

Bernardo



Grinnarães

a exceção
pelo riso

DUDA MACHADO

DUDA MACHADO
é poeta, tradutor,
professor da Universidade
Federal de Ouro Preto e
autor de, entre outros,
Tudo Tem a Sua História
(Editora 34).

O CÂNONE E A HERANÇA DA INTERDIÇÃO

Há algum tempo a pequena obra humorístico-satírica de Bernardo Guimarães vem sendo reavaliada ou, pelo menos, torna-se objeto de interesse crítico. A reavaliação tem como ponto de partida o artigo “Poética Sincrônica” no qual Haroldo de Campos (1969, pp. 211 e 212) postulava a importância da “parte burlesca, satírica, de ‘bestialógico’ e ‘nonsense’” da poesia de Bernardo Guimarães. Flora Süssekind (1984, p. 4) expôs o abandono em que se encontrava “uma obra poética dotada de dimensão crítico-humorística incomum em meio aos indianismos, arroubos de eloquência e subjetividades lacrimajantes do romantismo brasileiro”. Essa observação foi aprofundada por Luis Costa Lima (1991, pp. 239-52) ao examinar os padrões do cânone do romantismo brasileiro. Sua argumentação começa por notar

a exclusão do humor como “critério de valorização do poético” por José Veríssimo. E seu ponto central consiste em mostrar que a identidade de juízos, a propósito “do serviço que a literatura deveria prestar à moral”, de críticos tão diferentes como Sílvio Romero e José Veríssimo, residia num critério decisivo para a “formação do cânone literário nacional”: o entendimento da literatura como “instrumento para a correta modelagem do cidadão. O que vale dizer, tanto para seu rumo interno como para a construção nacional” (Lima, 1991, p. 242). Esse duplo critério se consolidou uma vez que, no Brasil do século XIX, a literatura era a “única expressão intelectual com alguma possibilidade de, editada, circular. A literatura era, pois, fácil e ‘pura’ por motivo semelhante: fácil porque não havia um público diferenciado, ‘pura’ porque do contrário daria mostras de um sangue que, contaminado, ameaçava degenerar os seus leitores” (Lima, 1991, p. 251). No entanto, o desvendamento crítico da desvalorização do humor pelo cânone romântico deixa em aberto a necessidade de realizar a avaliação desses poemas como parte de sua interpretação. Se a produção humorístico-satírica de Bernardo era desvalorizada pelos critérios do cânone romântico, parte decisiva dessa mesma produção definia-se como uma investida crítica ante aspectos importantes do romantismo e, em particular, ante os clichês do romantismo brasileiro.

ROMANTISMO, PARÓDIA E NONSENSE

Essa capacidade crítica de divertir-se às custas do romantismo, além da menção óbvia da paródia ao indianismo em “Elixir do Pajé”, compreende poemas como “Lembranças do Nosso Amor” e “Soneto”, adquirindo maior complexidade em “A Orgia dos Duendes” e aparecendo de modo pontual em “O Nariz Perante os Poetas” (1858). Nesse poema, após a apropriação satírica do repertório petrarquista de imagens na descrição da amada (em sua travessia do classicismo ao barroco), chega a vez da sátira às metáforas inovadoras do romantismo. A concepção romântica organicista e subjetiva da metáfora é depreciada como vaga e arbitrária (o poeta “cego”):

“Pois bem!... Vou arrojar-me pelo vago
Dessas comparações que a trouxe-mouxe
Do romantismo o gênio cá nos trouxe,
Que pra todas as cousas vão servindo;
E à fantasia as rédeas sacudindo,
Irei, bem como um cego,
Nas ondas me atirar do vasto pego,
Que as românticas musas desenvolvias
Costumam navegar a velas soltas.”

A propósito de “Elixir do Pajé”, convém notar que a paródia estilística não se resume ao uso do redondilho menor do canto IV de “I-Juca Pirama” e de “O Canto do Guerreiro”, mas estende-se a outros procedimentos de importância decisiva na construção dos poemas indianistas de Gonçalves Dias, como as anáforas, perguntas retóricas e apóstrofes. Mais ainda, “Elixir do Pajé” contém uma réplica à interação das transições rítmico-métricas com as mudanças das situações narrativas em “I-Juca Pirama”. Mas seria um equívoco reduzir o êxito do poema à paródia estilística e temática. Se a afirmação do poder viril da glória guerreira é invertida pela equação marzapó-carvalho (“Quem vibra o marzapó/ com mais valentia?! Quem conas enfia/ com tanta destreza?”), o efeito cômico das

proezas do pajé possui uma outra dimensão: o frenetismo ininterrupto e automatizado do corpo reduzido à máquina de guerra do falo (“o velho pajé,/ que sempre fodia/ na taba ou na brenha, no macho ou na fêmea,/ deitado ou de pé”), sem uma só alusão ao prazer. A comicidade desses trechos, no entanto, não cabe toda na chave bergsoniana do enrijecimento do corpo como máquina (Bergson, 2001, pp. 36-7), uma vez que esse maquinismo fálico sempre frenético, sem sequer uma pausa, acaba por revelar o caráter fanfarrão das proezas do pajé e conduz à fanfarronice ainda maior do narrador-herdeiro do elixir. Afinal tudo quanto ele faz é excitar-se numa espécie de *tête-à-tête* com seu carvalho, em nome da potência prometida.

Nas edições anotadas de *Alice's Adventures in Wonderland* e *Trough the Looking Glass*, Martin Gardner identifica uma série de poemas em que o *nonsense* carrolliano se alia à paródia, distinguindo-os daqueles que se confinam apenas à paródia. Gardner (1974, p. 38, nota 4) constata: “A maior parte dos poemas nos dois livros de Alice são paródias de poemas ou canções populares que eram bem conhecidas para os leitores contemporâneos de Carroll”. Entre os poemas em que o *nonsense* se alia à paródia, Gardner assinala o poema didático “The Old Man's Comforts and How He Gained Them” de Robert Southey (1774-1843) parodiado na canção “You Are Old, Father William” (no capítulo “Advice from a Caterpillar” de *Alice's Adventures in Wonderland*). Em *Trough the Looking Glass*, a paródia de “Resolution and Independence” de Wordsworth junta-se ao *nonsense* em “I give thee all, I can no more” do capítulo “It's My Own Invention”, enquanto a canção-convite para o jantar com a Rainha Vermelha e a Rainha Branca no capítulo “Queen Alice” parodia o poema “Bonny Dundee” da peça *The Doom of Devorgoil* de Walter Scott. Mas a obra-prima “Jabberwocky” escapa à determinação de que seja “em algum sentido uma paródia” (Gardner, 1974, p. 197, nota 36).

