

O POEMA NARRATIVO DE BERNARDO GUIMARÃES: A AMBIVALÊNCIA DO RISO EM “A ORIGEM DO MÊNSTRUO”

THE NARRATIVE POEM OF BERNARDO GUIMARÃES: THE AMBIVALENCE OF LAUGHTER IN “A ORIGEM DO MÊNSTRUO”

SAMUEL CARLOS MELO*

JOSÉ BATISTA DE SALES**

Resumo: Este trabalho investiga os processos de elaboração estrutural do poema narrativo “A Origem do Mênstruo”, de Bernardo Guimarães. Inicia-se pela exposição da situação controversa do autor nos manuais de história da literatura, passando pela exposição de aspectos gerais sobre sua produção em poesia, mais especificamente, a sua atuação como introdutor da poesia pantagruélica. Segue-se expondo os pressupostos teóricos para a análise, partindo da imersão do poema na longa tradição do poema narrativo, até a exposição de questões relativas ao tipo grotesco, especificamente as concepções de Victor Hugo (1802-1885) e Mikhail Bakhtin (1895-1975), para, por fim, efetuar análise do poema em questão.

Palavras-chave: análise estrutural, carnavalização, poesia brasileira, romantismo

Abstract: This work investigates the processes of structural elaboration of the narrative poem “A Origem do Mênstruo”, by Bernardo Guimarães. It begins with the exposition of the author’s controversial situation in the literature manuals of literature, through the exposition of general aspects about his production in poetry, more specifically, his performance as an introducer of pantagruelic poetry. The theoretical assumptions for analysis are drawn from the immersion of the poem in the long tradition of the narrative poem and questions related to the grotesque type, specifically the conceptions of Victor Hugo (1802-1885) and Mikhail Bakhtin (1895- 1975), to finally analyze the poem in question.

Keywords: structural analysis, carnivalization, brazilian poetry, romanticism

* Professor de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria Literária da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

** Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Introdução

Não é incomum encontrar casos em nossa literatura em que uma parte da produção de determinado autor é encoberta por outra. Talvez o grande exemplo disso seja o de Machado de Assis, detentor de uma extensa produção como poeta, porém obscurecida pela amplitude do reconhecimento obtido por sua criação como romancista. Na maioria desses casos, como é o de Machado, tal obscurecimento não tem se mostrado injusto, dado a discrepância de qualidade estética entre as produções, apontada pela crítica.

O caso de Bernardo Guimarães, a princípio, parece ser apenas mais um que se insere nesse rol de autores com produções obscurecidas. No entanto, ao se atentar para os registros dos grandes manuais de história da literatura, é possível perceber que, apesar de a sua notabilidade estar centrada, quase que exclusivamente, na sua criação como romancista, os registros a respeito dessa produção, em grande parte, apontam para a sua mediocridade, destacando, em contrapartida, maior qualidade na criação como poeta.

Enfim, Bernardo também foi poeta. O autor de *A Escrava Isaura* possui uma considerável produção poética, tendo cinco obras publicadas em vida: *Cantos de Solidão* (1852), *Cantos de Solidão* (segunda edição, de 1858, acrescentada de “Inspirações da Tarde”), *Poesias* (volume que reúne “Cantos de Solidão”, “Inspirações da Tarde”, “Poesias Diversas”, “Evoações” e “A Baía de Botafogo”, de 1865), *Novas Poesias* (1876) e *Folhas de Outono* (1883), obra que traz em anexo poesias de João Joaquim da Silva Guimarães, seu pai, e Padre Manoel Joaquim da Silva Guimarães, irmão do poeta.

Entre as décadas de 1840 e 1860, o romantismo paulistano, mais especificamente os poetas e estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, foi responsável pela produção de uma espécie de poesia denominada como pantagruélica. Este adjetivo faz referência à personagem Pantagruel, da obra *Pantagruel* (1532), de François Rabelais (1494-1553), caracterizado pelo seu exagero e obscenidade, traços também presentes nessa poesia. Segundo Antonio Candido (2004), desde a década de 1830, os grupos de estudantes de Direito em São Paulo, fechados na ainda pequenina e provinciana cidade, já vivenciavam uma “sociabilidade especial” que, segundo o autor, além de ter sido motivo de lendas, contribuiu para a visão romântica de “rebeldia, sofrimento e mal do século”

Usando de um modo de compor como o anfiguri (composição em prosa ou verso marcada pela escassez de sentido e extravagância), a poesia pantagruélica (também poesia do absurdo ou bestialógica) produzida pelos poetas e estudantes do Largo São Francisco tem como característica a sua força burlesca carregada de grande negatividade, além de questionar a normalidade dos significados criando os seus próprios.

