eróticos e satíricos. Obviamente, por mais que eles manifestem o dispositivo e a escrita pornográfica, jamais ganharia tal rótulo, pois não se enquadram nos estatutos sociais vigentes. Portanto, a pornografia encontra-se na parte inferior e o erotismo na parte superior. Se considerarmos essa divisão entende-se que a obscenidade estaria na esfera do equilíbrio. Porém, essa divisão torna-se inviável nos textos bernardianos aqui representados, uma vez que estes trazem as três categorias convergindo para uma leitura semiótica e semiológica. É claro, que se nos depusermos profundamente nos poemas de Guimarães, encontraremos evidenciados elementos inegáveis do riso obsceno. Como por exemplo, no poema *O Elixir do Pajé* em que o disparate sexual é transposto pela paródia.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES...

O riso, a ironia e a paródia podem ser descritos como discursos tentadores. Lançam mão de aspectos dualistas na composição de seus textos e manifestam-se nas mais variadas formas de contemplação. Nessa pesquisa procuramos evidenciar e desenvolver por meio dessas categorias elementos primordiais para significação de um texto. Para isso, aproveitamos esse espaço final para destacarmos alguns aspectos consideráveis no decorrer da análise da poética do escritor mineiro Bernardo Guimarães, um dos mais reconhecidos escritores da prosa romântica.

Não por acaso, seus poemas eróticos e satíricos são a base fundamental dessa pesquisa. Assim como eles, que são diluídos nas tessituras da paródia e da ironia, o próprio Guimarães situa-se nessa categoria de marginalização. Tivemos em mente um olhar sobre a poesia bernardiana, em especial seus poemas eróticos e satíricos a partir da presença, um tanto oscilante, do grotesco apresenta no romantismo. Claro, que por razões óbvias, dadas as limitações, a pesquisa concentra-se em um único poeta e em temáticas específicas, a saber: o riso, a paródia e a ironia.

Inicialmente, consideramos a possibilidade de enveredar por um caminho bastante complexo, por sua condição eminentemente virtual, o do processo da resiliência. Para isso, nos debruçamos nos estudos da física, da ciência, da sociologia e da psicologia, numa busca incessante de conhecimento, uma vez que a análise feita nessa pesquisa trata de aspectos referentes à poesia, ou seja, a um texto ficcional. Sabemos que o processo da resiliência, se desenvolve por meio da capacidade que um indivíduo, ou um grupo apresenta após um momento de adversidade, conseguindo então se adaptar ou evoluir positivamente frente à situação. A sua aplicação a poesia de Guimarães, surge por meio da pescpectiva de que esta está amparada por uma época avessa às contradições, ou pelo menos, era o que se pretendia. A ética torna-se, portanto fundamental para escritores e críticos. Na poesia bernardiana, especialmente no poema *A Orgia dos Duendes*, o jogo de dualidades se apresenta. Através do riso e do grotesco Guimarães potencializa a destituição do discurso oficial. Isso, de certo modo acentua as representações de aceitação que sua obra poética está inserida, se lançarmos mão de construtos como a ironia, a paródia e

especialmente o grotesco. Desse modo, o riso surge como um poderoso fator de resiliência por meio de sua capacidade de vivê-lo, provocá-lo, a partir da própria adversidade.

Com Bernardo Guimarães constatam-se as experiências grotescas dos românticos em praticamente todas as suas nuanças, ironia, mescla de elementos contraditórios, manifestação de fantasia e subversão estética. Daí sua importância para o quadro do grotesco à época do romantismo.

O mundo carnavalizado, apresentado por Mikhail Bakhtin, em seu estudo da obra do Francês François Rabelais, faz-se presente no poema *A Orgia dos Duendes*, de modo ambivalente afirmando/negando o momento da segunda geração romântica, na qual se edificaram as fontes grotescas.

Bernardo Guimarães problematiza o cânone literário de meados do século XIX, ao conduzir sua poesia para a paródia e para o humor. Essa ambivalência entre a paródia de Guimarães e o Romantismo brasileiro, inevitavelmente suscita um conflito entre a poesia bernardiana e a lírica romântica. Portanto, ao apresentar os seus poemas incongruentes, o poeta instaura uma reformulação do que é o riso, para o período, uma vez que os heróis aqui são anti-heróis, criaturas nefastas que, para além do mal e das peripécias sexuais, que encenam, faz-nos rir da própria miséria da nossa existência.

