**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LIT. PORTUGUESA**

**RECORTES DO GROTESCO NA HISTÓRIA DA
LITERATURA PORTUGUESA: CANTIGAS DE
MALDIZER; SATÍRICOS BARROCOS; BOCAGE;
CAMILO PESSANHA; MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E
ALBERTO**

Versão Corrigida

**Tese de Doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa,
do Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo (USP), para obtenção do título de
Doutor em Letras, com as revisões sugeridas
pela banca.**

Orientador: Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa

SÃO PAULO

2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA:

Presidente da Banca

Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa (Orientador)

Membro 1:

Membro 2:

Membro 3:

Membro 4:

DEDICATÓRIA

À minha esposa Cíntia, aos
meus pais, filhos e ao Horácio
orientador.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos injustiçados que de alguma forma participaram do trabalho, mas não receberam o agradecimento pessoal por esquecimento.

Agradeço àqueles a quem dediquei o trabalho, pois participaram de momentos decisivos na realização deste.

Agradeço ao apoio financeiro concedido pela CAPES para a realização desta pesquisa.

Agradeço aos professores que compuseram a Banca de Qualificação e tanto contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa - Prof^a. Dr^a. Irene Machado e Prof. Dr. Antônio Vicente Pietroforte.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Horácio Costa que orientou e matizou as reuniões de conhecimento e poesia.

RESUMO

O trabalho objetiva uma análise da presença do grotesco na história da literatura portuguesa. A abordagem é feita a partir das teorias de W. Kayser, sobre o grotesco romântico e Mikhail Bakhtin sobre o realismo grotesco, ou a carnavalização. Três aspectos centrais do grotesco na literatura foram analisados: a linguagem grotesca, que se apodera do discurso canônico e o desconstrói das maneiras mais diversas possíveis; o corpo grotesco, que desconstrói, reconstrói e até pulveriza o corpo, seja através da paródia ou do sinistro; e o grotesco ligado ao estranho, que corrobora uma tendência moderna e contemporânea de trabalhar o abismal, sem deixar de se manifestar nos períodos anteriores. Dada a impossibilidade de analisar um espectro maior de escritores, os escolhidos formam uma parte relevante do cânone poético: as cantigas de maldizer, os satíricos barrocos, Bocage, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro e Al Berto representam as produções grotescas de suas épocas e participam, em quase todos os casos, do cânone literário português. Por fim, após as análises dos três aspectos do grotesco em cada autor, estabeleceram-se a relação desses autores com o cânone da poesia portuguesa e a relação do grotesco com a tradição.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco; Estética; Cantigas de Maldizer; Satíricos Barrocos; Bocage; Camilo Pessanha; Mário de Sá-Carneiro; Al Berto; Cânone Literário.

ABSTRACT:

This work aims at analyzing the presence of the grotesque in the history of Portuguese literature. In the light of W. Kayser's theories on the romantic grotesque and Mikhail Bakhtin's concept of grotesque realism or carnivalization, our analysis focuses on three central aspects: the grotesque language, which takes hold of the canonical discourse in order to deconstruct it in a variety of different ways; the representation of the grotesque body, which deconstructs, reconstructs and even pulverizes the body, either through parody or the sinister; and, finally, the grotesque connected to the oddness, attesting a more modern and contemporary trend of exploring the abyss, despite the fact of its manifest also in earlier periods. Given the impossibility of examining a wider range of writers, the selection included constitutes a relevant piece of the poetic canon: the *cantigas de maldizer*, the satirical baroque, Bocage, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro and Al Berto represent the grotesque productions of their time and participate, in almost all cases, of the Portuguese literary canon. Finally, after the consideration of the three aspects in each author in isolation, we examine the relationship of these authors to the canon of Portuguese poetry, and also the relationship between the grotesque and tradition.

KEYWORDS: Grotesque; Aesthetic; *Cantigas de Maldizer*; Satirical Baroque; Bocage; Camilo Pessanha; Mário de Sá-Carneiro; Al Berto; Literary Canon.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	010
1. PARA UMA EPISTEMOLOGIA DO GROTESCO	014
1.1. HISTÓRIA DO “GROTESCO” E O GROTESCO NA HISTÓRIA	015
1.2. O LUGAR DO GROTESCO	021
1.3. TEORIAS DO GROTESCO	029
1.4. O GROTESCO E O RISO: COMÉDIA, SÁTIRA, PARÓDIA E OUTROS ESCÁRNIOS	047
1.5. AS RELAÇÕES DO GROTESCO COM O FANTÁSTICO E O FEIO	058
1.6. SÍNTESE DO GROTESCO – A POESIA É FEIA?	060
2. O GROTESCO E A MARGEM DO CÂNONE	063
3. RECORTES GROTESCOS NA HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA	078
3.1. O DISCURSO ANTICANÔNICO	080
3.1.1. Cantigas de Maldizer	082
3.1.2. Satíricos barrocos	101
3.1.3. Bocage	115
3.1.4. Camilo Pessanha	137
3.1.5. Mário de Sá-Carneiro	154
3.1.6. Al Berto	166
3.2. CORPO EXAGERADO, LASCIVO, QUIMÉRICO E O NÃO-CORPO	179
3.2.1. Cantigas de Maldizer	181
3.2.2. Satíricos barrocos	195
3.2.3. Bocage	209
3.2.4. Camilo Pessanha	221

3.2.5. Mário de Sá-Carneiro	239
3.2.6. Al Berto	247
3.3. IMAGENS ESTRANHAS OU O IMAGINATIVO E QUIMÉRICO	259
3.3.1. Cantigas de Maldizer	260
3.3.2. Satíricos barrocos	279
3.3.3. Bocage	285
3.3.4. Camilo Pessanha	301
3.3.5. Mário de Sá-Carneiro	315
3.3.6. Al Berto	321
CONSIDERAÇÕES FINAIS	332
REFERÊNCIAS	336
ANEXOS	352

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se constitui numa análise de diversos aspectos característicos do grotesco. Os *Recortes grotescos na história da literatura portuguesa* são, na verdade, uma identificação de elementos grotescos na construção de um cânone literário pautado sob a perspectiva de uma presença de uma poética grotesca em toda a história da literatura portuguesa. Por razões óbvias de tempo, espaço e até de limitações humanas, seria impossível pensar em uma análise completa, de todos os autores grotescos existentes na literatura portuguesa. Ainda assim, apesar de parecer um estudo enciclopédico, com um escopo de seis momentos diferentes da literatura portuguesa, o trato que ora se dá ao assunto é o de uma tendência estética viva, presente no âmago das reflexões humanas em qualquer época.

Destarte, diversos objetivos da pesquisa se efetivaram, enquanto certo sentimento lacunar de incompletude ganha a forma de uma etapa que se finda. Então, chega-se a não menos inequívoca conclusão de que o pesquisador sempre falha. É passível de sua humanidade tal incorreção. Apesar de nossa pesquisa atingir os principais objetivos propostos ainda em sua fase de construção, falhamos. O primeiro capítulo cumpre sua tarefa de analisar os principais estudos que formam o aparato conceitual do grotesco. Além de refazermos a história do termo, sua origem etimológica em vários idiomas, perpassamos os estudos de Mikhail Bakhtin e o complexo conceito que nos fornece de carnavalização. No trabalho, também adotamos outras terminologias, como realismo grotesco, grotesco ambivalente ou ainda grotesco ligado à cultura popular para denominar seus usos.

Outro teórico central para nosso estudo, Wolfgang Kayser, desenvolve um estudo sobre um distinto tipo de grotesco, ligado ao caráter abismal, estranho e terrífico da existência. Com o intuito de retomar a conceituação do autor, perfilhamos a designação de grotesco romântico, abismal, sinistro e, às vezes, de grotesco moderno ao que foi construído pelo estudioso alemão. A despeito de o grotesco ser estudado por longa data, repassamos o conceito em Victor Hugo, Baudelaire, Muniz Sodré, Aristóteles, Platão, Luciano de Samósata, Menipo de Gandara, V. Meyerhold e Ramón de Valle-Inclán, para ficarmos apenas no grotesco.

Fez-se necessário analisar o grotesco como gênero literário, gênero discursivo, categoria estética, categoria literária para desconstruí-lo e chegar a uma conclusão sobre

o que ele é, um fenômeno estético-social. Como fenômeno que é, o grotesco pode ser e não ser qualquer uma das designações acima. Além disso, ele se aproxima da sátira, da paródia, do pastiche, da comédia, do esperpento, da ironia e, em muitos momentos de suas antinomias. Tal complexidade fez com que considerássemos o grotesco como um fenômeno empírico de importância cultural e social ainda próximo ao riso, ao feio e ao fantástico.

Apesar de todos esses apontamentos aparecerem em nossa tese, não açambarcamos o fenômeno em todas as situações. Sabíamos desta impossibilidade, mas o pesquisador e sua ambição de Ícaro esquecem de suas limitações e de suas necessidades mais pungentes no momento da escrita. O grotesco é a origem do movimento cultural Ero-Gro (Erotic-Grotesque) dos japoneses; aparece em abundância nas HQs; manifesta-se em excesso nos programas de televisão; é quase infinito nos filmes; é infinito na política, na economia e nos jornais que as analisam; e ajuda a construir manifestações culturais e/ ou manifestações humanas espontâneas.

Tal alcance do fenômeno em importância e magnitude deve ser analisado sob diversas óticas e perspectivas. No entanto, limitamo-nos a analisá-lo no campo discursivo da produção literária em três configurações distintas que, no entanto, amalgamam-se constantemente. São elas: a linguagem, o corpo e o estranho. Todas elas se pautaram nas cantigas de maldizer medievais; nos autores do período denominado barroco, em que a designação “satíricos” foi retirada na última parte, por não fazer sentido; na produção satírica de Bocage; na *Clepsidra*, de Camilo Pessanha; nos dois livros de poema e nos poemas avulsos de Mário de Sá-Carneiro; e, por fim, em poemas diversos da copiosa obra de Al Berto, pseudônimo de Alberto Raposo Pidwell Tavares.

Então, vemos as manifestações grotescas da linguagem, do corpo e do estranho nos seguintes momentos da literatura portuguesa: Idade Média/ Trovadorismo, Barroco/ Maneirismo, Arcadismo/ Pré-Romantismo, Decadentismo/Simbolismo, Modernismo e Pós-Modernismo. No que tange à linguagem grotesca, também vista no primeiro capítulo em forma de figuras de retórica com um delineamento grotesco, os medievais adotam o que Bakhtin compreende como linguagem da praça pública medieval e carrega todo o receituário do grotesco ligado à cultura popular.

Apesar de não analisarmos os poetas humanistas do *Cancioneiro Geral*, eles deixam como uma tradição satírico-grotesca como legado aos poetas barrocos, e estes últimos perpetuam a linguagem grotesca e a incrementam de um elemento que não analisamos aqui, a visualidade. A diferença estilística inerente a cada artista não

interfere na produção de uma sensibilidade grotesca permeada por características como uma linguagem carregada de imprecisões, difamações, uso de baixo calão, referências ao baixo material corporal, comparações e metáforas zoomorfixantes, hiperbolização do corpo, polissemia, paródias e ironias constantes e criação de um mundo inacabado e ambivalente.

Todos esses aspectos impregnam o rebaixamento e a elevação do homem em uma linguagem que permeia também uma retórica charlatã da praça pública. Bocage também faz uso desses recursos, mas as pessoas vitimadas pela sua sátira são os mesmos tipos populares que aparecem na poesia de outrora, tal qual ocorre com personagens históricos. Mas Bocage não é apenas o poeta da sátira grotesca e desbragada. Conforme vemos no trabalho, o cânone grotesco tem um momento de mudança, onde a sátira divide seu espaço com o caráter abismal e Bocage é a confluência dessas duas, digamos, tradições.

Se Camilo Pessanha é um dos escritores finisseculares que abre as portas para a modernidade, ele não o faz sem as ferramentas características da sensibilidade grotescas, advindas de Bocage. A criação de alegorias modernas passa pela desconstrução de arquétipos, paradoxos, uma poética do indizível e fragmentações semânticas e sintáticas. Estas últimas centrais na produção de Pessanha. Mário de Sá-Carneiro alia a estes aspectos uma desgramatização da língua, ou uma nova construção em que pronomes são substantivos e elementos tipográficos levam a linguagem ao infinito. Al Berto, recebendo toda essa tradição da linguagem grotesca, faz da pós-modernidade um espaço sem margens excludentes e o grotesco se faz no entre lugar da sátira e do fantástico.

Referente ao corpo, os medievais, os barrocos e a parte satírica da produção bocageana também manifestam os elementos apontados por Bakhtin, o qual liga o corpo às festas populares de inversão paródica da realidade, à linguagem da praça pública e, portanto, ao próprio universo. A matéria baixa do corpo, bela e ambivalente, começa a perder sua caracterização no próprio Bocage e se torna estranha, portanto mais próxima ao feio. Essa perspectiva, no entanto, não permeia de maneira absoluta as obras de Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro e Al Berto, tampouco tem ressonância em outros autores não contemplados neste estudo. O que realmente ganha destaque na obra desses últimos poetas é o caráter idiossincrático que o corpo ganha em suas composições, e é essa especificidade que torna a materialização do corpo como

absolutamente grotesca, pendendo para o abismal e o fantástico. O corpo é impossível de ser concebido das maneiras que eles os concebem na realidade empírica.

O estranho, manifestação grotesca mais própria a partir do idealismo alemão, apesar de se manifestar parcamente na Idade Média, já dá mostras de sua existência no período barroco. É a agudeza e o engenho, fatores obrigatórios para a produção de uma sensibilidade barroca, que proporcionam o caráter estranho daquele período juntamente com a mundividência e dois temas específicos, a morte e a contemplação do corpo morto. Em Bocage, a estranheza das imagens é incorporada aos temas pré-românticos que desenvolve. Conforme vemos na corporalidade grotesca, o estranho é uma constante na constituição da poesia moderna. Portanto, Pessanha, Sá-Carneiro e Al Berto a desenvolvem de maneira abundante.

O último capítulo trabalha a relação do grotesco com o cânone. Além disso, a discussão se pauta no fato de o cânone ser exclusivo e inclusivo, pautando-se em critérios, muitas vezes, extraliterários. Outro fator perceptível é a intersecção que ocorre entre o cânone e a produção grotesca ligada ao fantástico, enquanto a sátira é, na maioria das vezes, desprezada. Por fim, confirma-se uma das expectativas fundamentais da pesquisa: a língua portuguesa, tão apreciada por sua melodia lírica, também pode ser apreciada por/ para formar um cânone grotesco, que se desenvolve à margem do cânone oficial e/ou entrecortando-se com ele.

1. PARA UMA EPISTEMOLOGIA DO GROTESCO

Neste capítulo, temos três desígnios. Primeiramente, um levantamento sobre as possibilidades do grotesco nas artes e, mais especificamente na literatura, enquanto ferramenta discursiva, tema, forma, gêneros literários e discursivos, se somente um tropo, enfim qual o lugar do grotesco na construção literária. De outra maneira, um levantamento do uso das principais figuras de linguagem em língua portuguesa e, se necessário, em outros idiomas, com uma breve análise de como elas se configuram grotescas. Por fim, apurar o que dizem os principais teóricos sobre o grotesco se torna premente, pois suas teorias, aplicáveis ou não às obras, constroem uma fortuna crítica que deve ser constantemente revisitada.

À vista disso, esperamos que se construa dialeticamente uma pequena contribuição deste estudo para os subseqüentes. Além disso, o grotesco será observado não apenas como elemento de teoria literária, mas como fenômeno inerente à cultura, termo usado aqui genericamente, o que impossibilita o grotesco de ser cercado por uma estrutura finita, ou com uma completude significativa digna de uma teoria literária.

Para tanto, o termo e seu uso na história da literatura, sua relação com outras categorias estéticas e até mesmo os tipos de grotesco teorizados são fulcrais para o desenvolvimento da pesquisa, por isso serão arrolados e questionados abaixo para reconstruí-los sem o intento de torná-los simulacros da verdade, ou seja, este capítulo pretende apenas ampliar a discussão sobre um assunto ainda em desenvolvimento e expansão. Entre o início da pesquisa e sua escrita, a tarefa de criar uma epistemologia do grotesco amadureceu de maneira a indicar um estudo que abarcasse as crenças, as verdades e os conhecimentos do grotesco para que facilitasse sua aplicabilidade em textos literários, seja em trabalhos futuros ou mesmo nos capítulos seguintes.

No entanto, o grotesco como fenômeno cultural impossibilita tal epistemologia no sentido lato do termo seja pelo fato de ser uma categoria não estanque, ou, justamente por isso, ser uma “verdade provisória”, dado o fato de que o grotesco tem um caráter subjetivo, afinal o que é culturalmente grotesco para o ocidente pode não o ser no oriente, e esse trânsito ocorre também na esfera individual. Assim sendo, visitar os teóricos não é uma tarefa meramente ilustrativa da pesquisa, pois sempre há uma pretensa novidade, inerente ao desenvolvimento do conhecimento e à indagação acadêmica.

1.1. HISTÓRIA DO “GROTESCO” E O GROTESCO NA HISTÓRIA

O uso coloquial do termo “grotesco”, tanto quando utilizado como substantivo quanto adjetivo carrega uma sinonímia de algo risível ou bizarro. Ele rememora sua acepção enquanto categoria estética, no entanto despreza sua origem, história e complexidade. A origem do termo “grotesco” ocorre com as escavações feitas no Renascimento, especificamente a partir de 1480. Pesquisadores encontraram a *Domus Aurea*, Casa Dourada, local em que o imperador romano Nero residiu após o incêndio de 64 d. C. Grande parte de suas riquezas foram retiradas de lá por imperadores que o sucederam. Não obstante, os renascentistas encontraram uma decoração estranha em seu interior que unia plantas e animais. Esses afrescos, naquele momento, estavam dentro de uma gruta (*grotta* em italiano), sua derivação em língua portuguesa vem do termo estrangeiro. Houaiss¹ atesta inclusive que alguns puristas preferiam a utilização de “grutesco”.

Afora a questão etimológica, sabe-se que, como quase todos os vocábulos, o grotesco, ou a arte grotesca de maneira geral, existira antes de o termo ser cunhado no Renascimento. Entrementes, a variação do termo é mínima nas línguas modernas: *grotesque* (inglês e francês); *grotesco* (espanhol e português); *grotesk* (alemão); e, *grottesco* (italiano). Cabe ressaltar que a palavra possui variantes, como o adjetivo *grotesquerie* francês, similar ao *grotesquery* do inglês ou seu *grotesqueness*, e os advérbios *grotesquement*, *grotesquely* e *grotescamente*, respectivamente advindos do francês, do inglês e do português. A derivação de sentido gravita em torno de seus significados populares na língua portuguesa: estranho, grosseiro, ridículo, extravagante, etc. O termo tem um uso tão popular que verificamos sua ocorrência e, em uma rápida busca pela internet, “grotesco” tem aproximadamente 1.120.000 resultados, o que não é pouco; no entanto, quando comparamos com os 8.160.000 de “grotesque”, fica evidente o quanto seu uso é comum em francês e inglês.

Mas nas artes em geral, e especificamente na literatura, o que é o grotesco?

¹ DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2009. 1 CD ROM.

As possibilidades de utilização do termo são vastas. Elucidativos, mas longe de serem conclusivos a definição e o uso que Selma Calazans Rodrigues² faz do grotesco ao longo da história.

Primeiramente, ela cita que “Vitruvio continua acentuando as incongruências do estilo que fugia aos critérios clássicos de verdade natural e de verossimilhança, discussão que remonta a Platão, a Aristóteles, a Horácio, etc.”³; depois, a autora destaca que Rafael Sanzio colocava motivos grotescos como acessórios em suas obras – o grotesco está à margem. Surge então uma compreensão do grotesco enquanto “‘sonho dos pintores’, sublinhando seu caráter imaginário”, juntamente com o *capriccio*, que, numa tradução livre, seriam as pinturas fantásticas. A partir da Contrarreforma, o grotesco é marginalizado de vez, apesar de adentrar outros domínios artísticos, como gravura, teatro e literatura, tal qual permaneceu até a modernidade, em sentido amplo, quando o grotesco eclode de maneira fulcral.

Dentre vários estudiosos do tema, poderíamos destacar os dois supracitados: Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, ambos basilares para esta pesquisa; e, não menos importantes Victor Hugo, Charles Baudelaire, Sigmund Freud, Henry Bergson, Luigi

² No século XX, os dois principais teóricos do G. são Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. Kayser apresenta o grotesco. como uma categoria estética trans-histórica, cujas obras trazem à tona imagens provenientes do *Id [sic]*, o Isso* em Freud. Kayser conclui que na plasmação artística do grotesco. “O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (Kayser, p. 162), e assim o grotesco aparece muitas vezes com as tintas do fantástico, mas, muito frequentemente, conserva-se no domínio do realismo. Bakhtin elabora uma das mais interessantes hipóteses para o enraizamento do grotesco na cultura popular. Diferente de Kayser que o estuda diacronicamente, acompanhando a sua ocorrência de século em século, Bakhtin opera um corte sincrónico e o estuda a partir de dois momentos especiais, a Idade Média e o Renascimento. Verifica a sua ligação com o fenómeno Carnaval, festa popular com seu vocabulário da máscara, da hipérbole, da enumeração caótica. Este fenómeno popular se opõe aos da cultura dita oficial, ao convocar o conjunto da sociedade, sem hierarquia. Sua expressão é de liberação, pois derruba todas as convenções e preconceitos. Assim o grotesco traz à tona um sistema de imagens ligadas ao “baixo corporal” e material, à terra, ao nascer e ao morrer, como ciclo da vida. Ao contrário do cânon clássico que representa o corpo harmonioso, rigorosamente fechado e solitário, o corpo grotesco será sempre representado em seu devir, em seu inacabamento, nas múltiplas protuberâncias, nos orifícios, e em seu funcionamento interno. Saliente-se ainda a ênfase dada aos actos como o comer, o excretar, o sexo, o parir etc (cf François Rabelais). Pergunta- dão conta de todo o fenómeno grotesco as propostas de Bakhtin e de Kayser? Que dizer do teatro do grotesco de Luigi Chiarelli e de Luigi Pirandello e dos contistas do grotesco, como K. H. Strobl, com *O livro macabro* e a importante obra de Franz Kafka? E tantos outros. Por sua vez Harpham, um teórico contemporâneo, mostra que difusão do grotesco, graças à técnica pela acção dos *media* torna-se tão excessiva e extensiva que hoje é difícil determinar a sua natureza mesma. O computador nos oferece a imagem virtual. O corpo humano é devassado, clonado, recriado, fraturado. Já nenhum mistério oferece o seu interior. Na sua representação artística, vêmo-lo em imagens ora ultra-humanas, ora sub-humanas (na obra plástica de Nancy Burson, Cindy Sherman, Kiki Smith) ou perversas e terríficas (Francis Bacon), ou em deformações expressionistas, como na pintura de Paula Rego (cito em especial as séries *Branca de Neve*, *Mulher cão* etc) ou de Lucien Freud. In: RODRIGUES, Selma Calazans. Grotesco. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/G/grotesco.htm> . Acesso em: 20/12/2009.

³ *Idem, Ibidem*. Acesso em: 03/05/2011.

Pirandello, e até Umberto Eco em seu recente estudo sobre o feio, todos esses em certa medida estão incutidos ou no pensamento de Kayser ou em Bakhtin. Vários teóricos reconhecem a intimidade do grotesco com o teatro e em Vsevolod Meyerhold, ele se coaduna com a biomecânica, o que incorpora certa perfeição formal com o que é imperfeito; o movimento friamente calculado com a improvisação. O grotesco também está muito próximo da teoria *esperpêntica*, do espanhol Ramón del Valle-Inclán, uma variação do grotesco com claro intuito de crítica social, mas seria um erro grotesco não analisá-lo desde os gregos.

Os gregos obviamente não conheciam o termo, mas possuíam uma discussão aprofundada sobre a verossimilhança da arte e sobre o feio nas artes, os quais, na nossa concepção, abarcados pelo grotesco. Se “imitar é natural ao homem – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar⁴”, o que o homem deve imitar? Tudo o que lhe interessar. Surge outra questão: tudo é imitável? Sim. Tanto que o próprio estagirita, nos capítulos 4 e 5 de sua poética, aponta para a imitação do que é inferior – a comédia:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor.⁵

As ações inferiores e o feio são imitáveis. Por extensão de sentido, percebe-se aí o grotesco, no mesmo sentido de Linda Hutcheon, que indica a imitação clássica como paródia e pastiche. Se toda a produção artística dessa época é considerada mimética, o feio não pode estar de fora da produção artística. O que ocorre é que o feio permeia o belo e o sublime. Em Aristóteles, então, podemos entender o grotesco como uma oposição ao belo e até ao sublime, este enquanto grandiosidade do belo. Horácio, em sua *Arte Poética – Epístola ad Pisones* -, posiciona-se de maneira parecida sobre o processo de criação: “a procura da perfeição, a busca do equilíbrio expressivo, a valorização da poesia contemporânea, a limitação da audiência como critério do gosto, etc.”⁶, ou seja, a busca pelo belo e sublime. Inclusive, começa seu tratado com a criação

⁴ ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A Poética Clássica*. Org. de Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 21-22.

⁵ *Idem, Ibidem*. p. 24.

⁶ *Idem, Ibidem*. p. 06.

de uma atmosfera grotesca em que liga uma cabeça humana ao pescoço de um cavalo, a qual posteriormente refuta enquanto arte justamente por não ter beleza.

Se algo grotesco ou disforme suscita o riso para Horácio, não é diferente quando se pensa em outros autores clássicos: “A noção de que o riso se encontra no que é torpe, disforme ou vicioso vem de Aristóteles e está presente tanto em Cícero quanto em Quintiliano em adjetivos do tipo ‘feio’, ‘deformado’, ‘torpe’, que se ligam a termos como escárnio, derrisão, caçoada.”⁷ A relação do grotesco com o riso e o risível será retomada posteriormente.

Contraponto às opiniões de Aristóteles e Horácio é o *Tratado do Sublime*, de autoria discutível; escrito muito depois de seus antecessores, já demonstra uma aceitação de pequenos defeitos no texto e reconhece que a perfeição pode atrapalhar:

Todos esses desaires, seja como for, nascem na literatura apenas por uma causa, a busca de novidade nas ideias, devido principalmente à qual desvariavam os de hoje. É que as nossas virtudes e os nossos vícios de certo modo costumam ter a mesma origem. Por isso, se os embelezamentos do estilo, os termos elevados e, somados a esses recursos, os do deleitamento concorrem para o bom resultado literário, esses mesmos requintes vêm a ser fonte e fundamento tanto do êxito quanto do malogro.⁸

Como não poderia deixar de ser, o grotesco nos autores clássicos é um tema, um motivo e também diz respeito à forma e ao gênero, vinculando-se à sátira e ao cômico, portanto o aspecto abismal de que fala Kayser, aparentemente, não é desenvolvido nesse momento, todavia a própria descrição que é feita dos monstros e portentos na Antiguidade e na primeva Idade Média já indicam a presença deles. Antes ou ao mesmo tempo em que aflorava a poesia satírica, existiam os versos satúrnios e fesceninos (versos de caráter obsceno); os exódios (gracejos versificados); Sátiros e Silenos nos coros de dramas satíricos (“demônios da Natureza, integrados no cortejo de Dioniso. Representavam-nos metade homens, metade bodes, com longa cauda e membro viril exageradamente grande. De natureza maliciosa e lúbrica, perseguiram as Ninfas nos bosques”⁹), entre outros personagens grotescos no físico, no caráter e nas ações; e os poemas da Priapeia (“o conjunto de poemas a respeito de Priapo, divindade

⁷ MARQUES JÚNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade São Paulo, 2002. p. 22.

⁸ ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *Op. Cit.* p. 75-76.

⁹ GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1996. p. 274.

que tem como principal característica o falo ou o membro genital enorme”¹⁰). Sobressai o pouco conhecimento que temos de literatura antiga, o que limita exemplificações, mas o estudo de João Ângelo demonstra que a literatura portuguesa tem uma pequena produção de poemas priapeicos, não coincidentemente Gregório de Matos, Caetano José da Silva Souto-Maior e Bocage são alguns dos autores contemplados aqui. João Ângelo exemplifica que no início do século XX há um tal Homem-Pessoa produzindo textos priapeicos¹¹. Bakhtin também alude ao assunto:

O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” não-canônicos: o das artes plásticas cômicas, sobretudo as miniaturas, como, por exemplo, as estatuetas de terracota [...], as máscaras cômicas, silênios, demônios da fecundidade, estatuetas extremamente populares do disforme Tersites, etc.¹²

Além dessas referências, temos *Satiricon*, de Petrônio, que satiriza todas as esferas da vida, obra esta contemplada com estudo sobre o grotesco muito bem erigido por Cláudio Aquati; e *As Metamorfoses*, de Ovídio, que ridicularizam os deuses. Essas duas obras influenciaram muito a Idade Média e os períodos posteriores. Assim, o grotesco não foi teorizado enquanto categoria estética pelos clássicos, mas possui sua origem naquele momento quando intimamente ligado com o que se definia como sátira. Afora a Idade Média latina, que de certa forma continua seguindo os pressupostos da Antiguidade Clássica, surge a filosofia escolástica que, segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva:

Na Idade Média, a estética havia alcançado (antes mesmo da existência desse nome) o seu ponto mais elevado com as teorias tomistas, em especial aquela que contribuía ao belo o tríplice aspecto da *proportio* (a unidade na variedade), da *integritas* (perfeição ou completude da coisa) e da *claritas* (clareza ontológico-objetiva da ordem alcançada).¹³

Os três aspectos parecem sinônimos das leis que regiam a Antiguidade Clássica conforme Adriane da Silva Duarte dá a entender: “Essa opinião reflete a marginalização de qualquer estilo que configure o cânone clássico, regido principalmente por três leis:

¹⁰ OLIVA NETO, João Ângelo. *Falo no jardim – priapeia grega, priapeia latina*. Cotia; Campinas: Ateliê; Educamp, 2006.p. 15.

¹¹ *Idem, Ibidem*. p. 347.

¹² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1999. p. 27.

¹³ SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 44.

harmonia, equilíbrio e clareza, de que resultaria o belo”¹⁴. O grotesco, então, é em pelo menos um dos aspectos citados – harmonia, equilíbrio ou beleza – o avesso do belo. A teoria bakhtiniana, momentaneamente deixada de lado também se origina na Idade Média.

No Renascimento, conforme os teóricos nos apresentam – dando ênfase a W. Kayser –, é que se dá o nascimento do grotesco. Arrolamos anteriormente sobre a origem do termo embasados no trabalho de Kayser. Por hora, destaque-se que o grotesco nascente no Renascimento, advindo da Idade Média, é influenciado veementemente pela Antiguidade Clássica.

Muniz Sodré e Raquel Paiva julgam mais adequado apontar uma variação grotesca do Barroco - como um período transitório entre o Renascimento e o Barroco em si - é o maneirismo. Eles encontram como características desse período o barroquismo (arquétipo de manifestações polimorfos), a transgressão formal, a fisiognomonia (a animalidade do homem como demonstração de seu verdadeiro eu), enfim, uma “transgressão [...] que acolhe a contradição entre aspectos matemáticos e abstratos [...] e aspectos rebeldes, antimecânicos, sensuais [...]”¹⁵. Ademais, consideram uma heterogeneidade chocante; a questão do mundo onírico – uma variação do “sonho de pintor”; e a importância do corpo nas expressões grotescas. Destacam, no entanto, que o Barroco procura uma elevação, enquanto o grotesco funciona por catástrofe. Desta maneira, o caráter ambivalente que Bakhtin indica no grotesco inexistente no período Barroco, o que verificaremos a seguir, quando da análise dos poemas.

O século XVIII inicia a construção do entendimento que Victor Hugo nos fornecerá na primeira metade do século XIX sobre o grotesco. Sua visão, completamente romântica, refuta o belo pagão para construir um grotesco disforme e horrível ou cômico e bufo, mas sempre católico. Destarte, a fealdade e o catolicismo são baluartes de um ideal maior para a arte, este, porém, não necessariamente é a busca mesma do grotesco, o que não desabona as reflexões do autor de *Les Misérables*.

As concepções correntes do grotesco no século XX e princípio de XXI ainda seguem os modelos propostos por Bakhtin e Kayser, apesar de duvidarmos, juntamente com Selma Calazans, do fato de que suas teorias sejam suficientes para englobar todas as manifestações grotescas de nossa sociedade. A história do termo e seus

¹⁴ DUARTE, Adriane da Silva. *Palavras aladas: As aves de Aristófanes*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 1993. p. 132.

¹⁵ SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *Op. Cit.* p. 24.

entendimentos ao longo do tempo são sempre associados ao feio, ao disforme, ao estranho, ao cômico, ao baixo, e, modernamente, após o estudo de Geoffrey Harphram, o grotesco toma para si tudo que é marginal enquanto categoria estética numa perspectiva de estudos da cultura.

1.2. O LUGAR DO GROTESCO

Apontar o grotesco como categoria estética é um tanto abrangente. Partindo da Estética enquanto “ciência do belo”, como o fez Alexander Baumgarten, fica perceptível que o belo não é um só, como disse Victor Hugo, mas muitos. Já foi dito que “o Belo é o esplendor da Verdade”, afora a impossível definição de Verdade, poderíamos pensar então que o Feio, enquanto antinomia do Belo é a mentira. O grotesco é a mentira. Santo Tomás dizia que belas são as coisas que vistas, agradam. Então, o feio é desagradável. Subsequentemente, já foi dito que o belo é o útil, o belo é o bem, o belo é a grandeza imponente. Desta forma, o feio é inútil, mal e escasso. Entanto, classificar o grotesco apenas enquanto antítese do belo é incorrer em erro.

Segundo Mário Ferreira dos Santos, há uma estética subjetiva e uma estética objetiva: “Para a estética subjetiva, que é uma estética psicológica, o belo está no homem. É ele que empresta às coisas o belo.”¹⁶ Para tanto, o homem se regozija com a forma do objeto através de seu juízo. Todavia, a estética objetiva, subdividida em formal e material procura o belo no objeto: “A primeira [...] estabelece a existência de certas ideias e certos conceitos gerais que são belos. E quando o objeto concorda com essas ideias, com o formal, é ele belo. Neste caso o belo está nas ideias.”¹⁷

Em poucas palavras, uma categoria estética é a relação que o belo possui com um objeto e com seu apreciador, sempre levando em conta o juízo que este tem do que lhe é apresentado, e o juízo estético é *de per si*, o gosto, ou seja, algo ligado à individualidade. Desta maneira, uma obra grotesca pode ter feito uso de artifícios considerados belos para atingir o *status* de grotesco, e por isso mesmo é bela. Por outro lado, fugindo do campo da arte, não é belo ver uma bela mulher dançar seminua no altar de uma igreja para um padre, pois seu juízo não o permite, mas para um devasso, ou uma pessoa qualquer que não tenha uma relação de respeito e intimidade com o espaço, talvez o seja. Além disso, a comparação entre manifestações culturais de tradições

¹⁶ SANTOS, Mário Ferreira dos. *Convite à Estética*. 4ª Ed. São Paulo: Logos, 1966. p. 12.

¹⁷ *Idem, Ibidem*. p. 13.

diferentes incide para uma fatal e errônea concepção do outro. Por exemplo: o que é grotesco para um brasileiro, não o é para um mexicano, por exemplo, influenciado pela cultura asteca.¹⁸

No estudo de estética feito por Mário Ferreira dos Santos há uma reflexão sobre a presença do absurdo e do horrível na obra de arte. Entendendo-os como uma adjetivação do grotesco, temos:

Nestes (verdadeiros artistas) há uma unidade, um sentido criativo, por que [...] a transposição de um limite, de uma fronteira não implica um salto no abismo, mas uma preparação para a transfiguração.

O artista encontra no horrível aquela beleza que está mais nele, que está exclusivamente nele. [...] Todo horrível é um excitante para as almas que buscam transcender os limites.

Isso é bem o símbolo de um desejo universal de mais. O homem de hoje, no fundo de si mesmo, busca uma transposição, um salto, um avanço. O cansaço das formas do passado leva a considerá-lo uma refutação do passado. Há um desejo de transmutação. Não exige esse desejo – para nós uma necessidade – que essa refutação negue valores.¹⁹

O grotesco então é o produto em si, o fato estético (junção entre afetividade e intelectualidade), enquanto força de busca pela novidade, e aí está sua ambivalência, é a luta que o homem faz por estar cansado do passado nos dois aspectos – o afetivo e o intelectual – e, parafraseando Nietzsche, o grotesco é a criação artística a golpes de martelo. Ainda mais certa é a desconstrução que Umberto Eco faz do feio, termo que o próprio autor vincula ao grotesco: “Costuma-se repetir em toda parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição feio/belo não tem mais valor estético: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro [...]”²⁰ A questão, então, não é mais a valoração do feio, mas sua importância ativa, sua participação na produção artística.

Se na Estética o grotesco é categoria, ou seja, um elemento da criação do belo, e ato estético, então é um fenômeno, não coisa-em-si absolutamente abstrata. Não o sendo mais apenas categoria estética, mas o sendo também, justamente por ser um fenômeno cultural, como ele permeia o âmbito da literatura? Seria o grotesco um traço estilístico? Uma simples figura de retórica seria capaz de resumi-lo ou ele estaria preso à retórica como uma estratégia? Ou o grotesco é um gênero literário?

¹⁸ Ver: ALMEIDA, Rogério Caetano de. *O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde*. São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado, 2007.

¹⁹ SANTOS, Mário Ferreira dos. *Op. Cit.* p. 134-135.

²⁰ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 426.

Seja a literatura escrita imaginativa, emprego da linguagem em forma peculiar, violência contra fala comum, efeito de estranhamento, luta autoconsciente com a linguagem, linguagem autorreferencial, enfim, utilizando vários juízos de valor sobre o que ela é, entendemos que o grotesco é imanente à literatura e à cultura de maneira geral enquanto fenômeno. Se for instável classificar algo como literário, como bem o diz Terry Eagleton²¹, o mesmo estudo indica que:

[...] O que está em jogo, agora, é a problematização da “cultura” em si, que, ao passar da obra de arte isolada para as áreas da linguagem, do estilo de vida, do valor social e da identidade grupal, cruza-se inevitavelmente com as questões de poder político global. O resultado foi a abrupta criação de um cânone cultural ocidental estreitamente concebido, recuperando as culturas execradas de grupos e pessoas “marginalizados”.²²

Assim sendo, revisar o cânone literário da poesia portuguesa é recuperar produções marginais esquecidas e, porque não, inseri-las no cânone literário e recolocá-las no âmbito da cultura, seja esta popular ou erudita. Como vimos acima, uma das noções mais estáveis sobre o grotesco hoje é seu vínculo com o que é marginal. Se Victor Hugo e Baudelaire já identificavam no século XIX a proficuidade da presença do grotesco na literatura, com a pós-modernidade ele não é mais pungente, mas central na discussão cultural e literária.

Ainda que nichos sociais mais conservadores repudiem o aspecto não natural e estranho de determinada obra, segundo Victor Hugo, o grotesco é “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte.”²³ E Baudelaire, segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva, “está preocupado com o mistério do riso, de porque o homem ri, e supõe que o grotesco ou o cômico absoluto esteja mais próximo da essência “natural” das coisas do que o cômico significativo”²⁴. Desta forma, chegamos ao cerne da questão. No século XIX discute-se o grotesco como uma forma literária, mimética ou criativa, e como um tema recorrente. A despeito de Baudelaire já começar a Tateá-lo como central para a literatura e, a nosso ver, para a cultura, e caracterizá-lo como “cômico absoluto” apenas no século XIX, o grotesco não é exclusivamente um conteúdo a ser trabalhado:

²¹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 01-18.

²² *Idem, ibidem*, p. 321.

²³ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berretini. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 33.

²⁴ SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *Op. Cit.* p. 53.

É o riso do homem, mas o riso verdadeiro, violento, provocado por algo que não seja um sinal de fraqueza ou de infelicidade em seus semelhantes. É fácil adivinhar que eu quero falar do riso causado pelo grotesco. As criações fabulosas, os seres dos quais a legitimação da razão não pode ser tirada do código do senso comum, excitam com frequência em nós uma hilaridade louca, excessiva e que se traduz em dilaceramentos, em desfalecimentos intermináveis.²⁵

A noção que nos dá Baudelaire indica um discurso que não se refere apenas ao conteúdo, mas também à forma, afinal é inerente a humanos a tendência para o grotesco, então este é imanente à cultura e à expressão do ser. Se o grotesco é forma, a primeira consideração a ser feita é sobre sua ligação com os gêneros literários e discursivos.

Sobre os gêneros literários, tratados de maneira genérica, temos uma perspectiva similar a de Pierre Guiraud: “os gêneros [são] a situação e a intenção do sujeito falante.”²⁶ À maneira dos gêneros clássicos, no entanto, com forma e conteúdo separáveis, e indicativos de uma hierarquia literária, situação e intenção eram considerados em uma espécie de sistematização retórica complexa. Dentro dessa perspectiva, temos os três gêneros fundamentais: lírico, épico e trágico permeados pelo grotesco desde a Antiguidade, seja na situação ou na intenção. A comédia, por ser também parte de um drama, era componente do trágico, ainda que inferior a este.

Aristóteles diferencia o trágico e o cômico através das castas sociais. Sem sombra de dúvida, já na Antiguidade, havia composições satíricas ligadas ao épico, ao dramático e ao lírico. Além da já citada poesia priapeica, temos a paródia épica *Batracomiomaquia*, e as comédias de Aristófanes. Todos os exemplos citados aqui podem e devem ser considerados grotescos no que tange ao aspecto demolidor e regenerador da existência, ligado a rituais populares, e, como o próprio estagirita indica na sua *Arte Poética*, por possuírem um caráter feio e disforme: “O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme.”²⁷

Se se pensa no grotesco como parte dessa fealdade e deformação, ele se encontra em episódios da *Iliada* ou da *Odisseia*, o que certamente ocorre também na tragédia maior, *Édipo-Rei*, de Sófocles, na simples imagem da Esfíngie devoradora e,

²⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a essência do riso*. In: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2006/textos/essencia_riso.pdf. Acesso em: 05/05/2011.

²⁶ TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 11ª edição. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996. p. 109.

²⁷ ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio P. de Carvalho. 14ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. p. 246.

para não esquecermos nenhum gênero clássico, uma visada pelos poemas líricos eróticos de Safo de Lesbos ou Anacreonte denunciaria sua presença.

Da mesma forma, não há motivos para não se pensar o grotesco, abarcando aqui a sátira e a comédia, exclusivamente como um subgênero literário clássico; ou tê-lo presente nas manifestações dos gêneros literários sacralizados. Outrossim, pensá-lo como um gênero inferior, só é possível pelo fato de aquela sociedade ter como característica cultural hierarquizar tudo que lhe ocorre como manifestação social, até mesmo o acesso à “democracia”. O questionamento sobre os gêneros literários pensados pelos clássicos só ocorre de maneira definitiva com o advento da escola romântica. Então, é a partir do século XVIII que a mescla de gêneros se concretiza inicialmente com o movimento “Sturm und Drang” alemão e se torna decisivo no século seguinte.

Se pensarmos que todos os gêneros evoluem, a afirmação de que apenas no século XVIII há uma mescla entre eles se esvai, pois as evoluções dos gêneros ocorrem através de trocas entre eles e adaptações para regiões e épocas distintas. A questão é tão complexa que até hoje não se sabe se o romance tem origem na epopeia ou no sério-cômico oriundo da linguagem popular, como pensa Bakhtin; no gênero dramático, genericamente falando, houve um distanciamento da literatura e seus gêneros são pensados de maneira diferente pelos teatrólogos; e a poesia, como veremos, apesar de Bakhtin dotá-la de um caráter estanque no que tange à voz, modifica-se ao longo do século XIX e, essencialmente, no XX e XXI. Mais radical ainda é a concepção de Benedetto Croce que considera a indivisibilidade da expressão em gêneros. De difícil traçado justamente por serem recriados a todo instante por um fenômeno grotesco ou não, os gêneros literários ficam na esfera da produção puramente literária e artística.

Como neste momento o estudo tem um viés histórico, desconstruir a estrutura dos gêneros e ao menos permeá-la com o grotesco são nossas intenções. Ele não pode ser acabado, então não pode ser gênero literário, mas este também não pode ser acabado em perspectiva histórica, apesar de refletir “as tendências mais estáveis, as orientações ‘eternas’ da tradição literária”²⁸. Tampouco um estilo. Se o estilo é o uso peculiar da linguagem, temos uma infinidade nas possibilidades de construção grotesca. Considerando a acepção que Bakhtin tem de estilo, corrobora-se o acima dito:

Para ele (Bakhtin), *estilo* é o conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado. Portanto, são os recursos empregados para elaborá-lo, que

²⁸ FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. p. 90.

resultam de uma seleção dos recursos linguísticos à disposição do enunciador. Isso significa que o estilo é o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade.²⁹

Apesar de haver um conjunto de traços mais ou menos invariáveis, estamos tratando aqui de linguagem, o que impossibilita uma finitude. Além disso, o conceito bakhtiniano de polifonia desconstrói esse “uso peculiar”, porque em uma situação comunicacional o sujeito é outros. Desconstruindo esta ideia da peculiaridade da linguagem, veremos a seguir que as ferramentas de edificação se repetem na linguagem, na cultura e na literatura para produzir um efeito fenomenológico, podendo intervir na realidade empírica. Nesse ínterim, há variações no movimento grotesco de dois comediantes de TV que imitam uma mesma pessoa, ou no campo semântico adotado por dois poetas que fazem uma sátira sobre um pederasta.

Resgatando a questão dos gêneros, o grotesco teria condições de permear os gêneros canônicos sendo ele um gênero e/ou subgênero marginal? Teria a intenção? As considerações de José Luiz Fiorin sobre o tema sintetizam a visão bakhtiniana: “[...] um traço arcaico conservado não é algo morto, mas vivo, dado que é capaz de renovar-se. O gênero vive no presente, mas lembra-se de seu passado, de sua origem, conserva a memória artística no processo de evolução.”³⁰ O período helênico tinha uma divisão entre gêneros sérios (os já mencionados aqui épico, lírico e trágico) e os sério-cômicos listados por Bakhtin:

[...] A esta literatura pertencem os mimos de pequeno enredo de Sofrônio, toda a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias de Íon de Quios e os panfletos. A ela pertencem também os antigos ‘diálogos socráticos’ (enquanto gênero) e, ainda mais, a sátira romana, (Lucílio, Horácio, Pérsio, Juvenal), a vasta literatura dos Simpósios e, finalmente, a sátira menipeia (como gênero) e os diálogos à maneira de Luciano.³¹

O que Bakhtin indica acima são os gêneros que antecedem e formam o romance, este como gênero em devir. No entanto, o próprio Bakhtin conceitua carnavalização (“Travestimento, ambiguidade, da linguagem na transposição, para a literatura, de um sistema de imagens sincrético, como o é o sistema de imagens

²⁹ FIORIN, José Luiz. *Op. Cit.* p. 46.

³⁰ *Idem, Ibidem.* p. 90.

³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de vários. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 412.

moldado pela cultura popular³²) e, para nós, tal termo, imanente ao grotesco, transcende a esfera do literário. Além disso, a carnavalização, através do grotesco, juntamente com a inventividade inerente ao artista, subverte também a forma e o conteúdo da poesia, portanto a cristalização desta é impossível.

De tal maneira, estas questões se respondem mais facilmente quando manejamos o grotesco como fenômeno linguístico. O mesmo Bakhtin que adotamos para o estudo do grotesco alarga o fenômeno literário como discursivo-social, não como abstrato. Assim, “[...] o discurso verbal, tomado no seu sentido mais largo como um fenômeno de comunicação cultural, deixa de ser alguma coisa autossuficiente e não pode mais ser compreendido independentemente da situação social que o engendra.”³³

Já foi dito que a comunicação artística e cultural possui suas semelhanças e dessemelhanças com outros tipos de comunicação social. Com o grotesco, não é diferente: ele permeia o campo da comunicação artística e semeia suas características em qualquer outra forma de comunicação humana. Então, se o grotesco é um discurso verbal na perspectiva de Bakhtin, “O discurso verbal é um evento social: ele não está autoencerrado no sentido de alguma quantidade linguística abstrata, nem pode ser derivado psicologicamente da consciência subjetiva do falante tomada em isolamento”³⁴, o grotesco em toda sua ambivalência e coletividade, entre outras coisas, pode ser visto como um importante gênero discursivo.

Se Bakhtin divide os gêneros discursivos em primários e secundários, a intenção não é hierárquica. A elucidação disso ocorre na exemplificação que José Luiz Fiorin faz ao cotejar a escrita de um soneto por um parnasiano e pelo poeta contemporâneo Glauco Mattoso:

O gênero une estabilidade e instabilidade, permanência e mudança. De um lado, reconhecem-se propriedades comuns em conjuntos de texto; de outro, essas propriedades alteram-se continuamente. [...]

Os gêneros são meios de apreender a realidade. Novos modos de ver e de conceptualizar a realidade implicam o aparecimento de novos gêneros e a alteração dos já existentes. Ao mesmo tempo, novos gêneros ocasionam novas maneiras de ver a realidade. [...] a falta de domínio do gênero é a falta de vivência de determinadas atividades de certa esfera. Fala-se e escreve-se

³² MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 309.

³³ BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Tradução do inglês de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. p. 03. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/noticias/downloads/Curso_Bakhtin2008_Profa.%20MaCristina_Sampaio/ARTIGO_VOLOSH_BAKHTIN_DISCURSO_VIDA_ARTE.pdf. Acesso em: 13/05/2011.

³⁴ *Idem, Ibidem*. p. 09.

sempre por gêneros e, portanto, aprender a falar e a escrever é, antes de mais nada, aprender gêneros.

Como se observa, os gêneros não são tipos de enunciados apenas da língua escrita. Eles abarcam a totalidade do uso da linguagem em todas as suas modalidades.³⁵

Destarte, os gêneros literários, também enunciados pela totalidade do uso da linguagem, são estanques quando comparados com a nova divisão proposta por Bakhtin. Em tempo, a divisão em primários, gêneros da vida cotidiana, e secundários, gêneros mais elaborados e eruditos, insere o grotesco tanto a um quanto a outro, e, além disso, ele mescla os dois, formando um gênero híbrido. Sua hibridização possibilita a criação de subgêneros discursivos, como os quadrinhos Ero-Guro (contração para os termos Erotic and Grotesque em inglês). É verdade que o Ero-Guro é, em sua origem, um movimento cultural do Japão da década de 20 do século passado chamado *Ero Guro nonsense*, sendo todo ele grotesco.

No teatro, tivemos recentemente em São Paulo o 2º Festival do Grotesco, com sete peças apresentadas em seis dias. A proposta era permear gêneros teatrais diferentes com distintas leituras do grotesco enquanto forma e/ou gênero: “O festival investiga o grotesco por meio de gêneros teatrais diversos. Surge como sinônimo de ridículo, caricato, incômodo e até como algo que subverte a norma e dispensa o verniz social.”³⁶

Em suma, em qualquer âmbito discursivo o grotesco não só se faz presente, como também sua aparição desponta como a de um gênero discursivo que está no cerne da cultura, permeando outros gêneros formando o hibridismo. Registre-se: é óbvio que não é o fenômeno cultural o único responsável pela hibridização dos gêneros. Se considerá-lo assim, desprezaríamos do mesmo modo sua característica primordial, a ambiguidade, e a intenção do artista ao utilizá-la. Entre o intento artístico e o gênero discursivo é um dos lugares do grotesco. Sendo, portanto, um gênero limiar, ele é marginal e está no centro do cânone. Enquanto intenção artística, ele é um *modus operandi*, tal qual o fantástico para Todorov, que, para nós, é uma parte do grotesco tão ambivalente e contraditória quanto a satírica. Recobra-se a relação do fantástico com o grotesco posteriormente.

O grotesco é um *modus operandi* dos gêneros literários clássicos, ou ainda um gênero, considerado marginal, açambarcando aqui a sátira e o fantástico. Por mais que uma ideia grotesca seja sempre se manter à margem, ou pelo menos fugir dos padrões

³⁵ FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. p. 69-70.

³⁶ REVISTA BRAVO, número 163, p. 95. Março de 2011.

determinados pela sociedade, hoje ele está entre o marginal e o canônico. De outra maneira, ele é, também, um gênero discursivo importante para as artes e para a comunicação humana, seja ela escrita, oral ou performática; é uma categoria da Estética que se contrapõe ao sublime; é um traço estilístico que abarca toda a retórica canônica; enfim, o grotesco é um fenômeno sociocultural, como o universo, em expansão. Pensamos nele não apenas como fenômeno, mas também, como uma espécie de arquiconceito, no sentido de que ele engloba diversas categorizações literárias e quando se pensa em sua intersecção entre a língua comum, cotidiana e sua relação com o discurso artístico, seja ele literário ou não. Adentramos então na teoria do grotesco.

1.3. TEORIAS DO GROTESCO

O primeiro grande teórico do grotesco foi Victor Hugo (1802-1885). Antes dele, houve autores que dissecaram o tema, mas o autor de *Les Misérables* foi quem estudou o grotesco de fato como categoria literária de relevância estética. Seu *Préface de Cromwell*, conhecido no Brasil como *Do grotesco e do sublime*, apresenta o grotesco como uma categoria estética que, como fica exposto em seu título, se opõe ao sublime. Juntamente com esse antagonismo, o autor cita outros que se mesclam: “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.”³⁷ Depois, ainda contrapõe “o corpo com a alma e o animal com o espírito”³⁸. Nesse leque de oposições, o autor coloca ao lado do grotesco, o feio, o disforme, o mal e a sombra enquanto que com o sublime coloca pares o belo, o gracioso, o bem e a luz.

O texto, considerado como basilar para a estética romântica, faz com que o Romantismo se vincule ao catolicismo e ao grotesco, enquanto a literatura clássica se ligue ao paganismo e ao sublime. Sodré e Paiva destacam:

Hugo [...] quer criticar as idealizações artísticas, mas de modo a chocar, a provocar um certo mal-estar, para que não restem dúvidas sobre uma mutação estética em andamento, pela qual a arte moderna deveria promover o enterro de formas simbólicas do passado, que ele citava como os ‘tempos primitivos, tempos antigos’.³⁹

³⁷ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berretini. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 26.