Em 1875 (mesmo ano de *A Escrava Isaura*), Bernardo Guimarães publica, de forma clandestina, dois poemas, sob o único título de *O Elixir do Pajé*: “A Origem do Mênstruo” e o homônimo “O Elixir do Pajé”. Apesar de não ser possível considerá-los predominantemente pantagruélicos, tomando como base as informações que se tem sobre a poesia produzida pelos poetas e estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco anteriormente expostas, podem ser identificados nos dois poemas de Bernardo Guimarães traços como obscenidade e a negação do discurso, registrados como característicos do bestialógico dos românticos paulistas.

Além de traços semelhantes aos que são comuns nos poemas pantagruélicos, como a obscenidade e o exagero, “A Origem do Mênstruo” e “O Elixir do Pajé” também têm em comum o caráter narrativo, ou seja, são poemas narrativos, histórias contadas com a utilização do verso.

O poema narrativo é um gênero de longa tradição. As epopeias de Homero (*Iliada* e *Odisséia*) e Virgílio (*Eneida*) são os primeiros e grandes modelos desse gênero na cultura ocidental. Têm-se como exemplos canônicos em língua portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Camões (1524-1580), *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784) e *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama (1740-1795). Inversamente proporcional a essa longa tradição são os estudos específicos do gênero. Destaquem-se os trabalhos de João Adolfo Hansen, “Notas sobre o gênero épico” (HANSEN, 2008), e José Batista de Sales, *O poema narrativo no Brasil* (2009).

De acordo com Sales (2016), diante da presença ou ausência de grandiosidade e, também, de seu alcance (universal, regional ou local), pode-se classificar o poema narrativo como épico, heroico ou herói-cômico. O poema narrativo épico, a epopeia, objetivava a legitimação de regras, valores e costumes de determinada sociedade, a consolidação de um poder, por meio da narração dos feitos gloriosos de um herói representante de uma coletividade (Odiseu, Eneias, Vasco da

Gama). Dessa forma, a construção desses poemas deveria obedecer a regras rígidas prescritas nos manuais de retórica para que a imitação fosse efetiva.

Foram muitas e determinantes para o aspecto semântico do poema narrativo as transformações nos elementos de sua estrutura. Influenciados pelo contexto histórico (especialmente pela revolução romântica) a presença, a ausência ou a transformação de algum dos elementos estruturais exigidos pelo código clássico contribuíram para que essa manifestação tivesse aspectos e finalidades singulares de acordo com o momento de produção.

“A Origem do Mênstruo” e “O Elixir do Pajé” contêm muitas diferenças em relação aos poemas clássicos. No entanto, é notável em suas estruturas um movimento de diálogo com a tradição do gênero que, considerado junto aos demais elementos que as compõem, contribui para engendrar efeitos de sentido.

O grotesco

No movimento romântico, a imitação sofre uma espécie de “rechaçamento”. Conforme afirmam Gomes e Vechi (1992), a arte passa a ser fundada na interioridade, sendo construída não mais pelo equilíbrio da razão, mas pela irracionalidade da imaginação. Nesse sentido, conseqüentemente, a recusa pela imitação engendra uma rejeição por formas pré-estabelecidas, fazendo com que nas formas românticas “[...] a imagem não provém mais dos armazéns da tradição greco-latina; pelo contrário, nasce espontaneamente, conforme o sentimento que suscita” (ibid., p. 25). Trata-se, portanto, de uma concepção da arte como manifestação dissonante, que, em contrapartida do que era prescrito nas poéticas clássicas, acarreta na mistura dos gêneros, como a junção entre o cômico e o trágico. Nesse sentido, o romantismo retoma a prática do estilo grotesco, como um “[...] resultado de um efeito dissonante entre o Belo e o Feio” (ibid., p. 27).

É o que Victor Hugo (1802-1885) discute em *Do Grotesco e do Sublime* (2010). Segundo ele, a união do tipo grotesco com o sublime constitui o traço fundamental que separa a literatura romântica da literatura clássica. Enquanto o grotesco antigo é tímido, tem a necessidade sempre de estar escondido (dissimulado) e, na épica antiga, a comédia passa quase que despercebida, Hugo relata que nos

modernos o grotesco é imenso, está em todos os lugares, com o disforme e horrível, de um lado, o cômico e o bufo, de outro.

Em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010), publicada em Moscou no ano de 1965, Mikhail Bakhtin (1895-1975) traz uma abordagem mais ampla sobre o tipo grotesco do que as que trazem as reflexões de Victor Hugo. Segundo Bakhtin, o realismo grotesco tem seu florescimento no sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média, sendo que o seu auge se dá na literatura do Renascimento. É nesse momento que surge o termo “grotesco”, derivado de *grotta* (gruta, em italiano), como também assinala Wolfgang Kayser (2009), decorrente da descoberta em escavações feitas em grutas, no fim do século XV, de um tipo de pintura ornamental ainda desconhecida. A partir da segunda metade do século XVII, afirma o autor, a vida festiva se estatiza e se introduz no cotidiano da vida privada, relegando, assim, a visão de mundo do carnaval ao “simples humor festivo”. É nesse momento, segundo ele, que se inicia o processo de redução, falsificação e empobrecimento das formas dos ritos e espetáculos da cultura popular. É no pré-romantismo e início do Romantismo que há um ressurgimento do grotesco, porém agora caracterizado de um significado que se distancia da visão carnavalesca da cultura cômica popular, com o objetivo de expressar uma visão subjetiva e individualista. Segundo o autor, o grotesco Romântico, que se desenvolveu na Alemanha, foi notável na literatura por representar uma reação contra os cânones clássicos e do século XIII, apoiando-se em Cervantes e Shakespeare, por meio dos quais interpretavam o grotesco da Idade Média.