Assim através do grotesco, o poeta mineiro, encontra espaço para as zonas marginais de pilhérias. As formas desse mundo se misturam às quimeras sublimes do mundo ideal, denunciando a intenção de sua poesia de alcançar o absoluto, por meio de uma forma de beleza polissêmica e contraditória.

Experimentador despretensioso dos postulados românticos, Bernardo Guimarães encontrou no riso grotesco e obsceno a via de acesso à linguagem alógica do *nonsense* e às misturas de gêneros e categorias. Essas experiências atestam que a sua sintonia com a rebeldia moderna reside em sua insurgência contra a lógica racional por meio de seus bestialógicos, contra os gêneros e categorias estanques por meio da junção dos opostos e contra a própria literatura oficial, ao tornar públicos os produtos dessas experiências.

Romântico, Bernardo Guimarães fora estigmatizado pelo distintivo irregular da paródia e da sátira, que fatalmente os legou à marginalidade da incompreensão. Hoje em dia, estas categorias estão entre os elementos que os colocam como enigmas que atraem a crítica para os caminhos tortuosos de sua obra, que desembocam nas trilhas ditadas pela modernidade.

Consideramos, seguindo esse raciocínio que Bernardo Guimarães registra a sua poesia "às avessas" como uma prática quase secreta de nosso romantismo, que trai a inclinação do movimento às mudanças, às experiências e às convenções estéticas. Irreverente, Guimarães tem como arma de legitimação a força desorientadora do riso. Na encruzilhada dos contrastes, o grotesco surge como a força que embaraça os gêneros em um único produto e subversão do próprio instrumento da poesia – a linguagem. Mesmo assim, a proximidade do grotesco com as categorias do cômico ainda é bastante perceptível em Bernardo Guimarães e, de certa maneira, acaba por subordinar o caráter inquietante do grotesco às pulsões do riso. O que há de perturbador no grotesco de Bernardo Guimarães surge como uma espécie de calafrio sutil mesclado a uma gargalhada estrondosa.

Infelizmente, a poesia de Bernardo Guimarães não conseguiu alcançar os louros de sua prosa, porque dois de seus três principais poemas que apresentam o tecido irônico: *A Orgia dos Duendes* e *O Elixir do Pajé* colocava a apreciação de todos, e de forma derrisiva, os motivos mais decantados pelos românticos brasileiros. Guimarães foi conhecido na Literatura brasileira como o poeta da *Escrava Isaura.* Não é o fato de sua prosa não merecer uma fortuna crítica de destaque, porém a sua poesia, retoma a literatura de um lugar crítico do nacionalismo, visto que se configura de fácil acesso ao leitor e, sobretudo única, do ponto de vista da temática e do discurso literário.

Uma última ressalva, esse estudo foi uma tentativa, se não de decifrar, ao menos de investigar aspectos do enigma que a poesia erótica e satírica representa na obra de Bernardo Guimarães e, menos indiretamente do que se poderia supor, na lírica romântica brasileira. Não pretendemos afirmar que isso seja o ponto principal da obra de Bernardo Guimarães e tampouco que possa ser visto como "carro chefe" do nosso romantismo. Mas consideramos tal poesia um importante – e até o momento, ainda pouco conhecido – aspecto da lírica desse poeta. Entendemos que a lira dissonante de Bernardo Guimarães nos faz encontrar um mundo ambíguo: harmonioso e estranho e, de certa forma, extraordinário em nossa literatura. Sua métrica nos faz adentrar universos que, embora pouco explorados, são parte intransferível de nossa história estética e de nossa cultura.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações*: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALENCAR, José de. *Iracema*. 24 Ed. São Paulo: Ática, 1991.

BAKHTIN. Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rebelais. Tradução: Iara Frateschi - São Paulo – Hucitec, 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira:* poesias reunidas. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

BATAILLE, Georges. *O erotismo:* o proibido e a transgressão. Trad. João Bernard da Costa. 2. ed. Editora Moraes, 1980.