³⁸ *Idem, Ibidem*. p. 27.

³⁹ SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *Op. Cit.* p. 42-43.

Os autores rematam que o grotesco hugoliano é cristão, e que a feiúra e o mau-gosto devem entrar no céu juntamente com os humildes. Hugo, portanto, define o grotesco a partir de concepções que “de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo”⁴⁰; então, o grotesco é um “novo meio de contraste”⁴¹. O feio “é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação”⁴². Assim sendo, a visão de Victor Hugo sobre o grotesco é extremamente moderna: ele reconhece os dois lados de uma mesma moeda, a saber, um grotesco ligado ao riso e ao sinistro, dentro das terminologias de Bakhtin e Kayser. Para encerrar a altercação, Victor Hugo diz que o grotesco deve, sim, ser objeto de imitação da arte.

Ao contrário de V. Hugo, Charles Baudelaire (1821-1867) expõe que o grotesco, ou cômico absoluto - como denomina -, não é imitação, mas criação. Ele destaca que a diferença entre o riso e o grotesco é o contexto em que se insere. O autor das *Fleurs du Mal* aproxima a categoria estética de uma de-formação. Entendemos que o prefixo é utilizado na sua acepção de “continuação”, “movimento de cima para baixo” e “intensidade”, ou seja, continuar, intensificar o trabalho com a forma. Esta entendida como a forma primária de todas as coisas, a Natureza. Então, o crítico-poeta coloca a questão do riso grotesco como uma espécie de complexo de superioridade do homem sobre a natureza.

Ao contrário do que se pensa, José Alexandrino Souza Júnior destaca que o grotesco de Baudelaire está mais próximo do riso do que do abismal, o que revolve o entendimento da obra do francês. Ainda em Alexandrino, há uma aproximação do riso enquanto superioridade em Baudelaire, tal qual o fizera Hobbes; naquele, no entanto, a superioridade pode ser inconsciente, no que antecipa Freud, o que faz também quando demonstra que o riso é uma expressão específica de tensão emocional resultante de impulsos proibidos.

A poesia de Baudelaire foi muito estudada a partir de Erich Auerbach como grotesca, no entanto sua leitura se resume a um grotesco ligado ao fantástico e ao absurdo. Em um texto de Baudelaire intitulado *De L'essence du rire*, no entanto, o grotesco se liga ao riso e ao cômico. O texto indica que o riso ocasionado pelo grotesco tem uma profundidade, um primitivismo, que se aproxima da alegria absoluta. Em seus

⁴⁰ HUGO, Victor. *Op. Cit.* p. 30-31.

⁴¹ *Idem, Ibidem.* p. 33.

⁴² *Idem, Ibidem.* p. 36.

poemas o riso é satânico. Como o riso satânico pode levar a uma alegria absoluta? José Alexandrino responde que a questão religiosa no poeta-crítico é deveras complexa:

Baudelaire confere um poder redentor ao grotesco, pois, sendo criação, é antes de mais nada arte, e a arte é, para ele, o que redime o homem de sua condição decaída, o que o redime do pecado original, da Queda, do Mal. Por isso que o riso provocado pelo grotesco é extático, “vrai”, excessivo, hiperbólico, regenerador e libertador: é a própria expressão da redenção, a suprema alegria de, pela arte e somente através dela, o homem readquirir, reexperimentar sua condição primeira, original, edênica.⁴³

Se a salvação do homem está na criação, essencialmente grotesca, José Alexandrino destaca: “Baudelaire está definindo mais do que uma categoria estética: está fazendo uma poética.”⁴⁴

O grotesco é parte importante da profissão de fé de Baudelaire. Talvez por isso seja considerado o primeiro poeta moderno e o último a ter livros publicados com amplo interesse em diversos países ao mesmo tempo. O grotesco, então, é basilar para a poesia e, por extensão, para a arte da modernidade.

Arthur Schopenhauer (1788-1860), como apontam Muniz Sodré e Raquel Paiva, desenvolve em seu sistema filosófico uma corporalidade e um fisiologismo que rememoram ao grotesco, e Friedrich Nietzsche (1844-1900), seu herdeiro, com a questão do apolíneo e dionisíaco desenvolve questões pertinentes aos temas grotescos principalmente quando diz respeito à corporalidade. Sigmund Freud (1856-1939), por exemplo, nunca tratou do assunto diretamente, mas três elementos que se aproximam muito do grotesco são trabalhados por ele: o humor, o chiste e o estranho. Além deles Henri Bergson e Luigi Pirandello serão tomados aqui por suas conexões com a categoria estética.

Schopenhauer influencia Nietzsche no que diz respeito ao fisiologismo e à corporalidade segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva. Sobre Nietzsche, os autores acrescentam:

Especialmente em *A Gaia Ciência* (1886), ao sustentar a universalidade do mau gosto (aforismo 77), desde a Antiguidade até a contemporaneidade europeia, Nietzsche erige como verdadeiro sujeito da estética “o animal da boa consciência”. Não mais a “bela alma” livre e idealista, apoiada em seus bons sentimentos pessoais, mas o indivíduo em sua realidade visceral, que inclui, literalmente, as vísceras e seus produtos, como excrementos e urina.

⁴³ SOUZA FILHO, José Alexandrino de. *O riso e o grotesco na obra de Charles Baudelaire*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. p. 159.

⁴⁴ *Idem, Ibidem*. p. 158.

Ao gosto sublime da exterioridade corporal, sucede-se o *disgusto* fisiológico do homem subcutâneo ou homem fisiológico, experimentado por poetas e artistas [...].

São precisamente afecções corporais, e não espirituais, o que Nietzsche mais valoriza, ao dar estatuto pleno ao mau gosto.⁴⁵

Nietzsche, no chamado segundo período de sua obra, faz “filosofia a golpes de martelo” e para isso usa a corporalidade que, rompendo ou não em definitivo com a metafísica, traz uma filosofia fisiopsicológica. Essa vai desconstruir a ideia de que a alma é a oposição do corpo. Para tanto:

Nietzsche desenvolve sua perspectiva fisiopsicológica de interpretação para romper com a visão dualista, metafísica e idealista dominante na tradição ocidental de pensamento. Deste modo, os valores que determinaram a formação da alta cultura e o cultivo do “espírito”, isto é, os valores transcendentais instituídos pelos sacerdotes e filósofos são apontados como *sintomas* da degeneração fisiológica e da decadência *moral*, pois negam o valor da vida em seus fundamentos, quando inventam um além-mundo verdadeiro, a imortalidade da alma, e desprezam o corpo como se este fosse a fonte de todos os males.⁴⁶

O apolíneo então é complementar ao dionisíaco. O belo e harmônico se unirá ao caótico e confuso para transfigurar-se; um pertence ao outro. O feio é belo e o belo é feio, eles são interpenetrantes. O corpo opera como um fio condutor do vir-a-ser.

Em seu artigo *O humor* (1925), Freud destaca o posicionamento de superioridade do eu perante o outro, ou seja, nesse aspecto o humor freudiano se aproxima do grotesco baudelairiano. Comparando o humor com o chiste e o cômico, o vienense diz que estes são apenas libertadores, enquanto o humor é grandioso e patético. O caráter libertador é absolutamente grotesco, o que também aproxima aqueles conceitos do grotesco. Quanto ao humor e sua grandiosidade, rememora-nos que o grotesco é exatamente uma antítese do sublime e do sobre-humano, como indica Hugo. Seria então o grotesco uma antinomia do humor? Certamente não. Beth Brait adverte que o humor é usado como “subversão e dismantelamento de máscaras”⁴⁷, então parece-nos juntamente com sua predisposição ao riso, parte fulcral de parte do grotesco, aquele ligado à sátira.

⁴⁵ SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *Op. Cit.* p. 47 (grifo do autor).

⁴⁶ RAMACCIOTTI, Bárbara Maria Lucchesi. *Nietzsche: a fisiopsicologia experimental ou como filosofar com o corpo para tornar-se o que se é*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. p. 47.

⁴⁷ BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Educamp, 1996. p.127.

Apesar de o humor não ser tão intenso quanto o cômico e o chiste, Freud diz que “o humor seria a contribuição ao cômico pela mediação do superego (um amo severo) [...]; também é verdade que o superego, quando produz a atitude humorística não faz senão rechaçar a realidade e servir a uma ilusão.”⁴⁸ Para concluir, o pai da psicanálise diz que o prazer do humor é emancipador, terminologia esta utilizada por Bakhtin no que concerne ao grotesco. Nota-se que esse aspecto é claramente associado à recepção do humor e do grotesco. Sobre o chiste (artigo de 1905), o pai da psicanálise aponta que sua construção é para rir tanto da piada inócua quanto da tendenciosa. A primeira pela sua estrutura de jogo de palavras, trocadilhos, etc. e a segunda por realizar desejos reprimidos pelo inconsciente.

No que tange ao estranho, o artigo de Freud, escrito no intermédio dos outros dois (1919), fala em um processo de amadurecimento para reconhecer seus medos e desejos reprimidos. Isso ocorre porque o estranho não é estranho. Na verdade, há um medo do homem em reconhecer o estranho. O estranho, que não é estranho, é novidade. Tanto numa perspectiva quanto na outra, fica perceptível que a presença do grotesco é possível. Além disso, o estranhamento e a novidade são componentes do grotesco pelo aspecto surpreendente que carregam em seu cerne.

Outro estudioso que indiretamente fala do grotesco é Henri Bergson (1859-1941) em seu *O Riso (Le rire)*. Seu ensaio associa o riso à comicidade, que é exterior e acidental. Esse mesmo riso é, segundo ele, um exercício de inteligência, possui uma função social e castiga os costumes. No entanto, ele aponta que é risível a coisificação do homem, o corpo autômato e a própria repetição de palavras, ou seja, Bergson percebe a força ambivalente que o riso carrega consigo, similar ao que veremos em M. Bakhtin. Por outro lado, percebe, ao falar da caricatura, um ar diabólico no riso:

Por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosa que suponhamos serem suas linhas, por mais graciosos os movimentos, seu equilíbrio nunca é absolutamente perfeito. A arte do caricaturista [...] realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. Sem dúvida é uma arte que exagera. [...] Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza.⁴⁹

⁴⁸ FREUD, Sigmund. El humor. In: *Obras completas*. Volumen 21. Trad. de José Luís Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1994. p.161. Tradução nossa.

⁴⁹ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da Comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2ª impressão. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 20-21.

Ao adotarmos o riso como imanente ao grotesco, como o fazem os teóricos do grotesco, vemos que Bergson entende a duplicidade daquele: às vezes alegre e festivo, às vezes triste e sinistro.

Pirandello em seu *O humorismo* reflete sobre o assunto que intitula seu ensaio distinguindo-o do cômico, da sátira, da ironia e do grotesco. Se não nos apresenta uma definição para o humor, nem para as outras categorias, demonstra quais os elementos que constituem sua criação. Ele admite que a primeira característica do humor seja uma união de contrários:

As características mais comuns e, por isso, mais geralmente observadas são a ‘contradição’ fundamental, à qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico.⁵⁰

A concepção de humor é parecida em vários aspectos com a de Freud: os dois concordam que ele é distinto do cômico; que o humorismo é raro; que a união dos contrários é inerente ao humor; que ele traz infelicidade aos homens; e, por fim, ligam a natureza do humor ao sentimento.

Apesar de Pirandello distinguir o humor de outros gêneros literários, esse caráter incongruente de harmonizar o conflitante é apontado tanto por Kayser quanto por Bakhtin como um dos princípios do grotesco. Pirandello reconhece que essas contradições estão ligadas ao grotesco e a outras categorias ligadas ao cômico. É a recepção que o próprio artista e o receptor tem da obra que diferenciam as duas categorias. O humor traz infelicidade aos homens e o grotesco, juntamente com a comédia, a caricatura, a burla e o engano, traz uma postura distante e até de superioridade da interioridade do indivíduo diante da realidade. Na nossa concepção, no entanto, consonante à Bakhtin, é de que o eu, no grotesco, se integra, também, ao cosmos. O grotesco se mostra absolutamente proteiforme. Além disso, a concepção de grotesco que Pirandello possui considera apenas um tipo de fenômeno mais ligado ao plano metafísico, ou seja, ligado ao insólito. O caráter absolutamente polimorfo que a

⁵⁰ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion David Macedo. São Paulo: Editora Experimento, 1996. p. 126.

categoria estética possui, consuz-nos aos dois mais importantes teóricos do grotesco: Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin.

Destaquemos antes que Pirandello reconhece o grotesco e todas as outras categorias ligadas ao humor e ao cômico desde a Antiguidade, ao contrário de Victor Hugo e Baudelaire, por exemplo, que apontam para o catolicismo como berço da categoria estética.

W. Kayser (1906-1960) em seu estudo para uma tentativa de definição do grotesco intitulado *O grotesco – configuração na pintura e na literatura* destaca o caráter abismal do grotesco. O trabalho observa a relação do grotesco com o riso, mas quase a despreza, afinal o crítico berlinense aponta que esse aspecto esteriliza seu uso.

Para ele, o grotesco se aproxima do fantástico, do angustiante e do sinistro. Para tanto, parte de Vitruvius e Dürer, perpassa as caricaturas de Callot, e diz que Bosch e Brueghel são uma síntese do grotesco; aponta ainda o mundo quimérico da *Commedia dell'Arte*, chegando a Goethe, que assinala a categoria como sinônimo do caricaturesco e ainda à obra de F. Schlegel, que coloca a categoria ao centro das ideias estéticas. Sobre o compatriota, Kayser diz: “Grotesco [...] é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo.”⁵¹

A partir disso, a visão que Kayser nos apresenta traz uma novidade profunda e talvez pouco explorada pela crítica que é a aproximação do grotesco com a tragicomédia. Depois o autor cita ‘a ideia aniquiladora do humor’, de outro romântico, Jean Paul Richter, e vaticina que “por mais aniquilador e satânico que pareça este humor, ele não é realmente, para Jean Paul, nem abismal e nem apenas destruidor.”⁵²

Posteriormente, analisa a obra de Victor Hugo, referida anteriormente neste trabalho. Então, Kayser aborda o grotesco no século XX e o aproxima do surrealismo. Com isso, aponta para seres humanos controlados mecanicamente como marionetes, o que liga esse grotesco surrealista com a *commedia dell'arte*: “[...] é o olhar através do inatural e dos disfarces para a verdadeira natureza do homem, a sua ‘arquiforma’. Pode parecer que a revelação do animalesco na criatura humana deva aumentar o efeito do estranhamento e, com ele, seu caráter sinistro.”⁵³

⁵¹ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 56.

⁵² *Idem, Ibidem*. p. 58.

⁵³ *Idem, Ibidem*. p. 115.

O grotesco se mostra aqui como uma mistura do incompatível, um paradoxo que é a cisão inconciliável do eu, ou, em outras palavras, o estranhamento, que o alemão identifica na obra de Pirandello. Destaque-se que já vimos no ensaio do italiano a importância da recepção da obra, o que Kayser também observa em outro momento.

Segundo o autor, o surrealismo e seu irracionalismo, no entanto, não fazem parte do grotesco justamente por ser uma tentativa de retorno ao inconsciente e ao sonho – é a criação de uma outra realidade, absoluta -, enquanto que para W. Kayser o grotesco se relaciona com a realidade, mesmo que através de um fio tênue. Assim, o grotesco não pode existir no surrealismo. É a perda de seu caráter horrível e sinistro que faz isso e aproxima os surrealistas do fantástico. Perguntamo-nos então: o fantástico não pode ser grotesco? Retomaremos o tema a seguir.

Há o reconhecimento da possibilidade do grotesco se desenvolver também no Expressionismo, mas as outras vanguardas são refutadas pelo alemão enquanto fontes de matéria grotesca. Discordamos deste ponto. Todas as tendências artísticas podem ser permeadas pelo grotesco, desde que construídas com tal intento e utilizando seus procedimentos construtivos. Um breve aparte sobre a presença do grotesco nas escolas de vanguarda é necessário.

O Expressionismo é genericamente classificado como o movimento que deforma a realidade. Caracterizado como a vanguarda pós-impressionista que se expressa do interior para o exterior, houve uma adoção de elementos advindos da psique para a constituição da escola. Entre eles, o grotesco e o disforme possuem muita força. Na forma, podemos pensar no fluxo de consciência como indicativo de uma presença do grotesco na vanguarda.

O Dadaísmo é grotesco em sua gênese, afinal o manifesto Dada tem bem caracterizado o *nonsense* e o antirracional em vários trechos, como a clássica concepção que Tzara faz do poema. Além dela, temos outro trecho sintomático: “Dada existiu sempre. A Santa Virgem já era dadaísta. Dada nunca tem razão. Os verdadeiros Dada são contra Dada.” Da mesma maneira o manifesto futurista se vincula ao grotesco de maneira direta, como vemos no não menos famosos trecho: “Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza e combater o moralismo; o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária.”

O Cubismo com sua proposta de aproximar a interdiscursividade entre literatura e pintura, por exemplo, faz surgir um questionamento de todas as linguagens que tem um caráter altamente grotesco. Dos movimentos de vanguarda mais

importantes, ainda falta o Surrealismo. Este, com seu automatismo psíquico, também nos parece muito próximo do grotesco. Além disso, não se pode dizer que as obras de Dalí e Magritte não tenham um vínculo com a deformação e com uma certa dose de paródia do mundo dos fenômenos.

Retomando o grotesco como W. Kayser o configura, carregado de contradições, e com uma deformação da realidade que plasma a integração de realidades diferentes, as quais também podem formar uma realidade absurda, esta sempre presente em uma manifestação grotesca como efeito: “Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si, [...] uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos.”⁵⁴ O grotesco, ainda nas palavras do autor, “adquire uma relação subterrânea com a realidade”, o que concorda com nossa ideia indubitavelmente mais abrangente de que o grotesco é marginal.

Meritório no trabalho do alemão é a variada gama de hipóteses que ligam o grotesco a esse mundo estranho e abissal. Um levantamento que fizemos aponta para os termos que melhor se relacionam com o grotesco na ótica de Kayser, vejamos:

- Estranhamento;
- Atmosfera rígida e morta;
- Perplexidade, portanto a comicidade e a sátira não são grotescas;
- Fantástico mundo lúdico;
- Turbulento, fantasioso, angustiante e sinistro;
- Não possui uma determinada maneira de representação (polimorfo);
- Perturbador e monstruoso;
- Contraditório e heterogêneo, o que o aproxima da tragicomédia;
- o-que-não-devia-existir;
- Grotesco desumano é oposto à razão humana, portanto é irracional;
- Antinatural;
- Estilização, exageração e deformação;
- Excentricidade, caráter demoníaco e autômato do humano, enfim o grotesco é uma reificação;
- Incompreensível;
- Anticlássico e inatural;

⁵⁴ KAYSER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 31.

- Humor + horror = grotesco;
- Grotesco necessita da metafísica para não perder sua caracterização estranha;
- Tensão entre forma e conteúdo;
- Fantástico e inanimado;
- Despedaçamento do encadeamento racional;
- Abissal;
- Impuro, portanto plurívoco e disforme;
- Carrega a contradição de ser inacabado em um lugar em que tudo é acabado.

O berlinense fala ainda do super-homem (a tradução correta para o português seria homem-além-do-homem) nietzscheano como grotesco. Também o entendemos assim, mas com uma interpretação diferente do fenômeno. Se o homem-além-do-homem é uma transgressão do homem que há hoje ou foi ontem (eterno retorno do mesmo), cria-se algo novo. E o grotesco é criação por excelência, como o disse Baudelaire. Então, a teoria nietzscheana se associa à categoria estética.

O estudioso russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi o crítico que revolveu as teorias existentes sobre o grotesco com seu apanágio do realismo grotesco na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Seu prisma de análise é embasado na cultura popular, como o título indica. A especificidade de seu trabalho está em averiguar uma literatura grotesca a partir de festas populares e do carnaval – surge então o conceito de carnavalização⁵⁵.

Inicialmente, percebe-se que a especificidade do riso popular é relegada a uma posição de quase absoluto esquecimento na academia, no entanto é ele quem caracteriza o desenvolvimento das poéticas de Shakespeare, Cervantes e mais radicalmente F. Rabelais. Enquanto oposição à cultura oficial, esse riso se mostra absolutamente à margem e, diferentemente dos outros estudiosos, o russo fornece as categorias que subdividem o riso. São elas:

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas na praça pública, etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, etc.).⁵⁶

⁵⁵ De maneira genérica, carnavalização são as festas populares, permeadas pela cultura popular e pela relação que o homem possui com o universo. Este, segundo Bakhtin, às avessas, para construir uma nova mundividência.

⁵⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 04.

Obviamente que quando se fala de categorias tão próximas e de um mundo permissivo como este, compreende-se que os elementos de cada uma delas acabam se mesclando. O realismo grotesco pensado por M. Bakhtin tem em conta os seguintes aspectos:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indissolúvel. [...]

O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.⁵⁷

Esse plano material e corporal do realismo grotesco está profundamente associado com uma alegria absoluta oriunda do povo. Ela possui, segundo o estudioso russo, um caráter regenerador e libertário. Além disso, a questão da materialidade grotesca é central para o russo, pois, segundo ele, o grotesco ligado ao cômico popular não pode ser metafísico. Todas essas características atentam contra o grotesco de Wolfgang Kayser. E os aspectos do grotesco romântico trazidos à luz por Kayser são desprezados pelo russo? Não. Segundo Bakhtin, houve uma profunda alteração social no decorrer dos séculos que fez com que esse elemento alegre do grotesco fosse esquecido ou aparecesse apenas de forma inconsciente no grotesco a partir da escola romântica.

A relação do riso com a cultura popular torna intrínseca a este uma relação ambivalente, que é conflituosa por envolver duas camadas sociais diferentes e divergentes. A ambivalência, absolutamente imanente ao grotesco de raiz popular, é descrita pelo autor da seguinte maneira:

[...] as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa. A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em

⁵⁷ *Idem, Ibidem.* p. 17.

plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.⁵⁸

Assim, o *status quo* determina que as imagens grotescas advindas do cotidiano são monstruosas e disformes. Adverte-se que esse estado geral das coisas é colocado pelo autor como “clássico”, ou seja, refere-se a um ideal de corpo acabado e maduro. No mesmo trecho, o autor destaca que nem o corpo, nem nada nesse universo recriado é completo, visto que temos, segundo Bakhtin, a “quintessência da incompletude”. A contradição entre mundo acabado e inacabado nos revela uma síntese do realismo grotesco, mas além disso, sob um viés marxista, ela é uma tentativa de tomada do poder, a luta de classes. Uma classe social quer que o mundo permaneça como está; a outra, em franca luta pela sobrevivência e pela melhoria de condições de vida, considera que uma mudança possa lhe ser benéfica. Interessante notar que o reflexo no discurso artístico dessa contradição entre estagnação social e necessidade de mudança seja um mundo ambivalente em que as vozes sociais conflitam.

Surge então a dialogia: “o que define a dialogia é menos a oposição imediata ao monologismo e sim o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um campo de visão.”⁵⁹ Os textos de Bakhtin se pautam exatamente pela tentativa de perpetrar o uso de múltiplas visões de mundo em um único discurso. Com tal prova, outro conceito seu, íntimo do grotesco, é o inacabamento: “Inacabamento é, sobretudo, focalização de uma ideia ou fenômeno à luz de diferentes pontos de vista com o objetivo de captar o momento presente do processo de construção de significados.”⁶⁰

Se o inacabamento é, por excelência, a inconclusibilidade, sua antinomia é:

O acabamento corresponde a um modo de dar corpo a experiências. Segundo: o processo de acabamento implica a construção do todo através das relações entre partes. Quer dizer, quando Bakhtin entende o acabamento como categoria estética ele está pensando formas de valorização das relações entre o *eu* e o *outro*.⁶¹

⁵⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1999. p. 22. (observação: para Bakhtin, toda vez que a expressão “*Op. Cit.*” for adotada, ela se refere a esta obra.)

⁵⁹ MACHADO, Irene. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Educamp, 1997. p. 145.

⁶⁰ *Idem, Ibidem. Loc. Cit.*

⁶¹ *Idem, Ibidem. p. 150.*

O conceito de dialogismo tem intrínseco a si o inacabamento, que possibilita a ampliação da leitura de determinado fenômeno através de sua inconclusão, e o acabamento, caracterizado pelo todo do ser. Este último, visto apenas no campo artístico, dada a impossibilidade do sujeito fenomenológico ser acabado, forma um todo contraditório. Acerca da questão, Irene Machado crava: “Aquilo que constitui o campo de visão de um, excede o campo de visão de outro. Uma pessoa só vê aquilo que está fora dos limites da visão do outro. Assim, os pontos de vista simultâneos se completam na formação do todo, o evento dialógico.”⁶²

A ambiguidade do homem, o dialogismo de seus discursos e seu inacabamento estão ao centro da discussão sobre a carnavalização. Esta é a veia ligada ao realismo grotesco. O grotesco carrega todos esses elementos. Filosoficamente, essa noção de incompletude se aproxima muito do homem-além-do-homem, de Nietzsche, que ainda no prefácio de seu *Assim falou Zaratustra* possibilita essa relação: “O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre um abismo. [...] O que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no homem, é que ele é um *passar* e um *sucumbir*.”⁶³

Com frequência, o livro parece parodiar o *Novo Testamento*. A paródia, trabalhada posteriormente, é um dos indícios do inacabamento do grotesco, também discutido por Bakhtin: “Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites.”⁶⁴ Mas como o corpo se extravasa? Novamente o teórico russo nos explica:

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, [...] através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites.⁶⁵

Os elementos referidos acima se constituem como integrantes da corporalidade grotesca e daquilo que o autor chama de “mundo às avessas”. O inacabamento é a forma para se ultrapassar seus próprios limites corporais – na carnavalização não há lugar para

⁶² *Idem, Ibidem*. p. 151.

⁶³ In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Fronteira, 1999. p. 211.

⁶⁴ BAKHTIN. *Op. Cit.* p. 23. (grifo nosso)

⁶⁵ *Idem, Ibidem. Loc. Cit.*

a metafísica –, e o mundo às avessas se torna plausível através da ambivalência entre o alto e baixo material corporal. Os limites do corpo grotesco estão, paradoxalmente, ligadas às suas ilimitadas possibilidades de contato com o mundo. O corpo, universo em si, transcende seus próprios limites e se intersecciona com outros universos corpóreos pertencentes à realidade. Os microcosmos (corpos) partilham informações constantemente entre si, o que os modifica e modifica o próprio macrocosmo.

Além da questão corporal, o autor de *Estética da criação verbal* faz questão de ressaltar que na forma grotesca há também outros elementos constitutivos. Ele reconhece, por exemplo, a paródia presente em textos tais *Coena Cypriani* e a *Vergilius Maro grammaticus* que carnalizam a Bíblia e as gramáticas latinas, entre outras manifestações apontadas. A revelação de que a paródia grotesca é permeada pelo princípio ambivalente também interfere na construção da forma e dos gêneros no texto artístico:

[...] a nova forma de comunicação produziu novas formas linguísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas, etc. É muito conhecida a existência de fenômenos similares na época atual. Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetuosos; podem chegar a fazer pouco uma da outra (se não existissem essas relações amistosas, apenas um “terceiro” poderia ser objeto dessas brincadeiras), dar palmadas nos ombros e mesmo no ventre (gesto carnavalesco por excelência), não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc.⁶⁶

A origem dessa manifestação rica antecede a Antiguidade Greco-Romana. Segundo o autor, ela está presente num estágio pré-clássico, no entanto, difere pelo fato desse mundo dual ser oficial – o sério e o cômico eram oficiais. A dualidade do mundo era percebida, entre outros, no chamado “riso ritual”:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia.⁶⁷

⁶⁶ BAKHTIN. *Op. Cit.* p. 14.

⁶⁷ *Idem, Ibidem.* p. 05.

Posteriormente, com o advento do Estado, o sentido do mundo às avessas é outro e o caráter da festa cômica é não-oficial. Juntamente com sua marginalidade, seu aspecto se aprofunda e ganha uma complexidade própria na cultura popular, permeando as Saturnais romanas e o Carnaval medieval entanto, o tempo da festa é determinado pela autoridade. Vislumbramos aqui o período como uma tensão entre discursos: o oficial, que delimita a festa, e o popular, que a vê sem limites. Como no universo carnavalizado, tudo é ambivalente, o detentor do discurso oficial participa da festa e o popular viva a festa em uma fuga provisória da realidade. Essa inversão ocorrida no carnaval é a vida se representando. Segundo o estudioso, as festas oficiais medievais não possuíam esse caráter ambivalente, pelo contrário corroboravam o regime. Assim, retomando o inacabamento dos discursos e dos fenômenos reais, temos:

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões.⁶⁸

Fruto do inacabamento do ser, a ambivalência é a mescla da alegria com a ironia. Em essência, a denúncia das vicissitudes é corrosiva e risível e as pessoas que participam de tal processo se sentem também elas incompletas. Os autores que conseguiram desnudar tais aspectos são centrais no cânone literário ocidental: além de Rabelais, Bakhtin destaca Cervantes, Shakespeare e Erasmo como os escritores que culminam o realismo grotesco. Segundo o russo, modernizar o riso popular é fazer com que ele perca sua ambivalência, seja no sentido de ser puramente alegre, ou puramente corrosivo. Neste sentido, é conveniente ter o cuidado de não descambar a análise dos poemas para uma leitura puramente moral, esquecendo o texto como artifício estético, por exemplo.

Depois do Renascimento, então, o realismo grotesco adquire outro sentido e perde seu caráter utópico. Ainda que herde de maneira inconsciente o conteúdo de seu antecessor, o grotesco moderno perde um elemento central para a cultura popular medieval: a visão ambivalente e inacabada do mundo e de si. Apesar de o riso moderno ser diferente, não significa que seja menor ou menos valoroso, afinal, como diz o próprio Bakhtin, também possui seu encanto. A diferença entre os dois é de concepção:

⁶⁸ BAKHTIN. *Op. Cit.* p. 09-10.

Essa concepção (grotesca) encontra-se evidentemente em contradição formal com os cânones literários e plásticos da Antiguidade clássica, que constituíram a base da estética do renascimento e aos quais a arte não esteve indiferente na sua evolução. Estes cânones consideram ao corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: [...] ⁶⁹

O corpo inacabado é, como forma de incompletude, exagerado. Acompanhando-o, o rebaixamento aniquila a ideia de acabamento ideal e espiritual de tudo, inclusive do próprio corpo. O rebaixamento é “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” ⁷⁰ O rebaixamento cósmico-corporal ocorre através de uma topografia das partes do corpo: o rosto é o alto e a genitália, o ventre e o traseiro formam o baixo. No entanto, “rebaixar consiste em [...] entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento [...] A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento” ⁷¹, então a morte do antigo é regeneradora, daí o princípio da ambivalência.

A degradação do sublime e elevado é uma forma de se compreender a comunhão entre duas concepções de mundo, uma séria e oficial, e a outra cômico-grotesca. Na ótica desta última, não há mais individualidade, afinal o próprio corpo do indivíduo é coletivo. Sua “degradação” e “destronação” são também uma regeneração. O corpo do indivíduo se relaciona com o mundo exterior numa via de duas mãos: tanto ele recebe o mundo em seu corpo, como sai para o mesmo. Assim,

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus limites. ⁷²

⁶⁹ *Idem, Ibidem.* p. 26.

⁷⁰ *Idem, Ibidem.* p. 17.

⁷¹ BAKHTIN. *Op. Cit.* p. 19.

⁷² *Idem, Ibidem.* p. 23.

Em suma, as partes acima são vistas pela sociedade até hoje, de maneira genérica, como alvos de vergonha, e aqui fica implícito um valor moral. As partes pudendas sugerem outro termo caro a Bakhtin – a imperfeição. Através do corpo, percebe-se que “não há nada perfeito e completo, é a quintessência da incompletude”⁷³. Sendo a expressão em destaque uma síntese do corpo e do universo grotesco ligado à cultura popular medieval, já foi tomada aqui e o será em outros momentos também. Com isto e com a relação do corpo com o mundo, ele se torna cósmico e junta todo o inacabamento do universo em si. Em torno do corpo, um ciclo, ou melhor dizendo, um universo se fecha da maneira mais aberta possível.

Além do corpo, outra rica fonte de elementos grotescos é, segundo Bakhtin, a linguagem da praça pública. Começando no próprio corpo, a linguagem do realismo grotesco está profundamente atada ao processo de degradação do receptor da mensagem, enviando este ao baixo material, local este que o aniquilará e o regenerará. Com isso, mantém-se uma “verdade carnavalesca”. Sobre os aspectos dessa linguagem popular desenvolvida pela literatura, Bakhtin refere-se às seguintes estratégias discursivas: paródia, “maravilhas da Índia”, literatura de visões e de além-túmulo, lendas de gigantes, na epopeia animal, bufonarias alemãs, grosseria, imprecações e juramentos. Depois retomada de maneira pormenorizada, “esses elementos linguísticos exerceram uma influência organizadora direta sobre toda a linguagem, o estilo e a construção das imagens dessa literatura.”⁷⁴

No capítulo que dedica à análise do vocabulário da praça pública na obra de François Rabelais, Bakhtin indica que o critério moral faz com que o autor de *Gargantua* construa uma linguagem embaraçosa. O rebaixamento, elemento do baixo material e corporal, ocorria por meio do uso da genitália. Com farta exemplificação, é demonstrada a utilização dos excrementos e a proximidade destes com a fecundidade. Então, o uso de adjetivos como “obsceno”, “cínico” e “grosseiro” para qualificar a obra de Rabelais é um engano pelo caráter ambivalente e “uma parte orgânica de todo o sistema de suas imagens e de seu estilo”⁷⁵.

Sobre o caráter não oficial dessa linguagem, o autor o associa à liberdade da cultura popular. Fizemos um levantamento de todos os gêneros discursivos da praça pública que foram citados e analisados pelo autor, juntamente com recursos estilísticos

⁷³ *Idem, Ibidem. Loc. Cit.*

⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1999. p. 24.

⁷⁵ *Idem, Ibidem.* p. 130.

discursivos. São eles: Grosserias; juramentos; maldições; linguagem familiar inutilizável em outro lugar; literatura recreativa dos estudantes; moralidades e farsas de caráter popular; anedotas; facécias; debates alegres; esboços cômicos; elogios de charlatães de feira e vendedores de livros; propaganda popular; pregação paródica; elogio às “doenças alegres” (sífilis e gota); uso excessivo de superlativos; apostas; discurso de louvor-injúria; imprecações como ameaça de doenças; pregões da praça pública; e, poesia macarrônica.⁷⁶

Com todos esses discursos gozando de uma repleta liberdade, o caráter ambivalente é parte do inacabamento que gera as chamadas formas e imagens do realismo grotesco. Assim, os discursos do emissor da mensagem:

não comportam o menor matiz, por mais débil que seja, de seriedade lúgubre, de medo, veneração, humildade. Eles são totalmente alegres, ousados, licenciosos e francos, ressoam com toda a liberdade na praça em festa, para além das restrições, convenções e interdições verbais.⁷⁷

Assim sendo, o riso reina absoluto na praça pública e algumas das principais imagens desse universo grotesco são: médicos charlatães e escatológicos, tripas (ventre, entranhas, seio materno) e as imagens da cozinha e do banquete. Para não estendermos desnecessariamente a série de imagens grotescas, veremos as principais características do realismo grotesco:

- Origem do grotesco nas fontes populares;
- Mundo dual (sério e cômico);
- Associação do grotesco com o riso;
- Lógica às avessas (baixo no lugar do alto: travestis, degradações, profanações, obscenidades e destronamentos);
- Ambivalência;
- Elemento corporal exagerado, infinito, cósmico;
- Rebaixamento como traço marcante;
- Degradação é a comunhão com o baixo – destrói e reconstrói (ambivalência);
- Degradação do sublime;
- Carnavalização – conceito que remete às festas da Antiguidade clássica;
- Grotesco (inacabado e imperfeito) X Clássico (acabado e perfeito);
- Transitório e metamorfoseado;

⁷⁶ *Idem, Ibidem.* p. 125-170.

⁷⁷ *Idem, Ibidem.* p. 144.

- Grotesco mais corporal e empírico do que abstrato e metafísico.

Retomando a ambivalência como inerente a todas as outras características do realismo grotesco, a interpretação puramente satírica do grotesco é errônea:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.⁷⁸

O princípio ambivalente rege a existência do realismo grotesco. Dentro desta perspectiva, não se pode aceitar uma sátira com riso gratuito, nem uma ironia condenatória e não há lugar para o *nonsense*. No entanto, o próprio Bakhtin reconhece, a questão temporal-espacial é muito importante não apenas para um gênero discursivo, mas para a própria literatura. Adotando uma terminologia positivista, o grotesco parece evoluir a partir de um determinado momento e, com isso, perde seu caráter ambivalente. Frente a tal questão, o grotesco deixa de ser grotesco, ou ele se modifica? O estudo de Bakhtin recebe essa mudança com desconfiança, e o trabalho de Wolfgang Kayser, apesar de desprezar os resquícios da ambivalência em grande parte de sua obra e reconhecê-la em outras, trabalha essa nova perspectiva do grotesco.

Eximir os dois estudos de uma teoria totalizante é parte deste trabalho, como já indicamos anteriormente, afinal o grotesco evolui e estabelece relações de hibridização com outros gêneros discursivos ou categorias estético-literárias. À vista disso, faz-se necessário explorar as relações que o grotesco possui com categorias ligadas ao cômico e ao fantástico.

1.4. O GROTESCO E O RISO: COMÉDIA, SÁTIRA, PARÓDIA E OUTROS ESCÁRNIOS

Conforme Mikhail Bakhtin diz, o grotesco possui uma proximidade enorme com categorias ligadas ao cômico e à sátira. No entanto, o autor fala sobre os imitadores de Rabelais:

⁷⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 21-22. (grifo do autor.)

Seu universalismo se enfraquece brutalmente. A outra face desse processo se manifesta quando as imagens rabelaisianas são empregadas com fins satíricos. Isso conduz, nesse caso, à debilitação do pólo positivo das imagens ambivalentes. Quando o grotesco se põe a serviço de uma tendência abstrata, desnatura-se fatalmente. Sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância.⁷⁹

Com isso, far-se-á um comparativo do grotesco com outras categorias ligadas ao riso. “Por que estudar o riso?” – Esta é a pergunta que Georges Minois faz na introdução de seu livro e a resposta da importância que o riso tem em nossas vidas é dada pelo próprio autor:

Não é curioso [...] constatar que atualmente vivemos uma dupla contradição: de um lado, muitos têm a impressão de que o riso está voltando, já que ele se ostenta por toda parte; por outro lado, rimos cada vez menos, apesar de todas as ciências alardearem os méritos quase milagrosos do riso.⁸⁰

O autor antevê que “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência”⁸¹, tal sua importância que um papiro da Universidade de Leyde (séc. III) nos dá o nascimento do universo através de gargalhadas. Em todo caso, o estudo que faz do riso aponta para possibilidades antitéticas, afinal o riso pode ser tanto sério e conservador quanto libertário e subversivo. Neste momento é o segundo padrão que nos interessa, pois se liga intimamente com as categorias sátira, humor, chiste, paródia, ironia, alegoria, enfim as que se relacionam com o cômico.

Há diversos relatos na história ocidental de escritores satíricos que foram perseguidos, punidos, processados e até assassinados. Assim, o riso e suas subdivisões é tão marginal quanto o grotesco; o riso e o grotesco também pertencem à “ordem social” desde Demócrito e Alcibíades, mas se destacam enquanto elementos marginais e muitas vezes “subculturais”. O maior exemplo disso é Rabelais e tantos outros escritores mais ou menos cômicos estarem no *Index* inquisitorial até 1966, juntamente com autores que pensaram o grotesco, tais Victor Hugo e Henri Bergson.

⁷⁹ BAKHTIN, Mikhail.. *Op. Cit.* p. 53-54.

⁸⁰ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003. p. 18.

⁸¹ *Idem, Ibidem.* p. 19.

Em síntese, para Minois, os gregos tinham uma visão contraditória do riso; os romanos riam muito e eram muito menos sérios do que se pinta a ponto de suas tragédias serem posteriores às sátiras; para o primeiro cristianismo o riso era satânico, só os gnósticos o aceitavam na criação e em Cristo; no final da Idade Média, e diferente do que diz Bakhtin, o riso é uma arma opressora da coletividade, ele exclui e marginaliza; o Renascimento é a libertação do riso; do séc. XVI até o final do XVIII, o riso é atacado pela maioria dos pensadores desde Pe. Vieira até Pascal e é absolutamente marginalizado; no século XIX o riso volta a ser agressor, o que persiste até o século XX afora governos totalitários que passaram por quase todos os lugares e controlaram o riso; acresça-se ao século XX, por fim, um riso nervoso e absurdo, um riso que ri tanto até anunciar a morte do próprio riso e então torna-se um *nonsense*. O riso é o humor que adquire formas variadas.

A questão do caráter popular do riso medieval, visto em Bakhtin, é contestado aqui pelo outro viés que ele assume no período medieval. A citação abaixo, apesar de longa, apresenta uma síntese de Umberto Eco sobre a questão:

A Idade Média era uma época cheia de contradições, em que as manifestações públicas de piedade e rigidez se faziam acompanhar de generosas concessões ao pecado, conforme se vê em grande parte da novelística da época, e existiam locais onde a prostituição era tolerada [...]. Não devemos esquecer o erotismo da poesia cortês ou os cantos dos goliardos, que eram clérigos também. Além disso, o senso do pudor era bem diferente daquele moderno, sobretudo entre os pobres, onde as famílias viviam promiscuamente, dormindo todos no mesmo aposento ou até no mesmo leito, e as necessidades corporais eram satisfeitas nos campos, sem grandes preocupações de privacidade.

A obscenidade (e a magnificação do disforme e do grotesco) aparece nas sátiras contra o aldeão e nas festas carnavalescas em relação à vida dos humildes. Trata-se de dois fenômenos bastante diversos. Existem textos, [...], nos quais o aldeão é apresentado como um tolo, sempre pronto a ludibriar seu senhor, sujo, fedorento, [...] e, às vezes, como um Priapo, desfigurado por repulsivos atributos genitais. Isso não era, contudo, um exemplo da comicidade popular; era antes a expressão do desprezo e da desconfiança do mundo feudal e do mundo eclesiástico em relação aos camponeses. As deformidades do aldeão eram apreciadas com sadismo e ria-se *deles* e não *com eles*.⁸²

É incontestável que a opinião de Eco é absolutamente divergente da de Bakhtin, tal qual ocorre, em menor grau, com Minois. Apesar de termos duas leituras contraditórias do realismo grotesco medieval, tanto uma quanto outra será levada em conta nas análises a seguir. O aspecto marginal da ambivalência bakhtiniana faz com

⁸² ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 137.

que o riso se torne bastante diferente do padrão de humor apenas rebaixador aceito contemporaneamente, assim sendo aceitamos a leitura inicial de Eco sobre a contradição medieval e a adotamos como metodologia para análise do grotesco e do riso nos textos a seguir. Talvez tenhamos aqui uma “embreagem paratópica”⁸³, de Dominique Maingueneau.

Frequentemente, o humor aparece muito próximo ao riso e ao grotesco. Pierre Daninos dá alta maleabilidade para o uso da palavra “humor”, que é, na verdade, indefinível. Então, “o humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade, que tomou distância em relação a si próprio e achou que era derrisório e incompreensível”⁸⁴. Assim, o humor cinde o sujeito que faz uma autoderrisão ou o faz estranho em relação ao que analisa. De outra maneira, se o humor é dotado de ambivalência, há como uma espécie de hibridização do sujeito – o estranho e irreconhecível se torna parte do eu.

Outro estudioso que identifica o hibridismo nas obras satíricas é Enylton de Sá Rego. Em seu estudo sobre a presença da Sátira Menipeia em Machado de Assis, o autor identifica como principais características do *Diálogo dos Mortos*, obra de Luciano de Samósata: mescla de gêneros; paródia; liberdade de imaginação; caráter satírico não-moralizante; e, ponto de vista distanciado e irônico do observador. Nunca se sabe se o narrador da obra machadiana está dizendo “a”, “b” ou “a e b”. Nesse aspecto, há uma profunda semelhança entre o humor e o grotesco. A afinidade dos termos não se limita a esse aspecto, pois Catarina de Castro aponta que “o humor implica uma atitude do Homem perante a vida e si próprio enquanto ser humano, pressupondo a consciência do seu carácter ridículo mas também sublime”⁸⁵.

A tensão entre ridículo e sublime, dentro do contexto bakhtiniano, não pertence ao grotesco, afinal este não quer perpetrar o crime de adentrar no cânone. Entretanto, uma visada contemporânea permite que tanto uma coisa quanto outra sejam do universo grotesco de forma inevitável, justamente pelo fato de este ser um gênero discursivo híbrido, tal qual o universo, em constante expansão.

⁸³ **Embreagem paratópica:** “[...] estamos diante de elementos de ordens variadas que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo.” In: MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 174.

⁸⁴ MINOIS, Georges. *Op. Cit.* p. 79.

⁸⁵ In: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=257&Itemid=2 . Acesso em: 30/05/2011.

A palavra “sátira”, conforme Houaiss, origina-se na expressão latina *lanx satura*, que em tradução literal significa “prato cheio” de frutos. Sabe-se que na Antiguidade Clássica havia dois tipos de sátira: a horaciana e a juvenaliana – uma mais amena a outra mais áspera. De uma maneira ou de outra, conforme conferimos, há uma ofensiva a outrem. Sob uma ótica, isso ocorre “para evitar de ressentir-se com o meio ambiente, ou que, malferida, se volta implacavelmente contra o agressor”⁸⁶.

Dentro da perspectiva bakhtiniana do grotesco, este não pode ser vinculado à sátira, afinal apenas um de seus aspectos ambivalentes é considerado – o negativo – seja a sátira moralizante ou não. A ideia de regeneração do que está morto (ou daquilo que é criticado) é desprezada pela sátira. O crítico russo prova que essa ambivalência era muito bem compreendida na Idade Média e no Renascimento, mas indica que posteriormente ela não é percebida.

A sátira, então, “ataca de forma incisiva ou ridiculariza os vícios e imperfeições”, como destaca Houaiss, e a palavra que orbita seu significado com maior atração é zombaria. Umberto Eco, em seu *História da Feiúra*, determina a sátira como um cômico de perda ou rebaixamento:

Falamos aqui de formas de arte que exprimem a *harmonia perdida* [...], a *harmonia possuída* [...] ou ainda a *harmonia perdida e malograda*, e aí temos o cômico como perda e rebaixamento ou ainda como mecanização dos comportamentos normais. Desse modo, pode-se rir daquela pessoa empertigada e presunçosa que escorrega numa casca de banana, dos movimentos rígidos de uma marionete, mas pode-se rir também com as várias formas de frustração das expectativas, com a animalização dos traços humanos, com a inabilidade de um trapalhão e com muitos jogos de palavra.⁸⁷

O autor destaca ainda que essas formas de comicidade se aproximam da deformação. É exatamente nessa deformação, nessa perda, nesse rebaixamento que encontramos a presença do grotesco. Assim sendo, o grotesco permeia a sátira, o que é óbvio, e torna-se um elemento construtivo da zombaria; na verdade, está em seu cerne. Mas e o lado positivo que Bakhtin reivindica para o grotesco está presente na sátira ou o russo estava certo sobre a inexistência desse aspecto regenerador na literatura a partir do século XIX? Em nossa perspectiva, não pode haver essa divisão maniqueísta entre o positivo e o negativo, o ético e o antiético, o centro e a margem, o certo e o errado, pois

⁸⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 15ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 471.

⁸⁷ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 135.

em um fenômeno tão homogêneo tal é o grotesco, o positivo permeia o negativo e vice-versa mesmo na modernidade e na pós-modernidade.

Ainda que a sátira tenha apenas o aspecto rebaixador, portanto sem a ambivalência tão característica do realismo grotesco, ele não pode ser desconsiderado de tal universo. Além disso, o próprio Bakhtin reconhece a perda da ambivalência a partir do século XVII, o que descaracteriza o realismo grotesco, mas não o grotesco. Então a sátira é autônoma ao grotesco? Não. A questão é que em alguns momentos a sátira grotesca é dotada de ambivalência; em outros, não. A sátira pertence ao grotesco até mesmo em sua veia pessimista, podendo aí se aproximar da perspectiva grotesca de W. Kayser.

Ainda assim, o grotesco e a sátira são gêneros discursivos que se mesclam formando um gênero híbrido com a tarefa de justapor elementos irreconciliáveis. A peculiaridade de cada um já não pode mais ser identificada. Para ilustrar, pensamos na pintura: quando vemos a cor verde, não pensamos na mescla entre o azul e o amarelo para sua formação. A única diferença entre a sátira e o grotesco é que a segunda, nos moldes bakhtinianos, possui a ambivalência regeneradora. O aspecto negativo do grotesco, a sátira explora exaustivamente. No entanto, a ambivalência está implícita em alguns tipos de sátira, como indica o russo. Assim sendo, a sátira é parte da constituição do grotesco. Outro termo muito recorrente nas discussões acerca do grotesco é o cômico.

O Cômico pertence ao mesmo campo semântico do riso, da sátira e do grotesco. Segundo Ivo Bender, o cômico é sempre coletivo e ruidoso o que em nossa opinião se coaduna com o grotesco. Já Vilma Arêas, falando mais especificamente do teatro, prefere não teorizar a comédia, mas demonstrar como esta se estabelece na relação entre o sujeito da comicidade (autor), o objeto cômico (material utilizado para provocar comicidade) e o espectador (quem ri). A lógica do teatro é outra que não a estudada aqui, mas vale lembrar a semelhança estabelecida com o literário e, novamente, há uma presença da paratopia. No texto poético também se valoriza a recepção que a obra tem. Por mais que se diga que a obra é fechada nela mesma ou o autor não se preocupa com respostas alheias, parece-nos que essa reação de desdém não combina com o caráter humano intrínseco à arte e à literatura, campos discursivos que se equivalem e se chocam com outros. Tal qual no teatro, a relação entre o autor, o leitor e a obra cria um universo outro, às avessas ou não, um mundo próprio, grotesco. É

assim que V. Meyerhold constrói seu teatro grotesco e Ramón del Valle-Inclán concebe o esperpento.

O teatrólogo russo desenvolve uma teoria do grotesco para o teatro, tal qual o fenômeno é: inacabado. O tragicômico é um espelho deformante que enceta para um novo gênero cênico:

A montagem de *O Inspetor Geral*, de Meyerhold, com suas linhas estéticas deformantes e deformadas, suas proporções aumentadas e suas imagens exageradas e de traços distorcidos aponta certamente para uma espécie de “bufonaria trágica” que o próprio Meyerhold já tentava definir, em seus escritos teóricos de 1912, onde trata a questão do grotesco cênico.⁸⁸

Ainda em *Arlete Cavaliere*, a harmonia plástica que gera uma espécie de encantamento no telespectador, é o resultado da mescla entre a reprodução do real e a instauração de um mundo encantatório, sendo o último predominante. Com isso, o grotesco ligado ao riso parece ser esquecido. A explicação da professora, no entanto, atina para uma outra possibilidade de leitura do grotesco, que pode se plasmar em poesia também:

Mas se o grotesco nasce da face cômica das farsas populares representadas nas feiras pelos atores ambulantes de todos os tempos, ele corresponde também à outra face do riso, o silêncio que oculta a tragédia eterna da humanidade e que esconde seu sofrimento por detrás das gargalhadas para, talvez, contrabalançar de forma audaciosa a decadência trágica de todos os tempos. Meyerhold encontra no ritmo contemporâneo, na alucinação das novas e grandes descobertas e na velocidade febril de todas as mutações o terreno fértil para o teatro grotesco onde o cômico e o trágico se revezam, alternam-se diabolicamente, para fazer a cena resvalar, de um minuto para outro, da mais terna e sentimental cantiga para a mais cruel e violenta sátira.⁸⁹

O cômico, e o riso inerente, a ele tem uma antinomia em teatro: a tragédia. Sob a égide discursiva, esses elementos se misturam quando atingem uma reflexão metafísica, ou quando ele se personifica no teatro. A gravidade da tragédia e a burla cômica, quando unidas, formam o grotesco. Portanto, é certo que o grotesco existe na contradição entre o cômico e o sério. O mesmo ocorre na teoria esperpêntica de Ramón de Valle-Inclán. Ocorre que Bakhtin nega qualquer influência metafísica no realismo grotesco tratando-o como um fenômeno popular, no entanto o grotesco não pode ser um só – ele é contraditório e paradoxal.

⁸⁸ CAVALIERE, Arlete Orlando. *O Inspetor Geral de Gogol-Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: USP. Tese de Doutorado. 1991. p. 191.

⁸⁹ CAVALIERE, Arlete Orlando. *Op. Cit.* p. 194.

A linguagem esperpêntica é similar à grotesca e cômica: uso de neologismos e estrangeirismos, linguagem coloquial, perífrases, redundâncias, paródias e confronto entre diferentes níveis de linguagem. O próprio teatrólogo, antes de teorizar o esperpento, chamava-o de ridículo, feio e até grotesco. Este último, ligado à tradição espanhola desde Quevedo, é construído através de uma deformação da realidade. Sem o princípio ambivalente, a teoria esperpêntica faz uma crítica a toda a degeneração moral da sociedade espanhola desde políticos até artistas omissos no início do século XX. O autor faz uma peça esperpêntica, *Luces de Bohemia*.