Essa aliança entre paródia e *nonsense* está presente em “Lembranças do Nosso Amor” e “Soneto”, mas não, ao que tudo

indica, em “Mote Estrambótico” e “Disparates Rimados”¹. Mais que uma paródia da modinha homônima de Aureliano Lessa, como afirma Basílio de Magalhães, “Lembranças do Nosso Amor” zomba do sentimentalismo amoroso da saudade, no qual se enredou o romantismo brasileiro. O poema começa com uma dessas situações cômicas marcadas pela gratuidade e incongruência: “Qual berra a vaca do mar/ dentro da casa do Fraga”. O disparate culmina no choque humorístico e dessublimador entre a trivialidade da “ação” da amada e o sentimento de saudade do amante: “Assim do defluxo a praga/ Em meu peito vem chiar./ É minha vida rufar./ Ingrato, neste tambor!/ Vê que contraste do horror:/ Tu comendo marmelada./ E eu cantando, aqui, na escada/ Lembranças do nosso amor”. Esse choque humorístico entre passado amoroso e presente decepcionante constitui o que vamos chamar de ambiente semântico do poema. Na segunda estrofe, o processo de composição se repete: o disparate dos versos iniciais (“Se o sol desponta, eu me assento:/ Se o sol se esconde, eu me deito/ Se a brisa passa, eu me ajeito./ Porque não gosto de vento”) conduz à alusão sexual desse “favor” pedido “alta noite com fervor” pelo amante saudoso:

“E, quando chega o momento
De te pedir um favor,
Alta noite com fervor
Canto nas cordas de embira
Da minha saudosa lira,
Lembranças do nosso amor!”.

Na terceira estrofe, a alusão ao desejo frustrado pela mulher com quem vive é enfatizada pelos disparates de apelo equívoco que o associam ao mal-estar físico:

“Mulher, a lei do meu fado
É o desejo em que vivo
De comer um peixe esquivo,
Inda que seja ensopado.
Sinto meu corpo esfregado
E coberto de bolor...
Meu Deus! Como faz calor!
/...!”.

Por fim, as lembranças amorosas da amada são substituídas pela evocação de Margarida e Leonor. O dismantelamento do refrão funde-se cômicamente à expulsão da amada: “Ai! que me matam, querida./ Saudades de Margarida./ Lembranças de Leonor!”. Na última estrofe, esse conjunto articulado de alusões equívocas se interrompe: “O anjo da morte já pousa/ Lá na estalagem do Meira./ E lá passa a noite inteira/ Sobre o leito em que repousa./ Com um pedaço de lousa./ Ele abafa toda a dor”. Nesse trecho, o *nonsense* liberta-se das alusões que produzem o ambiente semântico do poema. Pode-se dizer apenas que a evocação da morte surge após a morte cômica do tema das “lembranças do nosso amor”. No encerramento, refrão e dissolução cômica do tema da saudade amorosa são retomados: “E, por um grande favor./ Manda ao diabo a saudade./ E afoga, por amizade./ Lembranças do nosso amor”. Quer através do contraste com o cotidiano banal, quer através do encadeamento de alusões equívocas e disparatadas à frustração sexual, o poema promove a dissolução paródica do tema da “saudade amorosa” da lírica romântica brasileira.

Em meio à comicidade dos disparates, o “Soneto” segue um esquema de desenvolvimento bastante coeso: desde a visão sobrenatural do gigante alado até a interpeção do “sofisma ensangüentado” pelo “eu” visionário e a resposta final. Como parte desse esquema, as alusões e associações dos disparates aludem a um discurso subjacente ou discurso de fundo, construindo a dimensão paródica do poema. Não a paródia do condoreirismo, hipótese de Basílio de Magalhães afastada por Antonio Candido (2004, pp. 204-5), já que “Soneto”, datado de 1845, antecede em 20 anos essa tendência. Nem do Hugo tribuno público a que o condoreirismo remete. Mas do Hugo de que fala Augusto Meyer (1986, p. 452):

“[...] uma serra de antíteses, uma torrente fragorosa e às vezes impura de alexandrinos, com muito dó de peito e eloquência, [...], mas de vez em quando saía-se com uns buracos de treva e solidão sonora, uns rasgos de abismos, uns momentos de pura

¹ Como se sabe, esses poemas pertencem aos chamados poemas pantagruélicos, uma prática comum ao grupo romântico da Faculdade de Direito de São Paulo. No “bestialógico pantagruélico”, Antonio Candido identificou a influência das décimas do Sapateiro Silva, “recollidas pela primeira vez no Parnaso Brasileiro, de Janeiro da Cunha Barbosa (1829-30), que logo se esgotou, e, de novo, em 1845, no Florilégio da poesia brasileira de Varnhagen, que os rapazes devem ter lido”. Ao que acrescenta: “Defato, é flagrante a semelhança dos poemas de Silva com alguns de Bernardo, como o ‘Mote Estrambótico...’”. E ainda: “O vínculo é menos evidente, mas bastante sensível, noutros poemas de Bernardo, como ‘Lembranças do Nosso Amor’ e ‘Disparates Rimados’” (Candido, 2004, p. 202).

melodia astral e arpejo metafísico [...]. Por mais que ainda assim abusasse do abismo, do infinito, do absoluto, e, empolado de caos e vazio, vociferasse estranhas interpelações aos quatro ventos dos espíritos, que versos prodigiosos então lhe acudiam...”.

A alusão ao tema da visão extraordinária aparece com nitidez na primeira estrofe. Seus três primeiros versos são decisivos para a constatação de um “discurso de fundo”, constituído por uma poética da visão grandiosa: “Eu vi dos pólos o gigante alado,/ Sobre um montão de pálidos coriscos,/ Sem fazer caso dos bulhões ariscos”. Nesses versos, o discurso de fundo é imediatamente legível, ostensivo mesmo. O verso final “Devorando em silêncio a mão do fado” consuma com o *nonsense* a ridicularização através da paródia da grandiosidade fantástica de uma cena visionária. É de Antonio Candido (2004, pp. 206-7) a observação de que “a devoração mencionada no último verso do primeiro quarteto dá coerência ao começo da estrofe seguinte”: “Quatro fatias de tufão gelado/ Figuravam da mesa entre os petiscos”. Ou melhor, uma meia-coerência, uma simulação de justificativa da incongruência da “mão do fado” para o jogo de acréscimo de mais disparates: as fatias de tufão servidas numa mesa aérea em meio à tempestade. Os últimos versos – “E, envolto em manto de fatais rabiscos,/ Campeava um sofisma ensangüentado!” – associam enigma (manto e rabiscos), fraude lógica e dramaticidade (fatais, ensangüentado), levando adiante a decomposição humorística da linguagem de *pathos* visionário. Nesse arremedo gaiato de uma visão grandiosa, a nova personagem do “sofisma ensangüentado” atinge em cheio a figura da prosopopéia. Guiada pelo *nonsense*, a paródia do tom grandiloquente se renova nos tercetos, armando a aparência dramática de uma perplexidade humana que procura esclarecer seu espanto e espera que a revelação lhe seja concedida pelo ser sobrenatural. No primeiro terceto, os disparates moldam a tentativa do eu visionário de decifrar o objeto enigmático de sua visão, desafiando-o a desvendar-se: “– ‘Quem és, que assim me

cercas de episódios?’/ Lhe perguntei, com voz de silogismo,/ Brandindo um facho de trovões seródios”. Prazeres do *nonsense*: a “voz de silogismo” interroga o “sofisma ensangüentado”. Essa “voz de silogismo” é um achado do mais puro *nonsense* e um toque metalingüístico na medida em que recorre à lógica e ao sentido para desfigurá-los, deixando entrever ao mesmo tempo a operação de linguagem efetuada pelo *nonsense*. Na resposta também magnífica, os disparates arremedam a inflexão retumbante de um feito glorioso: “– ‘Eu sou’, – me disse – ‘aquele anacronismo,/ Que a vil coorte de sulfúreos ódios/ Nas trevas sepultei de um solecismo...’”. “Seródios” (“trovões seródios”) é a rima semântica, por assim dizer, para “anacronismo”, igualando visionário e visão na mesma categoria. Da interrogação à resposta, os disparates respondem às gargalhas ao tom grandiloquente de uma poética visionária. Aí está, entremeado ao *nonsense*, o teor paródico de “Soneto”. Resta a tentativa de validar a hipótese de paródia a Victor Hugo².