BERGSON, Henri. *O riso.* Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins, 2001.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais:* ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore.* 4 ed. Editora Brasiliense S.A. São Paulo, 1984.

CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares:* Poesia e humor românticos: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997.

COMPAGNOM, Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1999.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira:* momentos decisivos. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda. 2000.

_____, Antônio. *A poesia pantagruélica*. In: O discurso e a cidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Luís Câmara. *Literatura Oral no Brasil.* Ed. 2. Rio de Janeiro: J.Olympio. Brasília. INL, 1978.

CYRULNIK, Boris. *Resiliência:* essa inaudita capacidade da construção humana. Tradução Ana Rabaça*:* Coleção Horizontes pedagógicos, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas, Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de são Paulo, 1974.

FOUCAULT, Michel. *Aula de 29 de janeiro de 1975*. In: Os anormais: curso no Collège de France. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins fontes, 2010.

GARCIA, Berrio Antônio. *Poética:* tradição e modernidade. Trad. Denise Radanovic Vieira. 1. ed. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia Erótica e Satírica.* Organização e notas de Duda Machado**.** Rio de Janeiro: Imago, Ed. 1992.

_____. *Elixir do Pajé – poemas de humor, sátira e escatologia.* Organização de Duda Machado. São Paulo: Hedra, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime.* Tradução do prefácio de Cromwell: traduções e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O Grotesco:* configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MELO, Luís Gonzaga de. *Antropologia cultural:* iniciação, teoria e temas. Petrópolis, Vozes, 1987.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Helena. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia:* o pensamento poético. Org.: Maria José Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. O tempo na Narrativa. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

PAZ, Octávio. *A dupla chama*: amor e erotismo. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SECCHIN, Antônio Carlos. *Romantismo* - Seleção e prefácio. São Paulo: Global, 2007. (Coleção roteiro da poesia brasileira).

SARTRE, Jean - Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

ARTIGOS CONSULTADOS:

ANGST, Rosana. *Psicologia e resiliência:* uma revisão de literatura. Psicol. Argum. Curitiba, v. 27, n. 58, p. 253-260, jul./set. 2009.

BRANDÃO, Juliana Mendanha. *Resiliência: de que se trata? O conceito e suas implicações.* 2009. 137 f. Dissertação (mestrado em Psicologia Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp107792.pdf. Acesso em: 23 mar. 2014.

BARLACH, Lisete. *O que é resiliência humana?* Uma contribuição para a construção do conceito. 2005. 118 f**.** Dissertação (mestrado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2005. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp007661.pdf. Acesso em: 11 abr. 2014.

COSTA, José Carlos da. *O individuo na biografia e na autobiografia:* uma perspectiva sociológica. Espéculo. Revista de estúdios literários. Universidad Complutense de Madrid, 2010. Disponível em: http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/indibiog.html. Acesso em: 10 mar. 2014.

LARANJEIRA, Carlos Antônio Sampaio de Jesus (2007, julho/setembro) *De o vulnerável ser ao resiliente envelhecer:* revisão da literatura**.** Psicologia: Teoria e Pesquisa, 23(3). Recuperado em 22 de dezembro, 2008 da Scielo (Scientific Eletronic Library On Line): www.scielo.br

VILLAÇA, Hilda. *Narrativa e Resiliência em Documentário*. Doc. On-line, n. 06, Agosto de 2009, p. 217-220. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/06/analise_hilda_vilaca.pdf. Acesso em: 15 mar. 2014.

ANEXO 1

O Elixir do Pajé

Que tens, caralho, que pesar te oprime
que assim te vejo murcho e cabisbaixo
sumido entre essa basta pentelheira,
mole, caindo pela perna abaixo?

Nessa postura merencória e triste
para trás tanto vergas o focinho,
que eu cuido vais beijar, lá no traseiro,
teu sórdido vizinho!

Que é feito desses tempos gloriosos
em que erguias as guelras inflamadas,
na barriga me dando de contínuo
tremendas cabeçadas?