Se o grotesco é muito próximo do cômico e do dito espirituoso, Concetta D'Angelli demonstra como outro estudioso separa o cômico do dito espirituoso (Witz) retomando Freud: “A distinção entre comicidade e Witz é interpretada por Francesco Orlando [...] em uma relação diferente com o inconsciente, já que a comicidade tem que ver com a repressão, enquanto o disfarce permitido pelo Witz libera o reprimido.”⁹⁰

Consonante a essa opinião, temos a de Vladimir Propp. Para ele o cômico não se diferencia do ridículo. Além disso, o autor de *Comicidade e riso* aproveita a ideia aristotélica de que o disforme é cômico e aprofunda o sentido com o defeito, a deformação física, a reificação do homem com o apontamento de uma aberração, o automatismo pura e simplesmente, o exagero (dividido em três formas, a saber: caricatura, hipérbole e grotesco), a alogia (absurdo e *nonsense*) e a paródia. Os pontos de vista de Propp são discutíveis em vários aspectos, mas não adentramos a essa questão. O que interessa aqui é que tudo o que o autor refere como pertencente ao cômico se aproxima muito do grotesco, mais especificamente do de W. Kayser. Propp também define o grotesco:

O grotesco é a forma da comicidade preferida pela arte popular desde a Antiguidade. As máscaras da comédia grega antiga são grotescas. O descomedimento violento na comédia contrapõe-se ao comedimento e ao majestoso na tragédia.

Porém, o exagero não é a característica única do grotesco. O grotesco nos faz sair dos limites de um mundo realmente possível. [...]

O grotesco é cômico quando, como tudo o que é cômico, encobre o princípio espiritual e revela os defeitos. Ele se torna terrível quando o princípio espiritual se anula no homem.⁹¹

⁹⁰ D'ANGELLI, Concetta e PADUANO, Guido. *O cômico*. Trad. de Caetano W. Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 274.

⁹¹ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. de Aurora Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. p. 92. (grifo nosso)

Então, tudo o que é cômico, tal qual o grotesco, encobre o princípio espiritual e revela os defeitos. Tudo que é cômico, é grotesco; mas nem todo grotesco é cômico. Destacamos que Propp não considera o grotesco como uma manifestação da vida. Para ele, o grotesco só é possível na arte, opinião tipicamente estruturalista completamente antagônica à nossa: “Os horrores da guerra, fotografados para fins documentais, não têm e não podem ter caráter de grotesco”⁹². Quando se fala de uma guerra, normalmente remete-se ao caráter assustador e abismal que W. Kayser teorizou no grotesco e novamente o princípio bakhtiniano de um mundo dual deve ser deixado de lado para que se compreenda o grotesco.

Conforme Bakhtin avista, o grotesco perde sua duplicidade, mas não necessariamente é o que ocorre - mesmo nos dias de hoje. A poesia, por exemplo, pode satirizar um defeito ou um vício e estes serão compreendidos de forma bem diversa por um leitor que não exige um entendimento único aos poemas que escolheu ler. Mesmo a explosão da bomba de Hiroshima foi transformada em rosa por Carlos Drummond de Andrade, o que lembra um artifício do grotesco que é a inversão topográfica – é o grotesco que se transforma em lirismo puro, é a inversão da inversão.

Apesar de Bakhtin ser magistral em seu estudo sobre a recepção do grotesco na Idade Média e no Renascimento, o autor esqueceu-se de levar em conta que paralelamente à ironia contemporânea corre também um riso universal e ambivalente que não sulca apenas a poesia, mas também a vida cotidiana.

A ironia é reconhecidamente uma das mais importantes ferramentas de construção do grotesco moderno, e isso será retomado logo a seguir, mas antes dela temos outro poderoso artifício grotesco que é a paródia. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, a paródia é parricida. O autor explica que o texto parodiado é destruído para ser reconstruído com sentido completamente diferente. É a ode *versus* a para-ode.

Considerando a proximidade entre paródia e estilização, Sant’Anna exemplifica com as reescritas feitas da *Canção do Exílio*:

⁹² *Idem, Ibidem. Loc. Cit.*

Original:	Estilização:	Paródia:
Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá, As aves que aqui gorjeiam Não gorjeiam como lá. (Gonçalves Dias)	Esta saudade que fere Mais do que as outras quiçá, Sem exílio nem palmeira Onde cante um sabiá. (Cassiano Ricardo)	Minha terra tem palmares onde gorjeia o mar os passarinhos daqui não cantam como os de lá. (Oswald de Andrade) ⁹³

A estilização respeita o original, enquanto a paródia insere um elemento de comicidade à interpretação que se dá ao original. Levando em consideração o conceito de polifonia de Bakhtin, há uma fusão de vozes na estilização e um antagonismo entre o original e a paródia. A estilização é um intertexto ou interdiscurso. No caso da paródia, as vozes são absolutamente diferentes das vozes do texto original. Há uma referência óbvia, mas é pela oposição entre o que é dito no original.

Essa diferença de vozes que existe na paródia também aparece na obra de Linda Hutcheon. A eminente estudiosa canadense destaca que “a paródia procura de fato a diferenciação no seu relacionamento com seu modelo”⁹⁴. Além disso, a autora ressalta que na pragmática o texto paródico implica uma intenção de parodiar a outra obra e a decodificação por parte do receptor, então a paródia é um ato enunciativo que inclui todo um contexto. É nos útil novamente o conceito de hibridização: a paródia é, então, um gênero discursivo próprio, com uma lei obrigatória, segundo Hutcheon, que é a repetição com diferença.⁹⁵ O elemento contraditório, que permeia toda poética grotesca se faz presente também na paródia.

Neste sentido, a paródia é o grotesco do modelo? Ou carrega em si um grotesco próprio? E o modelo pode ser grotesco? Para tais questões, as combinatórias podem ser diversas. Se exemplificarmos o original como um texto grotesco, sua paródia fatalmente também percorreria tal caminho, pois pode ser uma resposta ao primeiro emissor, ou ser um desprezo a ele, em forma de um texto lírico absolutamente irônico, dotado de ampla ambivalência pelo simples fato de transitar entre desconstrução e reconstrução. O fato é que a própria autora reconhece que a paródia legitima e subverte o original. Desta maneira, a paródia tem o caráter aniquilador e reconstrutor que constitui o grotesco de Bakhtin, ou seja, sua ambivalência.

Retomando a origem etimológica da paródia, para-ode, nada mais necessário do que o olhar que Linda Hutcheon dá à questão: todos os estudiosos ficam na

⁹³ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 7ª edição. São Paulo: Ática, 2001. p. 23.

⁹⁴ HUTCHEON, Linda. *Teoria da Paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 55.

⁹⁵ HUTCHEON, Linda. *Teoria da Paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 48.

superfície da origem grega da palavra: “*para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade em vez de um contraste. É este sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil [...]”⁹⁶

A paródia e o grotesco obviamente se vinculam a essa concepção de arte como ruína, para que se desconstrua e reconstrua com um sentido outro a obra, seja ela literária ou não; além disso, as categorias se vinculam a outras formas de percepção, como a ironia, tão importante na construção dos dois gêneros discursivos. Um estudo comparativo entre a paródia e o grotesco daria por si só uma tese, então limitamo-nos a deixá-las como gêneros discursivos que se interseccionam. Outrossim, a paródia é um componente indispensável do grotesco, mesmo a paródia moderna, apesar de Bakhtin desprezá-la: “Não obstante a rejeição por Bakhtin da paródia moderna, existem ligações estreitas entre aquilo a que ele chama de paródia carnavalesca e a transgressão autorizada dos textos paródicos atuais.”⁹⁷

Antes de falarmos da ironia, um parêntese (ou parágrafo) para a estilização: se a paródia é uma parte importante da constituição do grotesco por excelência, a estilização se aproxima da categoria grotesca? Sim, mas nem sempre. Ela é uma cópia que se deforma e marginaliza, o que nem sempre ocorre. A obra copiada, seja no conteúdo, seja nas vozes ou ainda na forma, na estilística, permanece pulcra, enquanto que sua estilização está a caminho de uma inversão topográfica de vários aspectos da obra ulterior. Se a estilização não é completamente grotesca, pelo menos vislumbra esse caminho.

Muito embora a ironia seja um tropo retórico como já foi visto anteriormente, ela também é um gênero discursivo de vasta importância para a construção do grotesco, enquanto ferramenta discursiva, tropos, ou hibridização de gêneros. Sobre este último aspecto, a ironia pode ser o resultado de um conjunto de procedimentos discursivos, como indica Beth Brait, que não difere de outros elementos discursivos:

A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços “institucionalizados” para o aparecimento de discursos de humor, quanto em outros, como a primeira página de um jornal sério e que não tem por objetivo divertir seus leitores.⁹⁸

⁹⁶ *Idem, Ibidem.* p. 47-48.

⁹⁷ *Idem, Ibidem.* p. 39.

⁹⁸ BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Educamp, 1996. p.14.

Nessa perspectiva, a ironia é um gênero discursivo que transita entre outros, incluindo aqui o grotesco e todas as outras palavras ligadas ao seu *ethos*, com uma função de estratégia de linguagem, a polifonia, esta última também permeando o grotesco:

[...] a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados.⁹⁹

Para não nos estendermos mais, outros gêneros discursivos, ferramentas estilísticas, tais como a sátira, o riso, o humor, a paródia, a ironia, a hipérbole e até a estilização fazem parte de um *ethos* do grotesco. O que os separa? Não sabemos exatamente, mas uma forma de aproximá-los é através do grotesco. O que aproxima é o grotesco. Além de sua infiltração nas categorias ligadas ao riso, o grotesco manifesta-se no fantástico.

1.5. AS RELAÇÕES DO GROTESCO COM O FANTÁSTICO E O FEIO

O fantástico e os gêneros que se aproximam dele, o maravilhoso, o estranho, carrega uma relação com o sobrenatural. Filipe Furtado aponta que esse sobrenatural “consiste não numa efetiva fuga à natureza, mas no fato de se tornar impossível comprovar de modo universalmente válido a sua existência no mundo conhecido”¹⁰⁰. O traço comum, ainda segundo o autor, dos seres que chama de metaempíricos é manterem-se inexplicáveis para a época em que são concebidos por motivos diversos. O inexplicável, ou o que se explica de maneira natural e sobrenatural, portanto de duas formas diferentes, é o que Tzvetan Todorov nomina como fantástico.

Dada a importância do estudo de Todorov para o fantástico, a obra do filósofo búlgaro nos serve como referência no tema. Primeiramente, o estudioso reconhece o fantástico como um gênero literário pelo simples fato de se fazer com palavras. Depois,

⁹⁹ *Idem, Ibidem.* p.16.

¹⁰⁰ FURTADO, Filipe. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/G/grotesco.htm>. Acesso em: 05/01/2010.

o autor aponta para a impossibilidade do fantástico em poesia, pois esta recusa a representação e pelo fato de o outro ser uma subdivisão da prosa.

Quando levamos em alta conta os gêneros em forma de discurso, é pelo fato de eles propalarem uma interação social que condiz exatamente com o binômio evocação e representação adotados por Todorov para caracterizar a poesia. Assim, discordamos de Todorov quando o autor condena as antologias de poesia fantástica. O fantástico é possível na poesia, tal qual o é na ficção. A poesia é em muitas vezes representação. Além disso, o autor sub-hierarquiza o gênero fantástico ao colocá-lo como uma parte da prosa, apesar de reconhecê-lo como gênero literário. Abona-se em seu texto a definição do fantástico, que em nosso uso a aproximará do grotesco:

[...] A ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. [...] ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.¹⁰¹

Conhecer e irreconhecer são palavras do campo semântico de Wolfgang Kayser. Além disso, Todorov reconhece que um gênero carrega muitas características de outros gêneros que são próximos a ele. Lado a lado com o fantástico, segundo o próprio autor, estão a fábula, o maravilhoso e o estranho; a nosso ver, o grotesco se insere nessa espécie de vizinhança discursiva. A seguir, verifica-se que vários estudiosos tratam o fantástico como um gênero que está entre o natural e o sobrenatural, o que reflui também na questão da recepção:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto.¹⁰²

Para haver fantástico, a recepção entra num perigoso paradoxo: o texto cria uma expectativa daquilo que deve ser compreendido pelo leitor. Apesar de não haver

¹⁰¹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª Ed. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 30.

¹⁰² TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª Ed. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 37.

nenhuma citação sobre a proximidade com o gênero grotesco em sua obra, Todorov define: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário.”¹⁰³ Se a hesitação é o que define o fantástico, não menos presente ela se faz no grotesco. A dúvida pode ainda estar carregada de ambivalência.

Tanto é possível aproximar o grotesco do fantástico que Wolfgang Kayser alarga toda sua teoria do grotesco a partir das seguintes palavras: fantástico, insólito, maravilhoso, portentoso, estranho, fabular e esquisito. Sem a pretensão de hierarquizar os gêneros, a maioria absoluta de textos fantásticos pertence ao grotesco. De outra forma, alguns textos grotescos são fantásticos.

Apesar de o grotesco e o fantástico possibilitarem a construção de novas realidades inconcebíveis pelo homem até então, Bakhtin não reconhece o caráter monstruoso do grotesco na literatura medieval. Esse aspecto só é descrito em sua obra quando se fala do grotesco romântico e do grotesco moderno. Obviamente o estudioso compreende a coexistência entre as categorias estéticas, mas opta por uma aproximação com o riso e a sátira.

1.6. SÍNTESE DO GROTESCO – A POESIA É GROTESCA?

É basilar para o grotesco a presença de um corpo, seja ele de que espécie for. O corpo enquanto materialidade faz-se presente também na poesia, esta por si só corpórea ao se realizar em linguagem. Um paradoxo possível aqui é o de que a própria metafísica se corporifica em linguagem através do poema. A poesia é, neste sentido, um universo próprio em que cabe o sublime e o grotesco, o feio e o horrível, entre tantas outras infinitas possibilidades.

Bakhtin fez poucas considerações sobre a poesia, mas quando as fez sempre a colocou como monológica, ou ainda como um discurso de autoridade, no sentido de que a voz poemática não é permeada por outras vozes. Se sopesarmos a produção anterior a de Baudelaire já se identifica que tal qual ocorre na prosa as vozes da praça pública permeiam a voz poemática, amalgamando os discursos de classes sociais diferentes, ainda mais quando se observa tal aspecto na sátira.

¹⁰³ *Idem, Ibidem.* p. 31.

Assim, neste sentido, as menções de Kayser, Victor Hugo e Baudelaire, quase sempre associam o grotesco à poesia. Esta última perspectiva é consonante ao olhar que se constrói aqui. Além disso, qualquer classificação ou estruturação no campo das artes tem de considerar a inconstância inerente a ela. Enquanto fenômeno, o grotesco é. Existindo, ele se torna parte integrante de outros seres, inserindo-se aqui a poesia. Mais do que isso: se a poesia dita clássica tem como estratégia a mimese como padrão de construção, e a poesia moderna se postula a partir da criação, o mesmo faz o grotesco tanto antes quanto agora: copia e cria. A essência do grotesco é também essência para qualquer gênero discursivo ou literário: a poesia, a ficção, o teatro, a performance, a fala com o vizinho, o discurso laudatório de um advogado, e até o discurso encomiástico de um político.

Enquanto criação, o grotesco degenera as formas recalcadas e estanques do cânone oficial, pois sua inerente marginalidade é o que possibilita sua inventividade. Muito além disso, ainda há de se levar em conta a relação cósmica que essa marginalidade possui com o que é oficial – o que Bakhtin nomina como ambivalente. Não se pode desprezar um outro tipo de ambivalência presente em qualquer leitura de texto literário: a recepção que este possui.

Utilizamos aqui o termo ambivalente, pois uma leitura pode ser das mais construtivas sobre um livro enquanto outra pode ser das mais destrutivas. A diferença entre as duas, na verdade, não existe, pois o que interfere no julgamento são as preferências do leitor. Além da recepção, essa estética grotesca diz respeito tanto a aspectos formais quanto conteudísticos, analisados e aplicados no capítulo posterior.

As análises feitas no capítulo seguinte procuram demonstrar que o grotesco açambarca elementos da cultura popular, da cultura erudita, dos gêneros literários, dos gêneros discursivos; transita entre o erudito e o popular, o canônico e o marginal, a sátira e o fantástico, o lúdico e o assustador; enfim, o grotesco pertence ao cosmos e, como já foi dito anteriormente, é uma pequena parte do universo da cultura humana. Esse universo é ao mesmo tempo idiossincrático e coletivo; respeita a alteridade e é preconceituoso porque o grotesco, um pequeno universo, é, em si, cheio de contradições e ambivalências por ter um caráter absolutamente humano e ainda estar em expansão. Apesar de seu vínculo a tudo o que é aberratório, estranho e ridículo, o grotesco está na essência do ser humano, com seus pequenos universos ainda em expansão.

Vejamos o grotesco em uma pequena amostra de sua existência – a poesia. A poesia é considerada por muitos como excepcional apenas quando inventa. Se a

inventividade é inerente à poesia e ao grotesco, os dois fenômenos discursivos se unem neste aspecto. Outro ponto de contato, ainda referente à invenção é a contestação ao *status quo*, que tanto a poesia quanto o grotesco o fazem constantemente. Assim, o grotesco, como Baudelaire anteviu, é parte da modernidade; mas, além disso, com a nova perspectiva da alegoria que sua poesia nos dá, o grotesco moderniza o conceito de literatura e se perpetua na pós-modernidade.

Por último, o lugar do grotesco é entre o canônico e o marginal, lugar este que a poesia também transita com frequência, juntamente com qualquer gênero considerado clássico na sistematização antiga. No terreno da produção escrita, o grotesco e a produção literária questionam o cânone o tempo todo. O questionamento em si é um reconhecimento dessa verdade que é o cânone, o que não significa que toda a produção marginal se preocupe o tempo todo com o que é elevado. Na verdade, não o faz. A marginalidade do grotesco despreza o cânone, mas contraditoriamente o valida. O grotesco é um elemento central nessa tensão entre o cânone e o marginal. Na verdade, o grotesco enquanto fenômeno serve de elo entre um e outro, por mais que se desprezem e se legitimem. Após a leitura dos poemas, a relação entre o cânone e o grotesco será resgatada.

2. O GROTESCO E A MARGEM DO CÂNONE

A partir de uma análise do grotesco em diversos momentos da história da literatura portuguesa, faz-se necessário estabelecer as relações cambiantes que este fenômeno possui com o cânone literário. Além disso, averiguar a perspectiva inversa, ou seja, a não aceitação por parte do cânone de textos grotescos é outro caminho a ser trilhado aqui. De outra maneira, dentro da produção grotesca pode-se estabelecer um cânone grotesco? Tais olhares e questionamentos só são passíveis de apreciação se perspectivarmos os limites do cânone.

A linha que traceja o limite entre o que é canônico ou não, então, necessita de uma relativização. Para tal, é necessário averiguar os elementos sócio-históricos no qual a obra e o autor estão inseridos. A “socialidade” e a historicidade de uma obra para sua entrada no cânone já foi apontada por Terry Eagleton. Quanto ao espaço da obra e o autor, identificar o primeiro em determinado contexto se justifica, mas o mesmo não ocorre com o segundo, pois o estudioso de sua obra associa tal pesquisa com o pejorativo biografismo acadêmico. Todavia, a forma como um poeta busca sua entrada no cânone é diversa, se é que a busca, e isso fatalmente interfere na sua entrada em um cânone contemporâneo.

A distinção entre os tipos de cânone é feita a seguir, antes a origem do termo: o Dicionário Houaiss aponta para a origem do termo no latim, com a acepção de “lei, regra, medida”. Entretanto, Leyla Perrone-Moisés busca a etimologia no grego *krinein*, que é o equivalente a “julgar” e afirma que “crítica implica julgamento”. De tal modo, “cânone” é uma regra ajuizada anteriormente. Agregando a esta acepção, temos:

É no século IV que encontramos a primeira utilização generalizada de cânone, num sentido reconhecidamente afim ao etimológico: trata-se da lista de Livros Sagrados que a Igreja cristã homologou como transmitindo a palavra de Deus, logo representando a verdade e a lei que deve alicerçar a fé e reger o comportamento da comunidade de crentes. Após a rejeição de certos livros denominados apócrifos, o cânone bíblico tornou-se fechado, inalterável, distinguindo-se neste aspecto do outro referente do cânone teológico, o conjunto de Santos Padres a que a Igreja Católica periodicamente acrescenta novos indivíduos através de um processo chamado canonização.¹⁰⁴

¹⁰⁴ DUARTE, João Ferreira. Cânone. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=525&Itemid=2. Acesso em: 07/12/2011.

Assim, o cânone bíblico é imutável há séculos, tal qual a Igreja determina, o que o coloca em uma posição diametral ao cânone literário, pois este último está impossibilitado de permanecer estanque pelo fato de haver produções literárias publicadas diariamente que podem se infiltrar no cânone de maneira súbita. Desta forma, pode-se pensar que o cânone literário é absolutamente liberal, já que seu mecanismo de funcionamento é diametralmente oposto ao do cânone bíblico. No entanto, o cânone literário tem também um caráter conservador inerente a ele, o que é inevitável para preservar a obra passadina. Neste sentido,

Importante para a história posterior do conceito é, pois, a ideia de que canónica é uma selecção (materializada numa lista) de textos e/ou indivíduos adoptados como lei por uma comunidade e que lhe permitem a produção e reprodução de valores (normalmente ditos universais) e a imposição de critérios de medida que lhe possibilitem, num movimento de inclusão/exclusão, distinguir o legítimo do marginal, do heterodoxo, do herético ou do proibido. Neste sentido, torna-se claro que um cânone veicula o discurso normativo e dominante num determinado contexto, teológico ou outro, e é isso que subjaz a expressões como "o cânone aristotélico", "cânones da crítica", etc.¹⁰⁵

A questão de configurar uma obra como partícipe ou não do cânone é delimitar o que pode ser incluído e o que pode ser excluído dele. Diante de tal perspectiva, apenas a construção de um “cânone grotesco” seria possível para inserir autores excluídos do cânone literário português. Então, o cânone grotesco seria constituído basicamente por quais critérios, se a pesquisa se desenvolve em duas vertentes grotescas? Além disso, esses critérios seriam os únicos para delimitar o que é o grotesco? E os autores grotescos que não foram contemplados na pesquisa por quaisquer motivos pertenceriam ou não a esse cânone? Por último, um autor pertencente ao cânone grotesco, mais liberal, poderia participar do cânone oficial, colorido por um conservadorismo maior?

Todas essas questões são suscitadas por uma discussão que transcende o cânone, afinal é um discurso de autoridade que o define:

Na prática, o exercício da crítica pelos próprios escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso. Diluíram-se e perderam-se, pouco a pouco, os códigos que orientavam a produção literária: código moral (o Bem), código estético (o Belo), código de gêneros (determinado pela expectativa

¹⁰⁵ DUARTE, João Ferreira. Cânone. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=525&Itemid=2. Acesso em: 07/12/2011.

social), de estilo (orientado pelo gosto), código canônico (a tradição concebida como conjunto de modelos a imitar). Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico.¹⁰⁶

O que se percebe no estudo de Leyla Perrone-Moisés é que o discurso de autoridade de formação do cânone literário se desloca em meados do final do século XIX de um código abstrato e subjetivo para uma não menos subjetiva valoração dada pelo artista. Conquanto o escritor tenha também um critério subjetivo, alia-se a este um conhecimento técnico/científico do texto literário. A questão da sensibilidade artística também deve ser vista nesta panóplia de recursos necessários para canonizar uma obra ou não.

Os escritores-críticos selecionados por Perrone-Moisés são: T. S. Eliot, Ezra Pound, Octávio Paz, Jorge Luís Borges, Ítalo Calvino, Haroldo de Campos, Michel Butor e Philippe Sollers. Eles determinam valores por não lerem os textos apenas com pretensão de ciência literária, como a crítica acadêmico-universitária faz, mas por emitirem um juízo sobre o que consideram positivo e negativo numa obra antecedente ou contemporânea. Tais escritores são selecionados pela estudiosa por atenderem a algumas características: a atividade crítica se equiparar à escrita literária em si; todos são de alguma maneira vanguardistas do século XX; são políglotas, cosmopolitas e exerceram a tradução; e, por fim, possuem uma preocupação pedagógica e/ou programática com a literatura.

É factível que seus juízos fornecem critérios de análise para a canonização. Por exemplo, alguns dos valores apontados pelos escritores-críticos na *Divina Comédia* são concisão, clareza, surpresa, sonoridade, despersonalização absoluta, novidade a seu tempo e atualidade. No entanto, essas características estão, também, impingidas na modernidade, momento ao qual os autores pertencem. Por conseguinte, a formação de um cânone tem intrínseco a si, conforme já dissemos, uma componente subjetiva. A composição desse paideuma é a escolha de características que agrupam determinadas produções.

Outro elemento objeto de reflexão da autora, partindo dos escritores-críticos é a questão do tempo. Uma obra do passado pode ser esquecida por um determinado momento, ou em uma era posterior, e ser resgatada por uma outra geração. É o caso de

¹⁰⁶ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 11.

Sousândrade, no Brasil e de Cesário Verde, em Portugal. A questão é vista pelos escritores-críticos sob um viés de sincronicidade histórica, onde:

Ressalvadas as particularidades de suas contribuições, esses escritores-críticos coincidem na negação da pertinência e/ou da conveniência de uma história literária diacrônica e linear. Eliot afirma a permanência do melhor do passado no presente, propondo uma recuperação de todos os tempos no tempo atual. Pound também privilegia o presente, dando-lhe não só o direito mas o dever de reformular o passado, num processo permanente de revisão. Borges propõe uma inversão da linha temporal que é uma negação do tempo. Paz postula uma nova concepção do tempo na história literária, uma relativização que é, por um lado, comum a todas as ciências do século XX e, por outro, consubstancial ao modo de ser da poesia (temporal e atemporal). Butor defende uma reinvenção do passado com vistas a uma continuação aperfeiçoadora. Calvino propõe a releitura infinita e presentificadora dos clássicos. Sollers reprograma a escrita em função de uma ruptura filosófica, estética e política: o resultado é uma espacialização dessa história. Campos propõe uma *valor-ação* sincrônica antropofágica (só os vivos comem...).¹⁰⁷

O que todos destacam, de maneiras diferentes, é a presença constante de aspectos qualitativos de obras do passado no presente, seja na forma ou no conteúdo, que impossibilitam afirmar uma ruptura radical com o passado. Na verdade, há uma espécie de tautocronia de características na formação de um cânone e, paradoxalmente, a forma ou o conteúdo escolhidos morrem no ato criador. Então, não há evolução, mas progressão. A sutil diferença entre essas palavras engendra uma concepção de arte em que mimese e criação não se dissociam de forma alguma.

Apesar dessa sincronicidade, alguns autores são esquecidos no tempo e, em alguns casos, após séculos, são redescobertos. De outra maneira, autores que gozam de alta reputação em seus espaços-tempos, são considerados menores pela posteridade. O que chamamos acima de “cânone contemporâneo” diz respeito ao momento da produção e o apreço que esta obra tem aos olhos de sua geração. Pode-se chamá-lo de cânone efêmero, ou transitório. Quando se pensa na literatura de maneira mais universal ou generalizada, temos um “cânone etéreo”, sublime.

De uma forma ou de outra, há uma sistematização mínima para a formação desse cânone. Geralmente, as universidades e, por extensão, a educação secundária, elegem os autores canonizados a serem estudados, considerando sempre aspectos morais, estéticos e estilísticos para “ensinar” “literatura” ao público a ser formado. “Ensinar” pode significar “padronização do gosto” e a “literatura” ensinada pode não ser necessariamente “literatura”. Por mais que o quadro feito por Leyla Perrone-Moisés

¹⁰⁷ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Op. Cit.* p. 38.

para demonstrar as preferências dos escritores-críticos indique certa similitude, de outra forma, ele também demonstra que as preferências pessoais interferem nas escolhas de autores canônicos do passado.

Na literatura portuguesa, ninguém ousa contestar, o centro do cânone, se é que tal posição ainda exista nos estudos literários, é Camões. Seja pela épica ou pela lírica, Camões influenciou e influencia, dita temas, formas, ritmos. Enfim, a estrutura do cânone literário português se constrói no “épico de outrora”. Em poesia, outros nomes que figuram ao seu lado sem qualquer tipo de restrição são apenas Antero de Quental e Fernando Pessoa. Os três poetas, superiores, não foram contemplados em nosso estudo sobre o grotesco. Todos eles possuem elementos grotescos em seus poemas, tais quais outros autores não contemplados aqui por restrições diversas.

Seria nossa escolha pautada por poetas marginalizados pelo cânone? Sim e não. Retomamos a questão a seguir. O fato é que até agora o ponto de vista é pautado na lógica cânone X escritor. No entanto, a perspectiva inversa também rende frutos. A começar pelo fato de um poeta desejar a margem do cânone. Pensar o cânone literário recusando um poeta que deseja adentrá-lo é fácil, mas e o autor que não deseja penetrá-lo e é absorvido por ele? Aliás, também de caráter subjetivo, será que algum autor deseja estar à margem do cânone, seja ele um cânone efêmero ou etéreo? Ou ainda: será um autor, desprezando seu tempo, cômico de sua entrada na posteridade? E vice-versa, desprezar a posteridade para uma necessidade poético-social momentânea?

Todas essas questões possuem respostas complexas e devem ser relativizadas. Dos autores estudados nesta pesquisa, apenas Mário de Sá-Carneiro e Camilo Pessanha estão canonizados na poesia portuguesa. Ainda assim, tal constatação é possível apenas no ensino superior. No período de formação dos futuros leitores, apenas Camões e Fernando Pessoa são citados. A depender da localidade e da classe social prevalente do bairro em que a escola se situa, até mesmo os dois são completamente desconhecidos.

Desprezando aqui a importante questão da formação de leitores na educação básica, portanto, focando-nos apenas no curso de Letras, o cânone escolar-universitário despreza autores quiçá muito importantes em suas épocas que têm, de alguma maneira, um contributo para a formação da literatura e da cultura de língua portuguesa. Assim sendo, autores com poéticas completamente grotescas são, geralmente, abolidos da grade curricular e considerados poetas menores quando conhecidos.

Um caso interessante de se observar é o das cantigas de escárnio e maldizer do período trovadoresco. Enquanto as cantigas de amor e amigo são estudadas em qualquer

esfera educacional, geralmente acompanhadas de versões para o português contemporâneo e explicações de seus mecanismos temáticos, históricos e estilísticos, as composições satíricas são apenas citadas como pertencentes ao período. Para exemplificar esse tipo de manifestação, geralmente utiliza-se a cantiga *Ai dona fea, foste-vos queixar*, de João Garcia de Guilhade.

A cantiga é muito bem construída e merece ser estudada, no entanto ela dista do tom que caracteriza a linguagem das cantigas de maldizer, como podemos ver na análise concernente à linguagem adotada pelos medievais. Além disso, se ela é a única cantiga que costuma representar a sátira medieval, as variações temáticas e até mesmo um temário diverso é deixado de lado. Além de restringir a compreensão da gama de textos que compõem um mosaico daquele universo, priva-se o leitor de ampliar sua mundividência sobre a Idade Média. As duas únicas justificativas encontradas por nós para não se estudar tais expressões são de matiz moral e estético.

Obviamente, o falso moralismo não permite ao nosso sistema social (liberal ou conservador) e educacional (secundário ou superior) demonstrar que manifestações grotescas, ligadas à cultura popular, possuem um grau de inventividade, uma poeticidade tão rica, ou mesmo superior, quanto a de um texto amoroso pertencente ao cânone. No que tange ao plano estético, o belo não pode se amalgamar à fealdade corporal, nem à sua matéria baixa, pois a sensibilidade de um adolescente não pode mesclar o que é vil com o nobre, afinal a vida não carrega tais contradições. Ironias à parte, o que se observa é que a poesia satírica medieval não tem espaço em qualquer sistema de construção canônico.

Neste sentido, poderíamos suscitar as seguintes questões: qual a importância da sátira trovadoresca para o cânone? Teria realmente o trovador medieval alguma preocupação em ser partícipe de algum tipo de cânone? Existiu uma ideia de cânone para esses autores? A *Arte de trovar* parece preferir dar informações sobre as cantigas líricas, no entanto se refere às cantigas satíricas. Ao mesmo tempo, a copiosa produção satírica (Rodrigues Lapa indica um número superior a 430 cantigas de escárnio e maldizer) parecia ser muito importante à época, seja na corte ou na cultura popular. Destarte, por que não inserir as cantigas satíricas em antologias de literatura canônica portuguesa? Por que não vertê-las para o português atual? Por que apenas estudos associados à filologia contemplam raramente tais textos? Afinal, por que não inseri-los no cânone?

Ernst Robert Curtius indica que desde o século IV há relações de escritores “mestres da tradição”, então, de alguma maneira, os trovadores galego-portugueses não só compreendiam o que era cânone, como também organizaram Cancioneiros que talvez tivessem essa preocupação de canonizarem-se, afinal a *Arte de Trovar* é uma arte poética. Dado o elevado número de cantigas satíricas inseridas nos Cancioneiros, ou eles se preocupavam com o lírico e o satírico em um único cânone literário, ou construíam cânones paralelos entre gêneros que diferiam na temática e no *constructo*.

O *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende também possui elevados números de composições satíricas. Dada a extensão de nossa pesquisa, não nos referimos a esses poemas em momento algum. Apesar de não compararmos essa produção com as cantigas satíricas medievais, não aceitamos a constatação de que a coletânea é uma variação empobrecida dos satíricos medievais. Provavelmente, algumas joias da sátira de língua portuguesa podem se encontrar ali, afinal autores como o próprio Garcia de Resende, e do calibre de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda se encontram ali recolhidos. E mais: o estilo jocoso, a agudeza e o jocossério adotados pelos satíricos barrocos de alguma maneira deram suas primeiras amostras no *Cancioneiro Geral*.

Na coletânea, a sátira é dividida em poesia de “folgar”, com um riso fácil e galhofeiro e, “grave”, com um tom mais moralista. De maneira geral, os temas mais recorrentes são relacionados à moda da época, que travestia uma crítica social; aos defeitos físicos e suas ocultações (um poema interessantíssimo que aparece na cantiga é sobre a braguilha, protetor peniano, dedicado a D. Goterre, que vai ao paço com a sua cravejada de diamantes por uma longa extensão, sugerindo que ele simula o que não tem); as mulheres mal casadas, as lésbicas e as aproveitadoras; os judeus e mouros, zoomorfizados; os excessos do clero; a sexualidade hiperbólica; e, por fim, desvios de caráter, como a ambição, a cobiça, a hipocrisia e até uma certa crítica às descobertas.

Se tais poemas não foram analisados ao longo da pesquisa, sua contribuição ao cânone literário, mais especificamente o ligado à sátira, é enorme, pois os autores barrocos beberam desta rica fonte não apenas temas e características, mas também tiveram condições de reafirmar essa tradição grotesca na poesia portuguesa. A atual retomada de leituras sobre o barroco demonstra que essa sensibilidade é um ponto de confluência na formação do cânone literário de língua portuguesa.

Desta maneira, o Barroco tem uma notável retomada nos estudos de Ana Hatherly, com seus intentos de reconsiderar a sensibilidade barroca e estudá-la à luz da sensibilidade barroca contemporânea, o neobarroco. No entanto, a sátira barroca, que à

época já possuía interdições de diversas ordens e, portanto, circulava geralmente em impressos manuais, também não é estudada ainda hoje. Muito da produção satírica do período está perdida em bibliotecas públicas e particulares portuguesas, o que dificulta o acesso e restringe a análise desses textos.

Não obstante, alguns estudos específicos sobre autores do período e, mais especificamente a antologia de poesia satírica de Natália Correia, contribuíram não apenas para identificarmos os satíricos barrocos como poetas que transitavam entre o cânone oficial, ditado pelas antologias *Fénix Renascida* e *Postilhão de Apolo*, e um cânone marginal, de produções independentes muito conhecidas à época, mas também para a visualização da importância desses autores para a sátira produzida posteriormente em Portugal.

O fenômeno não influencia apenas poetas populares e/ou repentistas, mas a nata da poesia portuguesa posterior. Por exemplo, a sátira de Filinto Elísio encontra ecos da produção barroca, para não falarmos de Nicolau Tolentino e Manuel Barbosa du Bocage, ambos famosos por suas obras satíricas. O primeiro, dissidente da Arcádia Lusitana, é reconhecidamente o maior poeta satírico de influência clássica. Então, a ocultação de seu nome antes não se constitui em falha pelo fato de ele configurar em qualquer cânone satírico português, se não for, seu nome central.

Pelo fato de ter sido estudado aqui, a emulação a seguir se faz necessária para o peculiar caso de Bocage na história da literatura portuguesa. No passado, sua poesia lírico-amorosa foi muito estudada, mas sempre ressaltada com o rebaixamento de sua obra satírica. Na verdade, a impressão que fica da poesia de Bocage é de que a técnica é mais apurada justamente onde ele é mais criticado, na sátira grotesca. Bocage é também interessante por carregar em sua poesia uma profunda mudança de sensibilidade e percepção do grotesco.

Por mais que a sátira grotesca desempenhe um papel fulcral em sua produção, ela divide espaço com uma nova sensibilidade grotesca, ligada ao estranho. De fato, a sátira continua a existir na literatura portuguesa até os dias de hoje, mas divide o espaço com o grotesco ligado ao estranho e abismal, conforme a própria poesia de Bocage demonstra. Com essa divisa entre o grotesco ligado à sátira e à carnavalização e o grotesco de caráter abismal, próximo ao fantástico, reconhece-se que o segundo possui algum reconhecimento canônico, enquanto o outro é esquecido.

À parte o fato de que o grotesco ligado a sátira sempre foi de alguma maneira excluído do cânone, algumas manifestações satíricas em poetas canônicos são toleradas.

No século XIX, Guerra Junqueiro, Cesário Verde, Eugênio de Castro e Gomes Leal produzem poemas satíricos, entre outros poetas que não nos recordamos. O caso de Cesário Verde é o mais curioso. O autor de *Sentimento dum Ocidental* goza de reputada permanência no cânone ao longo do século XX e na entrada do XXI possui uma produção exígua, tal qual ocorre com Camilo Pessanha, e toda ela transpassada por um grotesco ligado à sátira. Se a ironia é um elemento que pulveriza a ambivalência do grotesco carnavalizado, ela aparece em Cesário Verde sem excluir certa dose satírico-grotesca de sua poesia, tampouco esta última a recusa.

O caso de Pessanha é similar ao de Cesário Verde, mas a ligação de sua obra com o grotesco ligado ao estranho é mais pungente. Como vimos na análise dos poemas acima, a ambivalência do grotesco popular aparece em alguns momentos, mas é ocasional e/ou coincidente. A questão que nos interessa aqui é o fato de ambos os poetas serem considerados como centrais no cânone poético português, no sentido mais rígido que o termo carrega, e possuírem elementos grotesco em suas obras. Como vimos, até Bocage a crítica só insere a produção dita “séria” de determinado poeta no cânone, excluindo a produção grotesca ligada à sátira.

Se Bocage é considerado um pré-romântico, a poesia do romantismo português não possui autores canônicos, tal qual ocorre com o Realismo. Talvez por isso mesmo, os dois grandes nomes do primeiro romantismo, Almeida Garrett e Alexandre Herculano sejam estudados em poesia, juntamente com Soares de Passos. Afora alguns lastros grotescos ligados ao estranho na obra de Soares de Passos, o romantismo de maneira geral parece não se importar com temas grotescos, tal qual ocorre na Alemanha, na França, e mesmo na Inglaterra. Esse desdém parece sintomático até analisarmos os poemas de Almeida Garrett. Como se sabe, Garrett é uma espécie de poeta-vate, com uma importância política e social em sua época. Todavia, dois acontecimentos marcam uma presença do grotesco ligado à cultura popular em sua obra.

Um poema seu, *O retrato de Vênus*, é considerado libertino e, por causa de sua publicação, Garrett é denominado ateu e imoral. Talvez por isso, uma série de poemas compreendida como continuação do *Retrato de Vênus*, intitulada *O roubo das Sabinas*, tenha vindo à lume apenas em sua obra póstuma. A matéria baixa grotesca não possuía lugar na sociedade portuguesa do período. Por outro lado, poetas pertencentes ao cânone literário português, de alguma maneira, participam assiduamente de um cânone marginalizado através do grotesco ligado à sátira.

Destarte, paralelamente ao cânone oficial, que costuma caracterizar a língua portuguesa como lírica, temos um cânone satírico-grotesco que demonstra o espaço outro ocupado pelo idioma, o da linguagem que marginaliza e faz uma crítica irônica a aspectos diversos da sociedade. Nesse âmbito, em vez de uma língua lírica e melódica, a língua portuguesa é dura e grotesca, perversa e sardônica. A obra de Gomes Leal, heteróclita por natureza, pode corroborar tal afirmação ao adentrar nesse cânone grotesco, como pode ser facilmente visto, por exemplo, em *Fim de um mundo*.

Conforme aponta Bakhtin, o grotesco carnavalizado necessita de uma ambivalência em que o baixo se eleve e o elevado se rebaixe, o que não ocorre de maneira absoluta na sátira irônica de costumes e crítica à política do século XIX. Ainda assim, há marcas do grotesco nesses discursos poéticos que além de retomarem a tradição grotesca da língua, perpetuam-na com a hibridização a novas formas. Um exemplo claro desse tipo de mescla é o que faz a poesia de António Nobre. O poeta de *Males de Anto* faz uso de uma materialidade corporal grotesca que alia o estranho a uma mundividência de raiz popular, ligada ao conceito de carnavalização. Com isso, sua obra adentra no estranhamento que caracteriza toda a produção poética moderna.

Se o grotesco é óbvio em A. Nobre, em Camilo Pessanha o percurso para se chegar até ele é mais complexo. Apesar de não identificarmos um vínculo completo com o grotesco ligado à sátira em Pessanha, o corpo putrefato e fragmentário, a relação com a inconsciência e até a inércia e certa impossibilidade metafísica fazem de sua linguagem-fragmento uma construção grotesca da modernidade. A partir de Pessanha, temos diante de nós a modernidade. Sob o auspício de E. Auerbach, que declara Baudelaire como o primeiro poeta moderno, é perceptível que manifestações grotescas são recorrentes em qualquer produção poética no Ocidente e, portanto, no cânone ocidental. Já foi dito aqui que Baudelaire subverte a alegoria, esta sua grande dádiva à poesia moderna. Com isso, muda-se a sensibilidade e o cânone é permeado pelo grotesco, sendo este último de raiz carnavalesca ou abismal.

Entretanto, Horácio Costa destaca um “cânone impermeável” quando o tema é o homoerotismo. Fernando Pessoa, carregando o peso de já ser um poeta canonizado, sai em defesa de António Botto e suas *Canções*, obra lírica homoerótica sem qualquer pendor grotesco. Tanto Botto quanto Raul Leal e sua *Sodoma Divinizada* podem ficar de fora do cânone por apresentarem obras menores. No entanto, aqui no Brasil, Mário de Andrade, reconhecidamente canônico, ficou impossibilitado de tratar tal temática em

sua obra, a partir da condenação que M. Bandeira lhe impõe quando da leitura do poema *Girassóis da madrugada*:

[...] pelo que foi arrolado anteriormente, não é demais aferir a impermeabilidade do registro homoerótico no âmbito do cânone da poesia brasileira moderna como um fenômeno não desprezível dos limites de nosso processo de modernização como um todo. As convenções do dizer, ou ainda, o exercício caviloso da autoridade da heterossexualidade compulsória pesaram mais, para nossos modernistas, do que a lealdade para com o poeta possivelmente hipossuficiente em termos sociossexuais.¹⁰⁸

Deste modo, percebe-se uma relação de troca entre o cânone oficial e outros cânones marginalizados que não necessariamente é dialética. Mário de Sá-Carneiro, autor estudado aqui, e Fernando Pessoa são poetas obrigatoriamente canônicos na literatura de língua portuguesa. Inclusive, o segundo é visto pelo cânone como um possível substituto para Camões. Ambos são poetas de qualidade incontestada e o grotesco se manifesta de maneira pungente em suas obras não apenas por serem poetas modernos.

Vimos em Sá-Carneiro a construção de uma linguagem grotesca que difere de tudo o que se vê antes. O mesmo ocorre na constituição que faz do corpo, eterizando-o, androginizando-o de maneira absolutamente grotesca e, não por esse motivo, novidadeira. O que permeia sua poética é a configuração de um grotesco ligado ao estranho que amalgama tudo em torno deste corpo-universo. Então, o corpo do Ser, o corpo da linguagem, enfim o corpo-universo se faz infinitude. O andrógino não é apenas estranhamento, tampouco união de dois seres, conforme prevê o mito, mas uma totalidade.

A questão do estranhamento na obra literária se torna premente na modernidade, e seu destaque está na especificidade que cada poeta dá à sua linguagem, à sua construção imagética. Entrementes, seria curioso analisar como cada poeta moderno português, inserido, mesmo que momentaneamente no cânone, “grotesquiza” sua obra. Tal impossibilidade é suprida ao citarmos alguns nomes que estão inseridos no que chamamos acima de “cânone contemporâneo” e podem adentrar no “cânone etéreo” da literatura portuguesa.

A começar por Pessoa, temos um grotesco polimorfo, tal qual sua obra o é. Para pretermos outras características, afinal o trabalho não versa pormenorizadamente

¹⁰⁸ COSTA, Horácio. O cânone impermeável: homoerotismo nas poesias brasileira, portuguesa e mexicana do modernismo. In: COSTA, Horácio *et al.* *Retratos do Brasil homossexual*: Fronteiras, subjetividades e desejos. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010. p. 110.

sobre o poeta, basta observar a construção da linguagem e das imagens no *Livro do Desassossego*. Tudo é caótico e interseccionado. Além disso, há um corpo autômato feito de linguagem fragmento que perambula por Lisboa. Para encerrar, o livro é composto por uma hibridização de gêneros, tal qual o visto na obra de Al Berto.

Em gerações posteriores, o grotesco se manifesta acerbamente, como nas obras de Jorge de Sena e Mário Cesariny. O primeiro possui uma tensão entre o sublime e o grotesco constante em sua obra. Tanto o realismo grotesco quanto o grotesco que demonstra realidade como abismal aparecem em obras como *Coroas da terra* e *Pedra filosofal*. Em Mário Cesariny, vemos a construção do grotesco a partir de um jogo lúdico com as palavras, que nada mais é do que a paródia ambivalente bakhtiniana. Em sua obra, vemos um procedimento similar ao que aparece na obra de Alexandre O'Neill.

Dos autores contemporâneos, escolhemos Al Berto para analisar a intersecção do realismo grotesco com o caráter fantástico, possibilitando assim a criação de uma nova sensibilidade grotesca, a pós-moderna. Nela, manifesta-se uma evolução do grotesco, cuja característica mais facilmente identificável é um entrecorte e uma fusão entre os aspectos ambivalente e parodístico do realismo grotesco acoplados a um mundo, ao mesmo tempo, estranho à realidade cotidiana e inserido numa atmosfera de degeneração, decadência e marginalidade que é cotidiana, formando assim um paradoxo irreconciliável entre as teorias existentes do grotesco.

Além dele, vemos em Herberto Helder uma canonização momentânea e uma possível entrada no paideuma poético português. À revelia do surrealismo clássico, a obra de Helder é absolutamente cerebral e seu grotesco, também se constituindo em novidade, se faz na construção de imagens cerebralmente construídas como imagens-em-linguagem, cujas características remetem a uma irreconciliável relação com o mundo ou com o inconsciente. Então, o caráter estranho e abismal é comum apenas enquanto linguagem e o grotesco se efetiva em uma automação do mundo, cujo depende absolutamente das palavras.

Apesar de os escritores-críticos terem uma importância fulcral na formação do cânone, não podemos nos esquecer do papel que a crítica literária exerce nesse entremeio. Ainda que seu papel se reduza pelo fato de haver interesses sociopolíticos omitidos, esses interferem apenas no cânone contemporâneo. No entanto, se pensarmos no papel que a crítica literária possui de registrar a forma como uma época pensa sua literatura, ela presta um nobre serviço ao cânone etéreo, que é o de resgate de valores

que, sem ela, poderiam tornar-se morredouros. Dessa maneira, retoma-se a questão da sincronicidade do cânone.

Ela existe quando aplicada aos autores do passado. Ao cânone contemporâneo resta a necessária passagem do tempo. Com efeito, discorda-se de Harold Bloom, quando ele responde a questão, em diversos momentos, sobre o que torna um autor e uma obra canônicos: “A resposta, na maioria das vezes, provou ser a estranheza, um tipo de originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha.”¹⁰⁹ Logo a seguir, o autor reafirma essa estranheza, sem defini-la, como o faz o formalista russo V. Chklovski, que a caracteriza como singularização das imagens e obscurecimento das formas: “Um dos sinais de originalidade que pode conquistar status canônico para uma obra literária é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cegos para suas idiossincrasias.”¹¹⁰

A discordância com o estudioso norte-americano aumenta quando ele se refere à formação do cânone no presente:

[...] O “idealismo”, em relação ao qual nos esforçamos para não ser irônicos, é agora a moda em nossas escolas e faculdades, onde todos os padrões estéticos e a maioria dos padrões intelectuais estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do remediamento de injustiças históricas. Pragmaticamente, a “expansão do Cânone” significou a destruição do Cânone, pois o que se ensina não inclui de modo algum os melhores escritores que por acaso sejam mulheres, africanos, hispânicos ou asiáticos, mas antes escritores que pouco oferecem, além do ressentimento que desenvolveram como parte de seu senso de identidade. [...] ¹¹¹

Arrolando o texto, fica perceptível que tal conclusão é, na verdade, uma resposta aos críticos de sua “angústia da influência”. Injustiçados ou não, os poetas permeiam o cânone pelo juízo de escritores-críticos, como enfatiza Leyla Perrone-Moisés, e/ou por estudos críticos feitos em ambiente acadêmico, afinal o estudioso também domina a matéria da criação literária, juntamente com a ação do tempo. No mesmo *Retratos do Brasil homossexual*, encontramos outro ângulo para a análise da questão:

[...] todos e quaisquer cânones são excludentes por natureza, visto que denotam sempre uma eleição do que pode e deve fazer veicular uam

¹⁰⁹ BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 12.

¹¹⁰ *Idem, Ibidem*. p. 14.

¹¹¹ *Idem, Ibidem*. p. 16.

“verdade”, seja ela divina, estética, literária ou legal. Retomando Foucault, o cânone literário funcionaria como um disciplinador dos diversos discursos autodeclarados estéticos, mas que por diversas razões tornar-se-ão excêntricos, marginais e/ou periféricos, procurando responder aprioristicamente à demanda “o que é literatura?”

E a priori aqui estabelece a confusão: quem define quem? É o cânone que responde, chancelando e incorporando a produção, ou seria a produção que, pelo caráter “literariedade”, acaba por reivindicar seu lugar naquele espaço? Coincidência ou não, os dois processos se dão simultaneamente, se confundindo nessa dinâmica, inclusive com fatores que as abordagens mais tensas consideram extraliterários, [...] ¹¹²

Então, o cânone é uma espécie de ferramenta de controle em que os membros são selecionados pela tríade masculino, homem e heterossexual, também sugerida pelo professor Emerson Inácio em seu ensaio, o que conduz o cânone literário a uma revisão em favor de produções que

Foram expurgadas dos cânones de língua portuguesa produções que denotavam a rasura dos valores do patriarcado, como *A silveirinha*, de Julia Lopes de Almeida, *Lesbia*, de Maria Benedita Bormann, *O barão de Lavos*, do português Abel Botelho; e as *Canções*, de António Botto, até hoje considerado um poeta menor no arranjo literário português. ¹¹³

Desta maneira, é necessário rememorar o levantamento que Perrone-Moysés faz dos valores apreciados pelos escritores-críticos: maestria técnica; concisão; exatidão; visualidade e sonoridade; intensidade; completude e fragmentação; intransitividade; utilidade; impessoalidade; universalidade; e, por fim, novidade. ¹¹⁴ A estudiosa dá o juízo que cada escritor-crítico tem sobre esses valores. Com isso, ocultando questões de ordem pessoal, o pesquisador acadêmico, crítico-escritor, deveria adotar os mesmos critérios para eleição dos autores canônicos, afinal o conhecimento da crítica não dista tanto do que tem o escritor.

Se a questão é de outra ordem ou não, cabe a seguinte questão: as cantigas de maldizer, os satíricos barrocos, a parte satírica da poesia de Bocage, a *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, toda a obra de Mário de Sá-Carneiro e Al Berto são produções canônicas? Para Mário de Sá-Carneiro e Camilo Pessanha a resposta é mais simples: sim, eles pertencem ao cânone oficial de língua portuguesa. Entretanto, o cânone jamais será uma entidade fechada, então ele comporta inclusões e exclusões. Esta pesquisa, epistemologicamente, não deixa de ser um esforço acadêmico para rememorar o cânone

¹¹² INÁCIO, Emerson da Cruz. Para uma estética pederasta. In: COSTA, Horácio *et al.* *Retratos do Brasil homossexual*: Fronteiras, subjetividades e desejos. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010. p. 112.

¹¹³ *Idem*, *Ibidem*. p. 114.

¹¹⁴ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Op. Cit.* p. 154-173. (Grifo nosso)

de produções com qualidades canônicas e, porque não, inserir um autor pós-moderno nele.

A própria natureza deste trabalho, crítica acadêmica, faz-nos entender que todos eles pertencem ao cânone. Se não ao cânone oficial, que em português está marcado pela poesia lírica, com certeza pertencem ao cânone grotesco da literatura portuguesa, tal qual os outros autores acima referidos de maneira diminuta e muitos outros que por ignorância ou esquecimento deixamos de lado. De outra maneira, amparando-nos nos escritores críticos, além das características grotescas que analisamos acima, muitas das características selecionadas como fulcrais por eles para ajuizar o autor canônico. Estão presentes em suas produções: maestria técnica; concisão; exatidão; visualidade e sonoridade; intensidade; completude e fragmentação; intransitividade; utilidade; impessoalidade; universalidade; e, por fim, novidade.

Se a margem pode suprir o cânone, por outro lado, pode-se auferir a necessidade de construção de um cânone grotesco na literatura portuguesa e na literatura de língua portuguesa, dada a importância que o fenômeno adquire na modernidade e se confirma na pós-modernidade. Este trabalho também constitui tal esforço.