2 Alguns poemas de Bernardo trazem epígrafes de Hugo. É o caso de “O Devanear do Cético” e “Esperança” em *Cantos da Solidão* (1852), da epígrafe inicial de *Inspirações da Tarde* (1865) e, no mesmo livro, das duas epígrafes de “Hino do Prazer”. O poema imitado de Victor Hugo em “Utinam” (“Poesias Diversas”) é “A Une Femme” de *Les Feuilles d’Automne*: basta comparar sua primeira estrofe (“*Enfant ! si j’étais roi, je donnerais l’empire, /.../ Et ma couronne d’or, et mes bains de porphyre, / Et mes flottes, à qui la mer ne peut suffire, / Pour un regard de vous!*”) às estrofes iniciais de “Utinam”.



O poema “La Pente de la Rêverie”³ (in *Les Feuilles d’Automne*, 1832) reúne exemplarmente as construções temático-textuais do visionarismo hiperbólico de Hugo parodiadas por Bernardo em “Soneto”: a experiência visionária, a aparição enigmática e a tentativa de decifrá-la, o final retumbante. “La Pente de la Rêverie” começa pela advertência ao leitor sobre o impacto do *enigma fatal* na viagem do “mundo real à esfera invisível”: “*Et, pour avoir touché quelque énigme fatale, / De ce voyage obscur souvent on revient pâle!*”. A visão irrompe, abarcando vivos e mortos, passado e presente, os *dois pólos*, toda a história humana: “*Alors, dans mon esprit, je vis autour de moi! [...] Ils étaient bien là tous, je voyais leurs visages, / Tous, même les absents qui font de longs voyages! Puis, tous ceux qui sont morts vinrent après eux-ci!*”. E mais adiante: “*Les deux pôles! le monde entier! la mer, la terre!*”. O desafio de decifrar o “enigma fatal” está concentrado nos versos: “*Oh! cette double mer du temps et de l’espace! [...] Je voulais la sonder, je voulais en toucher!*”. No final retumbante, o visionário precipita-se no abismo do inefável, do qual retorna com um “grito terrível” ao encontrar a eternidade: “*Soudain il s’en revint avec un cri terrible, / Ebloui, haletant, stupide, épouvanté, / Car il avait au fond trouvé l’éternité!*”.

Como havíamos antecipado, três aspectos centrais do poema de Hugo são reconstruídos parodicamente no “Soneto” de Bernardo: 1) a experiência visionária: “Eu vi dos pólos o gigante alado”; 2) o teor enigmático da visão: “Envolto em manto de fatais rabiscos” e o desafio de decifrá-la: “Quem és que, assim me cercas de episódios”; 3) o final retumbante: “‘Eu sou’, – me disse – ‘aquele anacronismo, / Que a vil coorte de sulfúreos ódios / Nas trevas sepultei de um solecismo...’”.

No poema “Les Soleils Couchants” (in *Les Feuilles d’Automne*) encontramos unidas as imagens dos “pálidos coriscos” (*pâles éclairs*) e do “gigante alado” (*géant de l’air*): “*Sous leurs flots par moments flamboie un pâle éclair, / Comme si tout à coup quelque géant de l’air!*”. Em Ber-

nardo: “Eu vi dos pólos o gigante alado / Sobre um montão de *pálidos coriscos*”. O fecho com resposta retumbante faz parte daqueles poemas em que a escuta ou a conversa com vozes personificando elementos da natureza caracteriza um procedimento bem conhecido das construções “visionárias” de Hugo. Em *Odes et Ballades* (1822), “Moise sur le Nil” tem um fecho grandiloquente: “*Mortels, vous dont l’orgueil méconnaît l’Éternel, / Fléchissez: un berceau va sauver Israël, / Un berceau doit sauver le monde!*”. Em outra ode – “Vision” –, diálogo entre Deus e o século tem como arremate: “*Et comme l’ouragan qui gronde [...] Longtemps la Voix inexorable / Poursuivit le Siècle coupable, / Qui tombait dans l’Éternité!*”. Em “Un Jour au Mont Atlas” (de *Les Feuilles d’Automne*), as colinas invejosas interrogam o monte sobre o porquê de seus abismos, águias e tempestades até a resposta retumbante de Atlas: “*C’est que je porte un monde!*”.

A MUSA CATASTRÓFICA: DESASTRE NA PARÓDIA E RETORNO AO NEOCLASSICISMO

José Veríssimo (1977, p. 142), identificou em Bernardo Guimarães um “temperamento poético [...] mais clássico que romântico, e com certeza menos romântico que o de outros poetas da mesma progênie”. Antonio Candido (2000, II, p. 151) descobre, na última fase do poeta, um “retorno à harmonia neoclássica, ao tom de ode e epístola...”. Para Costa Lima (1991, p. 244), desde a estréia, os versos de Bernardo

“[...] nunca estiveram à vontade na dicção do romantismo normalizado. E isso porque apareciam investidos de um perfil neoclássico. Vemo-lo na predominância seguida das alegorias e no trato da natureza. Esta, em vez de cativada pelo pitoresco tropical, em vez de pano de fundo para o exílio e a

3 Baudelaire considera “La Pente de la Rêverie” um poema seminal na obra de Hugo: “*L’excessif, l’immense, sont le domaine naturel de Victor Hugo; [...] Le génie qu’il a de tout temps déployé dans la peinture de toute la monstruosité qui enveloppe l’homme est vraiment prodigieux. Mais c’est surtout dans ces dernières années qu’il a subi l’influence métaphysique qui s’exhale de toutes ces choses: curiosité d’un Oedipe obsédé par d’innombrables Sphinx. Cependant qui ne se souvient de la Pente de la rêverie déjà si vieille de date? Une grande partie de ses oeuvres récentes semble le développement aussi régulier qu’énorme de la faculté qui a présidé à la génération de ce poème enivrant!*” (Baudelaire, 1968, p. 310).

saudade do poeta, era antes assinalada por *topoi* abstratos e sem maior porosidade ao destaque do local”.