Qual hidra furiosa, o colo alçando,
co'a sanguinosa crista açoita os mares,
e sustos derramando
por terras e por mares,
aqui e além atira mortais botes,
dando co'a cauda horríveis piparotes,
assim tu, ó caralho,
erguendo o teu vermelho cabeçalho,
faminto e arquejante,
dando em vão rabanadas pelo espaço,
pedias um cabaço!

Um cabaço! Que era este o único esforço,
única empresa digna de teus brios;
porque surradas conas e punhetas
são ilusões, são petas,
só dignas de caralhos doentios.

Quem extinguiu-te assim o entusiasmo?
Quem sepultou-te nesse vil marasmo?
Acaso pra teu tormento,
indefluxou-te algum esquentamento?
Ou em pívias estéreis te cansaste,
ficando reduzido a inútil traste?
Porventura do tempo a dextra irada
quebrou-te as forças, envergou-te o colo,
e assim deixou-te pálido e pendente,
olhando para o solo,
bem como inútil lâmpada apagada
entre duas colunas pendurada?

Caralho sem tensão é fruta chocha,
sem gosto nem cherume,
lingüiça com bolor, banana podre,
é lampião sem lume
teta que não dá leite,
balão sem gás, candeia sem azeite.

Porém não é tempo ainda
de esmorecer,
pois que teu mal ainda pode
alívio ter.

Sus, ó caralho meu, não desanimes,
que ainda novos combates e vitórias
e mil brilhantes glórias
a ti reserva o fornicante Marte,
que tudo vencer pode co'engenho e arte.

Eis um santo elixir miraculoso
que vem de longes terras,
transpondo montes, serras,
e a mim chegou por modo misterioso.

Um pajé sem tesão, um nigromante
das matas de Goiás,
sentindo-se incapaz
de bem cumprir a lei do matrimônio,
foi ter com o demônio,
a lhe pedir conselho
para dar-lhe vigor ao aparelho,
que já de encarquilhado,
de velho e de cansado,
quase se lhe sumia entre o pentelho.
À meia-noite, à luz da lua nova,
co'os manitós falando em uma cova,
compôs esta triaga
de plantas cabalísticas colhidas,
por sua próprias mãos às escondidas.

Esse velho pajé de pica mole,
com uma gota desse feitiço,
sentiu de novo renascer os brios
de seu velho chouriço!

E ao som das inúbias,
ao som do boré,
na taba ou na brenha,
deitado ou de pé,

no macho ou na fêmea
de noite ou de dia,
fodendo se via
o velho pajé!

Se acaso ecoando
na mata sombria,
medonho se ouvia
o som do boré
dizendo: "Guerreiros,
ó vinde ligeiros,
que à guerra vos chama
feroz aimoré",
— assim respondia
o velho pajé,
brandindo o caralho,
batendo co'o pé:
— Mas neste trabalho,
dizei, minha gente,
quem é mais valente,
mais forte quem é?
Quem vibra o marzapo
com mais valentia?
Quem conas enfia
com tanta destreza?
Quem fura cabaços
com mais gentileza?"

E ao som das inúbias,
ao som do boré,
na taba ou na brenha,
deitado ou de pé,
no macho ou na fêmea,
fodia o pajé.

Se a inúbia soando
por vales e outeiros,
à deusa sagrada
chamava os guerreiros,
de noite ou de dia,
ninguém jamais via
o velho pajé,
que sempre fodia
na taba na brenha,
no macho ou na fêmea,
deitando ou de pé,
e o duro marzapo,
que sempre fodia,
qual rijo tacape

a nada cedia!
Vassoura terrível
dos cus indianos,
por anos e anos,
fodendo passou,
levando de rojo
donzelas e putas,
no seio das grutas
fodendo acabou!
E com sua morte
milhares de gretas
fazendo punhetas
saudosas deixou...

Feliz caralho meu, exulta, exulta!
Tu que aos conos fizeste guerra viva,
e nas guerras de amor criaste calos,
eleva a fronte altiva;
em triunfo sacode hoje os badalos;
alimpa esse bolor, lava essa cara,
que a Deusa dos amores,
já pródiga em favores
hoje novos triunfos te prepara,
graças ao santo elixir
que herdei do pajé bandalho,
vai hoje ficar em pé
o meu cansado caralho!