3. RECORTES DO GROTESCO NA HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA

A literatura portuguesa desde suas origens até a atualidade possui uma copiosa obra ligada à sátira e às categorias parelhas a ela, tal qual o grotesco; apesar de tão profuso conteúdo ao longo da história, essas produções em muitos casos ficaram relegadas a um segundo plano, para não dizer desprezadas e até mesmo proibidas, seja por serem provocativas, seja por denunciarem mazelas quaisquer ou simplesmente por levarem seus ouvintes ou leitores a sorrirem. Debruçar-se nesses textos com mais afinco deve ser uma tendência do universo acadêmico de língua portuguesa doravante, pois a literatura grotesca possui uma presença marcante ao longo da história, ao açambarcar autores e obras importantíssimos para a cultura portuguesa e por ser um dos elementos basilares da construção da arte moderna.

Qualquer construção só se edifica realmente quando a fundação é bem feita, e a presença constante do grotesco na modernidade não é um fenômeno novo, pois se fundamenta ao longo da história tanto nos autores marginalizados quanto nos canônicos. Dentre outras coisas, vimos no capítulo anterior a origem do termo e as percepções que vários intelectuais tiveram dele ao longo do tempo. Obviamente que se analisarmos a presença do grotesco na literatura antes da invenção do termo, ela se efetivará. O grotesco é anterior também à própria escrita portuguesa. Contudo, este trabalho optou, por limitações diversas, por se fechar nessa tão bem erigida produção escrita.

Inicialmente, a ideia era analisar o grotesco em cada época da literatura, mas tornou-se evidente a necessidade de uma aproximação maior entre os períodos para que o estudo tenha realmente um sentido histórico e dialético. Assim, os subcapítulos explorarão diversos momentos da literatura portuguesa, mas não todos. Se houve alguma lacuna temporal, ela foi necessária. Quanto aos temas escolhidos, procuramos contemplar as principais características do grotesco enquanto manifestação na literatura a partir das teorias de M. Bakhtin e W. Kayser. A obra do estudioso russo se divide nos seguintes princípios grotescos: o vocabulário da praça pública; as formas e imagens da festa popular; o banquete; a imagem grotesca do corpo; e, por fim, o baixo material corporal. Já o estudioso alemão entende que o grotesco possui três tipos, a saber: a

mistura injustificada de dois seres; o desmesurado e o deformado; e, a antinatural multiplicação de uma mesma característica.

Por isso, a parte “*vitupérios e xingamentos, ou o discurso anticanônico*”, vai explorar o chamado discurso às avessas bakhtiniano, também associado ao vocabulário da praça pública, e o que Kayser invoca como necessidade premente de um estudo sobre o grotesco: a linguagem grotesca. Esta é a exploração de uma semântica, de uma sintaxe, de uma morfologia e até de formas canônicas subvertidas, enfim, ela cultiva todas as deformações que uma palavra ou um verso têm em relação ao todo textual e às normas sociais que impingem ao texto a condição de proibido.

No que diz respeito ao corpo, seja ele estranho, como quer Kayser, ou exagerado, como vê Bakhtin, fazemos uma síntese dessas duas teorias que aparece no subtítulo dado aqui: “*Corpo exagerado, lascivo, quimérico e o não-corpo.*” O corpo estabelece uma relação de harmonia e/ ou desarmonia com o universo. Segundo Bakhtin, o grotesco é sempre ambivalente: “Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado, nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites.”¹¹⁵ Destarte, há um fusionismo, e o termo não é utilizado em vão, do corpo com outros seres do universo. Dito de outra maneira, podemos pensar num corpo que supera a si mesmo o tempo todo, é a transvaloração do corpo do indivíduo, ao qual Nietzsche faz referência. Além disso, o corpo não se reconhece a si, cabe o pleonasma, e pode ser visto de maneira desfigurada tal qual perspectivou Kayser. Porquanto, acentuando ainda mais a noção do estudioso alemão sobre o corpo, este pode se tornar um não-ser. Assim sendo, apesar de toda sua materialidade, o corpo se torna uma entidade metafísica.

O outro subtítulo diz respeito ao estranhamento em si: “*Imagens estranhas, ou o imaginativo e quimérico*”, que não combina com o que a teoria de Bakhtin propõe, mas não vamos desvincular o teórico russo completamente, por conseguinte sua teoria reconhece indícios, mesmo que parcos, de uma inversão topográfica na produção satírica contemporânea. O grotesco aqui está ligado aos aspectos destacados por Wolfgang Kayser em seu não menos importante estudo sobre o grotesco, em uma perspectiva associada ao romantismo pela sua atmosfera lúgubre e sinistra. O estranho e o abismal formam uma perspectiva grotesca, que funciona justamente como contraponto à teoria de Bakhtin.

¹¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 23.

Creemos que esses três seguimentos do grotesco – a linguagem, o corpo e o estranho – representam, em linhas gerais, uma protoforma de características que se entrelaçam, mesmo de maneira contraditória, para formar o gênero. Os elementos podem ser complementados posteriormente, e essa é a expectativa que o trabalho gera no pesquisador. Apesar de selecionarmos poemas diferentes de cada autor para cada subcategoria, é absolutamente pertinente reconhecer o trânsito de um poema por mais de uma temática e fatalmente as análises ocorrerão neste sentido.

3.1. O DISCURSO ANTICANÔNICO

Conforme mencionado anteriormente, o discurso anticanônico vai se abalroar intencionalmente com o dito discurso oficial. O confronto é vital para a língua se fazer, é o choque do antigo com o novo, é o parricídio psicanalítico, o crime primevo da humanidade, no entanto não há como desvincular o discurso oficial da noção de poder após o postulado por Barthes: “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.”¹¹⁶

Ainda segundo o mestre francês, a língua é fascista, pois nos obriga a falar. Entanto, falar de maneira marginal, não-oficial, faz com que o indivíduo seja desprezado, vítima de preconceito ou acusado de uma espécie de atentado ao pudor linguístico – é crime não falar a parte imposta de nosso idioma. Em português, pode-se identificar, inclusive, que a restrição às palavras de baixo calão reduz sobremaneira o caráter evolutivo da língua nessas expressões. “Cu”, “foder”, “peidar”, “porra”, “puta” são exemplos de expressões que pouco mudaram desde a Idade Média, surgimento de nosso idioma.

Se falar palavrão é algo absolutamente condenável, escrevê-los, ou escrever sobre “coisas sujas” é como uma transgressão imperdoável. O mesmo ocorre com um escritor que deflagra sua expressividade com uma palavra de baixo calão, ou com um sema que sugere algo impuro. Segundo Bakhtin, nem sempre foi desta forma:

[...] as festas oficiais da Idade Média – tanto as da igreja como as do Estado feudal – não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam essa segunda

¹¹⁶ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 12.

vida. Pelo contrário, apenas contribuía para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. [...] A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes.¹¹⁷

Na perspectiva bakhtiniana, o uso de uma linguagem sem restrições em determinadas épocas do ano servia para corroborar o sistema e a ideologia vigentes. Por esse ângulo, no carnaval e em outras festas populares medievais, havia o riso ritual, absolutamente ambivalente, pois o que morre renasce através do riso. A derrisão, então, era parte da hierofania. O mesmo acontecia com o discurso e com a própria literatura.

Apesar de parecer-nos ideal, essa liberdade linguística talvez não tivesse apenas essa faceta na Idade Média, como não tem hoje. A questão deveria ser tratada de maneira tempo-espacial. Apesar desse necessário relativismo, o fato de alguns reis de Portugal escreverem, no período áureo de construção das cantigas, desvela-nos que, pelo menos lá, havia algum tipo de liberdade linguística. Umberto Eco, quando analisa o Renascimento, observa:

Montaigne perguntava-se: “O que pode o ato sexual, tão natural, necessário, legítimo, ter feito ao homem para que ele não ouse mais falar do assunto sem vergonha e para que o exclua dos discursos sérios e ponderados? Dizemos corajosamente: *matar, roubar, trair*; por que só aquilo deveria ser pronunciado à boca pequena? “De fato, o ser humano mostra-se incomodado (pelo menos na sociedade ocidental) diante de tudo aquilo que é excrementício ou ligado ao sexo.”¹¹⁸

Em qualquer época ou lugar, uma boa dose de marginalidade e estranhamento à língua sempre torna uma conversa mais engraçada. Em um discurso sério, ela ajuda a recuperar a atenção do ouvinte com uma pitada cômico-grotesca, pois este já se dispersara na verborragia do enunciador, tornando-se desatento. Vejamos como as primeiras manifestações literárias em língua portuguesa desenvolvem o grotesco.

¹¹⁷ BAKHTIN. *Op. Cit.* p. 08.

¹¹⁸ ECO, Umberto. *Op. Cit.* p. 131.

3.1.1. Cantigas de maldizer

A gênese da linguagem grotesca se dá exatamente no nascimento da língua e da literatura portuguesa. O prefácio do professor Manuel Rodrigues Lapa expressa exatamente a carência de uma publicação reversa à idealização da língua:

[...] os nossos trovadores não tinham só os olhos postos no ideal; também fitavam as realidades quotidianas, com olhos de ver; e a argúcia e o engenho que punham na casuística do amor, sabiam empregá-los outrossim na descrição e repreensão dos ridículos e mazelas dos contemporâneos. Por variadas razões, só hoje, para que fomos carreando materiais.¹¹⁹

No entanto, seria essa linguagem ligada ao baixo material e corporal de maneira marginal, como o dissemos acima? Segundo Graça Videira Lopes, não:

‘Dissolutas pasquinadas carnavalescas’ e ‘lixos verbais’, eis como dois dos mais sérios e reputados especialistas de literatura medieval referem a matéria satírica dos Cancioneiros (que tiveram, aliás, o mérito de dar a conhecer). Se exceptuarmos o tom moralista, vemos, aliás, que Carolina Michaëlis pressente a relação que une muitas destas cantigas ao universo carnavalesco popular – e acaba por ter de reconhecer, ainda que a contra gosto, a profunda penetração deste universo ‘vulgar’ na vida quotidiana medieval, nomeadamente em cortes tão brilhantes como a de Afonso X.¹²⁰

O que mais caracteriza a linguagem dos textos satíricos medievais, no entanto, é o amplo contato entre os dois tipos de manifestação linguística: “É a coexistência simultânea destes dois registos, tão profundamente opostos, num mesmo espaço e pelas mesmas vozes, mas sem aparente contacto entre si, que torna mais marcante a violência verbal de um deles.”¹²¹ Além disso, a autora cita a seguir a estreita relação existente entre a nobreza medieval e as classes mais populares, o que aproxima as castas não apenas pela cultura e pela educação, mas fundamentalmente pela mundividência.

Ao contrário do que se pensa, o estatuto da linguagem satírica dos medievais é fruto de reflexão sobre a linguagem e até mesmo sobre os gêneros, mais ou menos flutuantes na sátira, como a autora indica ao analisar os fragmentos da *Arte de Trovar*, texto de autoria desconhecida que introduz o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

¹¹⁹ LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas de Escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Editorial Galáxia: 1965. p. VII.

¹²⁰ LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais portugueses*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 76.

¹²¹ *Idem*, *Ibidem*. p. 78.

Rodrigues Lapa faz uma síntese dos seis principais temas e das características das cantigas de escárnio e maldizer:

Deserção dos cavaleiros na guerra de Granada; 2) Traição dos alcaides de D. Sancho II; 3) Chacotas a Maria Balteira; 4) O escândalo das amas e tecedeiras; 5) As impertinências do jogral Lourenço; 6) A decadência dos infanções, fenômeno social e econômico, que os cantares de maldizer perfeitamente documentam. [...] A presente coleção permitirá acrescentar a esses núcleos outras séries mais ou menos consideráveis: as facécias que visam Joan Fernandes, o 'mouro batizado'; a viagem de Pero d'Ambroa ao Ultramar; o pederasta Fernan Dias, alvo de ironias e jogos verbais interessantes; o pitacego D. Estêvan Anes; o trovador avilanado Sueir'Anes; enfim, um número razoável de jograis e soldadeiras que, por seus ridículos ou excentricidades, despertavam a vis cômica dos seus contemporâneos.¹²²

Para que os principais temas não se tornem incompreensíveis ao leitor não especializado em galego-português, fizemos uma versão de todos os poemas analisados aqui. Partindo das paráfrases feitas pelo professor Rodrigues Lapa em seu notável trabalho de recuperação das cantigas de escárnio e maldizer e do dicionário de galego português que o autor nos legou, adotamos tal empreitada com o intuito de facilitar a leitura dos textos em língua brasileira contemporânea. Ressalte-se que as versões feitas aqui não têm uma pesquisa filológica apurada. Além disso, o tempo exíguo para uma pesquisa com o escopo que selecionamos não permite um trabalho mais apurado, no sentido de considerar a rima, os metros, enfim todo o trabalho sonoro do poema em consideração.

Depois de uma breve exposição de nossas limitações no trato com as cantigas, retomamos R. Lapa que observa a presença de cantigas satíricas de tendência abstrata, religiosa ou moral, talvez inspiradas no famoso trovador francês Peire Cardenal. De maneira geral, as cantigas de escárnio e maldizer portuguesas adotadas aqui estão mais próximas ao plano da vida concreta. As pequenas escaramuças diárias, constituição básica do acervo satírico medievo, estão carregadas daquela ambivalência que Bakhtin identifica na cultura popular – destronamento e reificação. A primeira cantiga que selecionamos para análise foi a de número sete (07) no livro que Rodrigues Lapa organizou dedicado apenas às cantigas satíricas:

Cantiga 07

Versão

Non quer'eu donzela fea

Não quero eu donzela feia

¹²² LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. IX.

que ant'a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea
e negra come carvón,
que ant'a mia porta pea
nen faça come sisón.

Non quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea
e velosa come can,
que ant'a mia porta pea
nen faça come alermã (alacran).

Non quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea
que ha brancos os cabelos,
que ant'a mia porta pea
nen faça come camelos.

Non quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea,
velha de maa coor,
que ant'a mia porta pea
nen me faça i pior

Non quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Dom Afonso X¹²³

Que ante a minha porta peida.

Não quero eu donzela feia
E negra como carvão
Que ante a minha porta peida
Nem faça como o sisão
Não quero eu donzela feia
Que ante a minha porta peida.

Não quero eu donzela feia
E peluda como o cão
Que ante a minha porta peida
Nem faça como um arrudão (o alacrão).
Não quero eu donzela feia
Que ante a minha porta peida.

Não quero eu donzela feia
Que tem brancos os cabelos,
Que ante a minha porta peida
Nem faça como os camelos.
Não quero eu donzela feia
Que ante a minha porta peida.

Não quero eu donzela feia,
Velha que peida e caga,
Que ante a minha porta peida
Nem me faça o pior
Não quero eu donzela feia
Que ante a minha porta peida.

No caso desta cantiga, Rodrigues Lapa insere o seguinte comentário: “Estranha composição, em que o régio trovador infringe todas as regras da cortesia, rebaixando a mulher a um nível perfeitamente animal, o que se vê das próprias comparações que estabelece na escala zoológica.”¹²⁴

¹²³ Este e os demais poemas escolhidos para análise da parte “Cantigas de maldizer” foram extraídos de: LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas de Escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Editorial Galáxia: 1965.

¹²⁴ *Idem, Ibidem, Loc. Cit.*

O mote que o rei D. Afonso de Castela e Leão utiliza “Non quer'eu donzela fea/ que ant'a mia porta pea” ganha uma constante repetição anafórica no poema, sendo também um refrão ao final de cada estrofe. É notável, novamente, que os ‘excrementos linguísticos’ tenham saído da própria boca da nobreza do período; ou seja, o porta-voz da língua oficial, o rei, é anticanônico. A mulher a quem o rei se refere tem uma conotação tão vasta, que só o conviva poderia compreender a quem ou a que situação se referia. Infere-se pelo uso do substantivo “donzela” que poderia ser uma jovem vilã, com hábitos higiênicos desregrados, ou pelo menos divergentes dos da voz poemática; por outro lado, poderíamos pensar em “donzelas” como uma ironia, ou antinomia do “velha” que aparece subentendido na penúltima estrofe e de maneira direta na última, o que caracterizaria uma sátira às velhas agourentas. Além do rebaixamento da mulher, a comparação com os animais dá azo a interpretações outras, como veremos a seguir.

Rodrigues Lapa explica que a palavra “sison” é um substantivo que indica um tipo de ave da família das abetardas. A comparação com a ave, esta bem comum em Portugal, não é absolutamente compreensível, segundo Lapa. No entanto, outra palavra pertencente à estrofe pode ajudar: provavelmente a comparação com o “carvão” rebaixa a mulher a uma condição social inferior e a aproxima do pássaro, que pode possuir sua penugem na cor do material calcinado. O carvão simboliza matéria suja terrestre, o baixo material corporal bakhtiniano. Hoje, na injúria popular, também rebaixadora, há um sentido pejorativo que se faz na comparação de pessoas negras com a substância orgânica. Desconhecendo-se o caráter preconceituoso de tipo racial naquela sociedade, pode-se associar novamente à falta de higiene da mulher, o que a associação com os animais que aparecem a seguir corrobora devido ao odor fétido que lançam ao ar.

Lapa revela que a comparação com a ave não tem sentido completo, mas podemos pressupor, pelos hábitos sexuais da espécie, que a poliginia (acasalamento do macho com várias fêmeas) faça com que o eu lírico construa uma autoderrisão – a pressuposição levaria em conta aqui o fato de o homem não suportar mais de uma mulher para a conjunção carnal.

Na segunda estrofe a comparação se realiza com outros dois animais: o cão e o alacran (segundo Lapa, uma espécie de Falcão). Antes de aprofundarmos a análise, ressaltamos que a palavra original da cantiga, no lugar de *alacran* era *alermã*. Na segunda edição de sua obra, Lapa corrige a análise que faz da cantiga e insere *alermã* para, depois, explicar que a palavra fica descontextualizada por ser o nome arábico da

arruda-silvestre, caracterizada por um odor forte e desagradável. Ambas as palavras serão analisadas no contexto da cantiga, pois são centrais na interpretação.

A primeira interpretação é a mais óbvia: refere-se à quantidade de pelos da mulher. Os cães simbolizam a fidelidade em qualquer bestiário. Em um sentido satírico, a mulher poderia ser uma daquelas amantes que se apegam acerbamente. Por outro lado, na heráldica medieval, o falcão despedaça a lebre, símbolo da luxúria, o que o faz carregar um significado de vitória sobre o desejo e o princípio feminino, mas na cultura popular, o falcão (arrogância) come o pinto (pênis e/ ou simplicidade). Esta segunda referência dá azo a uma leitura de que a posição topográfica elevada do falcão não o faz ver as coisas como elas realmente são na terra – uma forma de falar que a arrogância é tão grande, que não vê o que come. Condizente com a segunda edição da obra de Lapa, substituindo então *alacran* por *alermã*, a segunda interpretação é de que a mulher é peluda como um cão e cheira mal como uma arruda-fedida.

Outro animal presente é o camelo. A referência a este é a do animal que carrega uma carga extremamente pesada, é a ironia à ignorância que faz o ser se tornar subserviente. Como tal interpretação foge dos ditames da cantiga, a questão se transporta para o odor exalado pelo animal quando no cio. Ele aparece na terceira estrofe do poema rimando com cabelo. O cabelo simboliza a traição de si mesmo, como ocorre no episódio bíblico de Absalão. Na cantiga, os brancos cabelos representam a velhice, e o camelo, o fedor. Então, pensamos numa mulher velha e fedida. Na última estrofe não há referência alguma a um tipo de animal, mas há a expressão “velha de maa coor”, que segundo Rodrigues Lapa poderia ser traduzido como “que, além de traquejar, deixasse à porta o produto da digestão”¹²⁵.

Começamos a análise pelo termo “peidar”, grande mote do poema. Conforme nota anterior deste trabalho, Bakhtin revela que as excrescências corporais e a satisfação das necessidades fisiológicas demonstram que a essência do corpo é transcender seus próprios limites, ultrapassá-los. A mulher então peida para ampliar-se no mundo, conseguir mais um homem para satisfação de outra necessidade, a sexual. Esta se coaduna com a rica comparação com animais que o autor faz. A alegoria estabelecida pelo eu poemático é a seguinte: a mulher exala um odor igual ao dos animais quando está no cio. A flatulência, e esta só se efetiva no poema na excessiva repetição do termo

¹²⁵ LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. 08.

“pea”, é a demonstração de que a mulher está viciada, como diz a linguagem popular, ou seja, no cio.

Afora as interpretações simbólicas que descrevemos acima, a comparação com animais é grotesca por si só, afinal é uma mulher que além de se apegar demais ao homem, deseja que ele dê conta de se relacionar com ela e com outras (no caso da comparação com o pássaro), afora o fato de ser sua besta de carga (no uso do camelo). No entanto, ela tem um impulso baixo, inferior, em matéria corporal, que é a cópula. Este acasalamento se liga não apenas ao baixo material corporal que universaliza o corpo através de seus orifícios, afinal também coloca o corpo da mulher como universal e então o autor fecha o poema com uma chave de ouro grotesca: a mulher caga; não defeca pois a carga semântica do baixo calão se perde. As fezes, segundo Bakhtin, são a matéria morta que serve como esterco, volta à terra para dar vida, comida, etc. A universalização, a transcendência do corpo se realiza plenamente através da palavra.

O discurso anticanônico ou as comparações que a voz poemática faz com animais transformam essa mulher em um animal. Podemos até pensar na repetição anafórica do poema como uma espécie de eco dos traquejos da mulher velha, ou ainda um latido ou zurro animal. Aliás, as mulheres velhas aparecem com grande constância nas cantigas medievais como estereótipo alegórico da parvoíce, de estar sempre xingando alguém aos berros. O próprio refrão do poema ecoa o que foi dito nos versos anteriores. Se a repetição é uma característica comum das cantigas pelo fato de haver um vocabulário ainda restrito, nesta cantiga o efeito disso é a reprodução de uma blateração, humana ou animal, com efeito rebaixador.

Ao levarmos em conta que a *performance* do trovador não é considerada em nossa análise, percebemos que possíveis gestualizações ou onomatopeias poderiam criar um efeito grotesco mais intenso ainda. Ao contrário do que pensa W. Kayser, a poesia pode ser grotesca sob qualquer condição, e isso não ocorre no simples fato de a poesia ser satírica ou não; ela não precisa ter uma profunda dimensão do sinistro, pois há uma outra profundidade a ser considerada aqui – a profundidade do riso dionisíaco, aquele que aproxima o homem de Deus ou dos deuses, ou ainda transforma esse mesmo homem em um deus, mesmo que temporariamente. Curioso e paródico o fato de que uma voz animal ou um xingamento faça com que o homem se recrie e se torne um deus. É a inversão topográfica do universo do carnaval que permite isso.

O grotesco da cantiga se faz através de uma mulher invertida topograficamente. Seja enquanto uma donzela apaixonada, ou uma velha tresloucada, seja por deixar sua

matéria baixa exposta, ou por ter sua flatulência comparada com frequência ao odor dos animais, suas características a vinculam ao universo do baixo material e corporal, que o eu lírico faz questão de satirizar. No entanto, Bakhtin frisa sempre o aspecto ambivalente de tal rebaixamento. O destronamento da mulher através de sua aparência, de seu odor, de seus detritos é a condição para sua elevação. Nessa perspectiva, inconscientemente ou não, a necessidade de cópula a faz ser entronizada. Ela deseja dar à luz uma outra vida. O corpo se transforma. A materialidade cósmica a faz odorizar o ambiente, tal a animália no cio. Suas blaterações grotescas não são diferentes das explosões da natureza, do grito gutural do instinto, da necessidade de talvez ser mãe.

Licenciando-nos um pouco da materialidade grotesca de Bakhtin, temos um corpo que gera outro. A mulher carrega em si a capacidade de renovar a vida, dar à luz, em um corpo que, na cantiga, é, contraditoriamente, apenas excrescência. Além disso, a matéria cósmica ganha um substrato metafísico quando o corpo se torna linguagem. A troca da matéria carnal pela matéria linguística a torna outra. A palavra satírica, ainda que não inteiramente marginal e excluída, descreve uma mulher às avessas. Seus odores, sua aparência, suas excrescências e até suas blaterações são descritas como discurso possível e impossível. Possível na linguagem hiperbólica e impossível na realidade de tão bestial que se faz. O fato de pensarmos na impossibilidade de um ser tão repugnante já a faz ambivalente. Se possível, talvez a figura seria digna de pena, misericórdia, nojo, enfim, sentimentos que contrastam com os que nos são dados quando da leitura do poema: um riso aberto e despojado.

Essa mulher só pode ser, contraditoriamente, idealizada. Entre velha e virgem, limpa e fétida, frígida e licenciosa, animalesca e humana, suja e limpa, ela é a palavra construída com perfeição para ser-o-que-se-é. Então, a palavra a torna sublime. Neste caso, a ambivalência de Bakhtin está permeada por um curioso paradoxo: a mulher é grotesca, por ser uma mulher-discurso sublime e a mulher-discurso sublime é grotesca porque transformada em palavra, quando pensada no real.

O grotesco ambivalente necessita de um rebaixamento e de uma regeneração para se efetivar completamente. O aspecto risível é fulcral para que obtenhamos uma reconstituição da mulher em sentido completo. No entanto, esta completude só se compõe através da mescla entre o riso despojado e a isenção de preconceitos proporcionada pela linguagem. O refrão necessita, na tradução, de um solecismo para o tempo do verbo “*peidar*”, pois a estrutura frasal exigiria o subjuntivo, mas a sonoridade pede o presente do indicativo. Além disso, o queísmo aparece em toda a extensão do

poema e fica mais evidente na última estrofe. O que parece uma lacuna do autor ajuda a aproximar a voz da mulher personagem à blateração de uma fêmea de camelo, ou ao latido de uma cadela no cio. Novamente: na *performance*, todos esses aspectos poderiam ser exagerados para o riso dos ouvintes se reverberar pela praça ou pelo paço da nobreza.

Já estabelecemos a relação entre o cheiro dos animais quando no cio e o mal odor exalado pela planta. Apesar de parecer absolutamente zoomorfizada, a mulher torna também o eu poemático risível. Tanto no camelo quanto no cão, a aproximação à fêmea se dá através do ato de cheirar o ânus. Ora, se a mulher peida e o homem exala, a autoderrisão ocorre como um reconhecimento constante da também animalizada condição do homem. Apesar da negativa do eu lírico, através da linguagem, identificamos que a cópula está próxima de se efetivar e, justamente por esse princípio de vida, quase se despreza o peido como matéria baixa. Sobre os gases intestinais, Graça Videira Lopes sintetiza o dito aqui: “a libertação de gases intestinais, manifestação carnavalesca típica, está relacionada com um primitivo sentido mágico da crença na libertação das almas dos mortos.”¹²⁶, ou seja, é parte da matéria baixa que se associa ao cosmos.

Não que ele se torne matéria elevada, mas é através dele que a cópula e, conseqüentemente, a vida, tornam-se possíveis, constituindo assim um eixo de ambivalência que se consuma também na esfera linguística. Nas duas últimas estrofes há o aparecimento de uma possível mulher velha. Segundo Bakhtin, a idade avançada representa também a ambivalência por carregar o paradoxal sentido de existência do realismo grotesco: a morte está grávida de vida.

Outra cantiga de Afonso X, o sábio, trabalha com o duplo sentido do substantivo madeira. Antes mesmo de iniciarmos a análise, constata-se que esse duplo sentido permanece na cultura popular até os dias de hoje, não perdendo seu efeito cômico, nem sua lógica ambivalente. Ela aparece no livro de Rodrigues Lapa como cantiga número onze (11). Vejamos:

Cantiga 11

Versão

Joán Rodríguez foy osmar á Balteira
sa midida, per que colha sa madeira;

João Rodrigues foi esmar a Balteira
à medida, pra que colha sua madeira;

¹²⁶ LOPES, Graça Videira. *Op. Cit.* p. 55.

e diss'ele: «Se ben queredes fazer,
de tal midid' a devedes a colher,
assí e non meor, per nulha maneira».

E disse: «Esta é a madeira certa,
e, de mais, non na dei eu a vós sinlheira;
e, pois que s'en compasso á de meter,
e, de mais, non na dei eu a vós sinlheira.

A Maior Moniz dei ja outra tamanha,
e foi-a ela colher logo sen sanha;
e Mari'Airas feze-o logo outro tal,
a Alvela, que andou en Portugal;
e elas x'a colheron e na montanha».

E diss': «Esta é a midida d'Espanha,
ca non de Lombardía nen d'Alamanha;
e porque é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera greta ren non val;
e desto mui mais sei eu ca Abondanha».

Dom Afonso X

e disse ela: “- Se bem queredes fazer
de tal medida devedes a colher
assim, não menor, de nenhuma maneira”.

E disse: “- Esta é a madeira certa
e, ademais, nunca a vós solidão dei-a
e, se em compasso tem de meter
a mais longa de todas vai entre vós, escaleira.

A Maior Muniz dei já outra tamanha,
e foi-a ela recolher logo sem sanha;
e Maria Airas fê-lo logo [depois] outro tal,
e Alvela, que andou em Portugal;
e elas já a colheram na montanha.”

E disse: “- Esta é a medida de Espanha,
não da Lombardia, nem da Alemanha;
e por que não é grossa, não vos seja mal,
afinada pela greta não é o pau;
e disto mais sei eu que o Sr. Abocanha.”

A paráfrase fornecida por Rodrigues Lapa é a seguinte:

[...] Cantiga de sentido pouco duvidoso, mas cheia de insinuações obscenas, a propósito de uma casa que Maria Balteira, a famosa soldadeira de Afonso X, desejava reconstruir com madeira que lhe era fornecida das matas reais, segundo parece. Joan Rodrigues foi a casa da Balteira calcular as medidas das madeiras que deviam ser cortadas.¹²⁷

No entanto, a segunda edição da obra do estudioso apresenta uma interpretação mais próxima da que está presente em nossa versão:

Os vocábulos casa e madeira podiam ter, como vemos noutras poesias desta colecção (59, 304), sentido figurado e obsceno, representando madeira o membro viril e casa o sexo da mulher. É sobre esses valores expressivos, sobretudo o primeiro (o segundo nem é nomeado), que gira a cantiga. Acrescente-se-lhe o verbo colher em seu triplo significado de ‘apanhar’, ‘receber’ e ‘deixar entrar’, e teremos a compreensão da cantiga: um tal João Rodrigues, de sexo avantajado, foi tirar à medida à ‘casa’ da Balteira, para que a sua ‘madeira’ nela pudesse entrar.¹²⁸

¹²⁷ LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. 17-18.

¹²⁸ LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas de Escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. edição. Coimbra: Editorial Galáxia: 1970. p. 17. In:

Além do jogo polissêmico, esta cantiga possui uma riqueza vocabular enorme. A palavra “osmar”, que aparece no primeiro verso tem a seguinte explicação:

[...] desinar, designare, sinônimo de ‘apontar’, ‘marcar’, alvitando também a leitura dar, que é curto demais para a medida silábica. Contrariamente desinar oferece uma sílaba a mais. Parece não haver dúvida que se trata de osmar, no sentido de ‘calcular a medida’; mas também poderíamos ver em Joan Rodrigues um oficial do fisco que ia desmar, isto é, cobrar a décima parte do valor da madeira fornecida.¹²⁹

Outra palavra interessante do texto é a “greta” do penúltimo verso, que, segundo Carolina Michaelis, é “gata”, que funcionaria na alvenaria como um encaixe para a madeira, mas o próprio Rodrigues Lapa explica a conotação sexual analisada a seguir. Além de considerarmos a utilização dos substantivos, é curioso notar o sofisticado uso dos pronomes para construir efeitos de duplo sentido ao texto. A ambiguidade do discurso na cultura popular é tão marcada e recorrente, que há fortes indícios dessa manifestação da praça pública medieval até hoje.

As falas dos feirantes, as brincadeiras de trabalhadores sobre a beleza do corpo de adolescentes, a própria brincadeira feminina de que para elevar a autoestima é necessário passar defronte um canteiro de obras, enfim todas as manifestações da linguagem popular com caráter dubio têm uma conotação sexual. A linguagem popular carrega em seu cerne o duplo aspecto de uma existência às avessas: a sátira, para rir; e a sexualidade, para revigorar o cotidiano. O caráter duplo da linguagem e seu uso nas brincadeiras populares a fazem um eterno devir, que permeia a vida concreta das pessoas e gera um inacabamento universal, do qual não sabemos, na verdade, se advindo das palavras, da realidade, ou de ambos. No poema, o inacabamento está todo concentrado na madeira fálica de João Rodrigues e na casa vaginal da Balteira. O procedimento adotado pelo trovador que proporciona tal ambiguidade é, na verdade, o *equivocatio* dos clássicos:

O pretexto da cantiga é a casa que Maria Balteira ia construir (e para a qual Afonso X lhe fornecia as madeiras das matas reais). À primeira vista, a cantiga refere o seu encontro com um tal Joan Rodriguiz, um sujeito

http://books.google.com.br/books?id=eICwkkcJkZMC&pg=PA569&lpg=PA569&dq=sinheira&source=bl&ots=e5BB8KpRDw&sig=DKhCw9ztW69eLF0AxMLjO-jh_MQ&hl=pt-R&ei=8T5TdWtDIfn0QGw44XRAw&as=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CEAQ6AEwAg#v=onepage&q=sinheira&f=false. Acesso em 16/06/2011.

¹²⁹ LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. 17-18.

experiente que se dispõe a tirar as medidas para cortar a dita madeira. Mas, como se entende, a cantiga não passa de uma longa metáfora erótica, em que, inclusivamente, (e, quanto a nós, de forma deveras humorística) se chegam a comparar, de forma muito nacionalista, diversas ‘medidas’ internacionais. O ‘equivoco’ provém, pois, do jogo com os duplos sentidos das palavras (sobretudo a ‘madeira’, mas também o ‘meter a compasso’, entre as pernas da escaleira’, etc.), [...]¹³⁰

A partir da notação de Lopes, constata-se, no entanto, que o equívoco não ocorre apenas nas palavras matrizes do poema. Levando em conta o primeiro sentido dado pelo etimólogo, o duplo sentido do pronome “sua”, logo no segundo verso, e do advérbio de modo “assim”, no quinto verso da primeira estrofe, ambos os usos demonstram a conotação sexual que a cantiga possui. Balteira devia escolher a sua madeira, aquela que lhe pertence. Obviamente, como dito por dois estudiosos da cantiga, o substantivo estende seu sentido ao membro sexual de João Rodrigues.

Logo na introdução, João vai “esmar” a Balteira que, segundo Lapa, significa “avaliar a”. A palavra, também na estratégia do equívoco, recai para uma intenção de avaliar se o personagem da cantiga aprova a próxima a “colher sua madeira”; no mesmo trecho é possível ler que a inocente soldadeira foi induzida a escolher/colher a madeira do arguto personagem. Constata-se que tanto um personagem quanto outro são satirizados da maneira que Bakhtin aponta como uma ironia ambivalente. Tanto é que se ambos pertencessem à realidade, não se incomodariam com a brincadeira, ao contrário, ririam como todos os outros presentes. O ambíguo pronome possessivo “sua” proporciona um duplo sentido quanto ao que se refere ao possuidor da madeira: ela pertence a João Rodrigues, enquanto seu próprio órgão sexual; ou está em posse da Balteira, “dona” dele, como indica o advérbio de modo “assim” presente na fala da soldadeira, que aparece no quinto verso da primeira estrofe do poema. A continuação do verso demonstra que ela excita seu interlocutor/ carpinteiro: “assí e non meor, per nulha maneira”, como se brincasse com a “madeira” escolhida.

A fala da segunda estrofe começa com o demonstrativo de primeira pessoa, com a voz dada a Balteira. A constatação dela é de que a madeira escolhida é a certa, mas para a construção ou para a união corporal? Não sabemos. A construção da segunda estrofe é extremamente sofisticada no jogo entre denotação e conotação, e na sonoridade que as palavras carregam. As palavras “madeira”, “certeira” e “sinlheira” constroem um eco nos dois primeiros versos. Seria o eco de uma madeira sendo

¹³⁰ LOPES, Graça Videira. *Op. Cit.* p. 98.

colocada em seu devido lugar na construção? Seria o eco da madeira sendo colocada no corpo da Balteira? O *equivocatio* constrói através de sua duplicidade uma atmosfera grotesca por excelência, pois o mundo às avessas transforma a seleção de material para a construção de uma casa em uma relação sexual. O segundo verso teria uma tradução que seria “e, de mais, non na dei eu a vós sinlheira”. Note-se que entre os medievais a solidão não carrega o sentido físico e metafísico de se sentir completamente isolado do mundo, mas de ficar sozinho fisicamente apenas, o que nem um, nem outro personagem parece desejar.

Os versos seguintes são os que mais conotam a relação sexual, afinal a tora de madeira deve ser “metida compassadamente”. A visualidade de tal descrição não difere muito das descrições eróticas, seja na escrita, nos quadrinhos ou no cinema pornográfico, exatamente com esses termos, mas numa ordenação frasal diferente da que utilizamos aqui. A continuação fala por si só: “e, de mais, non na dei eu a vós sinlheira”. O complemento nominal “da escaleira” demonstra o intento do rei poeta de aplicar um vocabulário com conotação sexual, por outro lado poderia conotar algum tipo de expressão idiomática com alusão sexual que se perdeu no tempo. Inclusive, apesar do pouco uso, “escaleira” é escada. Não podemos esquecer que a escada é um símbolo de ascensão e na leitura carnalizada a mulher sobe, se eleva; ou, de outra maneira, é o homem que se eleva ao “montá-la”.

O uso desses termos de duplo sentido nos faz pensar novamente numa *performance* grotesca que se relaciona com os gestos familiares de que fala Bakhtin:

Quando pessoas que têm um relacionamento familiar riem e se injuriam, a sua linguagem regurgita de figuras do corpo grotesco: corpos que copulam, fazem as necessidades, devoram; os seus ditos giram em torno dos órgãos genitais, o ventre, a matéria fecal e a urina, as doenças, o nariz, a boca, o corpo despedaçado. Mesmo nos ditos mais literários, sobretudo se têm um caráter mais expressivo, alegre ou injurioso. A imagem grotesca do corpo, nitidamente fundamentada, reside igualmente na base do fundo humano dos gestos familiares e injuriosos.¹³¹

A nota do teórico russo é uma espécie de síntese de tudo o que foi analisado neste poema e no anterior. Os gestos familiares e injuriosos de corpos copulando se caracterizam neste poema através do equívoco adotado pelo rei trovador. É a linguagem que possibilita tal inversão. Então, a escrita se carnaliza, com uma reconstrução do mundo que ocorre em si e, possivelmente, no próprio ato da leitura. Assim, o carnaval

¹³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 279.

se concretiza em linguagem, através de um simples recurso polissêmico, o citado *equivocatio*.

Se a madeira quando “metida” na escada é um símbolo de ascensão, é fortuito compreender a chegada ao clímax da relação sexual, o momento representativo da união dos dois corpos entre si, formando um universo próprio, e a cópula de corpos com o universo. Assim, o homem também estabelece sua união com o universo através de seu membro, caracterizando-se como um típico personagem grotesco, o homem viril. Inclusive, há brincadeiras paródicas masculinas de que o universo tem o formato de uma vulva, usadas na cultura satírica. Por outro lado, um gesto tipicamente religioso de erguer as mãos aos céus é similar ao movimento indicativo da necessidade de um pênis grande, assim como as torres das igrejas maneiristas, que pretendiam perfurar os céus com um pênis para penetrá-lo e fazer com que a cópula frutificasse em um maior número de fiéis.

A terceira estrofe é a descrição de outras construções (penetrações) bem sucedidas. O nome da primeira personagem é Maior Muniz, o que nos deixou uma impressão de nome e superlativo ao mesmo tempo, o que caracteriza uma inventividade verbal poucas vezes utilizada na poesia de língua portuguesa. O superlativo, também notado por Bakhtin como elemento da cultura popular e do discurso da praça pública, faz-se presente nas duas expressões.

Há nessa estrofe também uma possível interpretação de que a voz lírica é a da mulher, o que caracterizaria um lesbianismo, grotesco apenas por ser uma subversão do *status quo*, absolutamente ambivalente. Outro elemento linguístico que caracteriza a ambiguidade grotesca é a retomada da madeira no pronome “a”, que aparece no último verso da estrofe. Todas as mulheres referidas receberam seu quinhão de madeira no alto da montanha – novamente a subida topográfica indica, através de um elemento do baixo material, o pênis, uma comunhão com o universo após a cópula: “e elas já a colheram na montanha.” A última estrofe, também marcada com o travessão indicativo de falas da Balteira, coloca-a em uma posição de domínio do assunto, o que lembra o discurso dos charlatões descrito por Bakhtin, mas além disso, já citamos Graça Videira Lopes indicando, o que ocorre é uma comparação no tamanho do pênis (qualidade?) entre homens de nações diferentes. A brincadeira ocorre de maneira recorrente até hoje.

Sobre a soldadeira da cantiga, se não é uma charlatã a falar aqui, pelo menos é um ser que domina sua especialidade, que é absolutamente satírica e paródica, ou ao menos não é lá muito “nobre”. A mulher domina a arte de sentir a madeira entrar em sua

greta, e, no final, o duplo sentido se dissipa, pois a cantiga possui uma ampla acepção sexual. Rodrigues Lapa cita que C. Michaelis utiliza o termo “gata” por supor se tratar de uma peça de vigamento, porém o termo “greta”, pela conotação sexual que a cantiga possui, é preferido pelo filólogo português. Parece-nos óbvio a segunda leitura, pois se a mulher fosse especialista em carpintaria, não chamaria João Rodrigues para ajudá-la, além, é claro, do efeito humorístico que o texto perderia sem seu característico equívoco em toda sua extensão.

A Balteira é especialista na arte de dar greta ao pau e não admite concorrência com possíveis homossexuais. O efeito paródico que a cantiga possui, se pensarmos em uma conversa entre um construtor de casas e um contratante sobre a questão da madeira, é interessante e engraçado, além de carregar o sentido mais profundo do grotesco que é o da relação com o universo através dos orifícios.

Segundo Bakhtin,

Em certos diálogos cômicos muito populares na Idade Média como, por exemplo, os que mantêm Salomão e Marcul, há um contraponto entre as máximas salomônicas, expressas em um tom grave e elevado, e as máximas jocosas e pedestres do bufão Marcul que se referem todas premeditadamente ao mundo material (bebida, comida, digestão, vida sexual).¹³²

Lembramos que João Rodrigues se relaciona com o mundo parodicamente através de seu falo e a Balteira, nesse mundo às avessas, é a pessoa que mais entende deste assunto, a arte de medir madeiras e/ ou a qualidade do pênis. Através do *equivocatio*, as personagens são conduzidas a um universo com uma lógica inversa à natural. Com isso, fica perceptível que a cantiga possui um trabalho linguístico altamente sofisticado, que está longe de ser completamente compreendido pela contemporaneidade. A linguagem grotesca se consuma aqui no uso do equívoco como paródia sexual de uma construção. Se o linguajar desta cantiga não remete tanto ao baixo material corporal quanto na cantiga analisada anteriormente, temos, contudo, o duplo, o inconclusivo, o grotesco em sua potência aniquiladora (a mulher é fácil e/ou charlatã, o homem um proxeneta construtor) e regeneradora (a mulher domina sua especialidade sexual, o homem é metonimicamente um pênis que semeia o universo para criar um mundo às avessas).

As duas cantigas analisadas até aqui não carregam xingamentos típicos da construção grotesca, com uso de discurso de imprecação ou injurioso. No primeiro

¹³² BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 18.

texto, apesar de o autor se referir a uma segunda pessoa, ela não é diretamente caracterizada, não sabemos a quem foi direcionada. A segunda cantiga trata do diálogo entre João Rodrigues e Maria Balteira, ou seja, o trovador constrói uma cantiga sobre uma situação hipotética ou não, mas os personagens não respondem diretamente a ele, mas a si próprios. Tanto numa cantiga quanto na outra, temos um efeito de vitupério, de crítica, de escarnecimento e difamação da imagem das pessoas, porém estas ferramentas não constituem um xingamento, e sim calúnias absolutamente paródicas. Na segunda cantiga, a própria Balteira reconhece o domínio de sua arte, porém seu discurso é uma achincalhação consigo mesma.

A cantiga seguinte possui um tom mais agressivo, na visão contemporânea, que segundo Bakhtin, é completamente enganosa, pois na Idade Média esse universo possuía uma realidade própria, a aceitação do paródico como parte da vida cotidiana. Ela aparece no livro de Rodrigues Lapa com o número cento e trinta e um (131):

Cantiga 131

Versão

Comprar quer'eu, Fernán Furado, muu
que vi andar mui gordo no mercado;
mais trage ja o alvaraz ficado,
Fernán Furado, no olho do cuu;
e anda ben, pero que fer'é d'unlha,
e dizem-me que trage ãa espunlha,
Fernan Furado, no olho do cuu.

E, Don Fernán Furado, daquel muu
creede ben que era eu pagado,
senón que ten o alvaraz ficado,
Fernan Furado, no olho do cuu;
é caçurro, e vejo que rabeja
e ten espunlha de carne sobeja,
Fernán Furado, no olho do cuu.
Fernan Gonçálvez de Seavra

Comprar quero eu, Fernão Furado, mulo
Que vi errar todo gordo no mercado;
Mas traz já com o tumor fincado,
Fernão Furado, no olho do cu;
E anda bem, mas a dureza é da unha,
E dizem-me que traz uma esgardunha,
Fernão Furado, no olho do cu.

Dom Fernão Furado, daquele macho
Crede bem que era eu apegado,
Senão que tem o tumor fincado,
Fernão Furado, no olho do cu;
É manhoso, e vejo que rabeja
E tem esponjosa carne sobeja,
Fernão Furado, no olho do cu.

A cantiga possui um tema que carrega ao longo dos séculos sobre si uma carga satírica enorme: a pederastia. A nota que Rodrigues Lapa insere é a seguinte: “A malícia da cantiga está em que a alusão às maleitas e ao lugar que afectam tanto pode dizer

respeito ao ‘um’ como a Fernão Furado, acusado de doenças venéreas resultantes de práticas homossexuais.”¹³³

O poema inicia-se com um nome tipicamente paródico, pois a alcunha Fernão Furado, de acordo com o teor do texto, carrega uma característica sua: o homem é *furado*, e isso é visualizado pelo leitor em seu cu. A alegoria de nomes é um recurso recorrente do grotesco, fundamentalmente no teatro vicentino: Parvo (inocência), Fidalgo (arrogância), Corregedor e Procurador (corrupção na magistratura), (Alcoviteira (prostituição) e Onzeneiro (usurário), para ficarmos apenas no *Auto da Barca do Inferno*; em poesia, é recorrente encontrar a alegoria em textos satíricos e morais, talvez por isso mesmo os autores que recordamos o uso de tal estratégia discursiva são Gregório de Matos, Bocage e o mesmo Gil Vicente.

Apesar do aspecto alegórico nos ajudar bastante na construção do sentido da cantiga, é necessário destacar que a versão que fizemos não abarca os aspectos filológicos inerentes ao texto. No entanto, Fernão Furado pode ser um interlocutor do eu poemático, e, mais provavelmente, o próprio portador da doença. Em suma, a cantiga trata de um eu poemático que se faz de homossexual para comprar um mulo para si; sente-se atraído quando vê o outro andando pelo mercado. O problema é que o ser descrito traz uma “carne esponjosa”, tumor ou doença, no cu. Nesse jogo entre bestialidade e homossexualidade, a doença parece ser a gonorreia.

A primeira estrofe constrói uma atmosfera em que o leitor não sabe se o eu lírico se refere ao Fernão Furado como amigo que escuta a narração ou se é uma crítica ao próprio. Interessante construção que cria uma espécie de plúriaudição, pois Fernão Furado pode ser qualquer um. Se a polifonia é a constituição de várias vozes conflitantes em um discurso, a plúriaudição é o direcionamento a um ser ao mesmo tempo único e múltiplo, que é criação do poeta. A nós, essa multiplicidade de possíveis interlocutores é extremamente sofisticada e usada por poetas de alta extirpe, tal Baudelaire, Rimbaud e em língua portuguesa Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, sempre poetas ligados à modernidade.

Essa plúriaudição que permeia a poética do grotesco juntamente com a polifonia bakhtiniana, pode ser, no entanto, uma alcunha, ou algum tipo de identificação de uma pessoa vivente do período, fazendo com que todos a identificassem. De uma maneira ou de outra, temos uma presença forte do grotesco. Na plúriaudição, temos um

¹³³ LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. 156.

sujeito que é coletivo em sua concepção. Esse sujeito, identificado por uma alcunha, carrega o apelido injurioso de raiz na linguagem da praça pública. Se o nome da personagem já se caracteriza como grotesco, o que dizer de um texto que tem no travestimento, uma inversão no sentido lato do termo, e na matéria baixa seus grandes temas.

O poema fala do cu de outrem, este venereamente doente representado como metonímia do corpo também doente. Outro “defeito do corpo”, se pensarmos num cânone corporal, é apontado uma única vez no adjetivo “gordo” do segundo verso. Apesar dos “problemas” que o corpo do personagem carrega, não deixa de ser atraente ao eu poemático, o que caracteriza uma sublimação poética do feio, do grotesco em sua mais intensa manifestação do baixo material corporal – o baixo, mais baixo do que é, pois deformado pela doença. Nessa atmosfera grotesca de inversão topográfica, “o (corpo) feio, bonito lhe parece”. A inversão topográfica faz com que o corpo doente se torne matéria elevada, afinal seu charme atrai a voz poemática.

Na verdade, não se sabe se o que atrai o eu poemático é o baixo corporal, ou o baixo corporal doente, ou se nada o atrai e ele está se utilizando de um discurso injurioso às avessas, ou seja, elogiando o que despreza. Assim sendo, temos três possíveis interpretações para o texto, só no que diz respeito ao ponto de vista construído pelo eu lírico.

Primeiramente, pode-se ter um eu lírico que quer simplesmente realizar seu desejo sexual com outro homem; de outra maneira, fetichizando o ato sexual, é completamente plausível que o desejo de cópula se manifeste pelo fato de o eu poemático avistar um corpo doente e se sentir atraído por ele; por fim, a última interpretação revela a doença de outrem para satirizar a pessoa do doente. A própria multiplicidade de interpretações possibilita uma ambivalência topográfica do corpo: apesar de imaginá-lo baixo, também o vemos sublimado. Isso é um fazer poético altamente sofisticado. É trabalho com a linguagem no limite do inverossímil, e por isso mesmo grotescamente belo.

Há, no entanto, um estranhamento de outra ordem vinculado a este poema. Como o eu poemático vê um cu tumoroso no meio do mercado, se o portador da doença está provavelmente vestido? Ou todos já sabem da doença; ou o eu poemático é o único a saber da doença e a espalha a todos, como uma espécie de fofoca; ou ainda denuncia, de maneira inacabada por ser uma denúncia-brincadeira, a doença que contraiu em uma suposta relação homossexual com o outro.

O travestimento, artístico ou não, é central ao grotesco não apenas por ser um mundo às avessas quando comparado com o *status quo*, mas por desestabilizar a ordem e questionar o modelo social preexistente. O corpo se torna uma forma de questionar o real, os modelos de beleza, afinal o padrão de perfeição imposto pela sociedade foi conseguido. Assim sendo, por que aquele corpo não seria perfeito? Por que o corpo de Fernão Furado não é perfeito? Por que o corpo de poemas de origem satírica não é canônico? Por que falar do cu traz tanta celeuma?

A matéria baixa na Idade Média era tida em outra concepção, segundo Bakhtin. O caráter moralista não se fazia presente nas manifestações populares e, em muitos momentos, nem na própria nobreza. Então poderíamos pensar no clero, mas o esclarecimento que Graça Videira Lopes nos dá indica que os goliardos gozavam de uma reputação importante dentro da Igreja:

[...] estão na base da criação da imagem tradicional do goliardo como o clérigo vagabundo, vivendo à margem das instituições religiosas que veementemente critica, por entre cantos aos prazeres da vida e da carne. [...] De facto, alguns autores, hoje em dia, pensam que a imagem tradicional do goliardo é mais mística do que real. Como nos diz Dronke, todos os cinco poetas destes manuscritos cujos nomes foram figuras importantes da Igreja e da sociedade da época [...]¹³⁴

Assim, os próprios goliardos, que circularam de alguma maneira pela Península Ibérica, possuíam uma ambiguidade de serem reconhecidas personalidades eclesiásticas e padres que desenvolviam uma escrita satírica e bufa. Assim como a *persona* dos clérigos, o corpo medieval é destituído de qualquer juízo crítico no universo popular. O mesmo ocorre com o baixo material e corporal que, no caso deste poema, é composto pelo travestimento, pela doença e pelo ânus. Este último, é um dos orifícios com o qual o universo se relaciona com o corpo, é a porta aberta para a matéria viva se relacionar com o que a origina, as fezes, a matéria morta, que é um adubo da vida.

Falar do cu, da homossexualidade, da doença venérea que corrói o corpo, é uma forma de sátira para os medievais. De outra maneira, um juízo moral poderia constatar que o texto é repulsivo, no entanto, o trabalho com a linguagem o faz orgânico, vivo, dinâmico e, por que não, absolutamente sublime.

A beleza de um texto com tal envergadura é diminuída à condição de cantiga obscena e/ ou pornográfica pelo fato de usar palavras de baixo calão, ou por ofender a moral e os bons costumes, ideologia essa que nem a Igreja de alguns momentos da

¹³⁴ LOPES, Graça Videira. *Op. Cit.* p. 62.

Idade Média possuía. Quais são os problemas desta cantiga aos olhos da hipocrisia? Além da referida utilização do baixo material “cu”, o texto fala abertamente da pederastia, tão condenada e vilipendiada ao longo dos séculos. Parece-nos que os medievais sabiam lidar com a questão da diferença de maneira bem mais simples do que nossos tempos: eles brincavam e riam juntos. O texto, afinal, é grotesco.

Tanto é verdade que não conseguiremos obter a resposta da pergunta que se refere à possibilidade do eu lírico ser também homossexual; a voz poemática, ser em devir, está conjugada com o universo que criou. Todos são homossexuais nessa nova realidade, todos rirão dos defeitos e todos observarão o corpo, metonimicamente representado pelo cu, para ver sua anomalia. Em um amálgama em que o belo e o feio se mesclam, o poema carrega o profundo sentido ambivalente da carnavalização.