Essa dissonância em relação ao romantismo conduziria o poeta à paródia e ao humor, à “agressão declarada aos modelos vigentes. Paródia, desde logo, contra a própria demanda neoclássica de *topoi*, cujo abuso os convertia em gastos clichês” (Lima, 1991, p. 245). E cita “O Nariz Perante os Poetas”. No entanto, na segunda parte de “À Saia Balão” (1859), o riso satírico deixa-se dissolver pela dicção neoclássica que vai da admoestação a uma moda que deforma o corpo até o elogio da beleza clássica:

“Nunca escondas teu gesto peregrino,
E da estreita cintura o airoso talhe
/.../
De roupas, que destroem-te a beleza
/.../
Pudesse eu ver-te das belezas gregas,
Quais as figuram mármore divinos
/.../
O altivo porte desdobrando a aragem
De Diana, de Hero, ou de Atalanta
A clássica roupagem!”.

Uma análise de “Dilúvio de Papel – Sonho de um Poeta-jornalista” (1859-60) deixa ver o descontrolo de sua arquitetura de composição na resistência exercida pela dicção neoclássica a seu desmantelamento pela paródia, descontrolo que também atinge o desenvolvimento da narrativa. Nas três primeiras partes do poema, definem-se os temas do sonho apocalíptico, da prostituição do homem de letras a um jornalismo regido pelo mercado (lá pela segunda metade do século XIX), assim como a rejeição pela musa do poeta-jornalista como um “desertor do Parnaso”. Depois da inflexão humorística da 1ª parte, o tom elevado da 2ª parte deixa-se ler como paródia estilística da dicção neoclássica, consumada pelo rebaixamento cômico da musa ao aparecer para o narrador-poeta: “Cuidei que era uma estátua ali deixada/.../ Pela fúria de tremendo temporal/ Pela fúria dos

ventos abalada/ Tombou do pedestal”. O “Canto da Musa-Recitativo” na 3ª parte é um desmentido paródico-satírico ao anúncio de seu “mavioso canto”. Desfigurada pela indignação ante o “desertor do Parnaso”, o tom da musa é ríspido e prosaico: “Ingrato! ao ver-te, sinto tal desgosto,/.../ E em estado, que até me falta o estro,/ Em vão estafo os bofes,/ Sem poder regular minhas estrofes”. Mas o poema não prossegue nessa direção, pois a “Ária” da musa eclipsa a orientação paródica, prolongando a elocução neoclássica ao longo de oito estrofes numa versão “sublime” e redundante do prosaísmo indignado da musa no “Recitativo”.

No vaivém instaurado, a sátira recupera os seus direitos na 4ª parte, quando o canto órfico da “musa” (“Os bosques aos seus cantos aplaudiram/ Com brando rumorejo”), ao invés de encantar o poeta-jornalista, causa-lhe medo: “Enquanto a mim, senti correr-me os membros/ Estranho calafrio;/ Mas procurei chamar em meu socorro/ Todo o meu sangue-frio”. O desastre vai repetir-se na 5ª parte, com a elocução neoclássica do elogio à musa arrastando-se por dez penosas estrofes. Como na “Ária”, o estilo neoclassicista resiste à sua condição de linguagem-objeto da paródia para tornar-se hegemônico nesses trechos. A sátira prevalece a partir da 11ª estrofe da 5ª parte com as excelentes passagens em que a incompatibilidade entre a musa e o século mercantil inclui a porção brasileira: “Neste país de ouro e pedrarias/.../... só ... vale o café, a cana, o fumo/ E o carvão de pedra”. Para a musa, só há uma saída: “Se soubesses dançar, oh! que fortuna!/ Com essas bem moldadas, lindas pernas,/ Teríamos enchentes caudalosas,/ Entre ovações eternas”. Conclusão: “Ó minha casta, e desditosa musa,/ Da civilização não estás ao nível;/ Com pesar eu to digo, – nada vales,/ Tu hoje és impossível”. Na 6ª parte, a reviravolta na condição da musa é completa; seu canto, que antes enfeitava a natureza, degradou-se na antimusa de “voz rouquenha” e “canções arripiadas” diante da qual: “De medrosos mais rápidos correram/ Os trépidos regatos, e os rochedos/ Parece que de horror estremeçeram”.

A sátira triunfa definitivamente com a narração do “sonho horrível”, e triunfa à medida que a paródia da dicção neoclassicista se dissolve para dar lugar à paródia do tema do apocalipse. A maestria desse trecho, notável pela composição inventiva da linguagem e dos episódios narrados, é acentuada por uma certa autonomia narrativa do episódio. Assim o dilúvio-pesadelo se materializa nos decassílabos da extraordinária montagem de títulos dos jornais: “De Mercantis, Correios e Jornais,/ De Ecos do Sul, do Norte, de Revistas,/ De Diários, de Constitucionais,/ De Coalizões, de Ligas Progressistas,/ De Opiniões, Imprensas, Nacionais,/ De Novelistas, Crenças, Monarquistas”. Repare-se ainda o trecho em que o dilúvio invade o quarto no qual o poeta-jornalista se refugiou, quando a contração rítmico-métrica resultante da mudança dos versos de dez e seis sílabas (“Acusto rompo, e chego, esbaforido”) para os de quatro sílabas corresponde em termos icônico-humorísticos ao quarto tomado pela enchente: “Té as cadeiras/ E os castiçais/ E escarradeiras/ Parem jornais.// Saem do centro/ Dos meus lençóis,/ E até de dentro/ Dos uri...”. No desfecho, as versões do apocalipse se fundem comicemente: o fogo se acrescenta ao dilúvio que assimilava o papel à água. E o epílogo não é mais que o retorno ao despertar do “sonho horrível” do início do poema.

As vacilações constantes entre a paródia da linguagem neoclassicista e a recaída na convenção estilística parodiada mostram que o conflito entre as poéticas do neoclassicismo e do romantismo na produção de Bernardo Guimarães, anotado por vários ensaístas, desdobra-se no conflito com o próprio neoclassicismo. A tensão exercida pelo neoclassicismo no interior da poesia de Bernardo revela-se dupla: de um lado, a infiltração do classicismo na sua lírica marca sua distância em relação ao romantismo; de outro lado, o neoclassicismo persiste, resistindo à investida paródica. Assim a paródia torna-se o lugar do acerto de contas, através de um duplo distanciamento, com as tensões exercidas pelas poéticas do neoclassicismo e do romantismo em seus poemas

líricos. A medida da força desse conflito em relação ao neoclassicismo revela-se no retorno à dicção neoclássica em meio à sua paródia em “Dilúvio de Papel”, como constatamos. Por sua vez, a ligação com a poética neoclássica deve ter contribuído para que o poeta pudesse ver o romantismo a certa distância.

Para Bernardo Guimarães, a lírica era a experiência de um mal-estar e de uma limitação, consumada pelo declínio de sua produção a partir da década de 70. Quanto à poesia humorística e satírica, levando-se em conta a sua subestimação, a censura e o recurso às edições clandestinas para a circulação de “Elixir do Pajé” e “A Origem do Mênstruo”, dá para se ter uma idéia, pelo menos, de parte dos motivos que teriam levado o poeta a abandoná-la e a dedicar-se aos romances de fácil aceitação.