Análise

O poema é composto de 160 versos. São 40 quadras de versos heterométricos, em que há alternância entre hexassílabos e decassílabos heroicos, em esquema de monorrimas que se dispõem de forma cruzada (ABCB). Quanto à composição vocabular, destaque-se a recorrência de palavras vulgares articuladas com expressões que lembram a linguagem eloquente, elevada, utilizada na narração dos poemas épicos.

“A Origem do Mênstruo” é um poema narrativo que satiriza um mito clássico. Nessa narração, a origem da menstruação é atribuída à “travessura” de uma nin-

fa que, ao pregar um susto na deusa Vênus, fez com que ela se ferisse com uma navalha. O seu enredo conta que a ninfa Galateia ao observar a deusa Vênus “fazendo o seu pentelho”, interpreta mal a sua posição (“Julgou que ela cagava”) e resolve dar-lhe um susto atirando uma pedra. Nisto, a deusa do amor se assusta e movimentada a sua mão acertando uma “Tremenda Navalhada” em sua genitália. Assim, aborrecida, sobe aos céus e seduz seu pai a amaldiçoar toda mulher para que “De hoje em diante, lá de tempo em tempo, / Escorra sangue em bica.”.

O rebaixamento do mito clássico sobre a origem da menstruação é evidente. Como início, observe-se o título: “A Origem do Mênstruo”. Destacando, primeiramente, a palavra “Origem”, percebe-se que se trata de um relato etiológico, em que será narrado o ponto inicial de algo ou alguma coisa, o seu “nascimento”. Ao considerar-se “Mênstruo”, palavra que é uma variação da palavra menstruação, já é possível observar na temática enunciada um caráter de ambivalência. Trata-se do princípio do “Mênstruo”, relacionado ao período menstrual, à liberação de óvulos não fecundados, à “renovação”, que também está relacionado com o “nascimento”, já que é parte do processo de fertilidade feminina. O sentido se amplia quando se toma a epígrafe do poema: “De uma fábula inédita de Ovídio, achada nas escavações de Pompeia e vertida em latim vulgar por Simão de Nântua”.

Observe-se, primeiramente, que a epígrafe relata que a história a ser contada teria sido retirada de uma fábula inédita de Ovídio. Como se sabe, Ovídio foi um poeta latino que compôs, entre outras obras, o poema narrativo *Metamorfoses* (ano 8), uma das obras mais influentes da literatura ocidental, considerada uma “enciclopédia” da mitologia clássica por narrar os mitos mais importantes recorrentes na mitologia grega. Além disso, ela teria sido achada nas escavações da Pompeia, cidade do Império Romano que foi destruída na erupção do vulcão Vesúvio, tornando-se sítio arqueológico, após 1600 anos oculta por conta da chuva de cinzas do vulcão. Por fim, a epígrafe relata também que essa fábula inédita teria sido “vertida para o latim vulgar por Simão de Nântua”. Essa última informação merece dois destaques. Primeiro, quanto a “Simão de Nântua” e, segundo, por ter sido “vertida em latim vulgar”.

Simão de Nântua é a personagem da obra *Simon de Nantua, ou Le Marchand Forain* (1824?), do escritor francês Laurent Pierre de Jussieu (1792-1866). Trata-se de uma obra de cunho moralizador, traduzida para o português por Philippe Pereira de Araujo e Castro (*Historia de Simão de Nantua ou O Mercador de Fei-*

ras), aprovada para escolas portuguesas do ensino primário e com várias edições entre 1830 e 1883. Segundo Cândida Vilares Gancho (1998), a experiência que Simão se propõe a inculcar nos leitores é obtida, quase exclusivamente, pela experiência de suas viagens, pelo contato com pessoas em suas viagens e na feira.

Considerando isso, observe-se também o fato de que na epígrafe Simão teria “vertido” a suposta fábula inédita de Ovídio sobre a origem da menstruação para o “latim vulgar”. Em uma leitura de superfície de “A Origem do Mênstruo” é possível que se interprete a palavra “vulgar” apenas no seu sentido negativo, relativo ao rebaixamento do mito por uma linguagem obscena. No entanto, a expressão “latim vulgar” faz referência também ao latim paralelo ao latim clássico, falado nas províncias do ocidente durante o Império Romano, a língua “coloquial”, de cuja variante originaram as línguas românicas.