Se Wolfgang Kayser aceita o grotesco a partir da noção de estranhamento e da contradição entre o acabado e o inacabado, o poema acima é completamente grotesco, no entanto, se o crítico alemão entender o grotesco a partir da metafísica, aí a noção de grotesco se esvai, pois o texto manifesta exatamente o contrário – um corpo físico desejado fisicamente.

A teoria de Bakhtin, ao contrário da do alemão, se aplica perfeitamente ao poema em questão. Primeiro, o texto trabalha um nome paródico, tal qual os personagens rabelaisianos, além disso, o próprio ambiente em que o eu lírico encontra o outro personagem é grotesco por excelência, seja Fernão *furado* ou não, ele está no mercado público, mas o aspecto grotesco que mais chama a atenção é o discurso injurioso, pois, similar ao que executa Panurge em *Gargantua*, é a ação primeira da voz poemática: o elogio é uma ofensa. Apesar do corpo de Fernão Furado estar realmente furado e consumido pela doença de maneira paródica, ainda assim ele se mostra interessante, atraente, a ponto de o eu lírico notá-lo e se interessar por ele.

O corpo grotesco, como diz Bakhtin, é a encarnação do devir. O xingamento do eu lírico é um elogio, afinal o mundo às avessas deste poema gosta de apreciar esse universo invertido topograficamente em que o ânus aparece e o restante do corpo não. É o aspecto não oficial do mundo de que Bakhtin fala:

[...] oferecem todos o aspecto não oficial do mundo, tanto pelo tom (riso) como por seu objeto (o “baixo” material e corporal). Ligam-se todos à alegre matéria do mundo, ao que nasce, morre, dá a vida, é devorado e devora, mas que definitivamente cresce e se multiplica sempre, torna-se sempre cada vez maior, melhor e abundante. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo

tempo o tmulo, seio materno, o passado que foge e o presente que chega; a encarnao do devir.¹³⁵

Assim sendo, o prprio fato de um poema utilizar o baixo calo e temas que parecem a alguns “inapropriados” ainda no nascimento da lngua a elaborao de uma linguagem grotesca. Ainda que a sociedade medieval tenha um entendimento dessa alegre matria ambivalente, aspecto esse que nossa sociedade no tem ou pelo menos o tem em menor escala, o que nos chama a ateno que o uso desses elementos aparentemente interditos para o poema, talvez a forma de expresso mais usada para o lirismo, at hoje, parece ser uma experincia que corrobora o livre trnsito da palavra na construo artstica. Tanto no que tange criao e mimese, a linguagem questiona formas, de maneiras absolutamente diversas, e uma bem comum de realizar tal ao atravs do grotesco na linguagem. Atravs da linguagem profana, e aqui nos referimos a todos os poemas analisados, que:

[...] o riso da Idade Mdia venceu o medo de tudo que mais temvel que a terra. Todas as coisas terrveis, no-terrestres, converteram-se em terra, isto , em mo nutriz que devora para de novo procriar outra coisa, que ser maior e melhor. Nada sobre a terra pode ser terrvel, da mesma forma que nada pode s-lo no corpo da me, com suas mamas nutritivas, sua matriz, seu sangue quente. O terrvel terrestre: os rgos genitais, o tmulo corporal, dissolve-se em voluptuosidades e em novos nascimentos.¹³⁶

Essa linguagem profana utilizada tambm por outros perodos da literatura portuguesa, como veremos a seguir no Barroco. Apesar da distncia temporal entre as duas tendncias ser enorme, as marcas do discurso da praa pblica medieval permearam tambm a arte do sculo XVII.

3.1.2. Satricos barrocos

A maior dificuldade na execuo desta pesquisa foi encontrar os poemas satricos do perodo denominado genericamente como Barroco. Todos os notveis estudos feitos sobre o perodo que abrange os sculos XVII e parte do XVIII ressaltam a dificuldade de encontrar os textos, em maioria ainda manuscritos em bibliotecas pblicas e particulares de Portugal. Dado o fato de que a pesquisa abarca um enorme escopo de autores para possibilitar um panorama do grotesco na literatura portuguesa ao longo dos

¹³⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 169.

¹³⁶ *Idem, Ibidem.* p. 79.

séculos como algo orgânico e vivo, contentamo-nos em usar algumas coletâneas que possuem poemas satíricos barrocos e alguns livros que fortuitamente foram adquiridos.

O estudo de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho direciona uma análise para a poesia de agudeza em Portugal. Partindo de Aristóteles e Baltazar Gracián, o caminho da agudeza não possui uma definição muito objetiva e permeia tanto o discurso poético elevado quanto o baixo, conforme vemos no prefácio da Prof^a. Adma Muhana:

Identificar na agudeza o denominador comum entre tantas poesias satíricas e doutrinárias, vulgares e místicas, baixas e elevadas, de vitupérios e louvores, em suma, foi resultado de uma longa convivência com textos impressos e manuscritos que vinculam a poesia seiscentista a estruturas retóricas de pensamento, [...] ¹³⁷

Apesar de a poesia lírica possuir diversos elementos grotescos, como podemos ver na famosa metáfora barroca que intitula livros e estudos - “ladroão cristalino” -, ela será vista apenas na parte ligada ao estranho. Os textos satíricos, construídos com a mesma intenção mimética do discurso engenhoso barroco, são denominados “contrafações jocosas”, vistos desde a Antiguidade Clássica como gêneros menores e/ou elementos pertencentes à retórica. Se Cícero e Quintiliano são os mais emulados, a sátira adota autores como Luciano de Samósata, Horácio, Catulo, Ovídio, Juvenal e Marcial, entre outros, como exemplos a serem copiados.

No entanto, é sabido que a *Fênix Renascida*, coletânea de poemas de diversos gêneros, censurava composições por vários motivos. A sátira atroz e o grotesco, então, tiveram um espaço de publicação muito reduzido, apesar de uma ampla circulação. Ao sopesar sobre a presença de Camões no Barroco, Maria dos Prazeres Gomes indica elementos fulcrais na construção do grotesco, como a paródia e a paráfrase. No Barroco, basilar também é o jocoso, a valorização do lúdico, a polifonia, o estranhamento, o hiperbolismo e a utilização de uma linguagem ligada à praça pública.

O pouco espaço que a poesia satírica teve na *Fênix* não necessariamente está vinculado a algum tipo de controle. A perfeita noção do valor que a poesia satírica possui no contexto do período seiscentista nos é dada por João Adolfo Hansen: “Na sátira, esta (a penitência) vem sempre acoplada à reciclagem da catarse aristotélica como dirigismo ‘pedagógico’ próprio das práticas poéticas do século XVII. Por isso,

¹³⁷ CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal – estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007. p. 10.

como a peste e como a fome, a sátira é guerra caritativa: fere para curar.”¹³⁸ Então, o conteúdo satírico possui uma função social e não é completamente marginalizado. Além disso, diz-nos o mesmo estudioso, a sátira possui um caráter sério:

Já se viu com Tesouro, que as deformações satíricas não são meramente ridículas, no sentido aristotélico da deformidade que faz rir *sem dor*, pois trabalham para um ponto de vista sério, movido pelo interesse ético e político. A deformação é cômica porque viciosa, apaixonada, embora não necessariamente ridícula, uma vez que nem todo vício é matéria ridícula.¹³⁹

Não diferindo de outros momentos estudados, o seiscentismo possui as especificidades históricas, englobadas também por aspectos sócio-culturais, que tornam o relativismo necessário para análise dos textos. A importância de Gregório de Matos na literatura brasileira que, à época, ainda era parte da cultura portuguesa pelo fato de o Brasil ser colônia, fez-nos inseri-lo no estudo. No que tange à linguagem, Gregório de Matos manifesta múltiplos aspectos grotescos. Por exemplo, Hansen destaca o uso de provérbios e frases feitas.

No entanto, o uso do baixo calão e de expressões vulgares em Gregório de Matos possui a ambivalência da galhofa da cultura popular e é, ao mesmo tempo, uma espécie de censor dos maus costumes e detentor de um discurso moralista: “Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:/ Quem mais limpo se faz, tem mais carepa:/ Com sua língua ao nobre o vil decepa:/ O Velhaco maior sempre tem capa.// Mostra o patife da nobreza o mapa:/ Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa:/ Quem menos falar pode, mais increpa:/ Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.”¹⁴⁰

Os dois quartetos do poema inserido em *A musa praguejadora* estão carregados de expressões vulgares – rapa, carepa, capa, trepa, increpa –. Todas elas aparecem ao final dos versos. Com isso, ganham destaque visual e sonoro. A aliteração do /p/ dá um tom de vulgaridade ao final dos versos assomados à vogal aberta /a/. Se o tema geral é a corrupção e/ou o roubo, característicos temas de noticiários populares do século XXI, o poema não acusa nenhum contemporâneo seu, apesar de ser risível pela

¹³⁸ HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVIII*. 2ª Edição. Cotia; Campinas: Ateliê; Editora da UNICAMP, 2004. p. 48.

¹³⁹ *Idem*, *Ibidem*.p. 383.

¹⁴⁰ Todos os poemas de Gregório de Matos analisados aqui estão em: MATOS, Gregório de. *Obras completas (Crônicas do Viver Baiano Seiscentista)*. Estudos e elaboração de apógrafos de James Amado. Salvador: Editora Janaína, 1968. 7 volumes.

forma como as palavras estão dispostas. Nos dois tercetos, o poema mantém essa unidade, ampliando a vulgaridade sonora com acréscimo do também oclusivo /t/.

De outra maneira, a voz poemática se mostra indignada e impossibilitada de qualquer ação. É como se a corrupção fosse parte inerente do sistema político-econômico colonial. Sobejamente moralista, mas ao mesmo tempo com uma sonoridade e com uma seleção vocabular grotesca, o poema se insere numa categoria muito específica da produção seiscentista, o jocossério.

No entanto, o primeiro poema de *Musa* praguejadora, que parece incompleto, mostra quão importante é adotar tal tipo de composição naquele universo: “E bem que os descantei bastante/ canto segunda vez na mesma lira/ o mesmo assunto, em plectro diferente.// Que a mudez canoniza bestas feras.// Oh que cansado trago o sofrimento. (grifo nosso)” Uma sociedade carregada de aberrações necessita, para a voz poemática, de um discurso que não canonize as bestas-feras. Um discurso grotesco-moralista, jocossério, desconstrói elementos grotescos da realidade. Se as bestas-feras pertencem ao campo do estranho e fantástico, não se pode esquecer que o período barroco é fértil em tais construções imagéticas.

O baixo calão, típico do discurso da praça pública medieval, é uma ferramenta discursiva poderosa indicativa da ambivalência corporal onde o baixo material se mescla ao elevado. Na série de três poemas dedicados a Maria Viegas, o baixo calão se mescla à degeneração do corpo para construir uma paródia de mulher. Se a série de poemas elogiosos a D. Ângela eleva os pressupostos da feminilidade, ocorre o contrário com a Maria Viegas, também chamada de Cota ou Coda Vieira. Além disso, o aspecto paródico se delimita como definitivo quando vemos que o trecho inicial do primeiro poema rememora às construções poéticas medievais, seja pelo metro ou pelo estilo adotado, que configura um equívoco: “Senhora Cota Vieira,/ Deus me não salve a minha alma,/ se vós não me pareceis/ uma linda, e gentil dama./ Tão risonha como a Aurora,/ tão alegre como a Páscoa,/ mais belicosa, que o fogo,/ e mais corrente, que a água.”

A estratégia de começar o poema elogiando a senhora só é desmacarada no apelido dela, retirando-a de um patamar elevado; e, também chã, a perspectiva de que é ferosa. “Risonha” e “corrente” são termo ambíguos, o que ajuda a caracterizar o discurso de louvor-injúria do grotesco, mas depois dessa inicial elevação, vem o rebaixamento: “[...] Há cousa como falar,/ como o Pai Adão falava,/ pão por pão, vinho

por vinho,/ e caralho por caralha./ Quem pôs o nome de crica/ à crica, que se esparralha,/ senão nosso Pai Adão/ quando com Eva brincava? [...]"

Ele ocorre na acepção das palavras. Os dois termos comparados com “caralho” são importantíssimos para o imaginário católico de língua portuguesa: pão (o corpo de Cristo) e vinho (o sangue de Cristo). Já o caralho é a subversão linguística da ordem estabelecida, e a representação máxima do falo na escrita. Se os dois primeiros não trocam de gênero, o último passa para o feminino. É no lúdico jogo com o gênero das palavras que o autor denuncia o homossexualismo de Cota Vieira. No mesmo trecho, a ligação com a tradição católica permanece e Adão e Eva se corporificam através do sexo. A crica de Eva materializa-os, tal qual quando saídos do Paraíso. O poema, em alguns momentos, faz uma paródia do primeiro livro da Bíblia, e também nesse aspecto é grotesco.

O segundo poema dedicado a ela também rebaixa o corpo, mas a conexão com o realismo grotesco é mais intensa: “Dize-me, Maria Viegas/ qual é a causa, que te move,/ a queres, que te prove/ todo o home, a quem te entregas?/ jamais a ninguém te negas,/ tendo um vaso vaganau,/ e sobretudo tão mau,/ que afirma toda a pessoa,/ que o fornicou já, que enjoa,/ por feder a bacalhau.” O vaso de má qualidade, depois compreende-se, é o órgão sexual da mulher. Além de rebaixar sua interlocutora ao condená-la por se relacionar excessivamente, o eu poemático ainda apresenta seu orifício corporal com odores nauseabundos.

A expressão “feder a bacalhau” resiste até hoje na linguagem popular e, no poema, está associada à genitália feminina. Dados os primeiros indícios de um mundo às avessas, a descrição aumenta seu caráter hiperbólico e as metáforas ictiológicas continuam: “Diz, que achou tal apicu/ tão tremendo, e temerário,/ que só membro extraordinário/ abalaria esse cu:/ com guelras de Baiacu/ (diz) que se farta o teu Tordo,/ e assim que vaso tão gordo,/ tão grande, e com tal bocaina/ busque maior partezaina,/ que eu por isso é, que vos mordo.” A matéria baixa corporal se encontra com a terra em alguns momentos do poema, mas aqui o cu é um pântano. O universo se une para formar uma grande matéria heterogênea. O cu, parte de um todo corporal, é um peixe e se entrega para alimentar um pássaro.

Através dessa metonímia, o corpo se torna uma grande razão em que não há limites para a inventividade. O corpo autômato (vaso) também é zoomorfizado (bacalhau/ Baiacu) e serve suas partes à Natureza (“(diz) que se farta o teu Tordo”). Para tal universalismo grotesco se concretizar, falta entregar a interioridade do corpo. É

exatamente o que ocorre a seguir, sempre com a mesma seleção de um vocabulário ligado ao baixo: “Diz mais, que quando acabaste,/ deste peidos tão atrozes,/ que começou a dar vozes/ por ver, que te espedorraste:/ e que também lhe rogaste,/ depois de se ter tirado,/ te fornecasse virado,/ pois de costas não podia,/ porque, quem tanto bolia,/ era força estar cansado.”

O peido é a matéria que emana de dentro do corpo. O mesmo tema é perpetrado no terceiro poema, então é desnecessário vê-lo aqui. O mundo às avessas está reconstruído no corpo de uma “mulher fácil”. Além disso, outros diversos elementos se relacionam com a linguagem grotesca na poesia seiscentista baiana:

[...] a sátira produzida na Bahia no século XVII tem tripla articulação: uma é metalingüística, entendendo-se pelo termo a tradução e a conexão do poema particular por determinada forma ou gênero retórico-poéticos, seus modelizadores: tópicos do louvor e da vituperação do gênero epidítico; formas poéticas; soneto, romance, décima, epílogo, mote e glosa, medida nova, medida velha, tipos e esquemas de rimas etc.; motivos tradicionais, como o da Fortuna, o do marido corno, o do órgão feminino como “vaso”, o do amor da freira, o do tamanho do pênis, os da escatologia etc. A outra articulação é a dos discursos locais, que tematizam personalidades e ações propostas como eventos desviantes da normalidade institucional [...]. Por exemplo, relação sodomita de Câmara Coutinho e seu secretário, Luís Ferreira; revolta da Infantaria à falta das “farinhas tardas”; crítica à “justiça bastarda” do Tribunal da Relação; ataque aos negociantes monopolistas da Junta de Comércio; certa prostituta da Cajaíba; andanças por engenho do Recôncavo; festas da Igreja e tipos populares; o pseudofidalgo Pedralves da Neiva; as inúmeras putas; o deão Caveira; Frei Tomás dos Franciscanos; os índios descendentes do Caramuru; etc.¹⁴¹

Apesar de diversos desses temas nos interessarem como referenciais característicos do grotesco, principalmente os destacados por nós, a nota do Professor J. A. Hansen é apenas uma demonstração de como esse “mundo às avessas” está presente no Brasil. Em Portugal, não poderia ser diferente. A despeito de haver uma distância topográfica enorme, os valores culturais da colônia eram, na verdade, muito similares aos do reino.

Não obstante os elementos do grotesco estarem interligados, a linguagem grotesca do período será analisada apenas na obra de Dom Tomás de Noronha, também conhecido como Marcial de Alenquer. O precursor de Bocage carrega o mesmo problema de identificação dos textos de sua autoria que Gregório de Matos. Dada a profusão de poemas excluídos da Fénix Renascida, Mendes dos Remédios publica em 1899 uma antologia da obra de D. Tomás de Noronha, pouco usada aqui. No entanto, a

¹⁴¹ HANSEN, João Adolfo. *Op. Cit.* p. 70. (grifo nosso)

antologia de Natália Correia possui alguns inéditos do autor, e as *Novas poesias inéditas de D. Tomás de Noronha*, de Teresa Paula L. Alves, são os livros que nos fornecem os poemas do autor, destacando o último como central para esta parte do trabalho.

Partindo novamente do baixo calão e das expressões vulgares, temos em D. Tomás de Noronha notáveis exemplos de como aquém e além mar eram próximos em fazer uso de poéticas grotescas sofisticadas e inventivas quanto à linguagem e ao temário que rememora à veia epigramática da Antiguidade. Na décima *A um desconcerto de duas damas*, o baixo calão funciona aparentemente como autoderrisão: “Primo, acabado é já tudo/ e o ser que em nós soía;/ puta é a mãe, puta a tia,/ cornudo vós e eu cornudo./ Frade roliço e lombudo/ que desata em uma só ataca/ vos tem dado tal matraca/ que estou com suores frios;/ se sois capitão de brios/ mandai selar logo a faca.”¹⁴² As expressões “puta” e “cornudo” aparecem em qualquer receituário de linguagem satírica e grotesca.

Apesar de abrirem as portas do universo grotesco no poema, o baixo calão está longe de esgotar o trabalho inventivo do poeta. A décima começa se referindo a um primo. A aparente proximidade familiar é desconstruída em trechos subsequentes. Então, o uso de tal substantivo é para indicar a proximidade entre a voz poemática e seu interlocutor, ou aproximá-los. Uma típica brincadeira da linguagem popular é chamar um desconhecido por substantivos parentais, como irmão, tio e primo. A aproximação, em tom de brincadeira, é um artifício adotado pela voz poemática para “fazer uma fofoca”, ou seja, denunciar ao seu interlocutor um ataque a sua honra.

O segundo verso do poema indica que a honra de ambos foi aniquilada pela descoberta do eu poemático. Os dois versos seguintes, com o uso do baixo calão, corroboram a informação e direcionam o foco do discurso apenas para o interlocutor. Assim, o que inicialmente parece uma autoderrisão se transforma em uma denúncia paródica das relações sexuais de outras pessoas, sejam elas aparentadas com o interlocutor da voz poemática ou não. Então, a questão do poema não é necessariamente a honra. Esta serve como artifício para maldizer o padre, ou ainda, conforme vige à época, mostrar a torpeza moral em um ato obsceno.

¹⁴² ALVES, Teresa Paula L. *Novas poesias inéditas de D. Tomás de Noronha*. Braga: Editorial APPACDM, 1997. p. 73.

Talvez o padre que usava apenas uma ataca fosse facilmente identificado à época. Destaque-se que além da linguagem, o frade é descrito com um corpo grotesco, composto à época pela torpeza física (“roliço e lombudo”). O frade é carnavalizado. No mundo às avessas, o religioso é uma paródia do modelo mimético que a sociedade tem de si. Retornando ao uso grotesco da linguagem, o eu poemático promove uma dúvida ao seu interlocutor ao usar os parentais: seria realmente a mãe e a tia do primo as mulheres a fazerem o frade desamarrar sua ataca?

O interlocutor do eu poemático, que também pode ter sido reconhecido à época pelo uso da expressão “capitão de brios”, é provocado jocosamente pela própria voz do poema a se vingar usando uma faca. Contribui ainda para uma linguagem grotesca no poema as rimas do poema. Todas elas possuem uma palavra de uso mais popular, quando não inclusas no xingamento: “tia”, “cornudo”, “lombudo”, “ataca”, “matraca” e brios. O mesmo artifício o poeta adota em *Levantando-se D. Tomás uma noite escura a fazer câmara e se tornou encamarado*. Apesar de ter no título a explicação do que ocorre no poema, o sentido se perde nos dias de hoje. “Fazer câmara” é ser acometido por diarreia.

O trecho que nos interessa aqui é o seguinte: “[...] entrei numa estrebaria/ ou secreta, que a federem/ pestes e males geraria.// Sentando-me numa delas, logo me pus a cagar;/ quando me quis levantar,/ apegado estava a elas,/ sem me poder despegar.// Nunca tal me aconteceu/ ir cagar e vir cagado;/ por vida de homem honrado,/ nem me a mim tal pareceu/ que o lugar estava borrado. [...]”¹⁴³

Os dois primeiros versos colocados aqui, que concluem a primeira estrofe, possuem uma notória preocupação em descrever o espaço. Se num primeiro momento a estrebaria gera asco, a partir do momento em que o verbo “cagar” se manifesta no poema, o espaço se torna risível. Um homem defecando no estábulo já faz o imaginário do leitor/ ouvinte voar até o cômico da situação de desespero do poeta, que aqui é a voz poemática, para aliviar sua natureza. No universo paródico carnavalizado, o homem é igualado a um animal. Ambos, “sem freio no cu”, como diz a expressão popular, cagam em qualquer ambiente. Sem conseguir se desvencilhar da sujeira, o poeta não imaginava voltar sujo.

O uso alegre do termo câmara desfigura-o completamente do significado majestoso que possui hoje. Além de haver uma polissemia rebaixadora, o termo ganha

¹⁴³ ALVES, Teresa Paula L. *Op. Cit.* p. 106.

uma nova formação nos versos finais: “[...] Eu câmara fui fazer,/ mas tão camarado vim,/ que inda hoje ando a feder.” Essa situação absolutamente cômica desvela como a ambivalência carnavalesca está presente no cotidiano daquela sociedade e como isso vira matéria poética.

Em uma perspectiva discursiva, o poema é híbrido e também se constitui enquanto prosa. Além do ritmo e da rima, características poéticas, temos elementos da prosa, como personagem, tempo e espaço, além do enredo *de per si*. Se a história é concluída de maneira hiperbólica, os versos “por vida de homem honrado,/ nem me a mim tal pareceu” são indicativos de que esse mundo de matéria excrementícia é ambivalente, e não apenas baixo, como se pode pensar, afinal o homem, que satiriza a si mesmo, leva uma vida honrada.

A sátira de si ocorre através de uma metonímia: o ânus faz o que se espera dele, defeca. No entanto, a matéria baixa do homem sai e a matéria baixa dos animais que defecam no estábulo se vinculam ao homem. O universo paródico permite essa troca de matéria baixa sem desonrar e ofender. No entanto, o homem carrega consigo, num típico exagero grotesco, a matéria baixa de todo o universo: o fedor da merda alheia. Destarte, se o outro poema possui algum resquício moralista, este não o possui e está a serviço de um riso desbragado de toda a coletividade.

Outro elemento característico da linguagem da praça pública é a maledicência. O soneto *Pragas se orar mais por uma dama cruel*, que aparece na *Fénix Renascida*, é indicativo de tal artifício já em seu título. O quarteto inicial e o terceto final são os trechos selecionados aqui: “Não sossegue eu mais, que um bonifrate,/ De urina sobre mim se vaze um pote,/ As galas, que eu vestir, sejam picote,/ Com sede me dêem água em açafate.// [...]E para minhas chagas falem fios,/ Na cabeça por plumas traga cornos,/ Se meus olhos por ti mais forem rios.”¹⁴⁴

Adotando a lógica cultural do período em que diversos poemas são paródias de textos tradicionais, este delimita muito bem seu *corpus*. O lirismo português, desde as cantigas de amor, perpassando o Cancioneiro Geral e a renascença, tem a dedicação platônica a uma amada como tema. D. Tomás de Noronha adota essa temática em seu contracanto. Se o poema não toma o baixo calão como referencial linguístico, o praguejar, tão característico no mundo às avessas do carnaval, manifesta-se no título como uma espécie de protesto a tal dedicação amorosa.

¹⁴⁴ In: CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona e Frenesi, 2008. p. 127.

Na forma, tal qual poemas vistos anteriormente, ele é constituído de sons consoantes forçados nas duas primeiras estrofes. Com isso, além do significado das palavras, a sonoridade contribui para a construção de rimas burlescas, tais quais as antevistas por Alfredo Bosi na obra de Gregório de Matos. Apesar de parecerem estranhos e raros, os substantivos “bonifrate” e “açafrate” compunham a linguagem popular da época. De tal maneira, todo o poema possui um vocabulário popular, característica como da escrita de imprecações da praça pública. Também aliada a ela é a estratégia de se retirar algo considerado superior e substituí-lo pela sua contradição, como ocorre em todo o poema.

Toda essa estratégia argumentativa foca o verso final do poema. A oração condicional final é o motivo para todas as pragas dirigidas a si mesmo pelo eu lírico. Então, “se meus olhos por ti mais forem rios” carrega um exagero, mas este não é grotesco. Como se ligado a um aspecto ritual, a paixão só será amainada pelo eu lírico se houver uma humilhação pública em qualquer esfera. Algumas dessas humilhações grotescas transformam o corpo do sujeito poético tornando-o fantástico. Por exemplo, no último terceto, a humilhação ritual transformaria seus fios de cabelo em chifres, dando uma aparência silena e ou demoníaca ao eu poemático.

Sob a condição de chorar pela dama cruel, na primeira estrofe temos o eu poemático autômato, sem domínio sobre suas ações e vontades. O portento e o autômato estão intimamente ligados ao grotesco abismal, não ao universo da praça pública. Em contrapartida, a matéria baixa (urina) vazando sobre si, a transformação de sua roupa em trapos mendicantes e a própria impossibilidade de saciar sua sede estão relacionadas ao universo ambivalente da praça pública. Assim, se a paixão persistir, há uma espécie de tropo de rebaixamento do próprio eu poemático. Contraditoriamente, é no rebaixamento que surgem as forças para a elevação, ou seja, não chorar pela dama cruel.

Inicialmente, indicamos este poema como uma paródia das composições amorosas. No entanto, não há referência direta a qualquer texto que conheçamos. Se a paródia e a paráfrase de textos canônicos são dois dos recursos mais importantes para a poética grotesca ligada à cultura popular, faz-se necessário citar o levantamento que Maria dos Prazeres Gomes faz sobre o aparecimento de ambos no período Barroco. A estudiosa cita alguns exemplos de paródias feitas às obras de Camões. A título de exemplificação, o levantamento que a autora faz sobre as paródias feitas ao famoso soneto de Camões “Sete anos de pastor Jacó servia”, ela constata:

[...] O soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”, talvez um dos mais parodiados e imitados da lírica ocidental, ele próprio versão poética do episódio bíblico. No tomo I da *Fênix Renascida*, glosou-o duas vezes Barbosa Bacelar (p. 166-171 e 172-174), que, no tomo II (p. 110) faz “A imitação do grande Luís de Camões”, o soneto “A Jacob servindo por Raquel”; o tomo I recolhe ademais um soneto (anônimo) “ao mesmo assumpto”, em que as relações entre as personagens aparecem invertidas e subvertidas, num gesto de estranhamento que confere à dicção barroca, aqui como em outros passos, um sentido mais realista: “Pretendendo a Raquel, serrana bela,/ Sete anos de pastor Jacob servia, Porém como a Raquel só pretendia,/ Não seria a Labão, servia a ella.”¹⁴⁵

A seguir, a autora revela que Gregório de Matos também parodiou Camões:

Gregório de Matos também parodiou-o, já com profunda brasilidade, mantendo não só a armação estrófica, mas o mesmo ritmo (em versos como “se não vira/ Para tão limpo amor, tão suja noiva”) e ainda os mesmos elementos léxicos nodais do texto camoniano, sobretudo os verbos: “Sete anos a nobreza da Bahia/ servia a uma pastora Indiana bela/ Porém servia a Índia e não a ela./ Que à Índia só por prêmio pretendia.”
E glosou-o em (*sic*) décimas, em tom risível, mais pessoalizado, [...] ¹⁴⁶

A autora continua seu levantamento nas páginas seguintes sobre a paródia, a paráfrase e a glosa de textos camonianos nas páginas seguintes. Segundo J. A. Hansen indica que é impossível determinar se a representação satírica é escrita ou oral em termos enunciativos, então a solução é distinguir através de uma referência genérica e de uma referência local:

- a) uma referência genérica, forma-se suporte das fontes escritas da sátira (a tradição romana de Horácio e Juvenal, por exemplo; a medieval, sobretudo a ibérica do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende; a de poetas contemporâneos, como Camões, Quevedo, Gôngora e Lope de Vega, principalmente, imitados pelo autor satírico;
- b) uma referência local, discursos das intuições e “murmuração” informal, dramatizados na sátira como grotesco, ridículo e obscenidade, segundo tópicos epidícticos, com traços descritivos caracterizadores do nome, como retrato caricatural, e traços narrativos, como exposição de eventos do referencial; [...] ¹⁴⁷

Se as alusões feitas a Camões são claramente entendidas como referências genéricas, o texto a seguir de D. Tomás de Noronha, uma redondilha de sete sílabas que aparece na coletânea de Mendes dos Remédios, é uma referência local que demonstra a real intensidade de paródias cômicas no contexto barroco e suas ligações com o

¹⁴⁵ GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: EDUC, 1993. p. 200.

¹⁴⁶ *Idem, Ibidem. Loc. Cit.*

¹⁴⁷ HANSEN, João Adolfo. *Op. Cit.* p. 70.

universo grotesco. Vejamos: “Que importa ao crédito vosso/ Fechardes, todos os dias,/ A porta às Ave-Marias,/ Se a abris ao Padre-nosso?”¹⁴⁸

Esta redondilha, intitulada *A uma mulher acautelada em fechar a porta, mas diziam que andava com o cura*, é um típico poema que constrói uma referência discursiva local. Tal qual ocorre em poemas vistos anteriormente, é possível que os contemporâneos compreendessem a quem o poema se referia, com o índice da porta já referendado no título. A brincadeira que se faz é, novamente, sugestiva de um comportamento “socialmente condenável”. A “porta” se torna metáfora de entrada à interioridade corporal, ou seja, o orifício vaginal.

Com isso, as Ave-Marias encontram as portas fechadas. Apesar de inicialmente parecer de conteúdo herético, o poema brinca com o substantivo feminino que compõe o nome da reza e, em contrapartida, recebe o substantivo masculino, que é parte do substantivo composto da reza masculina. Assim sendo, refutando a reza de nome feminino e recebendo a reza de nome masculino, o que ocorre ali é a sugestão paródica de uma “reza”. Há um ditado popular muito em voga nos dias de hoje, “ajoelhou, tem que rezar”, que, como não poderia ser diferente, tem múltiplos significados. Um deles sugere que “rezar” é metáfora para ter uma relação sexual.

Então, a reza ocorre apenas com o Padre-Nosso. Nesse ritual, as Ave-Marias não podem participar. A reza às avessas possibilita uma compreensão de que é o padre quem participa do rito. Tal “religiosidade” é uma brincadeira paródica com a seriedade do mundo católico seiscentista e suas instituições inquisitoriais. É sabido que os horrores inquisitoriais na Península Ibérica eram mais políticos do que religiosos. Se “manter a moral e os bons costumes” era o preceito básico da Inquisição portuguesa, nada mais ofensivo do que este poema para um julgamento. Então, apesar dos horrores inquisitoriais, havia algum espaço para expressões artísticas de cunho carnalizado.

Segundo Bakhtin, na cultura popular, os excrementos estão intimamente ligados à fecundidade, tal qual vimos em alguns poemas acima, portanto são ambivalentes no ciclo da vida-morte-nascimento. O mesmo pode-se dizer da linguagem. Em absoluta concatenação com o corpo, a linguagem da poesia satírica do período barroco é pungente e grotesca. Ainda segundo o estudioso russo, enquanto o corpo é despedaçado, surgem imprecações, grosserias e juramentos paródicos. Os apostos, a adjetivação excessiva e o hiberbolismo são algumas das ferramentas do vocabulário

¹⁴⁸ MENDES DOS REMÉDIOS, Joaquim. *Poesias inéditas de D. Tomás de Noronha, poeta satyrico do séc. XVII*. Coimbra: França e Amado, 1899. p. 31.

popular, mas diametralmente oposto à linguagem da corte do século XVII, já sem a ambivalência vista nos poemas medievais escritos por reis, está a linguagem chã e popular da praça pública.

A linguagem, através do baixo calão, dos vitupérios e xingamentos, é a forma como o poeta expressa sua concepção de mundo às avessas. A linguagem às avessas no período Barroco adota, conforme visto em alguns dos poemas analisados, o equívoco como ferramenta discursiva, este também possibilita uma mundividência às avessas. É um poderoso recurso retórico que além de mesclar o corpo humano com o corpo universal, o faz através de sugestivas metáforas ligadas ao falo e ao coito. O próximo poema analisado, também de autoria de D. Tomás de Noronha, conta com o recurso e requisita do leitor uma imaginação maliciosa para visualizar e compreender a relação que se estabelece entre as amêijoas e vagina, e caranguejo e pênis. Vejamos:

A duas senhoras que abriam as amêijoas com vergonha

O subtil caranguejo, mais manhoso
que todo o animal de água salgada,
quando se vê com fome regalgada,
o buscar mantimento lhe é forçoso.

Duas pedrinhas toma mui airoso
e, encontrando a amêijoa bem fechada,
esperando que se abra de pancada,
dentro lhas bota com modo furioso.

Assim aberta, sem se fechar mais,
meu conselho tomaí que, mui contente,
vos servirei a todas de focinhos.

Por mais cerrada a amêijoa que tenhais,
eu fico vo-la abra facilmente
o caranguejo meu e os dois seixinhos.
D. Tomás de Noronha¹⁴⁹

¹⁴⁹ ALVES, Teresa Paula L. *Novas poesias inéditas de D. Tomás de Noronha*. Braga: Editorial APPACDM, 1997. p. 176.

Além da rima /ada/ interna e externa, que sonoramente remete a uma zombaria, apenas alguns verbos (mais especificamente, “abrir” e “botar”) que sugestionam o coito, os adjetivos “manhoso” e “airoso” que se referem ao caranguejo e o equívoco das metáforas já referidas acima remetem ao universo do mundo ambivalente. Numa primeira leitura, não há nada em excesso no poema: um caranguejo, com fome, abre uma amêijoia à força para se alimentar. A simbologia do caranguejo também não remete a uma atmosfera vinculada à sexualidade.

No entanto, a amêijoia, mais conhecida no Brasil como vôngole, tem um formato muito próximo ao da concha e, conseqüentemente, ao da vagina. Desta forma, as conexões estabelecidas entre as palavras selecionadas pelo poeta demonstram alto grau inventivo para subverter a lógica social comum do mundo e construir uma realidade outra, grotesca, em que o caranguejo e a amêijoia representem não o consumo para saciar a fome animal, mas uma relação sexual. Assim, temos um raciocínio icônico de transformação constante, rememorando os recursos de Giuseppe Arcimboldo. A inversão dos orifícios corporais se dá entre a boca e o pênis, que ocorre no primeiro equívoco do poema, concentrado no substantivo “fome”.

No verso seguinte, o caranguejo é forçado a buscar alimento. Ressalte-se a intensidade exagerada contida na sonoridade do adjetivo “regalgada”, contribuindo para o vislumbre de um discurso de praça pública que se acentua numa rima burlesca e provocativa. O verso seguinte efetiva a busca e, em conjunto com a combinação sonora da rima anterior, passa de uma rima comum no idioma, /oso/, parecendo também ela uma provocação zombeteira. Junto a isso, o verso “o buscar mantimento lhe é forçoso” delineia um caráter cômico ao texto, em que a necessidade sexual, despida do posterior caráter naturalista que ganha no século XIX, é uma busca por comida. O efeito não é apenas risível, pois remonta a uma compreensão do mundo de maneira absolutamente carnavalizada, onde o banquete pode se transformar em uma grande orgia sexual.

A segunda estrofe parece indicativa de um ritual de acasalamento: o primeiro contato é sutil e delicado. O adjetivo que sonoramente aumenta a galhofa carrega um significado de leveza, desconstruído na sequência da estrofe. Depois da delicadeza no processo de aproximação, uma tentativa invasiva de adentrar a amêijoia. Apesar de menos importante para o grotesco em si, esta estrofe caracteriza-se por fazer uma descrição da evolução que se dá entre o caranguejo-pênis e a amêijoia-vagina. No mundo carnavalizado, quando o corpo se abre ao universo, a forma antiga morre e nasce uma

outra. Da mesma forma, após a vagina se abrir para o caranguejo, ela se tornará desejosa da penetração do caranguejo.

Então, com tal informação induzida na leitura do poema, o eu lírico, representado metonimicamente pelo caranguejo-pênis, garante servir a todas as amêijoas. A conclusão do poema, grotesca por excelência, revela que nesse mundo às avessas o caranguejo vem acompanhado de “dois seixinhos”, os testículos. Dada a dificuldade de abrir uma amêijoas para quem não é experiente, o eu lírico se insere nesse universo paródico por completo ao prestar um serviço especializado, o de abrir amêijoas. Tal especialidade rememora o discurso dos charlatões da praça pública.

Retomando o título, ainda não analisado aqui, fica perceptível que o discurso do duplo sentido erótico já está presente nele. Assim, o poema todo é uma linguagem às avessas. O que se faz aqui é uma inversão paradigmática da linguagem, onde elementos que não necessariamente são excluídos da dita língua oficial se tornam aportes para se trabalhar uma temática sexual, que, conforme indica o título, é, oficialmente, digno de “vergonha”, conforme indica o título. Ao contrário disso, como já foi visto no texto, a inversão de paradigmas faz com que as “amêijoas” desejem seu “caranguejo”. Assim:

a sátira é uma espécie de sentença aplicada à ocasião, sacada de suas mesmas circunstâncias, que fornecem seu duplo desenvolvimento sério-cômico. [...] valendo dizer que o duplo sentido dos seus equívocos irônicos só se lineariza na recepção, que confere à metáfora sua significação pejorativa ou grave.¹⁵⁰

Muitas das ferramentas usadas na construção de uma linguagem grotesca barroca serão continuadas por toda a literatura portuguesa posterior. Dada a limitação deste trabalho, um importante autor satírico como Nicolau Tolentino não pode ser analisado. Todavia, o não menos importante Manuel Maria Barbosa du Bocage, perpetua muitos dos recursos adotados aqui, como vemos a seguir.

3.1.3. Bocage

Apesar de ser considerado um dos três maiores sonetistas de língua portuguesa, juntamente com Camões e Antero de Quental, e ter uma copiosa obra publicada,

¹⁵⁰ HANSEN, João Adolfo. *Op. Cit.* p. 79.

Manuel Maria Barbosa du Bocage é um autor pouco estudado pela crítica mais recente feita nas universidades brasileiras e portuguesas. Se a sua lírica já foi bastante estudada no passado, a parte satírica de sua obra sempre foi relativamente desprezada. O mais recente estudo da sátira bocageana que encontramos é o feito pelo poeta Glauco Mattoso¹⁵¹. Na publicação comemorativa do 2º centenário do poeta, apenas o último texto fez menção ao aspecto positivo contido na poesia satírica de Bocage.

Muito mais do que desprezo à produção do poeta de Setúbal, os textos inseridos nas comemorações costumam vincular o desregramento de sua vida pessoal à atividade de humorista. Olavo Bilac, um dos comentadores da obra de Bocage na referida data, sintetiza o que aparece em quase todas as outras falas. Desnecessário repetir citações, então ela aparecerá a seguir, na análise do poema.

No mesmo texto, o brasileiro indica uma necessidade urgente de reabilitar o lírico. Assim, na visão dele, a única possibilidade de inserção da obra de Bocage como canônica é redimindo a biografia do poeta e desprezando a sátira. Excetuando Vitorino Nemésio e Luís de Oliveira Guimarães, todos os outros comentadores desprezam ou condenam a sátira bocageana. Além de receptáculo de toda a cultura popular de sua época, e por conseguinte de toda a cultura popular anterior que chega até a sua de maneiras completamente diversas, o poeta de Setúbal funciona, dada a sua popularidade, como um transmissor de elementos da cultura popular para as gerações seguintes. Assim, a poesia de Bocage, considerando aqui a obra como um todo, e fundamentalmente a sátira, é uma espécie de espelho refletor e reflexor.

Com a irrepreensível marca de um artista que não se prende a modismos, apesar de utilizá-los também, e é capaz de inserir sua análise crítica do mundo não apenas através da linguagem, como este subcapítulo entende, mas também através da busca de uma linguagem própria que o caracteriza como sensibilidade artística, como enaltecem os críticos, e construtor/subversor de formas. O primeiro poema que selecionamos para análise da construção da linguagem em Bocage é o soneto do membro monstruoso. Vejamos:

¹⁵¹ In: MATTOSO, Glauco. *Bocage, o desbocado; Bocage, o desbancado*. In: <http://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm>. Acesso em 16/12/2010.

Soneto do membro monstruoso

Esse disforme, e rígido porraz
Do semblante me faz perder a cor:
E assombrado d'espanto, e de terror
Dar mais de cinco passos para trás:

A espada do membrudo Ferrabrás
De certo não metia mais horror:
Esse membro é capaz até de pôr
A amotinada Europa toda em paz.

Creio que nas fodais recreações
Não te hão de a rija máquina sofrer
Os mais corridos, sórdidos cações:

De Vênus não desfrutas o prazer:
Que esse monstro, que alojas nos calções,
É porra de mostrar, não de foder.
Bocage¹⁵²

Tal qual ocorre em outros textos de Bocage, o título do poema demonstra uma subversão da forma poemática escolhida. O soneto aparece em diversos manuais de teoria literária como a forma representativa dos sentimentos elevados. Assim sendo, um soneto que se dedica a falar do “membro monstruoso” não apenas se permeia de intenção satírica, mas torna o texto um questionamento linguístico do uso restrito dado ao gênero estabelecido como canônico ao longo dos séculos na poesia de língua portuguesa.

Com isso, o texto parece tender para a pura materialidade corporal e descambar para uma poesia pornográfica, e ele realmente o faz quando lido em um tentador julgamento de preceitos morais, porém sua linguagem carrega também um profundo aspecto da cultura popular da praça pública, altamente sofisticado. Se pensarmos que Bocage escreve apenas com intento rebaixador, não apreendemos o profundo vínculo que o texto possui com a cultura popular medieval, nem a inversão topográfica com a destronação e sua ulterior reificação, que apesar de Bakhtin citar a perda de parte desse

¹⁵² In: MATTOSO, Glauco. *Bocage, o desbocado; Bocage, o desbancado*. In: <http://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm>. Acesso em 16/12/2010.

caráter nos séculos XVIII, XIX e XX, ela aparece de maneira incontestada na poesia de Bocage. No entanto, o russo tem razão, afinal o sentido paródico e ambíguo dos poemas aqui estudados geralmente é incompreendido.

Nas comemorações do bicentenário de Bocage, a prefeitura de Setúbal publica uma edição com discursos proferidos no Conselho de Setúbal, afora a conferência de Bilac, lida no Teatro Municipal de São Paulo, e o que se observa é que à excessão de Vitorino Nemésio, isento, e Luís de Oliveira Guimarães, que faz uma análise que reconhece a importância da sátira na obra de Bocage, todos os outros conferencistas ou desprezam ou abominam as sátiras de Bocage. O caso mais gritante é o do brasileiro Olavo Bilac, que além de condenar a produção satírica, também o faz com todo aquele momento histórico de Portugal.

Naquele tempo, e naquela Lisboa de D. Maria I, não havia anjos. Bocage foi realmente um vaidoso, um boêmio, um desordenado, um brigão, um homem de alma fraca e de linguagem desenvolta. Mas que eram os seus contemporâneos? Ele foi bem um filho da sua época. A cidade e o reino enchiam-se de libertinos e desbocados. Salões e conventos, palácios e ruas tinham a mesma gente sem moral. Os costumes eram soltos, e o falar desbragado. Foi então que começou a florescer o medonho calão, que ainda hoje desonra o idioma português a gíria abjeta que suja a imprensa de Portugal e do Brasil, [...]. Todos os poetas do tempo de Bocage rimavam coisas fesceninas e sátiras atrozes, e assim se sujeitavam à moda, lisonjeando o gosto da gente que os rodeava...¹⁵³

Dada a incompreensão do aspecto regenerador contido na ambivalência do grotesco, antes mesmo de iniciarmos a análise do poema, identificamos em Bocage, como em qualquer outro autor estudado aqui, uma busca inerente a qualquer poeta logoteta. No sentido barthesiano de “fundador da língua”, todo logoteta deve perscrutar a poesia que é, entre outras coisas, a busca por novas formas de linguagem, novos paradigmas estéticos e até uma inovação constante de temas, sem se prender a juízos condenatórios de outra ordem.

A primeira estrofe demonstra que a voz poemática é assustada por um ser alegórica ou metonimicamente representado por um pênis, símbolo de potência geradora da vida. A linguagem, altamente sofisticada, trabalha com o neologismo “porraz”, que possui uma sonoridade indicativa de potência do substantivo antecedente, mas além da sonoridade, a palavra emerge como força, como “vontade de potência”,

¹⁵³ *Homenagem nacional a Bocage no II centenário de seu nascimento*. Conferências evocativas do poeta, proferidas nos paços do concelho de Setúbal. Setúbal: Edição da Junta Distrital de Setúbal, 1965. p. 32-33.

dentro dos paradigmas nietzscheanos. Não é preciso ressaltar que porraz é uma derivação do substantivo “porra” pertencente à linguagem grotesca da praça pública. Nos versos subsequentes da primeira estrofe, há um pendor para a ironia. Não é relevante para o texto, mas nessa construção irônica que o autor faz na primeira estrofe, ele seleciona o número cinco, típico representante da união corporal – se o eu poemático não der cinco passos para trás, o membro o consome e/ou a voz poemática se mescla ao monstro.

A sátira ocorre até numa exageração com certa sugestão homossexual, quando a voz poemática se assusta com o membro do outro personagem. Manter-se à distância do enorme membro, garante ao eu poemático não ser “comido” por ele. Consideramos na análise que o membro monstruoso pertence a Napoleão Bonaparte, o homem mais poderoso da Europa de então, o que significa que seu membro é capaz de anexar o eu poemático como espólio de guerra, prática comum para o comandante francês. No entanto, e aqui o aspecto risível aumentaria pelo fato de o “membrudo”, outra derivação grotesca que potencializa sua intensidade através da força sonora e do aumentativo. Assim sendo, um homem qualquer se achando poderoso poderia ser o personagem alegoricamente caracterizado.

A segunda estrofe começa com o substantivo próprio Ferrabrás. Shakespeare já utilizara esse epíteto nas “Alegres Comadres de Windsor”, mas, na verdade, o sentido original é o de um valentão que enfrentou toda a segurança pessoal de Carlos Magno. O valentão é figura com presença reiterada no universo da praça pública. Com todas estas acepções, é certo que o adjetivo “membrudo” refere-se ao tamanho do membro e ao seu poder político, no caso de Bonaparte ou de alguma figura política que não conseguimos identificar, ou seja, carrega um plurilinguismo característico do mundo às avessas.

Em sentido lato, temos uma inversão topográfica, pois toda Europa só é capaz de se colocar em paz com a onipresença de um membro sexual. O universo grotesco está delimitado também na ausência de fronteiras do continente europeu: todo mundo vive a harmonia e a paz, estas proporcionadas por um pênis. A oração posterior é a corroboração do que foi dito antes: “Esse membro é capaz até de pôr/ A amotinada Europa toda em paz.”

Há uma chacota. Se pensarmos no órgão sexual de Napoleão Bonaparte, ele não assusta mais ninguém, o que será analisado adiante; por outro lado, se o termo carregar o sentido de “poder”, é capaz de pacificar todo o continente. Na estrofe seguinte, o tom rebaixador continua e o expediente grotesco de utilizar palavras com

duplo sentido permanece. Um dos exemplos é a construção “fodais recreações”. Ela tanto pode significar “distrações sexuais”, quanto “brincadeiras de foder com os outros” – a prevalência do primeiro sentido é óbvia, principalmente por causa da última palavra do terceto, “cações”. A palavra remete ao peixe de pequeno porte, porém predador. Pequeno e predador na cultura popular é também o pênis. É uma brincadeira comum até hoje entre fanfarrões que falam sobre o próprio pênis: “é pequeno, mas faz um estrago!” Se pensarmos novamente no general francês, o trecho reluz às orgias de que Bonaparte era partícipe.

A adjetivação construída por Bocage traz à tona uma linguagem ambígua que remete ao vocabulário da praça pública. O neologismo (“porraz”, “membrudo” e “fodais”) de termos de baixo calão também nos faz observar a predominância de uma linguagem grotesca que se presentifica enquanto potência, e mais: oriunda do vocabulário da praça pública. A primeira e a última estrofes têm construções frasais fragmentárias. Elas só se unem pelo sentido, pois gramaticalmente aparecem quebradas. Por exemplo, o pronome “que” inicial do penúltimo verso poderia ser substituído sem prejuízo sonoro, métrico, rítmico e gramatical para o texto; na verdade o texto poderia até ganhar em coesão com outro conectivo.

Uma frase que parece enigmática e completamente fora de contexto é a que inicia a última estrofe – “De Vênus não desfrutas o prazer”. Vênus é a deusa do amor carnal, do sexo em si, diferindo de seu filho, que representa o amor enquanto sentimento. O que a voz do poema nos sugere é que a vítima da sátira, em nossa interpretação Napoleão, não gosta de sexo, comentário este que uma história do imperador francês sugere de maneira curiosa: ele teve uma disfunção na glândula endócrina após os quarenta anos, com isso seu pênis se reduziu ao tamanho de dois centímetros, o que impossibilitava o coito.

Sabe-se que em sua juventude o imperador da França era dado a muitas relações sexuais, porém demorou a casar por ser considerado baixinho e feio. Sua primeira esposa, Josephine, viúva de um nobre francês e oriunda da Martinica, possuía casos extraconjugais enquanto o marido lhe enviava apaixonadas cartas de amor. Sabendo da traição, Napoleão se entregou a uma vida de perversão com amantes nos campos de batalha e nos países conquistados, tendo diversos filhos ilegítimos.

Outra história sobre o conquistador é a de que ele não cortava os cabelos, após sua disfunção, pois descobrira que os eunucos eram cabeludos por não terem mais órgão e apetite sexual. Conforme as histórias que surgem de Bonaparte, percebemos que sua

vida pessoal é permeada por fatos que se contradizem, característica essa pertencente ao universo grotesco. O homem público sempre se torna personagem de enredos populares. Por ironia do destino, o mesmo ocorre com a vida do próprio Bocage.

Sabe-se que os ingleses publicam uma carta de Josephine ao amante, roubada de uma diligência, o que viola a intimidade e faz Bonaparte virar motivo de chacota em toda a Europa, inclusive, como vemos agora, na obra de Bocage. Napoleão Bonaparte é satirizado pela própria esposa, agora imperatriz, que revela a seus congêneres da nobreza francesa o fato de seu marido não gostar de sexo. Algumas das afirmações sobre o ilustre general francês não têm fundamento, no entanto nada mais divertido no grotesco do que levandades sobre um líder político. É o discurso da praça pública que derroca o personagem e o reconstitui ao poder, aqui vale o adágio: “Falem mal, mas falem de mim.” É o discurso anticanônico em seu esplendor. É o grotesco se fazendo linguagem. É o máximo líder francês em completa inversão paródica.

Destituído de seu trono, Napoleão I é colocado contraditoriamente como o homem mais poderoso da Europa e completamente impotente. O poema, como dito inicialmente, parece ser apenas pornográfico, mas ele revela uma possibilidade de leitura da cultura popular da época, ou seja, como a época pensa Napoleão Bonaparte, sendo portanto um documento de importância histórica. Se pensarmos que Napoleão teve seu único filho legítimo aos quarenta e dois anos e que ele possuía uma amante na ilha de Santa Helena, percebemos que as histórias se contradizem. No entanto, basta-nos circular pelas ruas, a praça pública da contemporaneidade, e conversar com as pessoas para verificar como é atual e característico falar mal e atacar a vida privada dos chefes de Estado e das personalidades midiáticas.

No poema, a voz poemática aparece inicialmente no texto e depois é pulverizada pelo próprio discurso. O ser parece não existir para que uma voz coletiva se construa – é a voz das ruas, do povo. Essa voz coletiva faz o eu desaparecer e o imperador da França, homem mais poderoso da Europa, é destituído de seu trono para ser completamente reconstruído como vontade de potência às avessas. Novamente, o adágio popular serve-nos como referência: “quem tudo quer nada tem.” O grotesco transforma um homem importante, na possível interpretação adotada aqui, quiçá o mais admirável do mundo naquele momento, em um membro, um pênis que carrega sua força ao longo da história através das conquistas que fez, mas não é capaz de fazer algo que qualquer homem comum é capaz: foder. O destronamento e a entronização do personagem que adotamos como sendo Napoleão Bonaparte sacralizam esse mundo às

avessas através de algumas ferramentas linguísticas: o neologismo, a derivação, a fragmentação gramatical, a quebra do discurso, o uso do aumentativo, o uso excessivo de adjetivos e o próprio baixo calão, este último presença constante no vocabulário da praça pública.