A ORGIA DOS DUENDES

“Meia-noite soou na floresta/ No relógio do sino do pau/ E a velhinha, rainha da festa,/ Se assentou sobre o grande jirau”: o disparate “No relógio do sino do pau” anuncia a ligação entre o ambiente fantasmagórico do sabá dos duendes e o humor. Depois que *Lobisome* vem juntar-se à “velhinha, rainha da festa”, a comicidade se instala com a cena do diabo-macaco: “Junto dele um vermelho diabo/ Que saíra dos antros das focas,/ Pendurado num pau pelo rabo,/ No borralho torrava pipocas”. A caracterização cômico-monstruosa dos duendes já está inscrita em seus nomes: *Taturana* é o nome de um tipo de lagarta, *Getirana* (também chamada cobra-de asa, cobra-do-ar, cigarra-cobra) é um inseto de grande porte e *Mamangava*, uma abelha de picada dolorosa, mas de efeito rápido. A fusão monstruosa de corpo animal e comportamento humano confere uma deformação cômico-grotesca às personagens da cena fantasmagórica. Em vez do *corpo híbrido* analisado por Bakhtin em Rabelais, temos a *criatura híbrida* (corpo animal e condição humana), uma variante da acep-

ção primordial do grotesco como mistura de figuras humanas, animais e vegetais nos ornamentos descobertos em grutas (*grotte*) na Itália do século XV.

A partir da 4ª estrofe, o humorismo do ponto de vista do narrador passa a fixar as personagens dos duendes numa ação típica de sabás: a antropofagia. A descrição caricatural da bruxa cozinhando um repasto antropofágico resume-se a um clichê de histórias para crianças: “*Taturana*, uma bruxa amarela,/ Resmungando com ar carancudo,/ Se ocupava em frigir na panela/ Um menino com tripas e tudo”. A inflexão humorística prossegue no contraste entre a atitude do duende e o caráter de sua ação, com os versos transmitindo mais nojo que crueldade: “*Getirana* com todo o sossego/ A caldeira da sopa adubava/ Com o sangue de um velho morcego,/ Que ali mesmo co’as unhas sangrava”. Nos versos “*Mamangava* frigia nas banhas/ Que tirou do cachaço de um frade/ Adubado com pernas de aranhas,/ Fresco lombo de um frei dom abade”, “fresco lombo” é uma piscadela cômica que se une grotescamente ao horror. Até aqui, o poema não transmite nenhum elemento aterrorizante e o teor macabro das ações dos duendes está dominado pela perspectiva cômico-grotesca do narrador.

“Vento sul sobiou na cumbuca,/ Galo-Preto na cinza espojou;/ Por três vezes zumbiu a mutuca,/ No cupim o macuco piou”: os sinais da natureza anunciam a convocação pela Rainha da “coorte das almas perdidas”. Ironicamente, esses sinais não manifestam nenhum impacto sobre a ordem das coisas, ao contrário do que acontece na “Noite de Walpurgis” do *Fausto I* de Goethe – cuja influência sobre o poema de Bernardo é sempre referida. Nessa estrofe, o humor se increve na sonoridade dos versos; no primeiro verso, a corruptela *sobiou* na aliteração *sul/sobiou* insinua o humor na materialização fônica do vento, sibilante nas fricativas, ascendente na passagem da velar *u* até o som da velar *ô* na sílaba final de *sobi-ou* até sua descida em *cumbuca*, onde se fecha, por assim dizer: “Vento *sUL sobiou* na *CUMBUca*”. As fricativas se projetam em *CINza* até a elisão de sua

última sílaba com a primeira de *espojou*, onde repercute aquele *ô* de “sobiou”. Na passagem do primeiro para o segundo verso, a bilabial *b* prossegue de *soBiou* e *cumBuca* até alcançar o *zumBiu* do terceiro verso (“Por três vezes *ZUMbiu* a *MUTUca*”); por sua vez, na primeira sílaba de *ZUMbiu* ressoa a primeira sílaba de *CUMbuca*, ao mesmo tempo em que se dá o anasalamento (*VENto*)/ *CUMbuca*/ *CINza* (“Galo-Preto na *CINza* espojou”). Do terceiro para o quarto verso (“No *CUpim* o *maCUCO piou*”), temos a continuidade da velar *u* na seqüência *ZUMbiu*, *MUTUca*, *CUpim*, *maCUCO*. Nessa mesma passagem, somam-se quatro ocorrências da consoante velar *c* (*mutuca*, *cupim*, *macuco*) à continuidade da velar *u*: a bilabial *p* repete-se de *cupim* a *piou*, tal como no segundo verso (*preto*, *espojou*). Nesse entrelaçamento sonoro, dá-se a transição cômica do assobio para o zumbido e deste para o pio. No quarto verso, a sugestão da palavra *pio* vem antecipada pelo *pim* de *cupim* e repercute no *pi* de *pi-ou* para se desmanchar comicamente no *ô* (*pi-ou*), reencontrando aquele *ô* do vento em *sobiou*, prolongado pela rima interna em *espojou*. Como parte dessa seqüência, o humor se concentra na sinédoque *cupim/ árvore* do último verso.

Nas falas da Rainha, o disparate torna-se o recurso privilegiado para construir a visão de uma bruxa, tal como a “tabuada comum” na cena da cozinha da bruxa do *Fausto I*. O disparate na localização da bandurra (equiparada à harpa eólia) faz transparecer o trato íntimo da Rainha com uma natureza enfeitiçada: “*Ide já procurar-me a bandurra/ Que me deu minha tia Marselha,/ E que aos ventos da noite sussurra,/ Pendurada no arco-da-velha*”. Ciente de seus poderes, a Rainha dirige-se a seus convidados com coquetismo macabro: “*Onde estás, que inda aqui não te vejo,/ Esqueleto gamenho e gentil?! Eu quisera acordar-te c’um beijo/ Lá no teu tenebroso covil*”. No flerte com Galo-Preto, a comicidade puramente verbal se vale das asas literais em favor da expressão idiomática (“arrastar tuas asas”): “*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”. Como Galo-preto, Sapo-inchado é promovido de ingrediente a ator do ritual sabático e, tal como Lobisome, objeto de aceno sedutor: “*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?”; “*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?”. De novo, o disparate mostra-se afinado à bruxaria implícita nesta fala da Rainha: “Tu também, ó gentil *Crocodilo*,/ Não deploras o suco das uvas;/ Vem beber excelente restilo/ Que eu do pranto extraí das viúvas”.