Percebe-se, portanto, que as informações articuladas na epígrafe do poema de Bernardo Guimarães remetem a uma versão não-oficial do mito, porém, que não se exclui uma possível versão oficial e, ao contrário, evidencia de que a narração se trataria da fábula clássica “vertida” para o latim vulgar, existindo simultaneamente à oficial. Além disso, essa versão teria sido realizada por um mercador, homem de pouca instrução, já que Simão de Nântua, apesar de moralizador, é um homem que adquiriu sua experiência em viagens, nas feiras, ou seja, um “homem do povo”.

Esse procedimento traz características semelhantes às apontadas por Bakhtin (2010) na literatura de François Rabelais, influenciada pela cultura popular da idade média, especialmente pela festa do carnaval. Segundo o autor, na Idade Média “o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (ibid., p. 7). Comentando as impressões de Goethe, Bakhtin afirma ainda que “[...] carnaval é a única festa que o povo se dá a si mesmo, o povo não recebe nada, não sente veneração por ninguém, *ele se sente senhor, e unicamente o senhor* [...]”. (ibid., p. 217) (grifos do autor)

Note-se que em “A Origem do Mênstruo” a epígrafe funciona como um mecanismo de introdução de um mundo carnalizado a ser narrado. Ela revela uma espécie de dualidade do mundo: oficial (mito clássico) x não-oficial (“latim vulgar”). Sendo a versão “vulgar” do mito (“vulgar” relativo também ao que é coloquial e popular) dada (“vertida”) pelo próprio povo: Simão, o mercador das feiras, homem da “praça pública”. E é nesse sentido que se deve considerar o modo de construção e articulação das imagens grotescas do poema.

As cinco primeiras estrofes do poema compõem o momento que antecede ao “acidente” que levaria à origem da menstruação. Observe-se que os eventos que se iniciam nas estrofes seguintes foram responsáveis por interromper a concepção de Eneias, já que, como se vê nas estrofes 2 e 3, a preparação de Vênus visava gerar “o grande e pio Eneias” (verso 12) com o “grande pai Anquises” (verso 6).

Tem-se, portanto, referência a dois personagens da mitologia greco-romana que têm sua história relatada na *Ilíada*, de Homero, e, principalmente, na *Eneida*, de Virgílio. Segundo a lenda, Anquises, príncipe troiano, foi amante da deusa Afrodite (Vênus), relação que resultou no nascimento de Eneias. Este se tornou um grande guerreiro troiano e, após a derrota na Guerra de Troia, deixa a cidade, seguindo conselhos de sua mãe, para reviver sua glória em outro lugar.

Prossiga-se para a observação da primeira estrofe:

'Stava Vênus gentil junto da fonte
fazendo o seu pentelho,
com todo o jeito, pra que não ferisse
das cricas o aparelho. (VV 1-4)

No primeiro verso tem-se a imagem principal do poema. Observe-se que, considerada sozinha, fora do contexto da estrofe e do poema, a imagem desse primeiro verso é tipicamente clássica. Vênus, a deusa da mitologia romana que é relacionada à Afrodite, deusa do amor na mitologia grega, é qualificada como “gentil” e está próxima de um local de muita simbologia: a fonte. A partir do segundo verso, essa imagem passa a ser desestabilizada: a deusa “gentil” é posta em uma situação vulgar, “fazendo seu o pentelho”. Inicia-se, assim, um processo de “destronamento”, em que os versos seguintes, não só os da primeira estrofe, mas de todo o poema, construirão o “novo mundo”.

Com isso, faz-se necessário observar o sentido desse quadro inicial em que “Stava Vênus”. Como foi dito, a “fonte” carrega diversa simbologia. Chevalier e Cheerbrant (1990, p. 445-446) expõem o seu simbolismo em dois verbetes. No primeiro, destaca a sua representação como meio de perpétua juventude, regeneração e purificação, pois, “quem beber de sua água, ultrapassa os limites de sua condição temporal e obtém, portanto, graças a uma juventude sempre renovada, a longevidade [...]” (ibid., p. 445). No segundo verbe, os autores

destacam o simbolismo da fonte como maternidade, origem da vida e do conhecimento. Segundo os autores, “a água viva que delas corre é, como a chuva, o sangue divino, o sêmen do céu. É um símbolo de maternidade” (ibid., p. 445).

Chevalier e Cheerbrant afirmam que a noção simbólica de fonte como origem também pode ser mais geral, abrangendo “[...] **toda origem**, a do gênio, da força, da graça, e de toda a felicidade”. Relatam também a representação da fonte nos Tabletes Órficos, em que a água fresca da fonte da Memória pode levar os que bebem ao reino dos heróis. De acordo com os autores, “a Memória era adorada como receptáculo de todo conhecimento. A fonte, nesse caso, é a fonte do **conhecimento**, mãe desse conhecimento que leva à perfeição e que deriva da Memória, local sagrado do Saber” (id., 1991, p. 446)(negritos dos autores).