A linguagem desse poema é a força geradora da construção do grotesco. O tema, um possível rebaixamento de um grande líder, sendo ele Napoleão ou não, é uma extensão do que a linguagem faz em condição grotesca: desenvolve uma profunda e complexa ambiguidade: o membrudo homem, politicamente falando, tem em seu pênis uma força cósmica que apazigua toda a “amotinada Europa”; por outro lado, não é capaz de se relacionar sexualmente, e então o termo “membrudo” rebaixa a personagem criticada de maneira absolutamente paródica. Assim, sendo Napoleão ou não o personagem criticado do soneto, o que se percebe é uma tensão risível entre os sentidos conotativo e denotativo, com alta carga de ironia e paródia, dados para o membro.

A inversão paródica de um homem que é destronado e entronizado ocorre no campo do discurso da praça pública, que é absolutamente anticanônico, risível e faz uso de todas as características da linguagem listadas acima. Enfim, no mundo às avessas, a linguagem tem um papel preponderante e, através de seu discurso anticanônico, desconstrói e reconstrói homens para que todos se divirtam com um poema ligado às fontes populares do grotesco.

Bocage constrói outro tipo de linguagem grotesca completamente avessa ao deste poema. Mais afastado do vocabulário da praça pública, ele se aproxima do grotesco romântico. Em nosso ponto de vista, a decorrência disso está no fato de o autor ser de transição e carregar em si uma força refletora e outra reflexora. Vejamos:

No seu dia natalício

Do Tempo sobre as asas volve o dia,
O ponto de meu triste nascimento;
Vedado à luz do Sol este momento,
Fúrias, com vossos fachos se alumia!

Nascido apenas, pavorosa harpia
Ao berço me voou de imundo alento:
Empestando o misérrimo aposento,
Eis me roga esta praga horrenda, ímpia:

“Esteja sempre o bem de ti remoto,
Vivas sempre choroso, amargurado,
Dane teus dias o destino imoto.”

Caiu-me a imprecação do monstro alado,
Curto mil males, e entre sombras noto
Outros com que me espera ao longe o fado.

O poema acima constrói um discurso de imprecações similar ao que W. Kayser analisa como exemplo de linguagem grotesca. A atmosfera abismal circunda o poema, tal qual o destino absurdo. Para a construção, o autor utiliza elementos que permeiam as escolas romântica e neoclássica. Dentro do universo romântico, vemos o reiterado uso de adjetivos ligados a um mundo de sombras e espectros: “triste”, “vedado”, “pavorosa”, “imundo”, “misérrimo”, “horrenda”, mesmo quando o eu lírico se refere a si mesmo, os adjetivos utilizados têm a função de construir uma atmosfera lúgubre – “remoto”, “choroso” e “amargurado”. Outro aspecto romântico é a própria inversão sintática, não muito requisitada pelos arcádicos, mas esta se faz presente na utilização de seres mitológicos e personificações que aparecem: “Tempo”, “Sol” e “Fúrias”.

A linguagem, então, distancia-se da utilizada no poema anterior, completamente ligada ao vocabulário da praça pública. Aqui, temos um léxico mais próximo do grotesco atrelado ao abismal, como diria Wolfgang Kayser.

Uma das características que o estudioso alemão aponta como construtora do grotesco é a inversão sintática - o hipérbato faz esta função. Os dois primeiros versos são tão complexos sintaticamente que duas ordenações, e, portanto, duas interpretações se tornam possíveis: “O dia volve sobre as asas do tempo, o ponto de meu triste nascimento [...]” ou “O dia sobre as asas do tempo volve o ponto de meu triste nascimento”. A inversão, feita também no terceiro verso, coloca em destaque o particípio “vedado”.

O discurso de imprecações, além das inversões feitas pelo autor e pela invocação das Fúrias, transforma uma data costumeiramente comemorativa, o aniversário, em penumbra. As Fúrias (Tisífone – castigo –, Megera – rancor –, e Alecto – interminável –) são descritas de maneira absolutamente grotesca: possuíam cabelos de serpente, asas de morcego e viviam no submundo. Elas são seres absolutamente portentosos, no vocabulário de W. Kayser.

Numa autoironia e até numa ironia ao próprio Destino, paradoxalmente o eu poemático é alumiado por suas sombras. Reiterando o dito anteriormente, é o que Wolfgang Kayser chama de aspecto abismal da existência que torna o poema grotesco. Ao contrário do que ocorre no poema anterior, em que uma única pessoa representa o universo, aqui temos uma multiplicidade de seres que interferem na subjetividade do sujeito lírico.

A linguagem adotada neste poema é muito similar ao vocabulário que os ultrarromânticos utilizam em seus textos. Além disso, já o dissemos acima, a linguagem popular da praça pública não é utilizada aqui, então quais seriam os aspectos que a caracterizariam como grotesca? Somente o uso de substantivos e adjetivos que evidenciam os seres como monstros não é suficiente.

A harpia, animal sempre referendado com o aspecto positivo da existência, torna-se no poema a alegoria da má sorte. Encarna as Fúrias. A inversão da simbologia que a ave recebe também é uma preconização grotesca do assombroso. Contra a ira e a cólera dos humanos, ela espalha pestes; contra o rancor, a inveja e o ciúme ela faz o humano correr eternamente dela; e contra os assassinatos em geral, o açoite e o enlouquecimento. A ave é a encarnação do mau agouro ainda no nascedouro. A harpia incorpora as características das Fúrias. A inversão do simbolismo da ave não se relaciona com o aspecto ambivalente da existência. O grotesco evolui para uma nova forma.

Dotada de voz, na terceira estrofe, a ave impreca contra o eu lírico. Mais característico desse tipo de discurso é o uso de uma voz externa, a própria harpia, como uma espécie de fluxo de consciência marcado pelas aspas da terceira estrofe. Sobre isso, essa voz interior de um pássaro faz com que o limite entre o humano e o animal não exista, o que indica um universo, ainda que na interioridade do eu poemático, absolutamente bestial. Apesar de a criação da atmosfera lembrar o ultrarromantismo, não podemos deixar de notar também que essas representações de portentos eram típicas das epopeias clássicas.

A fala, discurso maledicente, não pode ser compreendida dentro do universo da cultura popular, pois não caracteriza a ambiguidade que Bakhtin determina como fulcral para a construção de uma linguagem grotesca, no entanto amaldiçoa a primeira pessoa do discurso. Com a inserção do poema numa atmosfera mais lúgubre, estabelece-se uma proximidade maior desse pré-romantismo bocageano com uma estética do feio. A relação que o feio e o belo têm com a poesia é refletida por Schlegel:

[...] O belo está tão distante de ser o princípio dominante da poesia moderna que muitas das mais esplêndidas obras modernas são representações evidentes do feio, tanto que se teve que admitir (a contragosto) que existe uma representação da imensa riqueza do real em seu ponto máximo de desordem e do desespero causado pelo excesso e pelo conflito de energias, para a qual despendem-se uma força criadora e uma sabedoria artística equivalentes, se não maiores, às que necessárias para a representação da mesma riqueza e energia em perfeita harmonia. (...) O público (...) não pede ao artista mais que individualidade interessante.¹⁵⁴

Além da individualidade interessante procurada no artista, que Umberto Eco identifica, o próprio W. Kayser reflete sobre a questão de maneira a elucidar a relação do grotesco com o feio a partir da ponderação que faz sobre Victor Hugo:

Nesta combinação de grotesco e comédia parece reaparecer, à primeira vista, a velha equiparação do grotesco ao *comique*, *ridicule*, *bouffon*. Hugo o reconhece mas apenas como um dos aspectos do grotesco, porém é constituído pelo disforme, pelo horroroso, com o qual amplia a acepção do vocábulo francês.¹⁵⁵

A terceira estrofe é inteiramente constituída de uma maledicência sem o sentido risível que geralmente caracteriza a obra de Bocage. O final da estrofe, com o hipérbato (“Dane teus dias o destino imoto”), com o uso do subjuntivo (“Esteja”, “Vivas” e “Dane”), que poderia ser entendido como uma enálage (uso de uma função gramatical por um elemento linguístico), e com o som oclusivo aliterado (no primeiro verso é o som do /t/ e no terceiro o /d/ e o /t/) intensifica a maldição, o que ocorre juntamente com a gradação.

Esta se faz parecer uma metonímia toda concentrada no destino do eu poemático, que se resume no adjetivo “imoto”. O mesmo destino é e determina a imobilidade, ou seja, a vacuidade. A Física responde a questão de maneira que é possível ter “campos” no vácuo. O poeta parece antever a já clássica pergunta de Heidegger: por que existe o ser e não o nada? O filósofo coloca o postulado como grande questão da metafísica. A existência do poeta no poema não responde a questão, porque descontextualizada, mas seu lugar e seu “campo” estão no empirismo do choro amargurado. O ser incondicionalmente existe em cada palavra colocada na estrofe. Ele se faz linguagem.

¹⁵⁴ ECO, Umberto. *Op. Cit.* p. 275. (grifo nosso)

¹⁵⁵ KAYSER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 59.

O último terceto do poema é a retomada da voz por parte do eu lírico. Na estrofe anterior, como visto, foi amaldiçoado por sua própria consciência ou por uma harpia, enfim por uma existência que se justifica em si e na própria linguagem. Apesar de o grotesco romântico ser completamente diferente do medieval, ele possibilita também a multiplicidade de vozes definida por Bakhtin como polifonia. A harpia ganha na última estrofe uma caracterização que lembra um típico grotesco da Antiguidade Greco-Romana, “monstro alado”. Essa caracterização é dada a entes mitológicos diversos, como, por exemplo, a própria Harpia. As Harpias, na mitologia grega, “[...] eram monstros horripilantes. Tinham cara de velha, corpo de abutre, bico e unhas aduncas, mamas pendentes, e pousavam nas iguarias dos banquetes, espalhando um cheiro tão infecto que ninguém podia comer quando elas apareciam”.¹⁵⁶

Como o substantivo “harpia” aparece com letra minúscula no poema, deixamos para o final a interpretação que insere os seres mitológicos, completamente plausível para o poema e o contexto no qual está inserido. Com isso, Bocage absorve a cultura clássica, característica de sua época, porém com um ser que costuma aparecer nos combates épicos, não na poesia lírica. Assim, temos um ser mitológico monstruoso fora de seu lugar. Se à época era um modismo utilizar figuras mitológicas elevadas, o autor as utiliza de maneira completamente subversiva ao colocá-las como inferiores dentro do contexto de abismo interior.

Outra inversão de sentido que o autor utiliza na construção do poema é a harpia vociferar maledicências. A última estrofe do poema corrobora isso. Elas representam aquilo que Mário Praz coloca como “metamorfoses de Satã”. O poema se encerra com a diabólica profecia se cumprindo: “Curto mil males, e entre sombras noto / Outros com que me espera ao longe o fado.” O grotesco romântico se afirma com a construção de um ser absolutamente infernal.

Kayser fala de uma tensão entre forma e conteúdo para que o poema seja grotesco “a fim de criar contrastes desconcertantes com o teor significativo das palavras”¹⁵⁷. Não percebemos este intuito na tensão construída pelo poema. Na verdade, o ser infernal aparece no poema exatamente no momento em que o artista utiliza aliterações, inversões sintáticas, ou seja, as maiores tensões formais. O grotesco, no caso deste poema, se coaduna em forma, conteúdo e ajuda a atormentar a voz

¹⁵⁶ GUIMARÃES, Ruth. *Op. Cit.* p. 164.

¹⁵⁷ KAISER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 127.

poemática, seja com uma harpia ou uma voz interior. A questão maior dessa linguagem grotesca é a formação do ser duplo que não se reconhece em si.

Bocage, um poeta de transição entre épocas e tendências muito diversas na literatura, confluência da tradição clássica e convergência dos novos ideais do romantismo, faz do poema uma pequena síntese que mescla os elementos clássicos e românticos. Um ser mitológico aparece já com sua forma moderna, ou seja, disfarçado numa letra minúscula que o confunde com uma ave. Além disso, essa ave tem seu sentido modificado, característica da era moderna, para amaldiçoar o eu lírico. Com isso, temos o ser absolutamente contraditório e irreconciliável, similar ao ser duplo da modernidade.

A filosofia existencialista que permeia a análise do poema não ocorre em vão. Ela se manifesta sem nenhum tipo de relação com a tradição popular, pois o eu poemático carrega a contradição de advir do Tempo e parecer ser um *ex nihilo* (a partir de coisa alguma). Além disso, há uma atmosfera abissal em que o Fado, personificado ou alegórico, parece esperar juntamente com monstros a alma, a existência do eu poemático. Apesar de Teófilo Braga apontar que Bocage não se dedicou como deveria à leitura, o poema demonstra uma reflexão profunda do poeta sobre o ser e sua essência.

No Brasil, na Índia ou na China, quando escreve é sempre sob o espírito alegórico-mitológico dos arcades. Era a falta de leitura, de alimento intelectual, o que lhe produzia esta carência de concepção original, de livre individualidade no sentimento. [...] O motivo por que Portugal esteve incomunicável com a Europa científica e literária será estudado neste capítulo, e o que se vê na atrofia do espírito de Bocage é a imagem do estado intelectual da nação.¹⁵⁸

Se Teófilo Braga tem uma impressão de Bocage muito similar a que vimos em Olavo Bilac, no caso do primeiro, há uma crítica ao aspecto que vimos acima como subversão em Bocage. É verdade que a recorrência excessiva ao mitologismo em alguns poemas líricos as tornam pobres, mas no caso deste poema o uso leva a um estranhamento que favorece a construção de uma atmosfera grotesca construtora de linguagem, e, portanto, colocando-o na condição de logoteta. Ela é similar a dos ultrarromânticos, afinal termina com uma certa dose de ironia, autoaniquilação e estranhamento.

Se a ironia só pode pertencer ao grotesco quando dotada de ambivalência, conforme vê Bakhtin, em Kayser ela aparece como uma ferramenta para a construção da

¹⁵⁸ BOCAGE. *Obras completas*. Org. e texto crítico de Teófilo Braga. p. 263.

tensão que leva ao estranhamento. É o que ocorre neste poema de Bocage. Os outros dois aspectos pertencem ao universo do grotesco romântico. A autoaniquilação é central para a reconstrução do universo na cultura popular. No grotesco ligado ao romantismo, ela aparece de maneira tão radical que leva o ser a não se reconhecer em si. Não é o que ocorre neste poema. Nele, a autoaniquilação parece se firmar de modo que possibilite o estranhamento do eu com o mundo.

Sobre o estranhamento do ser e sua relação com o Destino, tal qual ocorre no poema, é o próprio Kayser citando Adriano Tilgher, quando fala do teatro grotesco, quem nos fornece os indícios de que pertence ao grotesco:

“[...] a absoluta convicção de que tudo é vão, tudo vazio, os homens marionetes na mão do destino; suas dores, suas alegrias e suas ações são apenas sonhos de sombras num mundo sinistro e de trevas, dominado pelo destino cego”. [...] No entanto, em tudo isto não chega à expressão com nitidez suficiente o fenômeno que condiciona, no teatro grotesco dos italianos, a insegurança total da existência e causa o estranhamento: o caráter cindido do homem.¹⁵⁹

Destarte, e isso já foi dito em vários estudos críticos, Bocage transita entre o clássico e o romântico. O mesmo ocorre com suas poesias permeadas por manifestações grotescas. Na linguagem, vimos a construção de ambas as tendências. Parece-nos, no entanto, que o grotesco em Bocage está mais ligado à sátira. Vejamos, abaixo, dois poemas bocageanos que retornam à sua característica essencial dentro de um gênero grotesco. Ambos trabalham a mulher, então serão analisados conjuntamente.

Soneto da puta novata

Dizendo que a costura não dá nada,
que não sabe servir quem foi senhora,
a impulsos da paixão fornicadora
sobe d'alcoviteira a moça a escada.

Seus desejos lhe pinta a malfadada,
e a tabaquanta velha sedutora
diz-lhe: "veio menina, em bela hora,
que essas, que aí tenho, já não ganham nada".

Soneto da donzela ansiosa

Arreitada donzela em fofa leito,
deixando erguer a virginal camisa,
sobre as roliças coxas se divisa
entre sombras subtis pachocho estreito.

De louro pêlo um círculo imperfeito
os papudos beicinhos lhe matiza;
e a branda crica nacarada e lisa,
em pingos verde alvo licor desfeito.

¹⁵⁹ KAISER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 117.

Matricula-se aqui a tal pateta,
em punhetas e fodas se indústria,
enquanto a mestra lhe não rifa a greta:

A voraz porra, as guelras encrespando,
arruma a focinheira, e entre gemidos
a moça treme, os olhos requebrando.

chega, por fim, o fornicário dia;
e em pouco a menina de muleta
passeia do hospital na enfermaria.

Como é inda boçal, perder os sentidos;
porém vai com tal ânsia trabalhando,
que os homens é que vêm a ser fodidos.

À vista dos títulos, o primeiro “Soneto da puta novata”, e o segundo “Soneto da donzela ansiosa”, temos dois poemas que se referem a mulheres que foram rebaixadas. No primeiro caso, uma “inocente jovem”, em busca de uma ascensão social, decide se prostituir, mas termina no hospital, provavelmente pelos excessos de sua primeira noite na função, pois antes ela apenas “punheta” e em “fodas se indústria”. O segundo poema, como o próprio título indica, tem uma virgem que de tão ansiosa para deixar de ser donzela acaba “fodendo” com seus parceiros, numa típica inversão paródica dos “papéis” a serem interpretados por homem e mulher numa relação sexual.

Ambos os textos carregam os aspectos mais característicos do realismo grotesco originado na cultura popular. Por isso mesmo, a contumaz sátira que desenvolvem carrega a ambivalência grotesca e todos os aspectos que a constroem, tais como ironia, paródia, rebaixamento topográfico e possível elevação. No entanto, todos esses elementos só são plausíveis no texto quando o autor adota o vocabulário da praça pública, pormenorizado a seguir.

A sonoridade que marca as intervenções verbais do eu poemático no “Soneto da puta novata” está recheada de sons oclusivos que parecem condenar a atitude da novata, mas quando a voz é dada à cafetina, parece um acalento carinhoso, com sonoridade nasalizada e predominância de sílabas vocálicas. Quando o som oclusivo, mais duro, reaparece no poema de maneira mais contundente, é para criticar as outras “funcionárias”. A preocupação formal com a sonoridade parece-nos minimalista, pois a sonoridade diz o mesmo que o conteúdo do poema: a fala da alcoviteira é atraente à “puta novata”, um canto de sereia. Ressalte-se que o título também indica uma falta de malícia da personagem-tema. Não é inocência o que lhe falta, mas malícia.

Quanto ao vocabulário, podemos identificar todo o receituário teórico bakhtiniano na construção de uma linguagem definitivamente grotesca. Os insultos linguísticos, os artifícios irônicos, a paródia do discurso oficial e a relação de todos estes aspectos com a ambiguidade do mundo às avessas corroboram a construção de um

discurso absolutamente grotesco. Ao iniciar o texto com uma expressão popular, o autor já nos mostra qual a real origem de sua construção linguística – completamente popular. A quase ilegibilidade da primeira estrofe combina com o discurso furioso de uma pessoa simplória que mostra indignação. O hipérbato se mostra um recurso muito utilizado pela linguagem grotesca para criar uma aura de caos e indignação, tal qual ocorre ao longo do poema, mas fundamentalmente em seu início. É o discurso furioso e irracional que culmina com uma ação impensada: subir as escadas da alcoviteira que, topográfica e visualmente, remetem à ascensão social.

A moça sobe as escadas. Na segunda estrofe, a inversão sintática ainda aparece na descrição que antecede a fala da alcoviteira, porém de maneira mais branda. Então, a experiente aliciadora ganha voz e, como descrito acima, encanta a inocente moça com palavras. Nota-se que as falas da tabaquanta contrastam com as da voz poemática, que em todos os níveis a rebaixa: sonora e significativamente. Inclusive, considerar a questão da *performance* do leitor do poema dá um efeito mais grotesco ainda a ele, pois uma velha, tão mal descrita pelo eu lírico até então, não pode ter palavras e uma voz aveludada – há uma contradição na formação da *persona* poética. Assim, “cada um vê o que quer”, como diria o discurso da praça pública sobre a alcoviteira.

A terceira estrofe mostra que ou o eu lírico pertence ao prostíbulo e é uma das prostitutas “que já não ganham nada”, ou é uma espécie de narrador onisciente dentro da poesia. No primeiro caso, cria-se um efeito de humor em que essa voz no passado distante também pode ter sido enganada e a jovem costureira é um espelho do que ela fora; na segunda perspectiva, temos uma mescla de gêneros discursivos, a saber: o eu poemático se apropria do discurso de outrem e, com isso, a polifonia se presentifica e ajuda a possibilitar o riso.

Podemos pensar ainda que ela acompanha o aperfeiçoamento da costureira no aprendizado da profissão, e é exatamente nesse momento que a jovem é reificada qual um aparelho para o sexo. A coisificação se consuma nos gestos mecânicos deduzidos pelos substantivos “punhetas” e “fodas”. A mulher, tratada como objeto, tem a “greta” rifada. Obviamente que a caverna refere-se, como nas cantigas medievais, ao seu órgão sexual. A senhora que ensina a profissão para a suposta donzela é chamada de mestra, então, no mundo às avessas, ela tem seus méritos, afinal é capaz de ensinar um ofício a outrem – a arte da prostituição.

Outra referência ao trecho é o hábito de se vender donzelas, ou “putas novas” na sociedade do período. Gil Vicente revela em um período anterior o mesmo costume.

Atualmente foi noticiado pela imprensa que uma adolescente norte-americana tentou vender a virgindade por um alto preço através da internet para pagar seus estudos de pós-graduação. Não é um costume apenas dos portugueses. Heródoto fala que o povo da Ilíria tinha o mesmo hábito. Seja em sociedades antigas ou no atual mundo, a prática ocorre. A forma grotesca cria um efeito ao poema que torna o fato socialmente condenável e/ou trágico em algo extremamente cômico. A inversão e a reinvenção desse universo é o que tornam o texto belo.

As ferramentas discursivas que possibilitam essa evidente contradição são múltiplas: uso de palavras chulas da praça pública, inversões sintáticas que confundem o entendimento semântico do texto, discurso de “especialistas” no assunto determinado, e a própria temática provocativa, utilização de termos com uma ambiguidade ligada à sexualidade, enfim todas elas se amalgamam em torno da ambivalência grotesca. Se nos seis primeiros versos o eu poemático não adota nenhuma palavra de baixo calão, utiliza elementos de um discurso ofensivo: “paixão fornicadora”, “alcoviteira”, “tabaquanta velha sedutora”, enfim recursos do discurso de louvor-injúria típico da praça pública.

Após as manifestações da alcoviteira, o eu poemático despeja palavrões no texto: “em punhetas e fodas se industria” e “rifa a greta”. Outro aspecto que destacamos acima é o uso de palavras que sempre têm uma conotação sexual: “não dá nada”, “não sabe servir”, “não ganham nada” e as duas expressões mencionadas acima como palavrões também possuem uma conotação sexual. O discurso da praça pública sempre possui um charlatão, especialista no assunto em pauta. No caso, é o próprio eu poemático, que parece tomar posse da fala de alguma outra “puta novata” outrora enganada pela proxeneta.

Outro recurso, referendado nos poemas anteriormente analisados, é o neologismo construído no adjetivo “fornicário”, que demarca o caráter sexual do sugerido aleijamento da iniciante. Este carrega a inversão entre o substantivo e o adjetivo para efeito de rima e fluidez do texto. Até aqui, como podemos perceber, a linguagem grotesca está demarcada com recursos característicos do vocabulário da praça pública.

A última estrofe, pelo uso do neologismo “fornicário”, já inicia de maneira paródica a estrofe, e ainda sugere o nome de uma data importante, dado o tom elevado em seu pronunciamento. Para aniquilar qualquer dúvida sobre os benefícios e agruras da profissão, a voz do poema laconicamente encerra o poema dizendo que a menina

“passeia de muleta na enfermaria do hospital”, ou seja, foi aleijada pelo(s) indivíduo(s) que retirou (retiraram) sua virgindade.

Ironicamente a voz encerra a criação desse universo com o ser que achava estar ascendendo profissionalmente num estado lastimável. O processo de elevação exige uma queda no universo grotesco. Ela é paródica e contém dois matizes complementares no caso do poema: o primeiro é social: para ascender socialmente, a jovem faz seu corpo ser degenerado; o segundo é sexual: ao se tornar uma puta, a garota é rebaixada, mas a ascensão social inverte essa lógica.

Apesar de o grotesco permear todo o poema, ao final ele impõe uma moral: “quem muito quer, nada tem.” Ou não, afinal o duplo sentido permeia todo o universo grotesco e o poema pode simplesmente ter sido construído para que seus leitores e ouvintes sorrissem. E o que demonstra muito bem essa ambiguidade é o simbolismo do objeto que escora a garota. A muleta é demonstrativa de alguma fraqueza, no entanto também representa a vontade de mudança, a vontade de potência.

O segundo poema, *Soneto da donzela ansiosa*, possui uma sonoridade mais elaborada. O autor utiliza sons fricativos, sibilantes e nasalizados na primeira estrofe, mas conforme descreve a ânsia por sexo da donzela, o abrandamento desaparece. A terceira estrofe, clímax do poema, é o que possui a sonoridade mais dura. A conclusão, ainda com sonoridade intensa, não é tão incisiva quanto a da estrofe anterior. Interessante notar que o primeiro texto tem a preocupação, ao final, de abrandar a sonoridade justamente no momento em que a novata aprende e apreende a profissão através da dureza do que realmente lhe ocorre, por si só grotesco.

Ainda no primeiro poema, outro aspecto interessante do mundo grotesco a ser analisado é a imagem construída de um corpo durante todo o poema. Inicialmente todo ele ansioso por sexo para obter a ascensão social e, ao final, justamente por realizar seu desejo, fica escorado em muletas. Fica caracterizado que a puta anseia algo elevado, a ascensão social, mas com essa elevação, e inerente a ela, temos um rebaixamento, que é a degeneração e quase aniquilamento da parte de seu corpo que lhe garante a elevação, a vagina, e, por extensão metonímica, de todo o restante de seu corpo.

De maneira geral, o segundo poema faz um elogio às avessas, o que é absolutamente natural no universo paródico do grotesco. Este louvor à donzela virgem caracteriza-se como uma descrição de seu corpo. Essa descrição, também satírica e destituída de qualquer pudor, analisa a donzela e seus atributos sob a perspectiva de “mostrar” as qualidades vinculadas ao sexo. Não é pelo fato de ser uma descrição

sensual-sexual do corpo que o texto é grotesco, mas por utilizar palavras de sentido profano e escatológico, e coaduná-las ao corpo da mulher e ao corpo do poema.

Já na primeira estrofe há uma descrição das “roliças cochas” que culminam nas “sombras sutis” do “pachucho estreito”. A coxa bem torneada é sinônimo de sensualidade feminina, e o adjetivo “estreito”, que antecede o popular “pachucho”, referência às partes pudendas da menina, caracteriza a “donzela” que intitula o poema. Além do uso popularesco de pachucho, sua sonoridade com duas chiantes já possibilita um entendimento de que o dito é uma galhofa, ainda mais quando se refere a uma donzela.

As “sombras sutis”, curiosamente encetam o eu lírico na intimidade do corpo, seja porque a ânsia da garota é grande, a ponto de provocar a atração do olhar dos homens – como a menina Lolita imortalizada pelo cinema –, seja porque a intrépida voz poemática a observa próxima ou distantemente, na metáfora do lobo que à espreita da preza a observa atentamente para “atacá-la” na hora certa.

Comparando as “sombras sutis” com o início da segunda estrofe, percebe-se que o poeta trabalha com matizes corporais. Ele colore o corpo da donzela. Depois de sombrear, ele descreve o “louro” de sua penugem e o “nacarado” de suas reentrâncias vaginais. Se a descrição exaustiva é um elemento tipicamente grotesco, segundo Bakhtin, o mesmo podemos dizer de uma descrição carregada de segunda intenções por parte do eu poemático.

A antítese entre “sombras” *versus* “louro” e “nacarado” não tem nada de grotesco, mas a descrição não é para um olhar ou um gesto, típicas descrições líricas, mas para colorir visceralmente o corpo da donzela e desconstruir a ideia de que o poema tem apenas matéria lírica. Destarte, o corpo da mulher é também o corpo da poesia, o baixo material corporal também é matéria poética. O eu lírico, entre os outros possíveis homens que espreitam a donzela, como uma espécie de lobo velho e devasso, conforme a cultura popular costuma caracterizar os devassos, tem um olhar singular sobre o corpo da donzela e suas partes baixas. Os matizes corporais são líricos. Ele encontra uma beleza única no corpo ansioso da donzela, que se resume nas partes baixas. Aqui, não ocorre propriamente uma antítese, mas uma inversão, ainda que esta não seja total, afinal nem todas as pessoas consideram as partes baixas feias ou aberratórias, ao contrário, o baixo material se eleva. Alguns as desprezam, outros, como o eu poemático nos demonstra, louvam-nas.

Note-se que o verbo “matizar” usado aqui também foi adotado pelo poeta, exemplo de reflexão sobre a seleção vocabular de viés grotesco sem ser uma linguagem absolutamente escatológica. Palavras mais íntimas do vocabulário da praça pública aparecem nessas duas estrofes quando o poeta adota a fórmula descritiva mais comum: substantivo + adjetivo. “Arreitada donzela”; “fofo leito”; “virginal camisa”; “roliças coxas”; “pachoco estreito”; “círculo imperfeito”; “papudos beicinhos”; “branda crica”.

Apenas na segunda expressão selecionada aqui não temos uma acepção sexual em pelo menos uma das palavras. Se o eufemismo é a figura do lirismo brando, o disfemismo aparece aqui para demolir a atmosfera aura que se constrói na perda da virgindade feminil. O olhar do eu lírico, masculino, trabalha com uma dureza naturalista perceptível também nos oximoros adotados. Entretanto, é impossível deixar de pensar que a descrição ocorre de maneira a revelar que o lobo contemplador não consegue comer sua presa. Portanto, a mudança da seleção vocabular não indica uma característica comumente apregoada de Bocage, a saber, sua capacidade de improvisação.

Assim, a descrição lírica das partes baixas que foram feitas até o final da segunda estrofe, ainda que com algumas palavras ligadas ao baixo material corporal, transformam-se em um vocabulário que associa a donzela ansiosa a um animal no cio que come outros animais, os homens, em sentido sexual. Fica perceptível uma ponta de ciúme do eu poemático, não ficando explícito o motivo.

A ambivalência do mundo às avessas não parece estar presente, porém, a própria alegoria de um animal que mata sua necessidade mais premente personificado em uma “donzela ansiosa” remete ao universo invertido da sátira. Além disso, a primeira necessidade do animal é saciar sua fome, instinto de sobrevivência. A donzela, satisfazendo seu instinto, vai fodendo os homens, numa inversão em que o banquete capaz de saciar a donzela é feito de porra.

Se um escritor pode ser considerado menor por empregar um modelo de descrição comumente utilizado, aqui percebemos que o comum é trabalhado para tornar-se incomum enquanto linguagem, pois tanto o disfemismo quanto o oximoro aparecem na linguagem da praça pública constantemente. O último verso da segunda estrofe demonstra como uma frase lírica “em pingos verte alvo licor desfeito” pode se tornar ambígua em uma contextualização parodística do mundo. Neste caso só pode se referir aos fluidos corporais expelidos pela “donzela ansiosa”, ou no máximo por um parceiro. Inclusive, podemos entender o trecho como o provável resultado de uma

masturbação. Na verdade, a “ansiosa” já não é mais donzela, indicação perceptível na estrofe seguinte. Parece-nos que o eu poemático assiste a tudo, agora não mais como lobo desejoso de carne, mas como uma espécie de *voyeur*.

Com a mesma estratégia estilística adotada em outros poemas, o autor intensifica sua descrição brutal do ato sexual, sendo que o eu poemático permanece incólume e pulcro. Ele aviva o ato na terceira estrofe aumentando o uso de verbos mais dinâmicos e zoomorfiza a mulher sem deixar de iniciar a estrofe com a confirmação de que o ato em si foi consumado. Os verbos que se referem à mulher são: “encrespando”, “arruma”, “treme” e “requebrando”. As ações em si não são grotescas. Os verbos destacados acima servem para qualquer contexto, mas os substantivos que os acompanham criam uma atmosfera rebaixadora.

Mais intensamente “guelra” e “focinheira”, que além de criarem um eco na estrofe proporcionam a visualização de uma mulher que, bestializada, se contorce, ou, em outra leitura consegue o que almejava desde o início do poema, ela se eleva na realização. A mulher em êxtase é um animal capturado, ou uma divindade em êxtase. A mesma cena rebaixa e eleva. A imagem permite ainda uma interpretação em que as “guelras” e “focinheiras” se referem ao pênis.

A última estrofe começa com uma conjunção causal, mas é o adjetivo “boçal” que encerra o ápice do poema. Carrega o sentido de ignorante e rude; cansativo; e nomina parte do arreamento do cavalo. Qual sentido o poeta empreendeu? A atmosfera grotesca construída em todo o poema não nos permite chegar a uma conclusão. Todavia, é inevitável pensar em uma mulher inexperiente que maltrata o pênis do parceiro, justamente por não conhecer do ofício. Ainda sobre a possível comparação com animais, “perde os sentidos” tanto pode se referir à mulher após o coito, quanto ao animal, que depois de muito lutar ao ser preso, desfalece em cansaço.

Os dois últimos versos, adversativos, despontam uma ironia à própria virgem. É emblemático que o título e toda a atmosfera do poema permitem ler uma “virgindade” na donzela que é completamente desconstruída nesses versos. Tal qual no poema anterior, a personagem descrita exerce “a profissão mais antiga do mundo”, eufemismo de raiz tipicamente popular e, por isso mesmo, altamente irônico e com um viés grotesco.

A mulher é trabalhada no poema como um animal no cio, que luta para satisfazer sua necessidade e tornar-se-o-que-se-é na concepção nietzscheana, ou seja, uma *femme fatale*, arquétipo de mulher que toma a ação para si, deixando o homem

numa postura inerte, que “vêm a ser fodidos”. A mulher é animal, mas não apenas na concepção naturalista de que está lutando para garantir a sobrevivência de sua espécie. É como se ela lutasse com todas as “porras” do mundo, usando sua “buceta” ideologicamente para mostrar sua necessidade de liberdade. Assim, o universo paródico se consoma por completo na donzela ansiosa e se faz linguagem através, entre outros, dos recursos que demonstramos aqui.

O grotesco se materializa na imagem da mulher que é rebaixada a um nível animal e, pelo mesmo motivo, eleva-se na posseção de seu corpo como instrumento de liberdade. À poesia, reflexo da mulher em cio, sobra a linguagem. Além da sonoridade, dos disfemismos e das contradições, o corpo da poesia é feminino e está no cio para “foder com os homens”. O artifício grotesco de utilizar palavras de baixo calão se faz presente no último verso do poema e carrega uma ambiguidade, esta também utilizada como ferramenta do grotesco. “Foder” pode carregar uma conotação sexual e pode conotar um estorvo à vida de outrem. A mulher-poesia, também grotesca, pode “foder”, através do uso de seu corpo, com que a toca ou lê. Longe de termos aqui o corpo andrógino, o corpo da mulher demonstra que deseja sua liberdade, e o poema, parte dessa mulher, através da paródia obtém exatamente o que deseja.

Os poemas de Bocage nos surpreendem com um entendimento da cultura popular da época que demonstram a importância da produção satírica não apenas como documento histórico ou protoliteratura, mas também pelo excepcional trabalho de intersecção entre linguagem e conteúdo. Conforme Bakhtin desvela em sua obra, a partir do século XIX há uma mudança drástica na concepção do mundo às avessas grotesco. Apesar dos indícios da cultura popular marcarem toda a tradição literária, a partir do século XIX as aparições de um grotesco ligado a fontes populares se tornam mais tímidas. Veremos a partir de agora a evolução que ocorre no que diz respeito à linguagem e, de antemão, percebemos que o vocabulário da praça pública é substituído por um trabalho poético com a linguagem que prenuncia a construção formal da modernidade. O grotesco é outro, apesar de ser o mesmo – é polimorfo. Vejamos a linguagem em Camilo Pessanha.

3.1.4. Camilo Pessanha

Se pensarmos o grotesco com um viés ligado à sátira e à cultura popular, a obra de Camilo Pessanha aparenta não coincidir com esse universo. No entanto, sua especificidade possui uma íntima relação com a categoria estética principalmente quando relacionada ao que foi teorizado como grotesco por Wolfgang Kayser. O elo estabelecido com o grotesco romântico não é meramente temporal. Bakhtin, e não apenas ele, identifica uma mudança no gosto literário a partir de fins do século XVIII, o que afasta a cultura popular da produção escrita canônica.

Ainda que essa mudança de sensibilidade pareça vaga, ela está muito próxima das mudanças sociais ocorridas no período. Fundamentalmente, o advento da burguesia ante a monarquia parece ser um elemento central para essa modificação, juntamente com a Revolução Industrial e seus desdobramentos ao longo do século XIX. Por mais que os movimentos vanguardistas modernos tenham trazido outras mudanças relativas ao gosto, a obra de Camilo Pessanha está no limiar entre uma sensibilidade romântica e uma moderna. Daí o fato de preconizar muitas de suas características, como veremos a seguir. A produção de Pessanha carrega intrínseca a si uma especificidade fundamental para sua compreensão: a influência da cultura oriental marca indelevelmente sua produção.

O único livro de Pessanha publicado, *Clepsidra*, gera uma discussão que parte de sua gênese, como o estudo que antecede a obra feito por Paulo Franchetti indica. Não obstante, nossa perspectiva de análise é tão somente uma verificação de aspectos grotescos da obra. Assim sendo, adotamos a versão de Franchetti como referência, seja pelo fato de seu estudo ser convincente e cuidadoso como fica perceptível na própria leitura; seja por ser a versão mais fidedigna àquilo que Pessanha tinha em mente, segundo nos parece, quando da elaboração de sua obra. *Clepsidra* é uma obra idiossincrática na literatura produzida em língua portuguesa. Indicada pela crítica como a principal obra do Simbolismo português, já se reconhece nela indícios de modernidade tão profundos que impossibilitam uma leitura que enquadre o texto em uma tendência única. Franchetti destaca outra marca importante:

O lugar que Camilo Pessanha ocupa na história da literatura de língua portuguesa, porém, só limitadamente se compreende a partir da análise do modo como a sua poesia rearranja os lugares-comuns do tempo ou os actualiza segundo as suas obsessões individuais. O que o distingue de Alberto Osório de Castro, António Nobre ou Eugénio de Castro, por exemplo, é antes

a forma específica de organização do verso e do discurso lírico, isto é, a sua dicção e a sua poética.¹⁶⁰

A poética de Pessanha, então, prepara o terreno para a modernidade. Ademais, há um conjunto de traços singulares que, segundo Franchetti, tornam sua poesia importante para a modernidade.

[...] o apurado senso de ritmo, que violenta inclusive os princípios da metrificação tradicional, dentro da qual entretanto se move toda a sua poesia; a recusa ao descritivismo, bem como ao sentimentalismo confessional, que constituem as balizas do tempo.

O privilégio da sonoridade e a recusa do referente imediato resultam num discurso difícil, opaco, que não teme a descontinuidade sintáctica e privilegia a justaposição e a repetição de largos trechos de versos, ou mesmo de versos inteiros, como forma preferencial de articulação do poema.¹⁶¹

A ideia de novidade não está necessariamente ligada ao grotesco, mas é parte dele. Além disso, a poesia de Pessanha parece lidar sobremaneira com a tensão entre ruptura e tradição. Destarte, identifica-se nela o saudosismo luso-romântico, certa descrição corporal ligada ao Realismo e ao Naturalismo, a musicalidade e a sugestão simbolistas. Antevê as relações com o inconsciente, e até elementos vanguardistas, mais especificamente do Expressionismo e do Surrealismo. Quanto aos elementos que Franchetti classifica como construtores da poética de Pessanha, eles não distam em nada das subversões características do grotesco no que tange à linguagem.

Insere-se a isso a temática ligada ao estranho que permeia todos os poemas da obra formando uma panóplia de elementos poéticos da poesia da modernidade sem, no entanto, deixar de ter aspectos simbolistas. Destarte, é impossível desvinculá-la do universo grotesco construído por Wolfgang Kayser a partir da noção de alheado, intangível a quem o vê, e de sua insistente distorção do universo empírico. O poema enumerado por Franchetti como onze (11) é o primeiro que selecionamos para análise:

Poema11

...e lhe regou de lágrimas os pés, e os enxugava com os cabelos da sua cabeça. Evangelho de S. Lucas.

Ó Madalena, ó cabelos de rastos,
Lírio poluído, branca flor inútil...
Meu coração, velha moeda fútil,
E sem relevo, os caracteres gastos,

¹⁶⁰ FRANCHETTI, Paulo. *O essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2008. p. 63.

¹⁶¹ FRANCHETTI, Paulo. *Op. Cit.* p. 65-66.

De resignar-se torpemente dúctil...
 Desespero, nudez de seios castos,
 Quem também fosse, ó cabelos de rastos,
 Ensangüentado, enxovalhado, inútil,
 Dentro do peito, abominável cômico!
 Morrer tranqüilo, - o fastio da cama...
 Ó redenção do mármore anatômico,

Amargura, nudez de seios castos!...
 Sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama,
 Ó Madalena, ó cabelos de rastos!
 Pessanha¹⁶²

O poema possui uma sonoridade absolutamente rara, pressuposto de um poema simbolista. O ritmo dele parece respeitar a cadência clássica de língua portuguesa, no entanto, só é possível vê-la no primeiro verso quando juntamos a vogal final de “Madalena” com o invocativo “ó”, que aparecem separados por vírgula no poema, assim poderíamos ter um esquema rítmico no primeiro verso cambiante, ou ele segue o sáfico; ou aparece com um verso que ficaria troqueu, dátilo, dátilo, dátilo, dátilo e troqueu e fica hendecassílabo. No segundo verso, temos de juntar o hiato de “poluído” para termos um decassílabo, o que não é rotineiro em nosso idioma, mas, com tanto, constrói-se um verso sáfico, que predomina no poema.

Os versos que não adotam esse ritmo são todos os que se referem de maneira mais direta à Madalena: 1, 6, 7 e os dois últimos, considerando aqui que eles também podem ser sáficos a partir de adaptações na sonoridade. Apesar de num primeiro momento uma análise da sonoridade parecer descabida, ela será retomada posteriormente para complementar a presença do grotesco como tema, construção e linguagem no poema.

A primeira estrofe é dividida pela vírgula em todos os versos, o que também produz um efeito sonoro de quebra, afinal toda a estrofe possui períodos nominais que se não dividem perfeitamente o ritmo do poema, dividem-no visualmente. As rimas – *útil* e –*ômico* são difíceis em nosso idioma, sendo a segunda uma esdrúxula, rareza da língua portuguesa. Os constantes anacolutos constroem um sentido sonoro aos versos,

¹⁶² Este e os demais poemas escolhidos para análise da parte “Camilo Pessanha” foram extraídos de: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Notas e comentários de Paulo Franchetti. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

como podemos observar logo no início, o que também interfere na construção imagética do interlocutor ao qual o eu lírico se refere.

Se o poema tem um motivo bíblico, como a própria didascália adaptada do Evangelho de São Lucas indica, a primeira estrofe é construída com uma sequência de invocações. Após o segundo verso, há uma quebra das invocativas do eu poemático à personagem bíblica e os dois últimos versos da estrofe quebram a semântica do texto. Assim sendo, já no início do poema temos uma quebra da lógica da língua portuguesa de manter a coerência sintática e semântica sobre o que se fala.

Pensando em Ferdinand de Saussure e seu *Curso de linguística geral*, as relações de sentido entre as palavras são estabelecidas pelo leitor, tal qual as relações associativas entre as mesmas. A fragmentação sintática e semântica do poema exige do leitor um conhecimento histórico e uma capacidade de abstração que dificultam a leitura do texto. O hermetismo da poesia de Pessanha, no entanto, permite ao leitor estabelecer relações simbólicas diversas.

A pessoa a quem a voz poemática se refere é Madalena. Com a didascália do Evangelho de São Lucas que o poema possui, torna-se óbvia a intertextualidade com a personagem bíblica. Os dois primeiros versos do poema são descrições de Madalena, no entanto, além do anacoluto e do assíndeto descritivo, a estranha construção, “cabelo de rastos”, aponta para as descrições contraditórias feitas no segundo verso: “lírio poluído” e “branca flor inútil”. É curioso notar que o Evangelho de São Lucas não diz ser Madalena a mulher que arrasta seus cabelos e chora aos pés de Cristo.

O texto indica apenas ser uma mulher. A única referência que Lucas faz a Madalena é dizer que seu corpo possuía sete demônios. Assim, a santa carrega um arquétipo inverso ao de Maria virgem e mãe. No entanto, segundo os hebraicos antigos, os demônios são doenças, não pecados. Afora a problemática da interpretação bíblica, entende-se pelo primeiro verso do poema que, para Pessanha, quem arrasta os cabelos em Cristo é Madalena.

A simbologia de pureza e castidade que “lírio” e “branca flor” carregam é completamente desconstruída pelos adjetivos subsequentes. O paradoxo, figura estranha por si só, ressignifica a flor causando aquela mudança necessária que Baudelaire sugere à poesia moderna, que é a criação de novas alegorias. Além disso, um outro símbolo deve ser considerado aqui, o do cabelo. Inclusive, o poeta parece estabelecer uma hiperonímia entre Madalena (mulheres) e cabelo. Ainda que no Ocidente cristão o

cabelo tenha uma significação vária, neste poema parece haver uma relação de intimidade:

Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar **relações íntimas** com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser, através de um vínculo de *simpatia*.¹⁶³

Madalena, então, carrega em si um paradoxo, pois é a flor, o lírio poluído. A união do irreconciliável é um elemento ligado ao grotesco de Wolfgang Kayser. A contradição, tanto em Kayser quanto em Bakhtin, é grotesca por si só. Madalena carrega simbolicamente em si a ambivalência do pecado e do arrependimento. Ainda na primeira estrofe, o poeta interrompe a descrição e insere em seu discurso o eu lírico metonimicamente representado no substantivo “coração”. A fragmentação de sentido que o poema adquire exige do leitor uma postura de associação dos dois temas abordados: os cabelos de rastos da mítica e bíblica Madalena, e a sensação do eu poemático, que através da intertextualidade é o arrependimento.

O símbolo de vida e/ou amor que geralmente se vincula ao coração está completamente desconstruído, afinal a comparação dele é feita com uma moeda, ambos “sem relevo” e “gastos”. Se a moeda é um símbolo de cobiça, uma nova alegoria recai sobre o eu lírico: a ductibilidade material impingida ao coração no primeiro verso da segunda estrofe é uma resignação culposa: “E sem relevo, os caracteres gastos,/ De resignar-se torpemente ductil...”

O período possui uma inventividade simbólica, estrutura elaborada através de um hipérbato que não pode ser desfeito. O verbo “resignar” com o pronome reflexivo “se” refere-se a “coração” ou a “moeda”, mas a quebra da sintaxe não nos dá tal certeza gramatical. O autor se utiliza de uma fragmentação de ideias no poema que proporciona ao leitor uma apreciação de pequenas partes atadas hermeticamente numa espécie de entendimento do todo do poema sem, no entanto, respeitar a sintaxe da língua. Outro aspecto que corrobora essa fragmentação na primeira estrofe é a divisão de todos os versos em dois sintagmas nominais que carregam em si o paradoxo, já referido acima.

Então, o experimentalismo linguístico não é uma falha coesiva, uma lacuna do poeta, mas subversão do analogismo do idioma. A língua abandona todas as suas sutilezas coesivas e parte para uma construção em que o dito é o essencial. Seja no som

¹⁶³ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.* p. 153.

ou no sentido, não há mais preocupações com a lógica interna do idioma. A língua, então, faz-se subversão e abandonando seu analogismo torna-se grotesca no sentido de ser uma inversão dos paradigmas determinados pela gramática. Como explicar a essência do poema sem o signo Madalena? Por outro lado, como explicar a presença do signo no poema?

Não é correto pensarmos aqui em uma sugestão simbolista. A questão é que falta ao eu lírico palavras para expressar suas sensações. Para tanto, o uso de um ícone do arrependimento, a Madalena arrependida, ainda que incerta, pode representar imageticamente o que a lógica do idioma não consegue. Como se tivéssemos no poema um símbolo sonoro-ideográfico questionando a capacidade de uma língua analógica expressar conflituosos estados de interioridade. Ainda assim, a semântica da língua portuguesa também traz um indício de modernidade que é o estranhamento proporcionado pelas imagens, senão, como explicar “cabelos de rastos”?

“Cabelos arrastados” seria a saída mais lógica dentro do analogismo gramatical, mas podemos pensar também em “cabelos que deixam rastos” ou em “encabelar rastos” e ainda “encabelar arrastado”, enfim o que melhor explica a imagem é ela mesma, “cabelos de rastos”, numa hipálage que constrói um universo grotesco e aparece em outros sintagmas da primeira estrofe: “lírio poluído”, “branca flor inútil”, “coração, moeda fútil”. Apesar de ser uma figura semântica, a hipálage interfere numa espécie de sinestesia absoluta, em que as representações, em um sentido schopenhaueriano, são construídas apenas para a poesia. Cria-se uma poesia que só não é metafísica pura pelo fato de estar grafada, ou seja, existir enquanto signo e palavra.

A segunda estrofe do poema apresenta o primeiro verbo do poema que começa com um anacoluto. Além de estar acompanhado por um pronome reflexivo, “resignar” indica uma passividade que é construída também pelos termos posteriores: “torpemente dútil”. Há uma espécie de contemplação de Madalena, metonímia do arrependimento. Note-se que Madalena é também um espelho do eu poemático. Aliás, são os arquétipos que Madalena carrega em si que refletem à voz lírica o que ela é, a saber: arrependimento e arquétipo de pecado.

O poema trabalha com uma interessante ambiguidade que é a dureza da contemplação do arrependimento personificado, ou seja, o olhar que o eu lírico tem sobre Madalena é o mesmo desenvolvido ao longo dos séculos, condenatório, ou é uma visada de insensibilidade ao arrependimento dela e do próprio eu poemático. O campo semântico de “dútil” possibilita essa segunda interpretação. Para o poema manter seu

analogismo, a sequência poderia ficar: “Meu coração, velha moeda fútil, está com os caracteres gastos de resignar-se torpemente dúctil”.

Ainda assim, “De resignar-se torpemente dúctil” ganha uma função adverbial e “torpemente” possibilita esta dupla interpretação, afinal a torpeza da dureza do eu lírico se refere à contemplação do arrependimento, ou é o próprio fato de se arrepender? O advérbio geralmente modifica o verbo e o adjetivo completando-lhe o sentido, no entanto aqui, vemos que a operação é contrária – o advérbio ajuda a indefinir. Sendo esta característica simbolista-decadentista, podemos dizer que esse elemento da escola se faz presente aqui, todavia numa perspectiva que prenuncia a reinvenção gramatical da modernidade.

No segundo verso, o poema volta a ser dividido em duas instâncias e, no último verso, em três. Apesar de semelhante à primeira estrofe o verbo aparece mais uma vez no terceiro verso e formas verbais nominais aparecem na última estrofe. A divisão dos versos em duas partes segmenta-os. A relação se estabelece com os dois campos semânticos principais do poema, Madalena e o eu lírico. Em dois versos onde não ocorre esse fracionamento ocorre, cada um deles se dedica a um dos arrependidos: “De resignar-se torpemente dúctil...” se dirige ao eu lírico e “Ó redenção do mármore anatómico” a Madalena; além deles, há uma instância dividida em três partes ao final do poema que se refere a ambos os seres. No entanto, é necessário ressaltar, Madalena personifica o arrependimento e tudo no poema se dirige indiretamente a ela de maneira sugerida, fragmentária e incompleta.

Se Bakhtin indica que para haver grotesco é necessário um universo incompleto, neste poema ele se faz presente através da lacuna e da incompletude, seja ela gramatical ou semântica, apesar disso não tem nenhum vínculo com o realismo grotesco. No entanto, aproxima-se do grotesco romântico, teorizado por W. Kayser, que podemos entender aqui, tal qual Bakhtin, como moderno: “[...] em geral, podem-se distinguir duas linhas principais. A primeira é o grotesco modernista (...). Esse grotesco retoma (...) as tradições do grotesco romântico; atualmente se desenvolve sob a influência das várias correntes existencialistas.”¹⁶⁴

Já analisamos o grotesco pensado por Kayser como moderno anteriormente. Das suas características, a mais importante presente no poema é a fragmentação das imagens, da semântica da língua e da própria linguagem. A estranheza na recepção de

¹⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 40.

tal produção de linguagem cria um grotesco alheado, com regras próprias de concepção e destruição. Pessanha, cômico de seu trabalho inovador, aniquila a lógica da linguagem e a reconstrói sob um novo viés, e é através da associação do receptor de elementos extratextuais que a obra ganha significado. Este é próprio ao poema e à *Clepsidra*. A escrita dos poemas é a demonstração de uma existência única, de um ser-em-si; e a obra, com todos os poemas formando pequenos universos particulares, é, também, uma coisa-em-si.

Se o que Maria Madalena representa para a cristandade é constantemente revisitado, o poema expressa um invocativo, “ó cabelo de rastos”, absolutamente imagético, sugestivo e metonimicamente grotesco, tal qual aparece no imaginário francês e em suas “madonas negras”, inspiradas pela reclusão da santa em uma caverna do país. Faz-se necessário um aparte: dadas a inteligência de Pessanha e a própria didascália do poema ser retirada da Bíblia, parece-nos óbvio que ele conhecia o episódio bíblico e sabia não ser Madalena a mulher a prantear os pés de Cristo.