Na 2ª parte do poema, o narrador volta ao comando: “Mil duendes dos antros saíram/ Batucando e batendo matracas/ E mil bruxas uivando surgiram./ Cavalgando em compridas estacas”. 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”: “E um deles, que tinha o pé coxo”. O vale-tudo dos instrumentos do batuque vai desde a “Campainha, que toca, é caveira/ Com badalo de casco de burro” aos chocalhos e marimbaus tocados por “Capetinhas, trepados nos galhos/ Com o rabo enrolado no pau” (com a volta da imagem do diabo-macaco da 1ª parte: “um vermelho diabo.../ pendurado num pau pelo rabo”). Para esses músicos diabolicamente inventivos, a percussão inclui o corpo: “*Crocodilo* roncava no papo/ Com ruído de grande fragor/ E na inchada barriga de um sapo/ *Esqueleto* tocava tambor”⁴.

Como já se viu, o macabro faz parte da diversão e se incorpora ao carnaval dos duendes: “Da carcaça de um seco defunto/ E das tripas de um velho barão./ De uma bruxa engenhosa o bestunto/ Armou logo feroz rabeção”. Na descrição galhofeira de Lobisome, a imagem grotesca do corpo despedaçado ressurgiu no choque de humor negro no detalhe da “carne corruta”, refinado pelo *enjambement*: “Assentado nos pés da rainha./ *Lobisome* batia a batuta/ C’o a canela de um frade, que tinha/ Inda um pouco de carne corruta.” A dança sabática

do cateretê é pura folia: “*Getirana*, bruxinha tarasca/ Arranhando fanhosa bandurra./ Com tremenda embigada descasca/ A barriga do velho *Caturra*”. A cena burlesca, a monstrosidade ridícula das personagens, a caricatura, o jogo verbal, o disparate, a penetração do risível no horrível, o detalhe sinistro convertido em choque humorístico, os efeitos burlescos da sonoridade formam o repertório magnífico dos procedimentos cômicos empregados até aqui. Por sua vez, o uso inovador de lendas populares e do vocabulário regional contém uma réplica aos emblemas idealizados de nacionalidade do romantismo brasileiro. A familiarização carnalizadora com que os duendes são tratados nessas passagens vai destituí-los de sua condição de forças estranhas e terroríficas para dar-lhes um tom familiar e risível, uma espécie de paródia de seres infernais. Tudo se passa como se aquele mundo alheado e sinistro, hostil ao homem, que invade o que é familiar e normal, postulado por Wolfgang Kayser como traço essencial do grotesco romântico, fosse invertido na familiarização escancarada do que é terrível e alheio⁵.

Em sua primeira leitura de “A Orgia dos Duendes”, Antonio Candido (2000, II, p. 157) 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 de nossa literatura”. Ao analisar a 3ª parte do poema, 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. O tom de galhofa e o disfarce do estilo grotesco acobertaram (quem sabe para o próprio autor), dando-lhe viabilidade em face da opinião pública e do sentimento individual, uma nítida manifestação de diabolismo: luxúria desenfreada e pecaminosa, gosto pelos contrastes profanadores, volúpia do mal e do pecado” (Candido, 2000, p. 158).

Em “A Poesia Pantagruélica”, o autor retoma os termos desta análise: “É um dos

4 Há nessa estrofe a ressonância dos versos da estrofe CXVI, um dos melhores trechos do mediano *Albertus ou L’Ame et le Peché* (1832) de Théophile Gautier: “*Le tam-tam caveerneux, comme un tonnerre gronde;/ un lutin jovial, gonflant sa face ronde;/ sonne burlesquement de deux cors à la fois./ Celui-ci frappe un gril, et cet autre en goguettes/ prend pour tambour son ventre et deux os pour baguettes/.../*”.

5 “O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). [...] Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro” (Kayser, 2003, p. 159). Como fenômeno puro, “o grotesco se distingue claramente da caricatura ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso” (Kayser, 2003, p. 40). Enfim, não há para Kayser (2003, p. 161) “resposta unívoca” sobre o riso no grotesco.

mais notáveis poemas grotescos da nossa literatura, tendo um sentido fácil de comi- cidade extravagante e um sentido profundo de violência sádica e tenebrosa liberação do inconsciente” (Candido, 2004, p. 208). Desse prisma, a comicidade conteria uma estratégia de mascaramento, de resto, facil- mente desvendável. No entanto, a análise das “estrofes agoureiras” nos leva a um outro entendimento. 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 para as falas das personagens. Esta observação singela propicia a base para distinguirmos a mudança no tom e no teor do poema nessa terceira parte. Até então, a comicidade de- rivava da perspectiva do narrador; a única exceção está nas falas da Rainha ao con- vocar os duendes para as “danças da lei”. A dimensão cômica nada encobria; pelo contrário, revelava quer o ponto de vista do narrador, quer o da Rainha. No entanto, as “estrofes agoureiras” imprimem uma mudança parcial ao poema.

Nessas falas-cantorias os duendes decla- ram seus crimes e perversões: incesto, an- tropofagia, luxúria associada a assassinato, sadismo, mortandade em massa, violação sexual, matricídio, parricídio, fratricídio. Declaram ainda sua profissão ou condição social e terminam por contar sua morte e paradeiro no inferno. No caso de Taturana, Galo-Preto e Esqueleto, a fala-cantoria cabe em duas estrofes; Mula-sem-Cabeça, Crocodilo e Lobisome têm direito a três estrofes. Há uma exceção: a Rainha não se refere à sua morte, e a condição de “rainha da festa” lhe dá o privilégio de sete estrofes. A cantoria das personagens vai revelar um cinismo extremado quer na enumeração de seus crimes, quer na zombaria em relação à sua morte ou ao inferno como destino. 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 as extremas delícias/ Deu-me um filho, que dele gerei”. E prossegue: “Mas se minha fraqueza foi tanta,/ De um convento fui freira professora;/ Onde morte morri de uma

santa;/ Vejam lá, que tal foi esta peça”. A admissão de “fraqueza” é apenas o passo necessário para desmascarar a farsa (“peça”) de sua morte: a *ironia do falso contraste* entre uma vida em pecado e a aparência de uma morte “santificada”.

A completa falta de *pathos* manifesta-se na concisão brutal de Getirana: “Por con- selhos de um cônego abade/ Dois maridos na cova soquei;/ E depois por amores de um frade/ Ao suplício o abade arrastei”. Na última fala, assimila com sarcasmo o parto ao túmulo: “Os amantes, a quem despojei,/ Conduzi das desgraças ao cúmulo,/ E alguns filhos, por artes que sei,/ Me caíram do ventre no túmulo”. Gula, luxúria e viola- ção unem-se em Galo-Preto: “Como frade de um santo convento/ Este gordo toutiço criei;/ E de lindas donzelas um cento/ No altar da luxúria imolei”. Depois, zomba de sua condenação ao inferno, recorrendo à mesma *zombaria irônica do falso con- traste entre pecado-santidade* exibida por Taturana: “Mas na vida beata de ascético/ Mui contrito rezei, jejei,/ Té que um dia de ataque apoplético/ Nos abismos do inferno estourei”. Esqueleto, um homem de poder na igreja, consagrou-se ao morticínio: “/.../ Quantos vivos queimeei sobre a terra,/ Já eu mesmo contá-los não sei”. No final, a *ironia do falso contraste entre pecado e santidade* se aprofunda com a alusão ao engano dos vivos que lhe prestam o culto devido aos santos: “Das severas virtudes monásticas/ Dei no entanto piedosos exemplos;/ E por isso cabeças fantásticas/Inda me erguem altares e templos”. Com exceção de Geti- rana, todos usaram a máscara religiosa para cometer suas perversões.