Portanto, tem-se compondo o quadro inicial do poema, de um lado, o simbolismo da fonte como meio de “regeneração” contínua e, de outro, a fonte como símbolo de toda origem. Essa simbologia, assim como a imagem mitológica da deusa Vênus, é inserida no mundo carnavalizado do poema e passa a expandir seu sentido nas estrofes seguintes do poema de Bernardo Guimarães:

Tinha que dar o cu naquela noite
ao grande pai Anquises,
o qual, com ela, se não mente a fama,
passou dias felizes... (VV 5-8)

Já na primeira estrofe, com as palavras “pentelhos” (verso 2) e “aparelho” (verso 4), em uma menção aos pelos pubianos e ao órgão sexual feminino, é possível notar o tipo de imagem que comporá o processo de “destronamento” do poema: a do “baixo” corporal. Na segunda estrofe, tem-se como “baixo” corporal a palavra “cu” (verso 5), nome vulgar que se refere, geralmente, ao ânus. Ela se repete na terceira estrofe:

Rapava bem o cu, pois resolvia
na mente altas idéias:
— ia gerar naquela heróica foda
o grande e pio Enéias. (VV 9-12)

Observe-se que apesar de utilizar a palavra “cu” (ânus), a imagem presente nas estrofes está relacionada à “heróica foda” para “gerar” Eneias, ou seja, a palavra “cu”, na verdade, está significando o órgão reprodutor feminino. Isso implica na construção de uma imagem grotesca ambivalente. Ao mesmo tempo em que “cu” tem sua conotação negativa, já que se refere ao lugar do corpo onde os excrementos são expelidos (morte), a expressão significa o órgão reprodutor, de significado positivo, pois é responsável pelo nascimento, pela renovação (vida). Todavia, mesmo sem fazer referência ao órgão reprodutor, a palavra “cu” já é dotada de ambivalência. Veja-se a quarta estrofe:

Mas a navalha tinha o fio rombo,
e a deusa, que gemia,
arrancava os pentelhos e, peidando,
caretas mil fazia! (VV 13-16)

Destaque-se para o fato de a deusa estar “peidando” (verso 15). Nas estrofes anteriores tem-se um jogo semântico com palavra “cu”, numa alternância entre a alegoria ao órgão reprodutor feminino e o ânus. Ao relatar a flatulência da deusa na quarta estrofe, isso se desenvolve, mas agora explorando a ambivalência do sentido direto da palavra “cu”, como ânus. A palavra “peidando” contribui para isso, pois remete aos excrementos, função estrita do ânus. De acordo com Bakhtin (2010),

As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do “baixo” material e corporal: elas simultaneamente rebaixam e dão morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão indissolúvelmente entrelaçados. Ao mesmo tempo essas imagens estão estreitamente ligadas ao *riso*. (ibid., p. 130)(grifos do autor)

Na estrofe seguinte, a ambivalência das imagens se amplia inserida em um movimento significante. Observe-se a informação de que Vênus estava “agachada”:

Nesse entretanto, a ninfa Galatéia,

acaso ali passava,
e vendo a deusa assim tão agachada,
julgou que ela cagava... (VV 17-20)

A posição que, anteriormente, era implícita, na estrofe 5 passa a ser direta e enfatizada (“tão”), como se nota pelo verso 19. Assim, revela-se o caráter “topográfico” da imagem grotesca que compõe o “rebaixamento” da deusa (mito), que vinha sendo construída nas estrofes que antecedem. Nessa posição, a cabeça, membro superior, se aproxima dos membros inferiores (órgão genital, ventre, ânus). Vênus aproxima a sua mente (cabeça) que, na estrofe 3, tinha “altas idéias” (verso 10), dos membros do “baixo” corporal: a deusa, o sublime, tudo aquilo que é elevado curva-se.

Destaque-se também a presença da ninfa Galateia. De acordo com Pierre Grimal (1993, p. 180), trata-se de uma divindade da mitologia grega relativa ao mar. Uma das filhas de Nereu e Dóris, Galateia é uma nereida, e seu nome significa “donzela branca”. Segundo consta nos relatos mitológicos, ela era apaixonada por um mortal, o pastor Ácis, porém, o ciclope Polifermo, que a amava de forma não correspondida, esmagou Ácis com uma rocha por inveja. Em “A Origem do Mênstruo”, Galateia é posta como responsável direta pelo “acidente” que desencadeou os acontecimentos que levaram à origem da menstruação, como se pode ver a partir da sexta estrofe:

Essa ninfeta travessa e petulante
era de gênio mau,
e por pregar um susto à mãe do Amor
atira-lhe um calhau... (VV 21-24)

Nessa estrofe, percebe-se que a ninfa foi responsável pelo susto na deusa Vênus que resultou no ferimento que se vê na estrofe 7:

Vênus se assusta. A Branca mão mimosa
se agita alvoroçada,
e no cono lhe prega (oh! caso horrendo!)
tremenda navalhada. (VV 25-28)