Retomemos o aspecto sonoro do poema. Pessanha adota o verso clássico, mas sempre os subverte em seus poemas. A cesura não ocorre apenas na tonicidade das palavras, mas com sinais de pontuação e com a própria fragmentação discursiva. Franchetti destaca em “Imagens que passais...” *enjambements* violentos e a ordenação sintática por parataxe como elementos desestabilizadores da leitura do soneto. O mesmo ocorre aqui. A sonoridade contribui para a fragmentação da linguagem no poema. A busca por uma música poética rara permitiu a esta tornar-se grotesca à sensibilidade do leitor. A partir da análise que faz de outro soneto, Paulo Franchetti concorda com tal estranhamento:

Mas, de um ponto de vista tradicional, é mesmo um momento de quebra, em que o ritmo expressivo se impõe, com flagrante desrespeito à convenção métrica. O verso seguinte, entrecortado sintaticamente, não representa um problema, do ponto de vista do metro, mas o último embora mantendo-se dentro dos limites silábicos, sintetiza todo o estranhamento que marca esse soneto, ao apresentar uma acentuação completamente estranha aos esquemas tradicionais, e que dá ao verso um andamento algo grotesco e bastante inusual¹⁶⁵.

Além da estranheza sonora do poema, os dois tercetos estão recheados de imagens estranhas. A parataxe impossibilita a definição de um sujeito para as frases, por

¹⁶⁵ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 43.

isso tudo se direciona ao eu poemático e/ou a Madalena. Por aproximação semântica, entende-se que é o “Meu coração” que está “Dentro do peito”. Ainda assim, o que é “abominável cômico”? Afora o paradoxo inerente à expressão, seria a espetacularização do arrependimento? Ou o próprio arrependimento de um coração dútil? A resposta, como não poderia deixar de ser, é absolutamente fragmentária. “Amargura” se aproxima visual e semanticamente do “Desespero” que aparece na segunda estrofe.

O poema permite uma remontagem plástica em que o leitor, apesar de não ver nenhum trabalho visual diferenciado com a estrutura do poema, pode remontar o texto através de uma aproximação de palavras. Teríamos assim, alguns termos diretamente ligados a Madalena, sendo ela a personagem bíblica, ou um monumento artístico; e palavras ligadas ao campo semântico do próprio eu poemático. Algumas expressões, obviamente, associam-se a ambos. Assim, temos:

Madalena	Eu lírico (“Meu coração”)
“Cabelo de rastos”, “Lírio poluído”, “Branca flor inútil”	“Velha moeda fútil”, “sem relevo”, “os caracteres gastos”,
“De resignar-se torpemente dútil”	
“Nudez de seios castos”	“Desespero”
“Ensanguentado, enxovalhado, inútil,”	
“Ó redenção do mármore anatômico”	“Dentro do peito”, “abominável cômico!”
“Nudez de seios castos”	“Amargura,”
“Sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama”	

As expressões foram divididas para demonstrar a quem parecem se referir no poema. Então, ou o poema é um complexo palíndromo ou trabalha de maneira *sui generis* a escrita ideográfica em língua portuguesa. Se lermos o poema de maneira diferente, sempre assomando a cada lado da tabela as expressões que servem para ambas, temos uma possibilidade de leitura. A experiência grotesca da modernidade de fragmentar o texto para reconstruí-lo é absolutamente pertinente neste caso.

A última expressão colocada na tabela, “Sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama”, é o penúltimo verso do poema. Ele parece ser o ponto de intersecção entre o eu lírico e Madalena, tanto no que diz respeito a uma humilhação absoluta, quanto no que tange ao arrependimento. Se ao final do poema, paira uma atmosfera de humilhação à

persona lírica, o rebaixamento (lágrimas de arrependimento) corrobora a forma como a mulher aparece na Bíblia: para a pecadora ter direito ao perdão quando reconhece o filho de Deus, ela deve se arrepender e/ou humilhar.

Para corroborar a ideia de um ciclo, de uma poética do oroboro, o verso que encerra o poema é também o que o inicia. O oroboro é a serpente egípcia que circunda um ovo e morde a própria cauda como símbolo da criação do universo. O poema, além de criar seu universo semântico-linguístico próprio, também sugere com tal estrutura o eterno retorno do mesmo de Nietzsche. Seu aforismo de número 56 em *Além do bem e do mal*, é autoexplicativo:

Quem, como eu, impelido por um afã misterioso, se esforçou em pensar o pessimismo até o fundo, e libertá-lo da estreiteza e singeleza meio cristã, meio alemã, com que ele afinal se apresentou neste século, na forma da filosofia schopenhaueriana; quem verdadeiramente, com uma visão asiática e mais-que asiática, penetrou o interior e a profundidade daquele que mais nega o mundo, entre todos os possíveis modos de pensar – além do bem e do mal, e não mais, como Buda e Schopenhauer, no fascínio e declínio da moral –, talvez esse alguém, sem que o quisesse realmente, tenha aberto os olhos para o ideal contrário: o ideal do homem mais exuberante, mais vivo e mais afirmador do mundo, que não só aprendeu a se resignar e suportar tudo o que existiu e é, mas deseja tê-lo novamente, tal como existiu e é, por toda a eternidade, gritando incessantemente “da capo” [do início], não apenas para si mesmo, mas para a peça e o espetáculo inteiro, e não apenas para um espetáculo, mas no fundo para aquele que necessita justamente desse espetáculo – e o faz necessário: porque sempre necessita outra vez de si mesmo – e se faz necessário – Como? E isso não seria *circulus vitiosus deus* [deus como círculo vicioso]?¹⁶⁶

O poema, um ato estético em si, produz uma linguagem outra, não referendada pelo cânone, ou seja, todas as pequenas subversões feitas por Camilo Pessanha indicam uma poética de linguagem grotesca em sua obra. Neste poema, a sonoridade, a imagem estranha de uma personagem bíblica famosa, os anacolutos, os paradoxos, as lacunas discursivas e a metonímia formam uma linguagem que apenas subverte o bom tom sintático semântico para construir algo novo e raro, artístico, e a beleza dessa nova construção está em todas estas estranhezas, o que forma um grotesco lacunar, um indizível sobre o dito, um estranhamento gerador de incompletude.

Em uma perspectiva diferente, mas não completamente afastada dessa ótica construtiva, este poema parece-nos um típico exemplo de *poésie pure*:

¹⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. 2ª edição. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 59.

Talvez Mallarmé não fizesse literalmente suas as seguintes palavras: “um belo verso sem significado é mais valioso do que um menos belo com significado”; ele não acreditava, de fato, na renúncia a todo o conteúdo intelectual em poesia, mas exigia que o poeta renunciasse a despertar emoções e paixões, bem como ao uso de motivos extra-estéticos, práticos e racionais. [...] para que um poema nos proporcione prazer, não é necessário ou, pelo menos, não é suficiente apreender seu significado racional; com efeito, como mostra a poesia popular, é inteiramente desnecessário que o poema em si tenha um “significado” exato.¹⁶⁷

Ainda que Bakhtin não caiba como referencial para a análise deste poema, a expressão “quintessência da incompletude”, cunhada pelo russo, é perfeita para exprimir a presença do grotesco na linguagem desse texto. Outro poema que aponta para uma perspectiva de linguagem grotesca é o que Paulo Franchetti indica com o número trinta e oito (38) em sua obra que seleciona e organiza os poemas de Pessanha. Vejamos:

Poema 38

Voz debil que passas,
Que humilima gemes
Não sei que desgraças...

Dir-se-hia que pedes.
Dir-se-hia que tremes,
Unida ás paredes,

—Passados amores?—
Animas-te, dizes
Não sei que terrores...

Fraquinha, deliras.
—Projectos felizes?—
Suspiras. Expiras.

Se vens, ás escuras,
Confiar-me ao ouvido
Não sei que amarguras...

Suspiras ou fallas?
Porque é o gemido,
O sopro que exhalas?

¹⁶⁷ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 927.

Dir-se-hia que rezas.
 Murmuras baixinho
 Não sei que tristezas...

—Ser teu companheiro?
 Não sei o caminho.
 Eu sou estrangeiro.

O poema é construído em redondilha menor, verso tão utilizado pelos medievais e considerado de fácil construção por ser curto. O poeta opera com uma cesura perfeita na segunda sílaba, o que permite uma leitura sincopada e quebrada, além de remeter aos poemas de Pe. José de Anchieta, por exemplo, e a tantos outros. Num dos mais famosos poemas do jesuíta, *À Santa Inês*, a cesura da redondilha menor ocorre na terceira sílaba métrica, o que permite ao texto uma leitura mais dinâmica e até juntar dois versos, na velocidade da leitura, para formar um hendecassílabo com cesura na quinta sílaba.

Já o poema de Pessanha, com a quebra na segunda sílaba métrica, torna os versos segmentados. A subpartição não possibilita uma leitura dinâmica, nem a junção de versos na leitura. Apesar de ser um poema de versos curtos, a leitura é lenta, e se estende a um prosaísmo, que culmina na última estrofe: três versos com três marcas de pausa. A repetição anafórica da segunda estrofe, que dá um caráter de laude católica ao poema, se desconstrói na estrofe subsequente iniciada por um travessão que marca um interlocutor e/ou um outro eu.

O trabalho sonoro feito pelo poeta divide o poema em duas partes: as quatro primeiras estrofes possuem um predomínio de sons oclusivos, à exceção da primeira estrofe, que intensifica uma espécie de sonoridade de ruptura de Pessanha em versos curtos. As últimas estrofes, com uma sonoridade que mescla o fricativo e o nasalizado, são, portanto, menos duras que as primeiras. Assim, temos uma contradição sonora no poema: o trecho que marca uma reza possui uma sonoridade dura; a parte que acentua um tom dialogal é mais livre.

Além da sonoridade fragmentária que identificamos, o que a crítica costuma analisar na poesia de Pessanha é a construção de imagens desfeitas, ou a desconstrução de um todo imagético.

A percepção (...) carece de sentido e se esgota em si mesma porque não pode ser situada contra um quadro mais amplo, em que ganhe uma função. Por falta desse quadro, permanecem as várias percepções como fragmentos, como imagens desintegradas, sem transcendência que as redima numa unidade maior, e por isso a própria percepção é percebida como inútil e no limite acaba por cessar, como um longo esforço que não chegasse nunca a dar origem a um produto.¹⁶⁸

O poema se inicia com uma metonímia, recurso retórico de partição do ser, ao adotar uma “voz passante”, que se mostra com alguma debilidade, ou seja, o fragmento do todo; a voz, também ela fragmento, não está inteira, mas ainda assim geme suas desgraças. O último verso da primeira estrofe carrega marcas de oralidade que lembram o ritmo do verso romântico e o substantivo “desgraças” conota não apenas uma imprecação e maledicência na sonoridade, mas também na semântica, o que se caracteriza como inovador e marca uma heterogeneidade da forma que só se possibilita num universo grotesco.

O tom formal da segunda estrofe é marcado pelo futuro do pretérito e pela mesóclise do pronome, mas destoa do tom informal adotado antes, então a própria linguagem não nos fornece uma uniformidade no discurso, ela se pulveriza como todo em múltiplas variações. As estrofes seguintes estão carregadas de figuras retóricas que subvertem a lógica do idioma: a quebra do sequenciamento lógico através do anacoluto é uma constante no poema, seja através de elipses como em “fraquinha, deliras”, ou no aposto de “se vens, às escuras” e ainda na quebra radical do encadeamento em “animas-te, dizes/ não sei que terrores”.

Se o discurso quebrado marca o grotesco, não menos interessante é notar que o texto também está recheado de antíteses e paradoxos, figuras que contribuem para a quebra do discurso e para a construção de uma tensão: “animar-se diante do terror”; “amores X amarguras”; “suspiras X expiras”; “delirar projetos felizes”, e “gemido é um sopro que exalas” marcam muito bem o estranhamento que caracteriza a obra. Outro aspecto da linguagem que nos chama a atenção diz respeito à poética de Pessanha e do que se convencionou chamar de escola simbolista, é a “grafia rara” das palavras. Tanto gera estranhamento ao leitor, que das edições consultadas das obras de Camilo Pessanha e António Nobre, algumas edições optaram por modificar as escolhas raras de ortografia feita pelos autores.

No que diz respeito à pontuação do texto, os três versos marcados com travessão marcam um diálogo do eu poemático. Este ocorre consigo mesmo, uma

¹⁶⁸ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. p. 69.

espécie de alterego, ou com um interlocutor, uma segunda pessoa? O poema não responde, mas o conjunto da obra de Pessanha possui uma profunda fissura do indivíduo, o que nos leva a interpretar o poema de maneira equivalente. Paulo Franchetti indica que o poema “Imagens que passaes...” é um dos mais conhecidos do poeta. Entendemos que é também um poema central de sua exígua obra. A ruptura do eu que ocorre naquele poema, também se manifesta no que analisamos aqui e o uso do travessão, entre outros expedientes semelhantes, é um recurso de ambos.

A partir da metonímia que fragmenta o eu, e dos travessões que apontam para uma cisão entre o eu e o próprio eu, é perceptível um sujeito poético dialogando com uma segunda pessoa, e todos os verbos estão na segunda pessoa, que pode ser ele mesmo. O diálogo do eu com uma espécie de outro eu, que marca a poesia de vários poetas modernos portugueses, é grotesco. Seja na imagem do louco que dialoga consigo mesmo, com o homem ensimesmado que não se relaciona com o mundo, ou ainda com o esquizofrênico, temos um desvio, um estranhamento, um homem grotesco que muitas vezes se aliena de si. Parece-nos algo similar à ruptura moderna, e sua deformidade:

A prática recomendada por Rimbaud estava não só de acordo com o ideal de artificialismo, que todos os decadentes tinham em mente como ideal supremo, mas já continha um novo elemento, a saber, o de **deformidade e esgar** como meio de expressão, que iria tornar-se tão importante para a moderna arte expressionista. Baseava-se essencialmente na percepção de que as atitudes espirituais normais e espontâneas são estéreis, do ponto de vista artístico, e de que o poeta deve superar o homem natural que existe nele próprio a fim de descobrir o significado oculto das coisas.¹⁶⁹

É certo que a deformidade do eu neste poema de Pessanha é, à primeira vista, singela. No que tange ao conteúdo, o poema é simples. Trata-se de um eu lírico que descreve a passagem de uma voz débil e, em alguns momentos, provoca-a, mas a ambiguidade produzida na construção de alguns versos, mais especificamente nos que possuem travessões, impossibilita, como afirmamos acima, a certeza de haver uma resposta de outrem ou de um alterego e até de um eu que é outro eu. Os adjetivos que se referem ao interlocutor, seja ele particionado em voz, seja uma totalidade, são apenas três: “débil”, “humílima” e “fraquinha”. Outras expressões que de alguma forma caracterizam o outro são: “gemes”, com uma conotação desesperada, assim como nos verbos “pedir” e “tremar”.

¹⁶⁹ HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* p. 926. (grifo nosso)

Na terceira estrofe o próprio eu poemático pede que essa voz-sujeito, talvez emanada de dentro dele, manifeste terrores desconhecidos. O ser multifacetado não se reconhece em si, nem se conhece completamente. Por outro lado, sendo outro ser o interlocutor, ele se caracteriza por um pseudo silêncio que deixa a voz poemática em uma zona desconfortável, muito afim ao grotesco, de dialogar sozinho. A resposta, independentemente do sujeito a que pertence, vem, primeiro, como delírio, depois em forma de respiração: “projectos felizes?”; “Suspirar” e “expirar” aparecem despidos de conotações alegóricas, mas a ação (as ações) semelha(m)-se à pausa para respirar meditativa, com um profundo sentido de esvaziamento.

A seguir, há a hipótese de uma confissão que não vem, ou sai em forma de um gemido de retomada do início do poema. Antes disso, a expressão adverbial “às escuras” possui uma ambiguidade: o ser vem à noite, na escuridão, ou, também à moda decadentista, sorratamente confiar-lhe algo. O poema transita entre a metafísica e o psiquismo de um diálogo. Lópes e Saraiva veem:

[...] a metafísica das realidades materiais e psíquicas implícita no senso comum liquefaz-se, e, por exemplo (e esquematizando), uma esperança frustrada pode fruir o doce ocaso da realização que não teve; a substancialidade dos fenómenos objectivos e a unidade pessoal são interrogados; o próprio poema tende para uma música de palavras reduzidas a motivos visuais e auditivos.¹⁷⁰

Com a afirmação de Lópes e Saraiva, fica-nos a questão: será que existe algo além do poema e sua sonoridade? As letras são substâncias e se materializam realmente em poema? Ou tudo inexistente e fica o som? Com a repetição anafórica de uma estrutura verbal em tom de queixa, “Não sei que...”, que lembra uma reza, parece que o poeta nos dá sua resposta: o som existe. Se esse questionamento da materialidade de seres e objetos é próprio do grotesco, a “reza” se manifesta. Contudo, tal qual antes, o futuro do pretérito não nos dá a certeza de nada além da “reza” que se faz signo.

Pessanha vai além. A sexta e a sétima estrofes questionam a própria significação das palavras. Não temos um antagonismo entre elas. No entanto, em sua poética de sugestão, há uma confusão, um fusionismo à barroca: os sons diferentes dos signos “Suspirar”, “falar”, “gemer”, “rezar”, “murmurar”, são, ao mesmo tempo, complementares. O significado dessas palavras parece ser o mesmo ao eu poemático.

¹⁷⁰ LOPES, Óscar e SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de publicações, 1969. p. 1000-1001.

Novamente a quebra da semântica se dá no discurso de Pessanha; agora, no entanto, o poeta parece formar uma subversão lúdica dos signos, significantes e significados.

Além de se aproximar de brincadeiras linguísticas muito próximas da linguagem da praça pública, esse jogo gera um estranhamento: a língua é intangível ao receptor da mensagem. É ela que causa vertigem. Com isso, cria-se um efeito de estranhamento, ligado ao grotesco de Wolfgang Kayser. A estrofe que encerra o poema dá um indício de que a voz, o pseudo ser, deseja o eu lírico como parceiro, e o sentido desse último substantivo é absolutamente indefinível, tanto quanto os dois últimos versos proferidos pelo sujeito lírico: “ – Ser teu companheiro?/ Não sei o caminho./ Eu sou estrangeiro.”

Numa outra perspectiva de leitura, os três versos marcados pelo travessão poderiam indicar até uma possibilidade de trajetória amorosa, mas a voz poemática, através das ferramentas estilísticas apontadas acima, não deixa que o tema do pseudo-diálogo seja realmente expresso. O dizer é indizível. Obviamente que não é por isso que identificamos uma presença marcante do grotesco no poema, mas esse elemento unido ao trabalho que é feito com a linguagem possibilita um texto sobre uma voz-que-não-diz. O oxímoro produzido pelo pseudo diálogo construído no poema é uma espécie de tropo da modernidade. O paradoxo intelectual, que remete ao Barroco e ao seu complexo Conceptismo, é tipicamente grotesco e está alinhavado ao que a modernidade experimenta constantemente. A temática grotesca só se faz enquanto linguagem.

A (des)construção sonora, semântica e sintática do texto em nosso ponto de vista é uma subversão da linguagem, permitida pela própria gramática e pela lógica interna do idioma, portanto grotesca. Além disso, no entanto, a poesia de Pessanha possui uma coerência na sua fragmentação formal que não demonstra um grotesco óbvio na linguagem. O texto possui marcas grotescas, mas na superfície elas não aparecem. A construção de linguagem e de imagens grotescas se amarra numa coesão absoluta do todo textual. O dito é o não-dito, uma lacuna, no máximo um interdito. O dizer se manifesta através do silêncio e este se torna uma forma moderna de ser marginal e grotesco. Diferentemente do poema acima, a linguagem utilizada no poema trinta e cinco (35) é outra:

Poema 35

Cristalizações salinas,
 Myrthae na área o plasma vivaz,
 Não se desenvolvam as ptomainas.
 Que adocicado! Que obsessão de cheiro!
 Putrecina! – Flor de lilaz!
 Cadaverina! – Branca flor do espinheiro!

O último poema de Camilo Pessanha que escolhemos para observar aspectos grotescos na linguagem possui apenas seis versos. Tal qual o poema que analisaremos a seguir na obra de Mário de Sá-Carneiro, é extremamente curto. Apesar de existir uma escrita enxuta em momentos anteriores da literatura principalmente em quadras populares, é a partir da modernidade que o exíguo se torna uma forma de não-dizer que se manifesta enquanto dizer. Como apontamos no poema analisado anteriormente essa interdição que o poeta se autoimpõe cria um paradoxo típico da modernidade.

Se o poema não possui um metro fixo, nem um ritmo característico da escola simbolista, seu descritivismo acaba se aproximando dos gêneros em prosa, mas o que chama a atenção neste poema são os vocábulos utilizados pelo poeta para uma construção logopeica e fanopeica do texto. Sem embargo, toda a crítica reconhece que os simbolistas exploravam a dimensão sonora do poema, no entanto, este texto tem uma preocupação outra: a construção de uma imagem e de uma reflexão no seu leitor, diferindo dos pressupostos da escola em que a crítica sempre tenta incluir o poeta.

A relação que o poema estabelece, decadentista por excelência, é entre o odor das flores e o das putrefações. A comparação em si é grotesca, mas as palavras adotadas pelo poeta proporcionam um estranhamento, diga-se algo próximo ao asco, portanto grotesco, através de uma sonoridade dura, não melódica, ao estilo dos poemas de António Nobre e Augusto dos Anjos, poetas singulares de nosso idioma. O vocabulário cientificista e raro inicia o poema com a descrição de um fenômeno geológico, e o segundo verso torna a murta, escrita de maneira completamente diferente, matéria viva e manifesta.

A imagem que é criada no primeiro verso é de um fenômeno geológico ocorrendo em uma pedra porosa à beira mar. Neste tipo de ambiente, sempre há matéria orgânica em decomposição e, às vezes, flores marítimas, que não é o caso das murtas. A ideia que se cria então é de um passante que observa o processo de cristalização salina

e, ao mesmo tempo, o que é costumeiro, algum ser em decomposição. A comparação com a flor é que gera o estranhamento. O quarto verso do poema parece dividi-lo em duas partes que se contradizem. A primeira, mais intensa no terceiro verso, indica um repúdio às putrefações apesar da matéria se manifestar presente. Então, o quarto verso, com duas orações exclamativas, demonstra uma empolgação com o que refuta antes.

Os dois últimos versos realizam a comparação entre a matéria pútrida e as flores. A relação está estabelecida mentalmente pelo eu poemático e o “odor das carnificinas”, parafraseando Augusto dos Anjos, possui o doce palor das flores. O lirismo se constrói na associação mental, pois o que realmente é visto é matéria em decomposição. Inserir o ser e o não-ser. Dentro da perspectiva kayseriana do grotesco, há uma união irreconciliável do contraditório, enquanto que em Bakhtin vemos indício da construção de um universo outro, completamente avesso ao qual estamos inseridos, sem a lógica ambivalente do universo que faz do corpo e, por extensão, da linguagem corpos em construção.

O que vemos no poema de Pessanha é uma certa ambivalência estranha, um grotesco moderno que alia a ambivalência bakhtiniana, ainda que não seja de maneira repleta, ao contraditório e intangível, afinal uma flor só pode se tornar “cadaverina” em um universo outro, feito de palavras e de papel.

3.1.5. Mário de Sá-Carneiro

Mário de Sá-Carneiro é um dos poetas modernos mais importantes do modernismo português ao lado de Fernando Pessoa. Além disso, a pesquisa efetuada por nós em nível de mestrado abarcou sua obra. Assim, a crença de que o pesquisador e a pesquisa amadurecem juntos, ele foi o autor de nossa pesquisa anterior escolhido para análise.

Se a partir de Camilo Pessanha os vitupérios e xingamentos perdem força na língua portuguesa, aspecto esse já analisado anteriormente, o discurso anticanônico se intensifica na construção da linguagem desenvolvida pelos poetas em uma perspectiva diferente. A afirmação de Hugo Friedrich de que o poeta se marginaliza a partir da obra de Baudelaire, e acaba se disseminando no *fin de siècle*, corrobora-se no século XX. A marginalidade na seleção verbal, no entanto, ocorre das maneiras mais diversas possíveis.

Mário de Sá-Carneiro produz linguagem marginal e grotesca nos mais diferentes âmbitos da forma e conteúdo poéticos. A relação da linguagem com o grotesco a partir do século XIX muda acentuadamente. Apesar de a marginalidade linguística ser diretamente ligada ao uso do baixo calão, de expressões “vulgares”, de erros gramaticais comuns, mal uso da lógica do idioma e até de simples incorreções, a poesia moderna usa as anomalias possíveis com a linguagem de maneiras absolutamente diversas.

Não que a tradição do baixo material linguístico seja completamente desprezada, não o é; mas perde espaço para um novo tipo de expressão verbal. Além da ressignificação da alegoria por parte de Baudelaire, parece-nos que a alquimia verbal de Rimbaud é o fulcro da linguagem moderna. Seu verbo poético acessível a todos os sentidos em Mário de Sá-Carneiro se manifesta mais intensamente na visão e no tato. Enquanto Pessanha desenvolveu a sonoridade e a imagem fragmentárias, o que possibilita um vislumbre do grotesco moderno; Sá-Carneiro constrói uma poética que está muito próxima do Sensacionismo pessoano:

1. A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação; 2. Não há filosofia, ética ou estética, mesmo na arte, seja qual for a parcela que delas haja na vida. Na arte, existem apenas sensações e a consciência que dela temos; 3. A arte, na sua definição plena, é a expressão harmónica da nossa consciência das sensações, ou seja, as nossas sensações devem ser expressas de tal modo que criem um objecto que seja uma sensação para os outros; [...].¹⁷¹

Sem ética na própria estética, ou com uma ética própria para sua estética, Sá-Carneiro também ressignifica a poesia moderna. Sob uma perspectiva específica, suas imagens têm uma estranheza absoluta. A imagem, tanto na poesia quanto na prosa, é tátil. Para tal empreitada, é necessário fazer uma mudança enorme na construção da linguagem. Veremos em “7”, um poema que está inserido no livro *Indícios de ouro*, a construção de uma gramática associada à semântica das palavras arraigada ao grotesco.

O outro poema de Sá-Carneiro analisado aqui é *Manucure*. O poema, tão importante na poética do autor de *Confissão de Lúcio* e para o próprio modernismo português, trabalha com a espacialidade, o formato e o sentido das palavras que esbarram nos ditames canônicos da língua. Além disso, veremos algumas expressões isoladas para identificar a construção dessa imagem tátil e intangível que proporciona um grotesco na própria compreensão das palavras, ou seja, na semântica da língua.

¹⁷¹ PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, s/d. p. 147-148.

O poema “7” se mostra como uma subversão grotesca no uso da gramática, mas esta permeia o conteúdo do poema. Deste modo, o discurso anticanônico é a subversão da gramática. Vejamos:

7

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.
Sá-Carneiro¹⁷².*

O título em si explora a visualidade do signo, o que permite ao poeta o uso não canônico das letras, mas do número 7. A simbologia deste carrega tal complexidade que comporta uma explicação enorme aqui resumida:

O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus de perfeição, às sete esferas celestes, às sete pétalas da rosa, [...] aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo etc. [...] O sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva. É característico do culto de Apolo. O sete está expresso no hexagrama, se contarmos o centro. [...] Ele simboliza a totalidade do espaço, a totalidade do tempo e [...] a totalidade do universo em movimento. [...] Os contos e lendas, este número expressaria os Sete estados da matéria, os Sete graus da consciência, as Sete etapas da evolução:

1. consciência do corpo físico: desejos satisfeitos de modo elementar e brutal;
2. consciência da emoção: as pulsões tornam-se mais complexas com o sentimento e a imaginação;
3. consciência da inteligência: o sujeito classifica, organiza, raciocina;
4. consciência da intuição: as relações com o inconsciente são percebidas;
5. consciência da espiritualidade: desprendimento da vida material;
6. consciência da vontade: que faz com que o conhecimento passe para a ação;
7. consciência da vida: que dirige toda atividade em direção à vida eterna e à salvação.¹⁷³

Com toda a aura que circunda o número cabalístico, por que Sá-Carneiro o utilizou, atentando-nos ao fato de que o sete é um número arquetípico em várias tradições culturais de totalidade e os poetas do período todos se mostravam muito interessados pelos mais diversos ocultismos? No livro *Indícios de Oiro*, Sá-Carneiro coloca o poema como o sexto em ordem de aparição. O sétimo poema do livro é

¹⁷² Este e os demais poemas escolhidos para análise da parte “Mário de Sá-Carneiro” foram extraídos de: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas*. Organização, introdução e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. (Nota do autor)

¹⁷³ CHEVALIER, Jean. *Op. Cit.* p. 826-831.

intitulado, também numericamente, como 16. O número carrega a significação geral de oposição ao nirvana – é o abismo. Após os sete graus de consciência, adquiridos através da conclusão de um ciclo e de uma renovação positiva, tem-se o abismo.

No entanto, o tema desenvolvido pelo poema não carrega nenhum aspecto positivo. O niilismo é subjetivo. A fragmentação do sujeito moderno se manifesta na despersonalização. O eu não é eu. A partir disso, induz-se que o eu então é outro. Também não é. Há uma coisificação do eu poemático que paira em indefinição. Novamente, a atmosfera do Sensacionismo parece dar uma contribuição notória para a construção do poema. Com ele, é preciso atentar para os atributos gramaticais do texto como construtores de sentido.

O poema é curto, possui quatro versos e é escrito com apenas uma pausa longa ao final, o que proporciona dinamismo ao texto. Notamos, entretanto, que o poeta prefere repetir o uso do verbo de estado, ao invés da ideia de movimento que o verbo “ir”, único no poema com essa força dinâmica, possui. Mais emblemático que o uso dos verbos é o dos pronomes. “Eu” aparece duas vezes no primeiro verso e está elíptico no segundo, depois submerge, mas aparece modificado no oblíquo “mim” do último verso. Há ainda o caso do pronome indefinido “outro”, que encerra dois versos do poema. A curiosidade que o poema traz na gramática não é a simples repetição, mas a função morfossintática dos termos.

Primeiramente, o existir, centrado no uso do verbo “ser” ocorre não mais em uma pessoa nominada, mas numa substituição do nome. O pronome substantivo tem esta exata função, mas não a percebemos antes na literatura portuguesa com intuito de reificar o indivíduo. É o que parece no poema de Sá-Carneiro ainda mais com o eu enquanto negação do próprio eu no primeiro verso. O estranhamento morfossintático ocorre pelo fato de o segundo “eu” ter uma função adjetiva, não mais pronominal, nem substantiva. O deslocamento do sujeito, sua falta de lugar, fica perceptível também na gramática, afinal o copulativo “ser” liga o “eu” ao “não eu”.

Além disso, a oração alternativa a seguir, “nem sou o outro”, aponta para um niilismo fatalista e filosófico: o que somos? O poeta não procura responder e provoca ainda mais, com outra oração: “sou qualquer coisa de intermédio”. A reificação da subjetividade do eu poemático está próxima de um caráter inanimado, e automático. A coisificação do eu transforma-o em objeto com uma função determinada: ser elo entre outras duas coisas ou entre o próprio eu e outra coisa, é a perda de sua autonomia e autoconsciência.

Nesse sentido, o indivíduo autômato e grotesco do poema se aproxima das produções teatrais. Os personagens de marionetes do teatro moderno e pós-moderno se expressam em poucas falas, tal qual o eu poemático nesses poucos versos do poema. Além disso, o automatismo típico do eu poemático rememora os personagens beckettianos, para ficarmos em apenas um autor. No caso do poema, o minimalismo se faz construção grotesca através da gramática. Por exemplo, o advérbio de modo “qualquer” demole qualquer significação mais elevada e introduz uma conclusão típica da desconstrução – “coisa de intermédio”.

O penúltimo verso do poema, também como oração alternativa, faz uso de uma espécie de poética lacunar, pois tanto o sujeito quanto o verbo estão elípticos – gramaticalmente não precisamos nem de sujeitos, nem de verbos, mas de complementos: “pilar da ponte de tédio”, enfim, o eu se torna semanticamente algo existente; no entanto a impressão se dissipa com o uso do complemento nominal. A subversão ocorre em outro aspecto: apesar de “de tédio” ser adjunto adnominal de “ponte”, ele pode exercer o papel morfossintático de complemento nominal.

O último verso, ainda subversor, é uma oração subordinada adjetiva explicativa, mas poderia exercer também a função de oração subordinada apositiva. Grotesco um texto que subverte a gramática e todas as regras estabelecidas pelos mestres da língua. Estes que sempre vaticinam que a ambiguidade do texto lhe é prejudicial, assim como ao leitor. Muito além do que Bakhtin manifesta como características elementares de uma poética grotesca, Sá-Carneiro ressignifica a gramática, dando várias possibilidades de interpretação do texto apenas com diversas visões morfossintáticas.

Ele ambígua a língua em dois sentidos: o eu é não eu, o sujeito é o não sujeito, a língua é a não-língua. Enfim, o grotesco da linguagem, feito em gramática, é também o grotesco do conteúdo do poema. Por outro lado, o que se pensa grotesco é também não-grotesco. O estranhamento que permeia o poema é da ordem do sujeito, é filosófico. A conclusão, como apontamos superficialmente acima, parece vir no poema seguinte, com a carga simbólica de seu título 16, o abismo. O caráter abismal é fulcral para o grotesco na visão de Wolfgang Kayser, inclusive o estudioso identifica que o abismal, a estranheza e o tragicômico aparecem mesclados numa mesma obra.

Outro caráter subversivo que se manifesta no título do poema é o uso de um número para intitular o poema. O número representa a escrita. Apesar de ser usado um signo comum a qualquer leitor de língua portuguesa, o código parece ser subvertido.

Ainda distante da poesia visual, mas já com uma pequena amostra dela, há um uso de um signo matemático na titulação de um poema. Parece-nos estar além da subversão. O grotesco se faz linguagem, ou subversão desta, de maneira que difere das palavras ligadas ao baixo material e corporal de poemas escritos outrora.

Outro poema de Sá-Carneiro que trata da linguagem subversiva é o longo *Manucure*. Este será um dos poucos poemas não incorporado integralmente à tese devido ao seu tamanho. Também não é possível fazer uma interpretação única do poema, não apenas pela extensão, mas pela proposta dadaísta presente nele. Então, selecionamos trechos esparsos para amostragem de uma linguagem grotesca.

Ainda numa visualidade tipográfica conservadora, temos expressões como: “bocejos amarelos”, uma hipálage, figura por si só grotesca; “as mesas [...] esquinadas em sua desgraçiosidade boçal”, além de personificar as mesas, cria um neologismo e uma espécie de disfemismo no trecho final que colocamos; outros versos interessante-mente grotescos são “Fora: dia de Maio em luz/ E sol – dia brutal, provinciano e democrático [...]”. A interrupção semântica no primeiro verso se repete no seguinte – se o anacoluto é utilizado para expressividade verbal, aqui irrompe uma espécie de violência verbal e social que aflige a voz poemática no segundo verso – construção estilística soberba para uma linguagem grotesca, que é reafirmada a seguir: “Toda a minha sensibilidade/ Se ofende com este dia [...]”.

O dandismo inicial da voz poemática, incluso no título do poema, mostra que seus amigos escritores “militam” em causas diferentes que não a escrita, o que caracteriza uma preocupação com a poética que transcende o próprio limite da vida pessoal. Também grotesca é a imagem do eu lírico um tanto irônico e/ou paródico que pule ou pinta suas unhas na segunda estrofe do poema. Essa imagem abarca o *flâneur* e o irônico/ paródico olhar da tradição menipeia em um único ser. Em suma, os recursos literários utilizados pelos escritores analisados anteriormente são todos empregados também por Sá-Carneiro, mas a experiência de construção de linguagem grotesca em sua obra se torna mais visível através das subversões gramaticais constantes e do aspecto visual que a poesia pode adquirir, abandonando o tradicionalismo de sua forma. O propósito de explorar *Manucure* foi o de utilizar alguns recursos da poesia visual, e do dinamismo intimamente ligados às vanguardas Futurista e Dadaísta.

Além disso: a voz poemática sente e percebe a vida moderna de maneira indecifrável:

E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço
 Por inúmeras intersecções de planos
 Múltiplos, livres, resvalantes.

É lá, no grande Espelho de fantasmas
 Que ondula e se entregolfa todo o meu passado,
 Se desmorona o meu presente,
 E o meu futuro é já poeira...

As “intersecções de planos” nada mais são que a pulverização da física quântica até então pela teoria da relatividade de Albert Einstein. Mas a expressão “Espelho de fantasmas”, tal qual outras no universo poético de Sá-Carneiro, ainda que tenha alguma relação com o passado, portanto deduz-se que o espelho é antigo, não explica esses fantasmas do passado, do presente e do futuro. A desconstrução do ser poético perpassa não mais um intervalo de tempo, mas todos os intervalos conjuntamente.

Sá-Carneiro desenvolve uma poética de amalgamento de tempo, espaço e seres que se associa ao grotesco moderno. Muito além disso, o amalgamento também se dá na fragmentação. Amalgamento e fragmentação, antípodas, funcionam em Sá-Carneiro como complementariedade. Daí nosso entendimento de que a poesia do “esfinge gorda” é um oxímoro, mas também não o é. A relativização sempre se faz necessária na obra dele, pois nem o todo, nem a parte são somente o que parecem ser. Neste autor temos a junção da *poésie pure*, com a moderna filosofia fragmentária e inacabada.

O movimento futurista proporciona uma nova poesia. Também esta diferente. As intersecções veem os limites do espaço-tempo se diluírem. O grotesco enquanto linguagem se manifesta numa velocidade em que não se tem tempo de contemplar as variantes. O simples ato de pestanejar, repouso momentâneo dos olhos, não é mais possível diante de tanto que se tem para olhar. No entanto, antes de tudo se tornar o que se é aos olhos e ao ser, a Beleza cansa:

-Meus olhos extenuaram de Beleza!

Inefável devaneio penumbroso-
 Descem-me as pálpebras vislumbradamente...

No entanto, a Beleza também se vislumbra, como o último verso acima aponta. Ao mesmo tempo em que o cansaço dá ao eu poemático uma espécie de disforia, ver tudo maravilhosamente faz com que o vislumbre se transforme em deslumbre. O inacabamento do ser poemático parece se constituir de um contraditório acabamento. O ser lacunar é também um ser total, uma espécie de homem-deus, ou, conforme Nietzsche, o homem-além-do-homem. Assim como o homem, a linguagem é outra. O analogismo não possibilita essa expressão total de que o eu poemático necessita algures da linguagem.

Na verdade, dentro do universo construído pelo poema, a linguagem sequencial e pragmática é grotesca no simples fato de não conseguir expressar tal beleza veloz – e aqui o grotesco é o outro e o eu, tudo ao mesmo tempo. Obviamente que para tanto, vemos aqui a questão da recepção da escrita como elemento basilar na interação que se estabelece entre leitor e texto. A língua se manifesta lentamente na escrita, esta sua deformação. Daí o trecho anterior ser, como é colocado no poema, a “ASSUNÇÃO DA BELEZA NUMÉRICA”, que vemos a seguir:

Como vemos, além da adoção de números em um poema, o que já destacamos na análise anterior, os números formam um código poético novo, não desvendado pelo leitor. O uso dos números obviamente não codifica a poesia. O que se faz é questionar os ditames linguísticos, as limitações verbais. Se há uma forma grotesca de nova linguagem que questiona a grotesca linguagem antiga, ela o faz aproveitando a espacialidade da folha em branco. Com o latente papel de crítico literário que tudo quer desvendar no poema, observamos que o único número que não se repete é o “2”. Por quê? Não conseguimos decodificar. O poema parece brincar com os códigos secretos de guerra. Além disso, o símbolo adotado pela matemática para infinito é o “8” deitado. Seria um indício de que o poema (ou seria a linguagem?) rumo para o infinito?

O processo de construção da linguagem perpassa a técnica da bricolagem. A poesia é feita também com números, tal qual fez Rimbaud em sua sinestesia limite. O

código é outro, desconhecido, alheado, enfim absolutamente moderno e grotesco. Sua modernidade futurista parece encerrar em si a expressão de Marinetti: “Les mots em liberté futuristes” (As palavras em liberdade futuristas). O encanto em romper com a sintaxe da língua se dá no fato de que a língua não exprime o necessário. Já a semântica, incompreensível e grotesca nos números acima, ganham um sentido absoluto num trecho anterior do poema. As palavras se ondeiam no momento em que o signo “ondeia” aparece:

É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...

A metalinguagem ainda é uma preocupação da poesia, mas se concretiza de outra maneira. A ondulação é uma força-em-si. A reflexão metalinguística perpassa o poema sem mesmo se preocupar com a poesia em si, afinal a lógica futurista de movimento e velocidade faz com que o uso dos recursos tecnológicos seja ainda uma preocupação com o trabalho poético. Se é inovador e chocante para a época, não é necessariamente grotesco. O espaço ocupado pelos signos na folha também significam.

Além da relação de significante e significado, a construção de sentido do signo também se consolida na consideração do espaço ocupado pelo caractere e sua própria forma. O grotesco espetáculo de números que ganham vida e tentam significar tal qual letras desconstrói a lógica do idioma. Portanto, o grotesco se faz no cerne da linguagem, na relação entre signo, significante e significado. Se no exemplo acima a espacialidade da palavra não se fez grotesca, o mesmo artifício poderia ser constitutivo de tal categoria literária.

Manucure é uma contestação ao analogismo do idioma, é uma expressão outra das palavras. De alto calibre grotesco no uso de palavras em outra perspectiva, mais ligada ao espacial. No entanto, por qual motivo os poetas portugueses do período não adotaram tal artifício da propaganda de maneira mais incisiva? Uma das explicações está no fato de que a indústria gráfica portuguesa, ao contrário de outros países, não estava preparada para tais mudanças, conforme indica Jorge Bacelar¹⁷⁴. No entanto, absolutamente moderna, a tipografia também é uma preocupação do poeta agora:

¹⁷⁴ BACELAR, Jorge. *Poesia visual*. In: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>. Acesso em: 05/09/2011. p. 20.

Eh-lá! Grosso normando das manchettes em sensação!
 Itálico afilado das crônicas diárias!
 Corpo 12 romano, instalado, burguês e confortável!
 Góticos, cursivos, rondas, inglesas, capitais!
 Tipo miudinho dos pequenos anúncios!
 Meu elzevir de curvas pederastas!...
 E os ornamentos tipográficos, as vinhetas,
 As grossas tarjas negras,
 Os puzzles frívolos - e as aspas... os acentos...
 Eh-lá! Eh-lá! Eh-lá!

A sensibilidade da voz poemática carrega os tipos de letra característicos, personifica-os e o clímax da reflexão metalinguística é quando símbolos que não pertencem ao alfabeto oficial também se efetivam como são, signos em si, porém, dentro do contexto do poema, sem representar nada. O poeta esvazia o significado dos símbolos, e a vacuidade de significados e de sentidos torna o trecho ilegível, mas visível. Torna-se a visualidade das letras uma busca pela assunção da palavra moderna, um *non sequitur*, sem sentido e grotesco, mas com uma beleza inerente a ele. No trecho seguinte, não menos grotesco, a visualidade perde intensidade e a reflexão metalinguística se depara com a “nova simpatia onomatopaica”:

- Abecedários antigos e modernos,
 Gregos, góticos,
 Eslavos, árabes, latinos -,
 Eia-hô! Eia-hô! Eia-hô!...

(Hip! Hip-lá! Nova simpatia onomatopaica,
 Recendente da beleza alfabética pura:
 Uu-um... kess-kress... vliiim... tlin... blong... flong... flak...
 Pâ-am-pam! Pam... pam... pum... pum... Hurrah!)

Primeiramente, a mescla de signos reconhecíveis e de outros pertencentes a outras linguagens, dá-nos a ideia de que a representação em si não faz nenhum sentido. O signo é coisa em si, sem significantes e significados. Sob tais ditames, a língua, a palavra e a poesia são inconcebíveis. Assim, vislumbra-se a construção de uma linguagem grotesca esvaziada de significado. Temos aqui o *nonsense*, portanto, não o grotesco ligado à cultura popular ou ao sinistro. Retomando os caracteres representativos do código cuja forma é reconhecida em língua portuguesa, forma-se uma “nova simpatia onomatopaica”, também ela grotesca.

A seguir, o poeta utiliza nomes de estabelecimentos jornalísticos e comerciais, tal qual recomenda o movimento futurista, os dadaístas e até o posterior surrealismo. O novo sentido da linguagem está na lógica da linguagem da propaganda e da indústria jornalística:

MARINONI LINOTYPE
O SEculo BERLINER TAGEBLATT
LE JOURNAL LA PRENSA
CORRIERE DELLA SERA THE TIMES
NOVOÏE VREMIÁ

A simples colagem de nomes de jornais de destaque mundial forma parte do poema. É observável que o autor adota a colagem para manter a tipografia exata dos nomes dos jornais. Nessa variável tipologia está a poeticidade das palavras. Dentro dessa proposta radical e grotesca de linguagem, o trecho não carece de logicidade. Assim sendo, o eu lírico incute em si uma imagem de louco moderno com força expressiva. Para tanto, ele se concretiza em palavra-loucura, afinal sua representação é o poema em si. Esse tipo de construção carrega em si um estranhamento característico do período moderno.

Duas questões se fazem necessárias: no contexto em que estão inseridos os poetas desse período expressam a loucura e desnecessidade das guerras? O experimentalismo dadá futurista é altamente grotesco no sentido moderno que o termo

carrega? Os dadaístas elaboraram seu Manifesto em plena Primeira Guerra. Escrever um manifesto enquanto não se sabe ao certo se uma bomba vai cair sobre o ambiente em que se está e/ou temendo pela própria vida indica que não é seu experimentalismo que é grotesco, mas o mundo real.

O que se depreende daí é a tênue separação que se dá entre a história e o grotesco. Se o mundo real é grotesco, a obra de arte também o é? Se a história é absurda enquanto experiência empírica, há absurdidade na obra de arte? O grotesco, já o vimos no primeiro capítulo, tem uma atuação política. Daí sua atuação política contra a inevitabilidade da guerra. Nessa atmosfera, o automatismo psíquico, o absurdo e a desordem fazem com que a poesia vire uma fórmula matemática:

Marinetti + Picasso = Paris < Santa Rita Pin-

Tor + Fernando Pessoa

Álvaro de Campos

!!!!

Muito além de ser uma fórmula matemática, a poesia é um questionamento sobre a linguagem. É exatamente o que Mário de Sá-Carneiro faz em “*Manucure*”, afinal a visualidade das palavras é retrabalhada e ressignificada, a morfologia e a sintaxe são reconstruídas em nome da semântica. A linguagem se cria na modernidade em um sentido que lhe é peculiar e próprio. A absoluta liberdade personifica os signos, agora com vida própria, seres representativos de uma existência em si, plena e sensacionista.

O poema pertence a si mesmo e se significa, tornando-se vivo, autônomo e, portanto, absolutamente grotesco enquanto corpo, enquanto estranhamento. O poema não acaba. Em suas onomatopeias, *Manucure* se direciona ao infinito, tal qual faz com os símbolos matemáticos em um trecho anterior. O universo do grotesco, no caso deste poema, é todo o universo próprio criado para si, seja ele sígnico, tipográfico, sintático ou semântico. Ele apenas existe em sua beleza e fealdade existencial e, como uma força em expansão, rumo ao infinito.

Para encerrar o viés de uma linguagem grotesca em Sá-Carneiro, basta-nos tentar desvendar a sintaxe e a semântica de alguns versos chamados aqui de “analógicos”. O trecho de uma estrofe de *Manucure* nos é suficiente: “Ávido, em sucessão da nova Beleza atmosférica,/ O meu olhar coleia sempre em frenesis de

absorvê-la/ à minha volta. E a que mágivas, em verdade, tudo baldeado/ Pelo grande fluido insidioso,/ Se volve, de grotesco – célere,/ Imponderável, esbelto, leviano.../ - Olhas as mesas... Eia! Eia!/ Lá vão todas no Ar às cabriolas,/ Em séries instantâneas de quadrados [...]”.

3.1.6. Al Berto

Al Berto, pseudônimo de Alberto Raposo Pidwell Tavares (1946-1997), viveu mais de dez anos fora de Portugal. Aliás, todos os poetas representantes de um determinado período escolhidos para análise nesta tese viveram um longo período fora de Portugal. Bocage prestou serviço à coroa portuguesa na Ásia, passando rapidamente pelo Brasil; Pessanha construiu boa parte de sua vida em Macau; Sá-Carneiro viveu um curto período de sua não menos curta existência em Paris; e, Al Berto foi estudar pintura na Bélgica. Este último, filho de uma alta burguesia anglo-portuguesa ultraconservadora, desiste da pintura definitivamente em 1971 e dedica sua produção artística, a partir de então, apenas à escrita.

Com vasta obra em poesia e prosa, adotamos aqui a edição de sua poesia completa organizada em sucessivas edições pelo próprio autor. No entanto, *Degredo no sul* não está inserido na edição disponível a nós. Ainda assim, a edição de *O medo*¹⁷⁵ adotada aqui possui quase a íntegra de sua produção e satisfaz os objetivos da pesquisa. A obra de Al Berto tem sido estudada com certa frequência pela crítica literária e cultural portuguesa e brasileira. O aspecto mais pungente nas análises vistas é a questão do homoerotismo, bem marcada pelo professor Mário Lugarinho¹⁷⁶ como uma série literária, ainda que, sob uma ótica conservadora, considerada como marginal.

A questão do homoerotismo, central em Al Berto, será melhor referendada na parte concernente ao corpo, logo a seguir. Aqui, os artifícios linguísticos do poeta serão analisados a partir do grotesco. Em uma entrevista concedida a José Francisco Viegas em 1989, quando seu interlocutor fala sobre a diferença entre prosa e poesia, Al Berto responde:

¹⁷⁵ Todos os poemas de Al Berto analisados neste trabalho foram retirados de: BERTO, Al. *O medo – trabalho poético 1974-1997*. 3ª edição revista e aumentada. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

¹⁷⁶ LUGARINHO, Mário. *Al Berto: corpo e nação*. In: LYRA, Bernadette. e GARCIA, Wilton. (Orgs.) *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã / ECA-USP, 2001. p. 171-190.

– Entre a minha poesia e a minha prosa, talvez não haja. Os dois primeiros livros estão muito ligados à prosa. Sempre escrevi uma poesia muito narrativa. Pelo menos dizem isso. Como sou um tipo excessivo e maximal, os meus poemas andam à volta de histórias e é óbvio que não sinto que *Lunário* seja um romance. Um romance-romance. Essa referência nem aparece no livro.¹⁷⁷

A hibridização de formas, até certo ponto considerada como aberratória e grotesca mesmo na modernidade, é uma forma de marcar a especificidade da escrita do indivíduo na pós-modernidade. Assim sendo, quando interrogado sobre o que é o romance, Al Berto responde: “É aquilo que o autor quiser que seja”. Assim, a escrita carrega uma relativização. Se a modernidade carrega em si um novo olhar sobre o processo de construção do literário, absorvendo o grotesco ao sublime e vice-versa; na pós-modernidade a questão, ao menos para o artista, parece não ter a menor importância.

Gianni Vattimo aponta para uma desvalorização de valores (cabe o pleonismo) supremos com as reivindicações marginais. Juntando a isso um niilismo como ato consumado, ainda segundo o pensador italiano, não há mais autenticidade após a morte de Deus nietzscheana. Assim sendo, além de perder a autenticidade, a obra de arte deixa de existir no sentido de ser um fato específico da experiência humana. Neste sentido, todos somos manipulados pela cultura de massa e a arte se refugia no silêncio aporético. Assim, muitos artistas contemporâneos fazem uma espécie de poética do oxímoro: falam apenas silenciando.

Com tal perspectiva, a obra de arte “manifesta características análogas ao ser heideggeriano: só se dá como aquilo que, ao mesmo tempo, se subtrai”¹⁷⁸, então os binômios grotesco X sublime, feio X belo, e até estranho X comum perdem o sentido que permeia toda a cultura ocidental desde os gregos até meados dos anos 1960, pois eles constituem uma busca pela reintegração do ser. Nesse sentido, a linguagem da poesia de Al Berto é prosa e vice-versa. Entretanto, o espaço pós-moderno é da especificidade e da busca por uma marca de individuação. Então, analisar a construção de uma linguagem grotesca em sua poesia é, também, uma busca pelo sublime. Aliás, Victor Hugo parece perceber essa complementariedade necessária ao ser-total com a junção desses binômios que se contradizem:

¹⁷⁷ Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Acesso em 05/10/2011.

¹⁷⁸ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. de Eduardo Bransão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 46.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um tempo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mas fresca e excitada.¹⁷⁹

O que difere Hugo da pós-modernidade é justamente essa subtração de algo que possibilita a completude do ser, a aporia. Então, vejamos como é a construção da linguagem em Al Berto e como ela se faz grotesca. O primeiro poema a ser analisado é *atrium*, de *À procura do vento num jardim d'agosto*. Segundo o professor Mário Lugarinho, este poema é uma espécie de arte poética al bertiana. Vejamos:

atrium

luta de sonâmbulos animais sob a chuva. insectos quentes escavam geometrias de baba pelas paredes do quarto. em agonia, incham, explodem contra a límpida lâmina da noite. são os resíduos ensanguentados do ritual.

na cal viva da memória dorme o corpo. vem lambe-lhe as pálpebras um cão ferido. acorda-o para a inútil deambulação da escrita.

abandonado vou pelo caminho de sinuosas cidades. sozinho, procuro o fio de neón que me indica a saída.

eis a deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.

eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas.

Na visualização do poema já fica nítida a subversão do verso. Antônio Donizete Pires, a partir de um estudo de Suzanne Bernard, sintetiza as principais características do poema em prosa:

a) primeiramente, este se estrutura sob um duplo princípio, pois toma seus elementos estruturais à prosa e se constrói como poema; b) em consequência, é o resultado da tensão entre a anarquia ou negação destrutiva, que refuta os elementos tradicionais da poesia, e a vontade de organização artística, de maneira nova e livre; c) as duas formas básicas do poema em prosa, na tradição francesa, são o poema formal ou artístico (Bertrand, os parnasianos), mais estrito, e o poema-iluminação ou anárquico (Rimbaud, Lautréamont, os

¹⁷⁹ HUGO, Victor. *Do grotesco e do Sublime – tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p. 33.

surrealistas), que estilhaça os limites, as convenções e as noções de ordem, lógica, razão, estrutura, consciência, tempo, espaço, duração...¹⁸⁰

Ainda conforme o autor, a poesia em prosa se manifesta no Romantismo alemão, ganha força no Simbolismo francês e se torna elemento central na nova sensibilidade artística da modernidade. Essa nova modalidade lírica é uma mescla de elementos formais e conteudísticos heterogêneos. Assim sendo, carrega em si a mescla do heterogêneo que Kayser nos aponta como grotesca. Este novo gênero discursivo inerente à modernidade é próximo do grotesco, ou mais, próprio do fenômeno estudado aqui.