Vinde, ó putas e donzelas,
vinde abrir as vossas pernas
ao meu tremendo marzapo,
que a todas, feias ou belas,
com caralhadas eternas
porei as cricas em trapo...
Graças ao santo elixir
que herdei do pajé bandalho,
vai hoje ficar em pé
o meu cansado caralho!

Sus, caralho! Este elixir
ao combate hoje tem chama
e de novo ardor te inflama
para as campanhas do amor!
Não mais ficará à-toa,
nesta indolência tamanha,
criando teias de aranha,
cobrindo-te de bolor...

Este elixir milagroso,

o maior mimo na terra,
em uma só gota encerra
quinze dias de tesão...
Do macróbio centenário
ao esquecido mazarpo,
que já mole como um trapo,
nas pernas balança em vão,
dá tal força e valentia
que só com uma estocada
põe a porta escancarada
do mais rebelde cabaço,
e pode em cento de fêmeas
foder de fio a pavio,
sem nunca sentir cansaço...

Eu te adoro, água divina,
santo elixir da tesão,
eu te dou meu coração,
eu te entrego a minha porra!
Faze que ela, sempre tesa,
e em tesão sempre crescendo,
sem cessar viva fodendo,
até que fodendo morra!

Sim, faze que este caralho,
por tua santa influência,
a todos vença em potência,
e, com gloriosos abonos,
seja logo proclamado,
vencedor de cem mil conos...
E seja em todas as rodas,
d'hoje em diante respeitado
como herói de cem mil fodas,
por seus heróicos trabalhos,
eleito rei dos caralhos!

ANEXO 2

A Origem do Mênstruo

De uma fábula inédita de Ovídio, achada nas escavações de Pompéia e vertida em latim vulgar por Simão de Nuntua.

Stava Vênus gentil junto da fonte
fazendo o seu pentelho,
com todo o jeito, pra que não ferisse
das cricas o aparelho.

Tinha que dar o cu naquela noite
ao grande pai Anquises,
o qual, com ela, se não mente a fama,
passou dias felizes...

Rapava bem o cu, pois resolvia
na mente altas idéias:
— ia gerar naquela heróica foda
o grande e pio Enéias.

Mas a navalha tinha o fio rombo,
e a deusa, que gemia,
arrancava os pentelhos e, peidando,
caretas mil fazia!

Nesse entretanto, a ninfa Galatéia,
acaso ali passava,
e vendo a deusa assim tão agachada,
julgou que ela cagava...

Essa ninfeta travessa e petulante
era de gênio mau,
e por pregar um susto à mãe do Amor
atira-lhe um calhau...

Vênus se assusta. A Branca mão mimosa
se agita alvoroçada,
e no cono lhe prega (oh! caso horrendo!)
tremenda navalhada.

Da nacarada cona, em sutil fio,
corre pupúrea veia,
e nobre sangue do divino cono
as águas purpureia...

(É fama que quem bebe dessas águas
jamais perde a tensão
e é capaz de foder noites e dias,
até no cu de um cão!)

— "Ora porra" — gritou a deusa irada,
e nisso o rosto volta...
E a ninfa, que conter-se não podia,
uma risada solta.

A travessa menina mal pensava
que, com tal brincadeira,
ia ferir a mais mimosa parte
da deusa regateira...

— "Estou perdida!" - trêmula murmura
a pobre Galatéia,
vendo o sangue correr do rósco cono
da poderosa déia...

Mas era tarde! A Cípria, furibunda,
por um momento a encara,
e, após instantes, com severo acento,
nesse clamor dispara:

"Vê?! Que fizeste, desastrada ninfa,
que crime cometeste!
Que castigo há no céu, que punir possa
um crime como este?!

Assim, por mais de um mês inutilizas
o vaso das delícias...
E em que hei de gastar das longas noites
as horas tão propícias?

Ai! Um mês sem foder! Que atroz suplício...
Em mísero abandono,
que é que há de fazer, por tanto tempo,
este faminto cono?...

Ó Adonis! Ó Júpiter potentes!
E tu, mavorte invito!
E tu, Aquiles! Acudi de pronto
da minha dor ao grito!