De início, destaque-se o modo como a ninfa é qualificada na sexta estrofe: “travessa e petulante” (verso 21) e “de gênio mau” (verso 22). Na atmosfera estabelecida desde o início do poema – a do carnaval –, essas características e o ato de pregar um susto se assemelham aos de uma figura do cômico popular destacada por Bakhtin (2010): o diabo de mistério. De acordo com o autor, as “diabruras” eram parte dos mistérios, uma espécie de drama sacro de grande relevância na Idade Média, em que a vida de Cristo era representada de forma teatral. Bakhtin relata que apesar de os mistérios serem representados em um palco na praça pública, tornou-se costume que se permitisse que os intérpretes das diabruras corresse pela cidade com as roupas de cena, alguns dias antes da encenação:

Os autores vestidos de diabos sentiam-se até certo ponto *fora das interdições habituais* e comunicavam essa disposição de espírito a todos aqueles com os quais entravam em contato. *Um ambiente de liberdade carnavalesca desenfreada* criava-se assim ao redor deles. Os “diabos” na maior parte do tempo pobres (donde a expressão “pobre diabo”) que se consideravam excluídos das leis habituais, violavam às vezes as leis de propriedade, pilhavam os camponeses, aproveitavam a ocasião para se “arranjar”. (ibid., p. 232) (grifos do autor)

Segundo o autor, mesmo após serem decretadas leis que limitavam “as diabruras” à representação, os diabos mantiveram sua natureza “extraoficial”, agindo contra as concepções cristãs. Bakhtin complementa que “[...] *o diabo do mistério* não é apenas uma figura extraoficial, ele é também uma *personagem ambivalente* e assemelha-se, nesse caso, ao *tolo* e ao *bufão*. Ele representa a força do “baixo” *material e corporal que dá a morte e regenera*” (ibid., p. 232) (grifos do autor). Segundo ele, essas características explicam o porquê essa figura passou a fazer parte do cômico popular, ligada ao carnaval, mesmo pertencendo ao mistério (Pantagruel, lembra o autor, era um diabo de mistério). Nesse sentido, a atitude de Galateia se assemelha às dos diabos. A ninfa, representante do “baixo”, atenta contra a deusa, atirando-lhe a pedra, em uma “diabrura” que acarreta no ferimento de um representante do “alto”. O resultado dessa espécie de “desmembramento” é descrito de forma sinestésica na estrofe 8:

Da nacara da cona, em sutil fio,

corre purpúrea veia,
 e nobre sangue do divino cono
 as águas purpureia... (VV 29-32)

Observe-se que há um nítido e significativo movimento de cor sobre cor: a cor púrpura do “nobre sangue” (verso 31) correndo sobre o nácar da “cona”. De acordo com Bakhtin (2010),

[...] o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. (ibid., p. 278)

Veja-se, portanto, que o movimento descrito na estrofe 8 é semelhante ao das imagens grotescas relatadas por Bakhtin, simbolizando todo o processo de destronamento que vem sendo construído no poema. A estrofe 8 retrata (no sentido visual da palavra) o momento de transição entre o antigo corpo, totalmente acabado, perfeito e, por isso, individual, para o novo corpo, semelhante aos encontrados na obra de Rabelais, em que, segundo Bakhtin, “[...] o *corpo grotesco* é um corpo *em movimento*. Ele jamais está *pronto* nem *acabado*: *está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*; além disso, esse corpo *absorve o mundo e é absorvido por ele [...]*” (ibid., p. 277) (grifos do autor)

O sangue que sai do ferimento no órgão reprodutor da deusa escorre até encontrar a água (movimento sempre topográfico, do alto para o baixo). Provavelmente, a água que o sangue “purpureia” seja da fonte, já que Vênus se encontrava junto dela, como se vê no primeiro verso do poema. Assim, amplia-se a simbologia da fonte, tratada anteriormente, como “regeneração” e “origem de tudo”. Na estrofe 9, tem-se o desenvolvimento disso:

(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!) (VV 33-36)

Nessa estrofe, a mistura das águas da fonte com o sangue da deusa do amor cria uma espécie de elixir erótico, acarretando, mais uma vez, em uma imagem ambivalente de morte-renovação. O sangue provindo do ferimento que decorre do processo de destronamento que está sendo articulado no poema, ao mesmo tempo que simboliza a “morte” do antigo corpo, passa a servir como uma fonte de “revitalização” do poder sexual (“e é capaz foder noites e dias, / até o cu de um cão!”, versos 35 e 36), que, por sua vez, está atrelado também à fertilidade e, conseqüentemente, à “renovação” da vida.