Nas personagens com direito a três estrofes, a antropofagia retorna na fala da Mula-sem-Cabeça: “/.../ Meu marido piquei em pedaços,/ E depois o comi aos bocados”. E com a mesma concisão cínica que dissolve o *pathos*, conta sua vida até a decapitação: “Entre galas, veludo e damas- co/ Eu vivi, bela e nobre condessa;/ E por fim entre as mãos do carrasco/ Sobre um cepo perdi a cabeça”. A analogia condessa decapitada/mula-sem-cabeça, além de seu efeito cômico, reafirma a caracterização

cômico-monstruosa das personagens. Nas atrocidades de Crocodilo, uma careta de sarcasmo se escancara no último verso: “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 devassidão complementa sua obra na terra e, na estrofe de despedida, seu destino de ex-papa exhibe mais uma vez a *ironia do falso contraste entre vida religiosa e vida de pecado*: “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 já fazia parte dos crimes de Lobisome (“Eu fui rei, e aos vassalos fiéis/ Por chalaça mandava enforcar”); seu paradeiro no inferno é inversão irônica de sua gula: “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 pitaça”.

Ao longo de sete estrofes, a velhinha “co’as mãos ressequidas” desfila delitos e luxúria como títulos que lhe conferem o topo 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 se abre com a ironia da situação de seu nascimento: “Já no ventre materno fui boa;/ Minha mãe, ao nascer eu matei”.

Se crimes e perversões são as credenciais dos duendes para o sabá, o cinismo é a perspectiva desses seres diabólicos em relação à sua antiga vida humana. Mas não podemos esquecer que, enquanto entoam os horrores praticados, os duendes se divertem: “E dançando em redor da fogueira/ vão girando, girando sem fim:/ Cada qual uma estrofe agoureira/ Não cantando alternados assim”. À exceção desse pano de fundo carnavalizado, a uniformidade do recurso à ironia zombeteira e ao cinismo faz sobressair a diferença dessas falas ante a variedade de recursos cômicos empregados pelo narrador.

A recorrência caracteriza esses prazeres perversos: em todos a luxúria. Em Getirana, Mula-sem-Cabeça e na Rainha, os assassinatos de maridos e amantes; a gula em Galo-Preto e Lobisome; o morticínio

em Lobisome e Esqueleto. As personagens e ações assim delineadas permitem sua associação, em chave paródica, às características decisivas do “romance gótico” com sua exploração de crimes e perversões como fratricídio, parricídio, infanticídio, incesto, violação, sadismo, necrofilia e o pacto com o demônio em *Ambrosio or the Monk* (1795) de Matthew Gregory Lewis ou em *Italian or the Confession of the Black Penitent* (1797) de Ann Radcliffe⁶. O *pathos* e as transgressões das personagens góticas em episódios nos quais o sadismo se afirma pela narração pormenorizada das ações são esvaziados em “A Orgia dos Duendes” pela ironia, cinismo e extrema concisão das falas. Aridicularização da santidade nas figuras de Taturana, Galo-Preto, Esqueleto e Crocodilo mantém uma correspondência paródica com personagens-chaves do gótico como o monge Schedoni (*Italian or the Confession of the Black Penitent*) e Ambrosio do romance de M. G. Lewis, pois “tanto Schedoni quanto o monge de Lewis, Ambrosio, têm primeiro a aura de santidade e cometem, depois, os mais horrendos delitos, [...]” (Praz, 1996, p. 77).

A deformação cômico-grotesca, o tratamento carnavalesco, o cinismo e a ironia dos duendes irrisórios dissolvem o horror e o elemento aterrorizante de suas revelações. Neles, a proclamação irônica e cínico-demoníaca adquire predomínio sobre os próprios horrores praticados. Toda essa parte está estruturada por essa *ironia subjacente: o clímax da perversidade e da perversão desloca-se do horror das atrocidades cometidas pelos duendes em seu passado humano para o regozijo atual com que proclamam aquelas atrocidades*. Nesse ponto, a figura cômico-monstruosa dos duendes e sua dança hilário-macabra é reduzida pela deformidade de suas proclamações a uma espécie de pano de fundo. O prazer que esses fantasmas degradados extraem de suas proclamações consagra sua adesão ao mal, mas a uma espécie de mal degradado, de um terrível tornado remoto por sua condição de ex-humanos e reduzido à sua evocação pelo cinismo e pela ironia. É tudo quanto resta a esses pobres-diabos

⁶ Mario Praz (1966, pp. 75-131) aborda esses aspectos do “romance gótico” em *A Carne, A Morte e o Diabo na Literatura Romântica* como parte de uma análise da “sensibilidade erótica” na literatura romântica.

entretidos no gozo de seu passado humano fantasmático.

Com o retorno à perspectiva do narrador, a ridicularização dos duendes chega ao auge. A Morte vem interromper a dança hilário-macabra do cateretê. É o rebenque, substituindo a foice, que define o primeiro traço cômico na figuração da Morte: “Um rebenque estalando se ouviu./ Galopando através da floresta/ Magro espectro sinistro surgiu”. A imagem alegórica da Morte como esqueleto é destronada pela irrisão do esqueleto-chocalho a galopar: “Hediondo esqueleto aos arrancos/ Chocalhava nas abas da sela;/ Era a Morte, que vinha de tranco/ Amontada numa égua amarela”. Os duendes ridicularizados viram pó: “Fora, fora! esqueletos poentos./ Lobisomes, e bruxas mirradas!/ Para a cova esses ossos nojentos!/ Para o inferno essas almas danadas!”. A cena se encerra com o sumiço vergonhoso da fauna repulsiva: “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*”. O humorismo dessas selvas que recendem a enxofre está concentrado na aliteração das linguodentais fricativas (“Toda a súcia sumiu-se de chofre”) e na dupla elisão que permite que se leia as rimas como “de en/xo/fre” e “de/cho/fre”, numa quase-identificação desses sintagmas. Já que o inferno é consubstancial aos duendes e seu regresso à vida se faz com o patrocínio do diabo, só a Morte poderia vir castigá-los. Tudo não passou de uma folia passageira, cujo retorno terá sempre o mesmo fim: os ex-humanos degradados em sua reencarnação monstruosa serão enxotados para suas covas pela Morte.