Este vaso gentil que eu tencionava
tornar bem fresco e limpo
para recreio e divinal regalo
dos deuses do Alto Olimpo.

Vede seu triste estado, ó! Que esta vida
em sangue já se esvai-me!
Ó Deus, se desejais ter foda certa
vingai-vos e vingai-me!

Ó ninfa, o teu cono sempre atormente
perpétuas comichões,
e não aches quem jamais nele queira
vazar os seus colhões...

Em negra podridão imundos vermes
roam-te sempre a crica
e à vista dela sinta-se banzeira
a mais valente pica!

De eterno esquentamento flagelada,
verta fétidos jorros,
que causem tédio e nojo a todo mundo,
até mesmo aos cachorros!"

Ouviu-lhe estas palavras piedosas
do Olimpo o Grão-Tonante,
que em pívia ao sacana do Cupido
comia nesse instante...

Comovido no íntimo do peito,
das lástimas que ouviu,
manda ao menino que, de pronto, acuda
à puta que o pariu...

Ei-lo que, pronto, tange o veloz carro
de concha alabastrina,
que quatro aladas porras vão tirando
na esfera cristalina
Cupido que as conhece e as rédeas bate
da rápida quadriga,
co'a voz ora as alenta, ora co'a ponta
das setas as fustiga.

Já desce aos bosques onde a mãe, aflita,
em mísera agonia,
com seu sangue divino o verde musgo
de púrpura tingia...

No carro a toma e num momento chega
à olímpica morada,
onde a turba dos deuses, reunida,
a espera consternada!

Já Mercúrio de emplastros se a aparelha
para a venérea chaga,
feliz porque naquele curativo
espera certa a paga...

Vulcano, vendo o estado da consorte,
mil pragas vomitou...
Marte arranca um suspiro que as abóbadas
celestes abalou...

Sorriu o furto a ciumenta Juno,
lembrando o antigo pleito,
e Palas, orgulhosa lá consigo,
resmoneou: — "Bem-feito!"

Coube a Apolo lavar dos roxos lírios
o sangue que escorria,
e de tesão terrível assaltado,
conter-se mal podia!

Mas, enquanto se faz o curativo,
em seus divinos braços,
Jove sustém a filha, acalentando-a
com beijos e com abraços.

Depois, subindo ao trono luminoso,
com carrancudo aspeto,
e erguendo a voz troante, fundamenta
e lavra este DECRETO:

— "Suspende, ó filha, os lamentos justos
por tão atroz delito,
que no tremendo Livro do Destino
de há muito estava escrito.

Desse ultraje feroz será vingado
o teu divino cono,
e as imprecações que fulminaste
agora sanciono.

Mas, inda é pouco: — a todas as mulheres
estenda-se o castigo
para expiar o crime que esta infame
ousou para contigo...

Para punir tão bárbaro atentado,
toda humana crica,
de hoje em diante, lá de tempo em tempo,

escorra sangue em bica...

E por memória eterna chore sempre
o cono da mulher,
com lágrimas de sangue, o caso infando,
enquanto mundo houver..."

Amém! Amém! com voz atroadora
os deuses todos urram!
E os ecos das olímpicas abóbadas,
Amém! Amém! Sussurram...

ANEXO 3

A Orgia dos Duendes

I
Meia-noite soou na floresta
No relógio de sino de pau;
E a velhinha, rainha da festa,
Se assentou sobre o grande jirau.

Lobisome apanhava os gravetos
E a fogueira no chão acendia,
Revirando os compridos espetos,
Para a ceia da grande folia.

Junto dele um vermelho diabo
Que saíra do antro das focas,
Pendurado num pau pelo rabo,
No borralho torrava pipocas.

Taturana, uma bruxa amarela,
Resmungando com ar carrancudo,
Se ocupava em frigir na panela
Um menino com tripas e tudo.

Getirana com todo o sossego
A caldeira da sopa adubava
Com o sangue de um velho morcego,
Que ali mesmo co'as unhas sangrava.

Mamangava frigia nas banhas
Que tirou do cachaço de um frade
Adubado com pernas de aranha,
Fresco lombo de um frei dom abade.