Enfim, após todo o processo inicial de imersão em uma atmosfera de carnavalesco, seguido do movimento de “rebaixamento” ambivalente já descrito, a personagem Vênus profere, na estrofe 10, sua primeira fala na narração: “Ora porra”:

— “Ora porra” — gritou a deusa irada,
e nisso o rosto volta...
E a ninfa, que conter-se não podia,
uma risada solta. (VV 37- 40)

O vocabulário vulgar que, até o momento, era usado apenas pelo narrador, passa a ser também o da deusa. Trata-se da utilização de um vocabulário próprio da praça pública, a que Bakhtin (2010) denomina como “familiar”. São palavras, expressões e gestos típicos do ambiente não-oficial e de liberdade das festas populares, e que derivam do princípio ambivalente das imagens do realismo grotesco: obscenidades, grosserias, juramentos, maldições etc.

Considere-se a estrofe seguinte:

A travessa menina mal pensava
que, com tal brincadeira,
ia ferir a mais mimosa parte
da deusa regateira... (VV 41-44)

Nesse momento do poema narrativo, o adjetivo “gentil” que, no primeiro verso do poema, qualifica a deusa, é substituído por “regateira” (verso 44), relativo à mulher grosseira, que utiliza linguagem baixa (HOUAISS, 2011). Tem-se aqui a confirmação direta do movimento de destronamento da personagem, sua imersão na atmosfera do carnaval.

É relevante ainda destacar o verso 40, da estrofe 10, e o verso 42, da estrofe 11. Note-se que Galateia, ao fazer a sua “diabrura”, “uma risada solta” (verso 40), e na estrofe 11 o susto é denominado como uma “brincadeira” (verso 42). Esses versos revelam o princípio norteador não só do ato da ninfa, como de todo o processo articulado no poema: o princípio do “riso”, da brincadeira, base do mundo carnavalizado.

Nas estrofes 12 e 13, a ninfa percebe o que fez e a deusa vê quem foi o causador disso. A partir da estrofe 14 até a estrofe 22, tem-se o lamento de Vênus perante o ocorrido. Até a estrofe 19, o discurso da deusa do amor centra-se em lamentar o “crime” cometido pela ninfa. Na estrofe 17, a deusa clama a outros seres mitológicos, como Adônis e Júpiter, no verso 65, Marte (“marvorte”), no verso 66, e Aquiles, verso 67. Aos poucos, assim, vão-se inserindo nessa atmosfera mais personagens grandiosos e sublimes.

É relevante destacar nessas estrofes a figura de Galateia. Apesar de sua “diabrura”, ela é uma ninfa, ou seja, um ser sublime, pertencente do “alto”. Dessa forma, o praguejar de Vênus contra o seu “cono” funcionam como um meio de destronar totalmente Galateia de sua condição de divindade, manchando de forma grotesca a “donzela branca”, já que antes com sua travessura apenas tinha rompido a hierarquia divinal.

Nas estrofes 25 e 26, tem-se a descrição da ida de Cupido em socorro de Vênus. Relata-se que ele sai em uma “quadriga” (estrofe, 26, verso 102), carro guiado por quatro cavalos que era usado em competições na antiguidade e que no poema é de “concha alabastrina” (estrofe 25, verso 98), numa associação metafórica à vulva, pelo seu formato, conduzida por “quatro aladas porras” (estrofe 25, verso 99). Assim, o objeto utilizado em ações “grandiosas”, cor de alabastro (branco), é guiado por “porras” que têm asas, em metonímia para “pênis”, já que no uso comum a palavra designa “esperma”, elementos pertencentes ao “baixo” material e corporal ambivalente.

A estrofe 27 traz uma imagem “topográfica” semelhante à da estrofe 8:

Já desce aos bosques onde a mãe, aflita,
em mísera agonia,
com seu sangue divino o verde musgo
de púrpura tingia... (VV 105-108)

Também sinestésicos, os versos descrevem o movimento do sangue da deusa que escorre de seu “cono” para o musgo. A cor púrpura do sangue, que antes, em contato com a água da fonte, se tornou uma espécie de elixir sexual, agora entra em contato com a natureza, regando a terra e tingindo o seu verde. Assim como na estrofe 8, isso se assemelha ao motivo de morte-renovação-fertilidade que, segundo Bakhtin (2010, p. 286) (grifos do autor) “[...] *foi o primeiro motivo de Rabelais, colocado no início de sua imortal obra-prima*”. No primeiro capítulo de *Pantagruel*, a origem da raça de gigantes da qual descende a personagem é atribuída à fertilidade da terra após o derramamento de sangue de Abel, feito por seu irmão Caim, primeiro assassino do mundo, de acordo com narrativa bíblica.