A liquidação cômica dos duendes na 4ª parte reativa a carnavalização das duas primeiras partes do poema e nos leva a reconhecer a validade da reivindicação teórica de Mikhail Bakhtin a propósito do “poder liberador” do riso no grotesco romântico, que se exerce precisamente em relação à dimensão do terrível, da força estranha e adversa ao que é humano. Força liberadora na medida em que os fantasmas subterrâneos que unem perversamente sexualidade e destrutividade

são rebaixados familiarmente, para serem afinal espantados pela deformação cômica da alegoria da Morte. Mas validade restrita já que para Bakhtin (1987, p. 33), “mesmo no grotesco romântico, os grandes temas originários do carnaval conservam reminiscência do poderoso conjunto a que pertenceram”. No entanto, o reconhecimento do caráter liberador do grotesco em “A Orgia dos Duendes” não requer a concepção de que “o poderoso conjunto” formado pelo grotesco realista e popular contenha todas as características que Bakhtin lhe atribui, nem de que haja no grotesco romântico uma degeneração do princípio regenerador do “realismo grotesco” como parte da superioridade idealizada de uma idade de ouro da comicidade (Bakhtin, 1987, p. 34)⁷. Ao mesmo tempo, esses duendes diabólicos expulsos a chicotadas pela Morte sugerem uma variante dos “espantalhos cômicos” na “forma do terrível vencido pelo riso” do grotesco realista, despojado de um princípio regenerador (Bakhtin, 1987, p. 34). Por fim, uma ressalva necessária: essas diferenças e alterações que constatamos em relação às concepções de Bakhtin sobre o grotesco estão orientadas exclusivamente para identificar a configuração particular que o grotesco assume em “A Orgia dos Duendes”⁸.

Mas o desenlace da narrativa não é o final do poema. Dissolvida a fantasmagórica orgia noturna, só resta, no epílogo, o seu cenário: “E aos primeiros albos do dia/ Nem ao menos se viam vestígios/ Da nefanda, asquerosa folia./ Dessa noite de horrendos prodígios”. O amanhecer idílico se instala: “E nos ramos saltavam as aves/ Gorjeando canoros queixumes./ E brincavam as auras suaves/ Entre as flores colhendo perfumes”. Em oposição à noite da “nefanda, asquerosa folia”, a beatitude matinal da natureza se irmana à inocência virginal: “E na sombra daquele arvoredo,/ Que inda há pouco viu tantos horrores./ Passeando sozinha e sem medo/ Linda virgem cismava de amores”. Mas nem oposição nem harmonia são completas: o cenário idílico se revela parcial e dúbio. Ainda que sem vestígios da folia macabra, trata-se da mesma natureza

7 As características conferidas por Bakhtin à cultura popular medieval e ao grotesco, como parte dela, vêm sendo questionadas, sobretudo por Aaron Gurevitch. Essas críticas foram resumidas por Gurevitch em “Bakhtin e sua Teoria do Carnaval” (cf. *Uma História Cultural do Humor*, org. Jan Bremmer e Hermann Roodenburg). Reconhecendo a fecundidade de muitas das formulações de Bakhtin, as críticas de Gurevitch concentram-se nos seguintes pontos: 1) o maniqueísmo impreciso na oposição entre cultura oficial da Igreja e cultura popular medieval; 2) a omissão por Bakhtin do conteúdo religioso dessa cultura; 3) a idealização do papel predominante do riso na cultura popular por Bakhtin, com a exclusão do medo; 4) a ligação ambivalente entre medo e riso na cultura popular; 5) a presença do mundo às avessas do carnaval também na religiosidade popular cotidiana; 6) o erro em considerar o carnaval como uma festa vinda de tempos imemoriais, já que seu surgimento remete ao fim da Idade Média (Gurevitch, 2000, pp. 83-92). É claro que, com a ressalva dessas referências históricas e culturais à Idade Média, as formulações de Bakhtin a propósito dos procedimentos e efeitos decisivos da literatura carnavalizada continuam válidas.

8 A caracterização do grotesco como anticlanônico por Bakhtin ou o emprego do termo “cânion” em relação ao grotesco “no sentido mais amplo de tendência determinada, porém dinâmica e em processo de desenvolvimento, na representação do corpo e da vida corporal” (Bakhtin, 1987, p. 27) permite uma aproximação mais pertinente à especificidade do grotesco em “A Orgia dos Duendes”.

que foi capaz de abrigá-la: “E na sombra daquele arvoredor./ Que inda há pouco viu tantos horrores”. Toda a modulação lírica do amanhecer é sabotada: a natureza é dupla, sua parte noturna guarda aspectos insuspeitados pela virgem. A modulação dos versos finais (“Passeando sozinhas e sem medo/ Linda virgem cismava de amores”) é a estilização paródica do clichê da linda virgem cismando de amores do lirismo romântico-brasileiro. Tão irrisória quanto o demoníaco dos duendes, a inocência da virgem repousa na ignorância de uma dimensão noturna e sombria, ainda que desalojada de seu caráter aterrorizante e invadida pela

deformação cômica rebaixadora. O fecho paródico do lirismo da virgem inocente se une ao desmascaramento cômico-grotesco da poética romântica de associação entre o noturno e o satânico.

Anotação humorística, a familiarização carnalizadora, a ironia e o sarcasmo convivem numa dinâmica que constitui a configuração particular do grotesco em “A Orgia dos Duendes”. Nessa obra-prima, a exceção constituída pela poesia cômico-satírica de Bernardo Guimarães no contexto do romantismo brasileiro alcança sua manifestação mais refinada e mais densa.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. “Particularidades do Gênero e Temático-composicionais das Obras de Dostoiévski”, in *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- _____. “Introdução – Apresentação do Problema”, in *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília, Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. “Victor Hugo”, in *L’Art Romantique*. Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares*. São Paulo, Edusp, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poética Sincrônica”, in *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- CANDIDO, Antonio. “Bernardo Guimarães, Poeta da Natureza”, in *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*. 9ª ed., vol. 2. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 2000.
- _____. “A Poesia Pantagruélica”, in *O Discurso e a Cidade*. 3ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- GARDNER, Martin. “Introduction and Notes”, in *The Annotated Alice – Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. Nova York/Scarborough, New Meridian Library, Ontario, 1974.
- GAUTHIER, Théophile. “Albertus ou L’Âme et le Pêché” [document électronique], Num.BNF de l’éd. de Paris: INALF, 1961 [Reprod. de l’éd. de Paris: Fasquelle, 1910.] Gallica, Bibliothèque Numérique de la BNF.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias Completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.
- _____. *Poesia Erótica e Satírica*. Organização de Duda Machado. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- GUREVITCH, Aaron. “Bakhtin e sua Teoria do Carnaval”, in Jan Bremmer e Hermann Roodenburg (orgs.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- HUGO, Victor. *Odes et Ballades*. Paris, Gallimard, 1980.
- _____. *Les Orientales/Les Feuilles d’Automne*. Paris, Gallimard, 1981.
- KAYSER, Wolfgang. “Tentativa de uma Determinação da Natureza do Grotesco”, in *O Grotesco*. 1ª reimpressão. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- LIMA, Luis Costa. “Bernardo Guimarães e o Cânone”, in *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- SÜSSEKIND, Flora. “Bernardo Guimarães: Romantismo com Pé-de-cabra”, in Folhetim, *Folha de S. Paulo*, 9 de setembro de 1984.
- VERÍSSIMO, José. “Bernardo Guimarães”, in *Estudos de Literatura Brasileira*. 2ª série. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1977.