Vento sul sobiou na cumbuca,
Galo-Preto na cinza espojou;
Por três vezes zumbiu a mutuca,
No cupim o macuco piou.

E a rainha co'as mãos ressequidas
O sinal por três vezes foi dando,
A corte das almas perdidas
Desta sorte ao batuque chamando:

"Vinde, ó filhas do oco do pau,
Lagartixas do rabo vermelho,
Vinde, vinde tocar marimbau,
Que hoje é festa de grande aparelho.

Raparigas do monte das cobras,
Que fazeis lá no fundo da brenha?
Do sepulcro trazei-me as abobras,
E do inferno os meus feixes de lenha.

Ide já procurar-me a bandurra
Que me deu minha tia Marselha,
E que aos ventos da noite sussura,
Pendurada no arco-da-velha.

Onde estás, que inda aqui não te vejo,
Esqueleto gamenho e gentil?
Eu quisera acordar-te c'um beijo]
Lá no teu tenebroso covil.

Galo-preto da torre da morte,
Que te aninhas em leito de brasas,
Vem agora esquecer tua sorte,
Vem-me em torno arrastar tuas asas.

Sapo-inchado, que moras na cova
Onde a mão do defunto enterrei,
Tu não sabes que hoje é lua nova,
Que é o dia das danças da lei?

Tu também, ó gentil *Crocodilo*,
Não deplores o suco das uvas;
Vem beber excelente restilo
Que eu do pranto extraí das viúvas.

Lobisome, que fazes, meu bem
Que não vens ao sagrado batuque?
Como tratas com tanto desdém,
Quem a c'roa te deu de grão-duque?"

II
Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram aos pés da rainha,
E um deles, que tinha o pé coxo,
Começou a tocar campainha.

Campainha, que toca, é caveira
Com badalo de casco de burro,

Que no meio da selva agoureira
Vai fazendo medonho sussurro.

Capetinhas, trepados nos galhos
Com o rabo enrolado no pau,
Uns agitam sonoros chocalhos,
Outros põem-se a tocar marimbau.

Crocodilo roncava no papo
Com ruído de grande fragor:
E na inchada barriga de um sapo
Esqueleto tocava tambor.

Da carcaça de um seco defunto
E das tripas de um velho barão,
De uma bruxa engenhosa o bestunto
Armou logo feroz rabecão.

Assentado nos pés da rainha
Lobisome batia a batuta
Co'a canela de um frade, que tinha
Inda um pouco de carne corruta.

Já ressoam timbales e rufos,
Ferve a dança do cateretê;
Taturana, batendo os adufos,
Sapateia cantando — o le rê!

Getirana, bruxinha tarasca,
Arranhando fanhosa bandurra,
Com tremenda embigada descasca
A barriga do velho *Caturra*.

O *Caturra* era um sapo papudo
Com dous chifres vermelhos na testa,
e era ele, a despeito de tudo,
O rapaz mais patusco da festa.

Já no meio da roda zurrando
Aparece a *mula-sem-cabeça*,
Bate palmas, a súcia berrando
— Viva, viva a Sra. Condessa!...

E dançando em redor da fogueira
vão girando, girando sem fim;
Cada qual uma estrofe agoureira
Vão cantando alternados assim:

III

TATURANA

Dos prazeres de amor as primícias,
De meu pai entre os braços gozei;
E de amor as extremas delícias
Deu-me um filho, que dele gerei.

Mas se minha fraqueza foi tanta,
De um convento fui freira professa;
Onde morte morri de uma santa;
Vejam lá, que tal foi esta peça.

GETIRANA

Por conselhos de um cônego abade
Dous maridos na cova soquei;
E depois por amores de um frade
Ao suplício o abade arrastei.

Os amantes, a quem despojei,
Conduzi das desgraças ao cúmulo,
E alguns filhos, por artes que sei,
Me caíram do ventre no túmulo.

GALO-PRETO

Como frade de um santo convento
Este gordo toutiço criei;
E de lindas donzelas um cento
No altar da luxúria imolei.

Mas na vida beata de ascético
Mui contrito rezei, jejuei,
Té que um dia de ataque apoplético
Nos abismos do inferno estourei.