Na estrofe 28, Cupido toma Vênus e a leva “à olímpica morada” (verso 110) onde a espera a “turba de deuses” (verso 111). Com a estrofe 29, o ambiente passa ser o do Olimpo, em que, a partir daí, outras figuras mitológicas entram em cena. Nessa estrofe, surge Mercúrio, que na mitologia romana é considerado um mensageiro e deus do comércio, do lucro e dos viajantes, associado ao deus grego Hermes. Na cena descrita, é ele que faz o curativo na deusa do amor (“emplastros se aparelha”, verso 113), feliz por esperar algo como recompensa (“espera certa a paga...”, verso 116). O deus assume, assim, a função de “médico”, semelhante à figura do “médico alegre” que, segundo Bakhtin, também foi desenvolvido por Rabelais:

O médico representa um papel capital na luta entre a vida e a morte no interior do corpo humano, e tem também uma função especial no parto e na agonia, na medida que participa do nascimento e da morte. Ele trata não do corpo terminado, fechado, pronto, mas daquele que nasce, se forma, fica prenhe, dá a vida, defeca, sofre, agoniza, é desmembrado, isto é, aquele que encontramos nas imprecensões, grosserias, juramentos, e de maneira geral em todas as imagens grotescas ligadas ao “baixo” material e corporal. (ibid., p. 155).

A estrofe 33 traz Júpiter (Jove) segurando Vênus em seus braços enquanto é feito o curativo, “acalentando-a / com beijos e abraços” (versos 131 e 132). Nesse momento da narração, o ambiente está tomado por uma atmosfera libidinosa e o Olimpo já se transformou em praça pública carnavalesca. Na estrofe 34, Júpiter sobe “ao trono luminoso” (verso 133) com “carrancudo aspeto” (verso 134)

para fazer o seu decreto. Isso é significativo, pois, primeiramente, para proferir um decreto, algo que seria de caráter “oficial”, o deus tem que “subir” ao trono, ou seja, local adequado “topograficamente” para isso, e, em segundo lugar, o faz com aspecto “carrancudo”, sem alegria, como é o mundo oficial. Com isso, satiriza-se o modo de proceder e punir do mundo avesso ao do riso.

As estrofes 35, 36, 37, 38 e 39 concentrarão o decreto de Júpiter. O discurso que se desenvolve é em tom de julgamento. Observe-se que o vocabulário utilizado pelo deus alterna palavras de cunho oficial, normativo, com palavras próprias do discurso religioso. Nas estrofes 35 e 36, o deus condena o “delito” (estrofe 35, verso 148) da ninfa e “sanciona” (estrofe 36, verso 144) a maldição de Vênus para Galateia, além de mencionar o “Livro do Destino” (estrofe 35, verso 149). Nas estrofes 37, 38 e 39 Júpiter estende o “castigo” (estrofe 37, verso 146) a toda raça humana, no intuito de “expiar o crime” (estrofe 37, verso 147). No entanto, o centro desse discurso é o “cono”, tanto o ferido da deusa, o amaldiçoado da ninfa, como o humano, que será “castigado”. Portanto, o “Decreto” (estrofe 34, verso 146) reúne vozes oficiais dominantes, como Estado (leis) e o religioso, mas inseridos em uma atmosfera de carnaval e centradas no elemento do “baixo” corporal.

Veja-se, por fim, a estrofe 40:

Amém! Amém! com voz atroadora
os deuses todos urram!
E os ecos das olímpicas abóbadas,
Amém! Amém! Sussurram... (VV 157-160)

O “Amém” dos deuses na estrofe 40 é a cena que encerra “A Origem do Mênstruo”. Destaque-se o coro dos deuses que, em concordância com o decreto, dizem “Amém” (versos 157 e 160). Essa palavra tem origem no hebraico “amén”, que significa “assim seja” (HOUAISS), uma expressão recorrente na formalidade religiosa como aceitação. No entanto, note-se que os deuses “urram” (verso 158) “amém”, com voz “atroadora” (verso 157), contrastando com o uso da expressão, geralmente no final de orações, de forma equilibrada. É o “Amém” festivo.

Observe-se, portanto, que a macroestrutura do relato etiológico segue a lógica das imagens descritas. A explicação da “origem”, do nascimento, parte de um processo de degradação, em que o velho corpo, sublime e sem falhas, represen-

tado pela figura mitológica da deusa Vênus, é inserido no mundo carnavalizado, onde é ferido, “matando” a perfeição, o que desencadeia o rebaixamento de todo o mundo mitológico que o cerca, resultando no “decreto” que dá origem à menstruação nas mulheres humanas. O movimento topográfico da estrutura pode ser notado ao observar o modo como Vênus é designada: antes do corte é “gentil” (estrofe 1, verso 1) e “mãe do Amor” (estrofe 6, verso 23), depois de ser ferida passa a “regateira” (estrofe 11, verso 44) e “puta” (estrofe 24, verso 96) e, por fim, já no Olimpo, é chamada por Júpiter de “filha” (estrofe 35, verso 147). A deusa é retirada do “alto” (positivo), inserida no “baixo” (negativo) e, ao retornar ao “alto”, traz consigo a mudança e provoca a renovação (positivo).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- CANDIDO, Antonio. A Poesia Pantagruélica. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, Série Princípios, 1998.
- GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica*. São Paulo: Editora Atlas, 1992.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos. (Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama)*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial, 2008.
- HUGO, Victor. *Do Grotresco e do Sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotresco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SALES, José Batista de. Poema Narrativo. In: CEIA, Carlos. *E - Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso: 20 abr 2016.