ESQUELETO

Por fazer aos mortais crua guerra
Mil fogueiras no mundo ateei;
Quantos vivos queimei sobre a terra,
Já eu mesmo contá-los não sei.

Das severas virtudes monásticas
Dei no entanto piedosos exemplos;
E por isso cabeças fantásticas
Inda me erguem altares e templos.

MULA-SEM-CABEÇA

Por um bispo eu morria de amores,
Que afinal meus extremos pagou;
Meu marido, fervendo em furores
De ciúmes, o bispo matou.

Do consórcio enjoei-me dos laços,
E ansiosa quis vê-los quebrados,
Meu marido piquei em pedaços,
E depois o comi aos bocados.

Entre galas, veludo e damasco
Eu vivi, bela e nobre condessa;
E por fim entre as mãos do carrasco
Sobre um cepo perdi a cabeça.

CROCODILO

Eu fui papa; e aos meus inimigos
Para o inferno mandei c'um aceno;
E também por servir aos amigos
té nas hóstias botava veneno.

De princesas cruéis e devassas
Fui na terra constante patrono;
Por gozar de seus mimos e graças
Opiei aos maridos sem sono.

Eu na terra vigário de Cristo,
Que nas mãos tinha a chave do céu,
Eis que um dia de um golpe imprevisto
Nos infernos caí de boléu.

LOBISOME
Eu fui rei, e aos vassalos fiéis
Por chalaça mandava enforcar;
E sabia por modos cruéis
As esposas e filhas roubar.

Do meu reino e de minhas cidades
O talento e a virtude enxotei;
De michelas, carrascos e frades
Do meu trono os degraus rodeei.

Com o sangue e suor de meus povos
Diverti-me e criei esta pança,
Para enfim, urros dando e corcovos,
Vir ao demo servir de pitança.

RAINHA

Já no ventre materno fui boa;
Minha mãe, ao nascer, eu matei;
E a meu pai, por herdar-lhe a coroa
Eu seu leito co'as mãos esganei.

Um irmão mais idoso que eu,
C'uma pedra amarrada ao pescoço,
Atirado às ocultas morreu
Afogado no fundo de um poço.

Em marido nenhum achei jeito;
Ao primeiro, o qual tinha ciúmes,
Uma noite co'as colchas do leito
Abafei para sempre os queixumes.

Ao segundo, da torre do paço
Despenhei por me ser desleal;
Ao terceiro por fim num abraço
pelas costas cravei-lhe um punhal.

Entre a turba de meus servidores
Recrutei meus amantes de um dia;
Quem gozava meus régios favores
Nos abismos do mar se sumia.

No banquete infernal da luxúria
Quantos vasos aos lábios chegava,
Satisfeita aos desejos a fúria,
Sem piedade depois os quebrava.

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,
E merece por suas façanhas
Inda mesmo entre vós ser rainha.

IV

Do batuque infernal, que não finda,
Turbilhona o fatal rodopio;
Mais veloz, mais veloz, mais ainda
Ferve a dança como um corrupio.

Mas eis que no mais quente da festa
Um rebenque estalando se ouviu,
Galopando através da floresta
Magro espectro sinistro surgiu

Hediondo esqueleto aos arrancos
Chocalhava nas abas da sela;
Era a Morte, que vinha de tranco
Amontada numa égua amarela.

O terrível rebenque zunindo
A nojenta canalha enxotava;
E à esquerda e à direita zurzindo
Com voz rouca desta arte bradava:
"Fora, fora! esqueletos poentos,
Lobisomes, e bruxas mirradas!
Para a cova esses ossos nojentos!
Para o inferno essas almas danadas!”

Um estouro rebenta nas selvas,
Que recendem com cheiro de enxofre;
E na terra por baixo das relvas
Toda a súcia sumiu-se de chofre.

V

E aos primeiros albores do dia
Nem ao menos se viam vestígios
Da nefanda, asquerosa folia,
Dessa noite de horrendos prodígios.

E nos ramos saltavam as aves
Gorjeando canoros queixumes,
E brincavam as auras suaves
Entre as flores colhendo perfumes.

E na sombra daquele arvoredo,
Que inda há pouco viu tantos horrores,
Passeando sozinha e sem medo
Linda virgem cismava de amores.