O poema em prosa, com exparsa produção na modernidade de língua portuguesa, ganha força na poesia pós-moderna e carrega em si características deste e daquele momento artístico. A saber: “exacerba tanto o ritmo e as imagens caóticas, dilaceradas e fragmentadas do inconsciente do poeta, quanto o ritmo e as imagens caóticas, dilaceradas, absurdas e fragmentadas do mundo exterior, em constante metamorfose”¹⁸¹.

No poema que introduz a obra de Al Berto, não se nota a adoção de letras maiúsculas. O artifício, tão exposto em Saramago, está muito além de ser apenas uma subversão grotesca da gramática. Com a leitura do poema, horizontaliza-se a visualização das palavras, deixando que todas fiquem em igualdade textual, inclusive o signo que é colocado como título do texto. Aliás, a significação do termo remete àquilo que o professor Lugarinho indica como uma espécie de arte poética.

Se pensarmos no átrio romano, visualmente, ele é o centro da casa, como se tudo se construísse no seu entorno. Enquanto arte poética, podemos dizer o mesmo do poema, apesar de o centro estar em todos os lugares na obra de Al Berto, mesmo quando *atrium* aparecia como o último poema do livro, portanto sofrendo uma dura intervenção do poeta. Inicialmente há uma descrição de um ritual sexual, compreensível apenas na associação que se faz entre algumas palavras: “animais”, “baba”, “incham” e a oposição entre “límpida” e “resíduos ensanguentadas” sugerem uma conjunção sexual que se consuma apenas no signo. A memória é reificada no corpo e se firma como uma “inútil deambulação da escrita”.

¹⁸⁰ PIRES, Antônio Donizete. *Poema em prosa e modernidade lírica*. Revista Texto Poético, Vol. 04, 2007. In: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=16. Acesso em 07/10/2011. (grifos do autor)

¹⁸¹ *Idem, Ibidem*.

Seria esta última o marcador do fim das “grandes narrativas” heroicas? Ou uma escrita que marca a profunda solidão do eu poemático? A estrofe-parágrafo a seguir retoma a deambulação, que agora ocorre pela cidade e deixa às claras a andança solo de um eu lírico que rememora ao *flâneur* baudelairiano. Ao final, ele busca um marcador espacial pós-moderno, o neon. A única constância que encontramos no poema é o trânsito entre o mundo objetivo e o subjetivo. Em ambos vemos imagens desconcertantes construídas como ilógicas e irracionais, mas, ao mesmo tempo, lógicas e racionais.

No parágrafo a seguir, temos exemplos indicativos, como em qualquer outro verso da poesia de Al Berto: “eis a deriva pela insônia de quem se mantém vivo num túnel da noite”. Geralmente, é no sono profundo que o indivíduo se acha à deriva. Todavia, a insônia, que possui em si a letargia do sono, ou seja, é um quase-sono, também deixa o ser à deriva. Assim, o que se constrói é uma oposição daquilo que se vê na realidade empírica que nunca é completa. Não há contradição, mas uma relativização absoluta.

Procedimento similar ocorre em “os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades”. O dialogismo do primeiro trecho rememora aos equívocos da praça pública, pois ou o corpo físico de Alberto se desdobra em Al Berto, corpo poético; ou o eu poemático conhece um homônimo seu, seja ele uma pessoa ou uma cidade, real ou inventada. Ocorre ainda uma espécie de imagem-sonora, “suicidária das cidades”, em que os sons /d/ e /s/, mesclados, aturdem o leitor a criar um significado para esta criação significativa sem que isso seja possível. Esses dois sons aliterados nos carregam a uma atmosfera tal onde tenta-se personificar cidades e correlacioná-las a seres humanos, mas a pólis não deixa de ser um organismo vivo toda ela marcada por suicidários individuais e coletivos, que marcam exatamente desta maneira sua existência nela.

No parágrafo seguinte, nova mudança abrupta do espaço coletivo para a esfera do individual e subjetivo. Além disso, um dos mais poderosos símbolos da vida é desconstruído, tais quaisquer outros. Tudo é uma coisa só, signo sem símbolo e, ao mesmo tempo, vida: “eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas.” O assíndeto marca certo tom coloquial, característico de sua obra. Se neste trecho ocorre uma junção de elementos naturais e até sentimentos com o coração, é para descarregar o peso dos símbolos de toda uma tradição cultura Ocidental.

Se na modernidade Baudelaire ressignifica os signos, na pós-modernidade eles se tornam coisas-em-si, ou seja, ou ele é o que é, um objeto, sem qualquer significação, mas apenas funcionalidade; ou ele é o que não é, como a produção de aventais fálcos e um vaso sanitário como obra de arte, as *ready-made* de Marcel Duchamp. Com tal ponto de vista polêmico, a pós-modernidade produz reificações, reificadas antes, talvez, pelo consumo. A arte, que sempre foi campo para o heterogêneo, torna-se ainda mais híbrida na produção contemporânea e até heteróclita.

Na obra al bertiana, a mescla entre o objetivo e o subjetivo é apenas um exemplo dos usos amalgamados de outros binômios: erudito X coloquial e chulo; cotidiano X raro; filosófico X impulsivo; imagens tradicionais portuguesas X ambiente marginal e *underground*; história X experiência. Todas estas antinomias se constroem não apenas numa oposição, mas também numa falta, como já vimos em Gianni Vattimo. O trecho final do poema demonstra como tal poética idiossincrática se constitui em Al Berto estabelecendo relações íntimas com o grotesco.

no escuro beco do mundo segrego abelhas de esperma, a luz do mar onde
teço corpos de água, a escrita que vem da treva, lembro-me: *um corpo voltou a
mover-se no interior do meu.*

hoje abri novamente a janela onde sempre me debruço e escrevi: *aqui está
a imobilidade aquática do meu país, o oceânico abismo com cheiro a cidades por
sonhar. invade-me a vontade de permanecer aqui, para sempre, à janela, ou partir
com as marés e jamais voltar...*

releio o que escrevi há doze anos, neste mesmo lugar: *as canetas
secaram, os lápis ficaram esquecidos não sei onde. as borrachas já não apagam a
melancolia das palavras. a escrita que inventámos evadiu-se do corpo, o vazio
devora-nos. onde estivemos este tempo todo? voltaremos a encontrar e a tocar
nossos corpos?*

não estás aqui mas vejo-te nítido quando uma pétala de bruma envolve a
casa e adormece o desejo. um astro ininteligível e de órbita difícil guia-me,
ilumina-te. pelas frestas de um espaço oco prescrito o eco do meu corpo, o silente
medo de continuar vivo.

sento-me no cimo do meu próprio lixo e sorrio. espero que cheguem
outros dias com algum sonho, ou destino, mais feliz.

O mundo se torna um beco. Uma das formas de se sintetizar o mundo em sua poesia é através do sexo enquanto experiência *underground*. Se a hermética expressão “segrego abelhas de esperma” tem expressividade e um sentido absolutamente grotesco de indicar o corpo masculino inserido por outro – “lembro-me: *um corpo voltou a mover-se no interior do meu.*” –. O travestimento não ocorre mais no sentido bakhtiniano de inversão paródica do mundo, mas como afirmação do diferente. Émerson Inácio nos dá indícios de uma subcultura gay silenciosa desde o século XIII.

Para não recair na tentadora veia do sociologismo, e só não o fazemos porque o grotesco aqui é analisado como fenômeno estético, apenas diremos que Al Berto se autoexila do regime ditatorial português para ter sua opção sexual respeitada.

O sexo não traz completude. Esta só é possível com a seguinte tríade: sexo, que satisfaz a necessidade instintiva e momentânea de cópula e carne; água, como metonímia da pátria e como escapismo; e escrita, que carrega em si um paradoxo, pois é, ao mesmo tempo, digressão mental e consciência dolorosa de existir na não-existência. A tríade não representa exatamente uma completude do ser, mas é algo próximo disso, um texto-que-se-torna-corpo-em-água. Os dois únicos trechos escritos em itálico no poema representam bem o vir-a-ser de um sujeito poético através de seus complementos.

No trecho “a imobilidade aquática do meu país, [...]” fica latente a inércia de um país que permeia o indivíduo poemático imerso em sonhos. Dito de outra maneira, por Eduardo Lourenço, temos:

Mas nem essa deriva, nem essa fuga, explicam a singularidade dos portugueses. Povo emigrante antes de o ser, por vontade ou à força, adaptável, discreto no meio dos outros, sempre pronto, na aparência, a trocar a sua identidade pela dos outros, na realidade nunca abandonou o seu ponto de partida. Quer dizer, a sua verdadeira pátria, a do sonho adormecido mas nunca extinto no fundo do seu ser.¹⁸²

A inércia de uma pátria circundada geográfica e historicamente por um oceano seria motivada pelo mesmo? O ser-em-devir português se constrói no mar e nos sonhos. A escolha do eu poemático e, por metonímia, de todas as pessoas, entre permanecer ou partir tem mais a ver com o ocaso de uma concepção niilista da existência. Uma parte do corpo é o mar, o outro é a escrita. No parágrafo seguinte, a escrita, talvez a inventada por Camões, evade do corpo. Há uma incompletude no ser que a interrogativa “voltaremos a encontrar e a tocar nossos corpos?” diz respeito não apenas ao corpo, mas também à escrita. O corpo-escrita se enforma na água e na busca dos sonhos e do próprio destino pelo Oceano.

A melancolia portuguesa, relacionada ao sonho de outrora ter sido grande, é uma dessas metanarrativas construídas em forma de legitimação do saber, conforme aponta Lyotard. Todavia, na obra de Al Berto ela tem um caráter filosófico idiossincrático. O exílio em qualquer lugar, na própria terra, na sexualidade, na

¹⁸² LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 12.

deambulação pelas cidades, na introspecção e na própria linguagem não resolve o niilismo que permeia o ser em uma patológica existência-linguagem que é cotidianamente sem sentido.

A linguagem é corpo e as relações estabelecidas do eu e da linguagem com o mundo ocorre no momento em que este último passa por novas transformações em suas concepções estéticas. Por exemplo, João Barrento destaca:

Os modernos estão hoje [...] mortos e enterrados. Mas o sentido do “moderno”, esse continua aí, mais vivo do que nunca – se por moderno entendermos, não o que nos vem dos discursos históricos, esgotados, sobre a modernidade, mas o presente vivo e a sua urgência, a experiência de uma *actualidade* que é fundamento de liberdade, acto e criação [...].¹⁸³

As ações do tempo de Al Berto são de um paradoxo que o próprio Barrento identifica na pós-modernidade: “tudo quer ser centro, sendo, ao mesmo tempo, margem, radicalismo, protesto, ‘diferença’, extravagância. Isto deve-se provavelmente ao facto de o centro, hoje, ser o de um universo imaterial como o dos media, em especial a televisão, [...]”¹⁸⁴ Assim sendo, a gramática, a linguagem normativa, é, também ela, canônica e marginal. Além disso, influencia e é influenciada, mescla-se com o baixo calão, com a gíria, com o popular, com a subversão, enfim com o que podemos chamar aqui de antilinguagem, pois não possui mais o caráter ambivalente e regenerador que Bakhtin identificou na produção medieval, mas um aspecto destrutivo e demolidor.

Apesar disso, essa antilinguagem lida com um paradoxo que é destruir o que impregna sua essência: a significação. Esta, ainda que subvertida, não perde sua relação com seu campo semântico, por mais que o tente. Vejamos algumas subversões albertianas e como elas se caracterizam como fenômenos grotescos. Na poesia em prosa *De domingo a segunda-feira*, o poeta coloca um diálogo entre um garoto de programa e de um requisitante dos “serviços” de maneira absolutamente estranha à língua portuguesa: a mescla de idiomas.

thank you sugar, lambe-me o dedo. por exemplo: o carro estaciona na lama e dele sai o velho senhor que dá sempre muito dinheiro, cai neve.
- *Quanto é?*
sentes-te aflito por teres de regatear o preço da vaselina.
- *I know you siñor la vita está três difícil, vero, vero monsieur, you és muy dulce, kind mister pi!*

¹⁸³ BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 42.

¹⁸⁴ *Idem, Ibidem*. p. 50.

- *Terrible ragazzo!*

- *Podes chamar-me Kid...*

e a náusea de vaselina mentolada sobre ao nariz. a garganta impregna-se de vômitos, sufocas lentamente sobre a cama suja.

O uso do estrangeirismo é comum à poesia há muito tempo. Se em alguns casos ele é considerado grotesco e em outros não, a questão está ligada à provocação que o termo gera e à recepção do interlocutor. No caso deste trecho do poema em prosa, a temática é, por si só, marginal, anticanônica e antilírica. A atmosfera *underground* que permeia o poema desde o título – indicativo da passagem de um dia para o outro numa madrugada de um espaço degradado da cidade –, é grotesca não apenas por seu motivo.

Apesar de a linguagem não ser a reprimida pela gramática, causa estranhamento a mescla de idiomas em alguns excertos do diálogo. Em uma única fala, temos o uso do inglês, espanhol, italiano e francês. A prostituição, que no trecho parece ser o tema, é suplantada por uma Babel linguística e espacial. Não se sabe qual a origem idiomática dos envolvidos no diálogo, nem o local em que estão. O eu poemático nos fornece indícios de que a prostituição homossexual é, através do uso de vários idiomas, um fenômeno global.

Assim, o uso grotesco e não recomendado de estrangeirismos que formam uma Babel globalizada indica uma nova possibilidade expressiva. Nela, não se sabe a origem do garoto de programa, nem a de seu requisitante. Ambos brincam com a situação babélica e não se interessam pela origem de um e de outro. Eles representam uma alegoria de um elemento da pós-modernidade, afinal não há necessidade de se saber originar algo ou alguém, mas de saber de sua existência e de sua utilidade para a satisfação do desejo narcísico-hedonista do eu.

A prostituição, “profissão mais antiga de todas”, sempre foi tema de textos satíricos, mas aqui o intuito é explorar a materialidade de um corpo consumido e consumível enquanto reificação. O outro é um corpo de passagem pelo corpo do eu, um objeto. Por outro lado, o passeio pelo corpo do outro é a satisfação de um desejo do eu. Sendo o corpo linguagem, seu consumo tem a ver com leitura e aprendizado, tal qual ocorre com a deambulação. ‘Deambular’ é um verbo bastante utilizado por Al Berto, mas diferentemente do *flaneur* baudelairiano, a busca do eu poemático geralmente ocorre por ambientes em que a prostituição e a homossexualidade têm espaço.

Ainda que essa matéria baixa seja grotesca em sua origem, há uma dupla sublimação: a satisfação do desejo e o aprendizado. Então, essa atmosfera *nonsense*,

grotesca e espúria para a realidade do *shopping center* é ambivalente por ser paradoxal não em sua essência, como ocorre na produção literária até o século XVIII, mas por buscar e encontrar um sentido metafísico para algo que, na origem da busca, é mecânico e desalmado. Mas seria ela grotesca a todos que a contemplam lírica ou empiricamente? Epistemologicamente, o relativismo se faz necessário. Com isso, com certeza não.

O grotesco é híbrido na origem de sua forma e na sua recepção. A pós-modernidade, tal qual o modernismo de alguns momentos e lugares, traz uma nova concepção do grotesco como uma síntese entre o estranho de Kayser e o carnavalizado de Bakhtin, mais a inserção de uma estilização. Toda essa gama de somatórias traz à tona a especificidade do objeto artístico não apenas contemplativo e consumível, mas também passiva e ativamente reflexivo, ou seja, reflexiva sobre si e motivadora, também, de uma autoanálise de seu interlocutor, o consumidor.

Um elemento do grotesco bastante presente na poética albertiana é o baixo calão. Em *post scriptum*, retirado de *Meu fruto de morder, todas as horas* parte da dedicatória é “aos putos da noite do mundo: Loirinho e Pirolito.” O uso do apelido indica uma proximidade enorme entre o eu poemático e as pessoas a quem se refere. Bakhtin demonstra que tal construção está ligada ao vocabulário da praça pública e à lógica do mundo às avessas, em que se elogia ofendendo. Em *Mar-de-Leva (sete textos dedicados à vila de Sines)*, no quinto poema aparece a seguinte relação de nomes paródicos (grifo nosso):

advinho lugares distantes e sombrios, habitados pelo último Cavaleiro dos Ventos, o Zé Babão... por onde andarás o Cabecinha? e a tia Clementina? e o Cisinato? e o Perna-Marota? e a Ti Carlota? e o Dentinho d'Ouro? e

em mim nada secou
[...]

Os nomes paródicos são uma rememoração de boas lembranças da infância em Sines, o que é corroborado pelo verso que conclui o trecho que colocamos aqui e o restante do poema. O mesmo ocorre com o baixo calão. Em *Truque do meu amigo da rua*, ao descrever um ambiente conspurcado pelo sexo, o eu poemático descreve a matéria baixa com vocábulos não poéticos e culmina com o palavrão:

[...]
sorri ao enumerar os restos que a manhã encontraria pelo chão
manchas de esperma, tênis esburacados, calças sujíssimas, blusão cheio de
autocolantes, peúgas encortiçadas pelo suor

as cuecas rotas, sujas de merda

Em uma perspectiva, tal ambiente é repulsivo. No entanto, o eu poemático não só vê uma beleza plástica na descrição que nos fornece, como encerra o poema de maneira absolutamente lírica:

E tuas mãos, recordo-me
Sobretudo de tuas mãos imensas sobre o peito
Teu corpo nu, à beira da cama, em sossegado sono

Assim, o que geralmente é visto como grotesco, neste trecho não o pode ser, ou então, novamente, temos uma nova forma de se conceber o fenômeno como uma espécie de lirismo grotesco. O que ocorre aqui é uma rapidez de mudança no registro tonal típico da pós-modernidade. Apesar de a atmosfera e a linguagem serem subterrâneas, há uma elevação da condição degradada do ser na beleza contraditória que carrega na plasticidade da imagem, como que fotografada pelo eu poemático e com o que podemos chamar de “sujeira corpórea”. A linguagem baixa e pudenda aparece em Al Berto sob outra forma. Sintetizando, é nela que se encontra o corpo coisificado e lírico, gerando um grotesco mais similar ao ser autômato. Essa idiosincrasia de tal construção será aprofundada na parte concernente à análise do corpo.

Para finalizar a análise da linguagem na obra al bertiana, recorre-se a *O mito da sereia em plástico português*. O interessante poema não será analisado inteiramente por uma questão de limitação espacial. Abaixo, o trecho escolhido, única parte marcada em itálico no poema todo:

eu vi
a sereia de plástico construir um país
e um veleiro para se evadir na direcção doutras ilhas
levando por bagagem os detritos dados-à-costa: *garrafas brancas de gin
nocturno sapatos inchados panos preservativos usados cacos de louça embalagens
carcomidas cartões de caixa ao vento velas da imensa jangada vestígios de comida
rápida pentes vidros filmes madeiras fotografias que o tempo recusou morder*
e navegou
navegou demoradamente conheceu a sede e a fome
o frio a neve de flutuantes ilhas a alucinação
eu vi

Apesar de o poema não ter divisões em estrofes, ele repete o verso “eu vi”, como uma espiral de variações sobre um mesmo diversificado tema que se conclui em

uma última parte absolutamente quimérica da entomologia. Do trecho selecionado, a parte em *itálico* é a que mais nos interessa para verificar a construção linguística grotesca. Com a ausência de pontuação, desconstrução do significado, mescla entre concreto e abstrato, mescla do heterogêneo, livre associação de ideias similar à escrita automática dos surrealistas, entre outros aspectos, temos a construção de uma linguagem-lixo onde todos os elementos se misturam formando não apenas uma homogeneidade de detritos, mas uma homogeneidade de palavras sem qualquer sentido analógico e programático.

No entanto, o ilógico, enquanto lixo, tem um sentido próprio de matéria fundida. A palavra, grotesca, se faz imagem e som na reapropriação que se faz a partir de seu sentido originário e de sua combinação com outros signos. O que se vê é uma espécie de “reciclagem do verbo” para reaproveitar o signo, o significante e o significado em uma aparente e aleatória associação de palavras. Assim, uma palavra serve para formar expressões diferentes, que se juntam numa grotesca unidade do lixo-universo, como veremos no quadro abaixo:

garrafas brancas	preservativos usados, cacos de louça
brancas de gin	cacos de louça = embalagens carcomidas
garrafas brancas de gin	embalagens carcomidas = cartões de caixa
garrafas brancas de gin noturno	caixa ao vento
de gin noturno, sapatos inchados	cartões de caixa ao vento = velas da
sapatos inchados, panos preservativos	imensa jangada = vestígios de comida
panos	rápida
preservativos	pentes+vidros+filmes+madeiras = tudo
inchados preservativos usados	que o tempo recusou a morder

Além das assonâncias e aliteraões óbvias e inevitáveis em tal espectro de palavras, conforme visto no lado esquerdo do quadro, a imagem de todas essas palavras sem qualquer sinal de pontuação as indica como próximas, unidas, um-ser-só. De outra maneira, o sinal matemático de igual (=) foi colocado para que se observe como a construção de metáforas grotescas se dá em um ambiente de “detritos dados-à-costa”. Tudo é lixo e o lixo é tudo. Neste sentido, a linguagem baixa é elevada e a linguagem elevada é rebaixada. O grotesco se faz na ambivalência do uso das palavras, afinal o mesmo signo que representa algo sublime e elevado, em outro contexto, corporifica-se

plasticamente no baixo, em forma de resquícios de objetos e lembranças que ficam dados-à-costa.

3.2. CORPO EXAGERADO, LASCIVO, QUIMÉRICO E O NÃO-CORPO

Tudo gira em torno do corpo no universo do realismo grotesco. Assim sendo, todos os outros subcapítulos analisados estarão convergindo para este. Em termos metafísicos, o corpo grotesco é a transcendência do eu para que haja uma conjunção com o universo, e esta traz a plenitude do eu, ou seja, a relação do corpo com o universo é cíclica. Além de ser um corpo em devir, como Bakhtin e Nietzsche apontam, a imagem grotesca do corpo faz com que este se una ao universo. Esta combinação Bakhtin chama de universo devorado-devorador. Para o russo, a vida do corpo grotesco se manifesta da seguinte maneira:

O comer e o beber são uma das características mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.¹⁸⁵

Assim sendo, Bakhtin não identifica a possibilidade de haver um corpo metafísico. Sua concepção de corpo é relacionada à forma como o corpo concreto se relaciona com a matéria concreta do mundo. O outro teórico do grotesco, W. Kayser, reconhece a mistura do heterogêneo como uma das principais características do grotesco e o associa ao estranho e irreal. Acrescente-se a isso o postulado de Nietzsche que não reconhece diferença entre o corpo e a mente para que tenhamos uma espécie de corpo que é um eu universal, uma fisiopsicologia; então há uma harmonia do sujeito com o mundo, que não é compreendida pela teoria do grotesco romântico-moderno, vinculado à teoria de W. Kayser. Ele, partindo de Victor Hugo que liga o grotesco ao cômico e ao ridículo, fala de outra perspectiva possível para considerarmos o fenômeno. Ligado ao disforme e ao horroroso, está o indivíduo, completamente isolado:

[...] é possível rotular de grotesco uma figura individual, vista isoladamente, como, digamos, um anão e pode-se fazer o mesmo com um objeto individual, visto também isoladamente, como, por exemplo, uma gárgula gótica? Será suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio? Se assim fosse, o grotesco achar-se-ia ao nível dos conceitos de forma externa, quer dizer, no

¹⁸⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 245.

mesmo plano que o verso branco, o alexandrino, o conto na primeira pessoa ou o drama em cinco atos. Às vezes Hugo parece tomá-lo nesse sentido.¹⁸⁶

Kayser demonstra aqui que o corpo só pode ser grotesco quando em confronto, ainda que apenas visual, com outro. Além disso, o autor parece ligar o grotesco à forma, o que está absolutamente correto. Afinal, nas cantigas de maldizer, nos satíricos barrocos e em Bocage, o corpo feio é, entre outras coisas, forma. De outra maneira, o corpo é construído por Pessanha e Sá-Carneiro de maneira absolutamente específica, como se o olhar o construísse e o tornasse impalpável. Em Al Berto, parecemos ter uma síntese das duas formas de se pensar o corpo, tal qual o fisiopsicologismo de Nietzsche. As concepções de corpo de Kayser e Bakhtin rememoram aos filósofos gregos Heráclito e Parmênides.

Se Heráclito identifica uma natureza comum e contraditoriamente sempre em movimento, Parmênides postula que a mutação é uma aparência, pois o ser é completo e perfeito. O primeiro conflito de ideias registrado tem uma semelhança com a discussão ontológica sobre o grotesco. Afinal o corpo grotesco está em conflito com o restante da matéria, e até com uma não-matéria, como vê Kayser possibilitando a construção de universos paralelos ao do corpo; ou ela está em concatenação com o restante da matéria formando um único universo, que Bakhtin vê como absolutamente empírico e híbrido. Talvez a solução esteja em Hegel, com sua tese, antítese e síntese.

Aos olhos mais céticos, há um questionamento que se faz de imediato ao trabalho de Kayser: como se cria um universo paralelo intangível e impalpável? No caso de Bakhtin, poderíamos adotar o modelo socrático para desconstruir seu modelo. O corpo existe? O que é existir? Se o corpo está em contiguidade com o universo, por que não vemos um grande corpo universal? O corpo é realmente um universo? Se a palavra “universo” carrega em seu prefixo o *uni*, como pode ser múltiplo? O corpo é e está no universo, ou será o universo que é e está no corpo? Antes disso, voltamos a primeira pergunta: o corpo é? Ele existe?

Em síntese, o corpo grotesco é físico e metafísico, é carnal e ideal, é universal e isolado, enfim eles, os corpos, podem ser, inclusive uma coisa e outra ao mesmo tempo, formando assim uma nova perspectiva de olhar sobre o corpo. Ele é um entre lugares, um limite entre duas, múltiplas possibilidades, contraditórias ou não. Vamos às análises dos poemas.

¹⁸⁶ KAISER, Wolfgang. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986. p. 60.

3.2.1. Cantigas de maldizer

Segundo Wolfgang Kayser, não se pode pensar em uma intersecção do homem com o mundo no universo grotesco, pois eles são estranhos um ao outro. Essa figura individual, segundo o estudioso alemão, não pode ser grotesca, pois “É somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade”¹⁸⁷. Se para Kayser o grotesco nunca pode ser a intersecção de duas formas, opostas ou não em uma, Bakhtin pensa ao contrário.

O realismo grotesco concebe o corpo e toda a matéria existente como elementar à formação de uma unidade cosmológica através do rebaixamento de tudo que é elevado, incluindo aqui os aspectos ideais, elevados e abstratos da existência. Além desse rebaixamento, há uma intersecção do corpo com o universo. Segundo o russo, “Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo”¹⁸⁸.

Sendo uma contradição ao sublime ou uma concatenação com o universo, o corpo e suas excrescências é, entre outras coisas, grotesco. Esta a nossa preocupação aqui. A primeira cantiga medieval a ser analisada é a de número catorze (14) no livro de Rodrigues Lapa, diz respeito a um corpo que profana uma data dita séria. Vejamos:

Cantiga 14

Versão

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

Fui eu botar a mão noutro di-
a À soldadeira e seu covão,
Disse-me ela: Saia, canalhão,
Que não é esta [hora de alguém em mim
Fornicar. Se acolher] Nosso Senhor
à Paixão, então sai de mim, pecador,
Por grande mal que eu lhe mereci.

U a vós começastes, entendi
Bem que non era de Deus aquel son,
Ca os pontos del no meu coraçon
Se ficaram, de guisa que logu'i

Se a vós começastes, entendi
Bem que não era de Deus a vibração,
Que as notas dele no meu coração
Se cravaram. Do modo que vi

¹⁸⁷ KAISER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 60.

¹⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 23.

Cuidei morrer, e dix'assi: - Senhor,
Beeito sejas tu, que sofredor
Me fazes deste marteiro par ti!

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

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

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

Afonso (Rei D.) de Castela e Leão

Julguei-a morta, mas disse assim: - Senhor,
Bendito sejas tu, que sofredor
Me fazes deste martírio por ti!

Quisera-me eu fugir logo dali,
E não vos fora muito sem razão,
Com medo de morrer e outro senão,
Mas não pude – tão grande coita sofri;
E disse logo então: - Deus, meu Senhor,
Este coito soffro por teu amor,
Pela paixão sofrida por mim.

Nunca, desde o dia em que nasci,
Fui tão coitada, se Deus me perdoe;
E com pavor, esta oraçon
Comecei logo e disse a Deus assim:
- Fel e azedo bebestе, Senhor,
Por mim, mas é muito mais que pior
Que por ti bebo daquele que recebi.

E então, ai, Jesus Cristo, Senhor,
No Juízo, quando até ti for,
Lembre que isto por ti padeci!

A paráfrase de Rodrigues Lapa é a seguinte:

Cantiga de extraordinário atrevimento de ideias. Toda ela, a partir do v. 3, é posta na boca duma soldadeira, que nos dá conta do remorso de ser acometida em dia de Paixão e, ao mesmo tempo, do martírio que padeceu em sua carne de não levar o fornizio ao fim, paixão só comparável, e ainda maior, à que padeceu o Cristo na cruz. O interesse psicológico da poesia está naquela vacilação que move a soldadeira entre os espinhos da consciência e as delícias do pecado, - tudo envolvido numa teia de ironias, que dão a medida da liberdade existente em matéria de religião. A primeira estrofe está muito deteriorada nos códices e carecida de um verso, que reconstituímos, em leitura conjectural.¹⁸⁹

¹⁸⁹ LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. 23.

A própria nota de Rodrigues Lapa nos indica ser esta cantiga problemática no sentido de lhe fazer uma tradução, pois o texto, principalmente a parte inicial, está muito deturpado e possui um verso reconstituído pelo autor.

A cantiga começa com o trovador colocando a mão no “covão”, referência ao órgão sexual da soldadeira. Assim sendo, o texto se inicia com uma inversão topográfica: o baixo material corporal, a vagina, torna-se o local corporal de uma assunção. O próprio poema estabelece uma comparação entre a paixão de Cristo e a da mulher, mais explorada a seguir. O fato é que através de seu “covão”, a mulher representa o mundo às avessas da morte de Cristo. O texto de Bakhtin insiste várias vezes no fato de vida e morte estarem próximos no universo carnavalizado e um gerar o outro.

A mulher, logo após ouvir o convite, responde prontamente que não é dia de pensar em sexo. Na resposta, um xingamento é lançado ao interlocutor dela (“Saia, canalhão”) e, este está no cerne do vocabulário da praça pública por ser um insulto a alguém de quem se gosta. Bakhtin descreve esse tipo de manifestação como demonstração de intimidade e uma espécie de carinho às avessas entre os interlocutores. O dia da paixão de Cristo, marcando a morte do filho de Deus, é tido até hoje pelos praticantes do catolicismo como dedicado às orações, aos jejuns e às práticas que evitam excessos de qualquer tipo. A personagem do poema, inicialmente, demonstra sofrer muito para conseguir realizar suas atitudes de devoção, o jejum e a abstenção, como recomenda sua fé. No entanto, não o esquecemos, o universo no qual ela está inserida é absolutamente às avessas e todas suas ações, como veremos a seguir, são paródicas.

Seguindo a orientação do filólogo de que o pronome “a” do oitavo verso retoma o termo fornicção, o verso seguinte denuncia que o som, “vibração”, não era de Deus “deve estar em sentido figurado e significará o ruído e a desordem que acompanham o ato sexual, e que, em tal ocasião ‘soavam’ como sacrilégio”¹⁹⁰. A atitude do eu lírico é de uma profunda ironia ambivalente, pois a soldadeira não conseguiu manter o que prometera – abster-se do sexo. Ao contrário, ele se mostra virtuoso, respeitoso com as questões religiosas, apesar de no início da primeira estrofe ter dito exatamente o contrário, pois botar a mão no “covão” dela não é lá uma atitude deveras respeitosa. Sendo assim, o eu lírico masculino satiriza a mulher por fazer algo de que

¹⁹⁰ LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. 23.

ele também participa. A fornicção se consuma, apesar de ele ter cravado em si os sons de Deus em seu coração.

A seguir, a impressão que o eu poemático tem é de que a soldadeira está morta. A morte aqui, absolutamente paródica, é uma ironia ao fato de ela estar extasiada após o coito. No entanto, a mulher novamente toma o verbo para si e proclama “- Senhor,/ Beeito sejas tu, que sofredor/ Me fazes deste marteiro par ti!”. Similar à *equivocatio*, o efeito risível da cantiga se dá em grande parte porque quando a mulher se martiriza, ela está, na verdade, gozando dos pecados da carne. Além disso, sem o verso intermediário, fica mais claro que a ambiguidade do substantivo “senhor” possibilita uma interpretação de que o eu poemático também realiza o “martírio” de se relacionar sexualmente com a soldadeira para purificar sua carne.

Obviamente, o tom de louvor a Deus na fala da soldadeira nos versos 12-14, indicados acima, é parte do equívoco construído com efeito paródico para que os dois amantes pudessem fornicar no dia da paixão de Cristo às avessas. O homem, seja lá por qual motivo, talvez culpa, quer fugir imediatamente dali. Entretanto, algo lhe impede: a coita. É na terceira estrofe que se nota a alteração do sujeito do discurso. Se antes a mulher “possuía” a palavra em alguns momentos, agora parece que toda ela lhe pertence. Poderíamos inferir que após o êxtase sexual, há um temor da figura poemática masculina, e a feminina se torna a voz por excelência do texto. Não menos paródico, o trecho sinaliza que a soldadeira entrega sua carne aos homens, tal qual o fez Cristo, não coincidentemente no mesmo dia, martírio este, entendido aqui como um equívoco retórico, que carregará parodicamente até o dia do Juízo Final, como fica exposto na última estrofe.

Observamos que a mulher despreza um tabu social em seu sentido freudiano de “sagrado” e “proibido”: se até hoje os mais conservadores falam que é proibido comer carne na paixão de Cristo, imagina-se como era pensar em ter relações sexuais naquela época de elevado respeito aos ritos. Também presente na fala da soldadeira é o discurso às avessas, paródico, de alguém que diz algo seriamente com um intuito jocoso.

Na mesma estrofe, ela se apaixona, e, somente por este motivo (coita) não foge dali. Daí por diante, temos uma sátira às cantigas de amigo, em que a dama sofre coita pelo amado que não volta e, na quinta estrofe, ela (a soldadeira) retoma o tema do sofrimento por Cristo e a paródia de um discurso às avessas. Através do jogo sonoro entre coita (sofrimento amoroso) X coito (conjunção carnal), subentende-se pois que a mulher, na verdade, sofre de tanto prazer no dia em que Cristo sofreu por toda a

humanidade. Novamente estabelece-se uma paródia do sofrimento amoroso e do sofrimento de Cristo no martírio de prazer que a soldadeira tem. O mundo às avessas se torna possível através do corpo da mulher que está aberto ao universo paródico, como o de Cristo na entrega para o sacrifício.

Parodicamente, temos o corpo de Cristo vilipendiado pelos soldados romanos, enquanto o corpo da soldadeira é castigado pelo prazer da carne. Típica inversão do sagrado em algo profano, ou se preferirmos, um tema herético, permitido na carnavalização da cultura popular vigente de então. A penúltima estrofe repete a temática da terceira com uma pequena evolução. A soldadeira reza algo completamente profano: “Fel e azedo bevisti, Senhor,/ Por min, mais mui’est’aquesto peor/ Que por ti bevo nen que recebi”.

A mulher parece fazer de sua reza uma paródia de todos os sofrimentos de Cristo a caminho do calvário. Enquanto Cristo faz a remissão dos pecados de toda a humanidade, a mulher do poema, parodicamente, peca. Novamente, a presença da inversão topográfica. Mais rebaixadora é a fala da soldadeira se nos detemos aos verbos “bebo” e “recebi” do último verso da quarta estrofe. Um no presente e o outro no pretérito perfeito, os verbos indicam que a mulher se deteve muito tempo na ação sexual e, no presente, se ocupa de ingerir o sêmen oralmente.

Tal qual ocorre na cantiga anteriormente analisada, o corpo se rebaixou e se degradou a uma condição condenável pela boa moral e pelas regras de uma sociedade pudica, porém a mulher, num discurso de duplo sentido, encerra o poema com um tom alegre e profano que nos faz pensar nesse universo orgiástico do mundo às avessas como uma experiência extremamente interessante, que não se preocupa de maneira alguma com a moralidade justamente por estar em um universo outro: “E poren, ai, Jesus Cristo, Senhor,/ En juizo, quando ate ti for,/ Nembre-chésto por ti padeci!” Quer dizer: Cristo sofreu para redimir os pecados dos homens; a soldadeira sofreu de tanto se relacionar sexualmente no dia da Paixão de Cristo pelo próprio Cristo. Isso é o que deve ser considerado no dia do Juízo Final.

Percebemos nesta cantiga vários indícios de realismo grotesco. Primeiro o louvor, em tom jocoso, por se sacrificar somente pela fé. Seu sacrifício é fornicar com o eu lírico que lhe passa a mão na vagina. Temos o baixo material corporal que dá à luz ao novo (a vagina e o próprio ato sexual) e ao mesmo tempo um temor à realidade oficial que na verdade é jocoso, portanto, uma nova ordem é criada: o ato sexual como sacrifício para a mulher poderia ser permitido no dia da paixão de Cristo. Com isso,

temos a matéria risível na última estrofe quando ela diz ter somente por Ele padecido. Apenas a utilização de palavras mais ligadas ao popular, à feira, já demonstra que essa mulher não parece muito arrependida, o que torna seu sacrifício um grande prazer. O paraíso, para ela, é essa nova realidade que surge no momento da “fornicação”, a dessacralização da norma e do ideal religioso através do ato sexual, do uso de seu corpo destituído de qualquer sentido de posse. É a morte da tradição religiosa oficial para o nascimento de algo novo, é a ambivalência que morre para nascer, que dessacraliza para sacralizar a novidade, o sexo como a representação de tudo aquilo que nasce, através do baixo material e corporal.

A próxima cantiga também trabalha o corpo no que diz respeito ao sexo, mas numa ótica outra que nos mostra a versatilidade dessa construção do corpo coletivo e uno ocorrendo de várias maneiras. É a cantiga vinte e cinco (25) no Cancioneiro de Rodrigues Lapa:

Cantiga 25

Versão

Domingas Eanes ouve sa baralha
con ãu genet', e foi mal ferida;
empero foi ela i tan ardida,
que houve depois a vencer, sen falha,
e, de pran, venceu bõo cavaleiro;
mais empero é-x'el tan braceiro,
que houv'end'ela de ficar colpada.

Domingas Eanes fez uma batalha
com um guerreiro e foi muito ferida,
mas ela foi mais do que destemida
afinal depois venceu, sem falha,
e, é certo, venceu bom cavaleiro;
no entanto ele é tão braceiro,
que ela acabou ficando golpeada.

O colbe colheu-a per ãa malha
da loriga, que era desvencida;
e pesa-m'ende, porque essa ida,
de prez que houve mais, se Deus me valha,
venceu ela; mais log'o cavaleiro
per sas armas o fez: com'er'arteiro,
ja sempr'end'ela seerá esmalhada.

O golpe soltou-a toda da malha
da armadura, que a desvencilha;
e pesa-me ainda, que nessa briga,
de honra que houve, se Deus me valha,
venceu ela; mas logo o cavaleiro
por suas armas o fez: como era arteiro,
deixou-a para sempre arreitada.

E aquel mouro trouxe, com'arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e demais á preço que nunca erra
de dar gran golpe con seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal golpe de suso,

E aquele mouro trouxe, com arrete,
dois amigos para toda essa guerra;
e ademais a lança que nunca erra
ao golpear como um grande cacete;
foi achá-la com as costas deitadas
e deu-lhe então golpes de estocadas

que ja a chaga nunca vai çarrada.

que a chaga jamais ficará sarada.

E dizem meges: » - Quen usa tal preit'e
á tal chaga, jamais nunca serra,
se con quanta lãa ha en esta terra
a escaentassen, nen cõno azeite:
porque a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor, come perafuso,
e por én muit' á que é fistolada».
Afonso (Rei D.) de Castela e Leão

e dizem muitos: “quem usa tal pleito
tal chaga nunca mais terá a cura
mesmo que em sua abotoadura
meta toda lã e azeite, não há jeito;
porque a chaga não vai pelas costas,
mas vai ao redor, como pela rosca,
pois há muito que está fistulada.”

Segue o comentário de Rodrigues Lapa:

Cantiga obscena, dirigida a uma soldadeira, Domingas Eanes, que teria tido um grande duelo (sexual) com um cavaleiro mouro, um daqueles genetes que vieram da África para combater os cristãos. Toda ela tem um segundo sentido malicioso e pornográfico: Domingas venceu na luta, mas ficou chagada para sempre.¹⁹¹

A paráfrase de Rodrigues Lapa nos facilita muito o entendimento da cantiga e, em resumo, ela nos diz que há uma batalha entre a soldadeira Domingas e um guerreiro mouro. Este a fere com sua pequena lança. A ferida, muito profunda, não pode ser curada por criar uma fístula. Entretanto, o equívoco contido na “batalha” que se faz proporciona um duplo sentido que insere o corpo em um universo às avessas, recriado aqui através de uma cantiga que poderia ser compreendida também como uma paródia das novelas de cavalaria.

Primeiramente, o efeito de humor se constrói por ser uma mulher a guerreira, algo impensável em novelas de cavalaria medievais. Se o baixo substitui o alto na inversão topográfica, o princípio feminino, pretensamente delicado e frágil, substitui o masculino beligerante. O corpo-a-corpo de uma batalha ganha um matiz cômico nesta cantiga, pois o combate proporciona uma ferida de guerra na soldadeira por ter sido penetrada. Assim, o verdadeiro tropo da cantiga é a relação sexual que a soldadeira Domingas teve com um mouro. A partir daí, a conotação que o texto ganha é completamente diferente, trabalhando incansavelmente com o duplo sentido das palavras, para criar um corpo grotesco através do baixo material corporal. Partindo da

¹⁹¹ LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. 46-47.

paráfrase que fizemos, vamos interpretar os versos mais relevantes da cantiga no que diz respeito ao temário grotesco.

Apesar de já sabermos do equívoco presente na cantiga, a primeira estrofe não nos dá nenhum referencial do outro sentido que possui. É ela, portanto, que constrói o duplo sentido e nos faz pensar em uma batalha. Quando da releitura da cantiga, unicamente, é que conseguimos compreender o sentido sexual, que o substantivo “batalha” possui. Esta inversão paródica do sentido da palavra se liga ao vocabulário da praça pública, mas a análise pretende se deter sobre a questão do corpo grotesco. Então, a “batalha” proporciona a Domingas uma ferida de guerra, feita com a lança do mouro. Em psicanálise, todas as ferramentas de batalha possuidoras de pontas remetem ao pênis.

No campo semântico do poema, as feridas e os golpes sofridos pela soldadeira parecem possuir um sentido bélico na primeira estrofe, mas a segunda estrofe começa a proporcionar o sentido erótico da cantiga quando indica que a mulher se soltou das malhas, “O golpe soltou-a toda da malha/ da armadura, que a desvencilha”, ou seja, o mouro deu-lhe um golpe fulminante para que a mulher se desvencilhasse da roupa. Em uma batalha, a roupa é uma preocupação menor, então é neste momento que a cantiga começa sua inversão paródica.

A seguir, o eu lírico da cantiga, que até então se mostrou como um espectador distante, pondera sobre o vencedor da “batalha” de maneira mais próxima. Então, preocupa-se em mostrar o quanto o guerreiro era bom em seu ofício (“arteiro”), o que nos leva a entender a habilidade que o cavaleiro possuía com sua arma (era bom amante). Sobre a palavra “arteiro”, até hoje ela permanece no idioma com duplo sentido. Em um, é o domínio de uma determinada técnica; em outro, indica a sagacidade do indivíduo e sua capacidade de lograr outrem. Em ambos os sentidos, na perspectiva de análise do poema, o muçulmano é considerado um bom amante. Não encontramos registros escritos sobre a caracterização dos mouros como bons amantes, a não ser no universo da poesia. O mesmo aspecto aparece em um poema de Bocage. Talvez a poesia seja o único local que registre tal incidência do discurso da praça pública portuguesa.

Voltando ao poema, a mulher vence a luta, mas o homem a deixa “arreitada”, sexualmente excitada. Não menos excitado, como indica a expressão adverbial que conclui o primeiro verso da terceira estrofe, o guerreiro traz consigo dois companheiros para a guerra. Então, a “batalha”, agora absolutamente paródica justamente por causa do equívoco, torna-se uma orgia, um grande ritual dionisíaco, onde o corpo de Domingas

“guerreia” com o mundo. Seu órgão sexual a coloca em uma potência tal que ela se relaciona com o universo e o absorve inteiramente. O corpo-a-corpo da batalha é a forma como o corpo se expande para uma relação com o universo, transcendendo seus próprios limites. É o sexo, parte do baixo material corporal, que torna uma batalha absolutamente cômica e grotesca, através do uso que é dado ao corpo. Ele se torna uma grande potência, como diria Nietzsche:

Nietzsche define o corpo enquanto uma multiplicidade de impulsos em relação os quais são denominados, na filosofia tardia, vontades de potência. Os múltiplos impulsos lutam entre si para intensificar a potência, assim formam uma hierarquia, uma estrutura, um corpo, um organismo,...]. Nesses termos, ao recusar o dualismo corpo-mente, Nietzsche propõe um novo paradigma para o conhecimento ou para a interpretação, que parte do corpo enquanto “grande razão”, isto é, no lugar do discurso da representação do sujeito racional, surge a concepção de interpretação enquanto atividade fisiopsicológica.¹⁹²

O corpo como grande potência, tal qual se apresenta acima, é também tido como um microcosmo e uma síntese do universo. Enquanto um universo em expansão que se modifica, o corpo, de maneira cósmica, carrega, de maneira geral, o princípio masculino e o feminino. No entanto, “o sexo indica não só a dualidade do ser, mas sua bipolaridade e sua tensão interna. Quanto à união sexual, ela simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser”¹⁹³. Assim sendo, a bipolarização do corpo que, no poema, é exteriorizada na mulher que exerce um papel social tipicamente masculino – o do guerreiro –, ocorre interna e externamente. Então, o baixo material corporal, através do orifício sexual, permanece em forma de uma totalidade que paradoxalmente se bipolariza. Mas qual representação do cosmos não carrega uma contradição em si? É inevitável que todas elas carreguem alguma.

Tomando o poema como grotesco, não podemos esquecer de que o gênero é, também em si, contraditório. Essa bipolaridade pode ser melhor compreendida no *corpus* de poemas medievais quando comparamos o corpo das cantigas de amor, absolutamente interdito, e o corpo nas cantigas satíricas, que não deixa espaço algum para a interdição das imagens eróticas. O princípio da bipolaridade é a ambivalência antevista por Bakhtin, e, na terceira estrofe, esta se consagra na imagem do buraco que fica com uma chaga, “e deu-lhi poren tal golpe de suso,/ que ja a chaga nunca vai

¹⁹² RAMACCIOTTI, Bárbara Maria Lucchesi. *Nietzsche: a fisiopsicologia experimental ou como filosofar com o corpo para tornar-se o que se é*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. p. 12.

¹⁹³ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.* p. 832.

çarrada.”, ou seja, a “ferida da batalha” estará sempre à mostra. O corpo, finito, espalha-se numa ideia de infinitude.

Apesar do tom metafísico que a análise adquire neste instante, esta só é possível quando parte do universo empírico, assim sendo temos mais uma das contradições grotescas que esse corpo nos possibilita. Retomando o termo “chaga”, destaca-se a proximidade dele com o sofrimento de Cristo, o qual já notamos em cantigas analisadas anteriormente. Com uma nova inversão paródica, pensa-se que a soldadeira sofre por seus protegidos, por seus vizinhos. Se no cristianismo as chagas representam as culpas alheias, a soldadeira da cantiga carrega apenas uma, que funcionaria como uma culpa às avessas. Talvez seja uma característica a ser notada mais atentamente em outros trabalhos – a referência cristã nas cantigas satíricas medievais.

Obviamente que nesta cantiga a chaga da mulher diz respeito ao seu órgão sexual. Depois, o autor coloca uma típica receita grotesca: o uso de azeite e lã para fechar o buraco, provavelmente um elemento de cultura popular que insinuava fechar as entranhas femininas ou recuperar a castidade; ou ainda uma espécie de remédio caseiro, também típico do universo do grotesco; mas certamente pode-se entender também como uma espécie de brincadeira erótica entre os “lutadores”. A receita paródica e os unguentos são indicados por Bakhtin como um dos elementos do realismo grotesco. A brincadeira erótica é, por nossa conta, uma típica inversão dos paradigmas da vida comum, então entra no universo paródico e, conseqüentemente, no grotesco.

Por fim, para destronar completamente o corpo, o eu poemático coloca ao final que a chaga se transformou em uma fístula. É como se o ânus e a vagina se unissem em um rasgo tal a partir da penetração que o mouro e, talvez, seus amigos fazem. Poderíamos pensar que a orgia provocou simultâneas penetrações de “lanças” e a laceração aumentou a ponto de unir dois orifícios – a vagina e o ânus. A episiotomia não é para expelir o filho do corpo, mas para receber as lanças, o que caracteriza uma inversão paródica do realismo grotesco marcada pela mudança entre o que é interior e exterior. Novamente a ideia de um universo contraditório se afirma.

Sobre a relação desse corpo, absolutamente grotesco e um universo em si, com o próprio universo, leva-nos à inconclusibilidade da influência que um exerce na construção do outro. A mulher, alegoricamente, é o corpo que quer se expandir pelo universo através do mesmo e os homens, com suas lanças, representam a força potente do universo em constante expansão.

Dialeticamente, um constrói o outro e os dois se complementam. É a ideia bakhtiniana de um universo completamente ambíguo e em constante formação. O velho constrói o novo e o novo tira a vida do velho. O corpo é o elo entre o universo interior e o exterior. E a conclusão da cantiga possui um efeito avassalador de reconstruir o corpo sob uma nova ótica – ele está fistulado. É o corpo grotesco em sua plenitude, afinal o licencioso e pornográfico são centrais para a construção do corpo.

Outra manifestação do corpo em plenitude grotesca é a cantiga número quarenta e um (41) no livro de Rodrigues Lapa. Ela possui uma temática homossexual. Vejamos:

Cantiga 41

Versão

Mari' Mateu, ir-me quer' eu d'aquen,
porque non poss' un cono baratar;
alguen que mi o daría nōno ten,
e algun que o ten non mi o quer dar.

Mari' Mateu, Mari' Mateu,
tan desejosa ch'és de cono com' eu!

E foi Deus já de conos avondar
aqui outros, que o non an mester,
e ar feze-os muito desejar
A min e ti, pero ch'és molher.

Mari' Mateu, Mari' Mateu,
tan desejosa ch'és de cono com' eu!

Afonso Eanes do Coton

Maria Meteu, ir-me quero ao além
pois não posso uma xota baratar;
alguém que me daria não o tem,
e algo que o tem não me quer dar.

Maria Meteu, Maria Meteu,
tão desejosa és de xota como eu!

E fez Deus aqui xota abundar.
Enquanto uns não a tem em mister,
Outros só fez muito desejar
A mim e a ti, mas és mulher.

Maria Meteu, Maria Meteu,
tão desejosa és de xota como eu!”

A paráfrase que Rodrigues Lapa faz da cantiga 41 é a seguinte: “O sentido da cantiga é manifesto: trata-se de uma sáfica, Maria Mateus, que desejava as mulheres com a mesma violência dos homens. São raros na nossa poesia medieval, os documentos que aludem a esse vício feminino.”¹⁹⁴

Se a homossexualidade feminina é tão pouco descrito nas cantigas portuguesas, a masculina possui uma abundância maior. Além disso, o tema é um dos preferidos na literatura satírica de língua portuguesa e quiçá na mundial. Posteriormente, observaremos essa temática nos outros autores escolhidos para exame também. Antes de

¹⁹⁴ LAPA, Manuel Rodrigues. *Op. Cit.* p. 74.

continuarmos nossa análise, veremos a tradução que Natália Correia faz da cantiga em seu livro sobre a poesia erótica e satírica portuguesa:

Maria Mateu, daqui vou desertar.
De cona não achar o mal que me vem.
Aquele que a tem não ma quer dar
E alguém que ma daria não a tem.
Maria Mateu, Maria Mateu,
Tão desejosas sois de cona como eu!

Quantas conas foi Deus desperdiçar
Quando aqui abundou quem as não quer!
E a outros, fê-las muito desejar;
A mim e a ti, ainda que mulher.
Maria Mateu, Maria Mateu,
Tão desejosas sois de cona como eu!¹⁹⁵

Na cantiga 41, Maria Mateu carrega no sobrenome um trocadilho que possibilita uma leitura paródica do mesmo, “meteu”, como o fizemos na adaptação para o português atual. A sonoridade do /e/ fechado entre consoantes é muito mais comum na pronúncia de Portugal do que no Brasil. A mulher, como Lapa atentamente descreve, está em busca do prazer homossexual, assim, seu corpo, através da sexualidade, é a representação por excelência do mundo às avessas, funcionando como uma espécie de simulacro da inversão do mundo. No centro dessa inversão corporal se encontra a palavra viva, o “cono”.

Como visto acima, Natália Correia prefere o uso de “cona”, termo quase desconhecido no português popular do Brasil. Destarte, a tradução que fizemos considerou o termo “cono” com uma conotação mais usual na oralidade que o termo carrega em português e espanhol até hoje (“xoxota”, que para efeito de sonoridade e métrica foi reduzido ao uso que lhe damos no Brasil, “xota”). Rodrigues Lapa considera o termo, mas faz referência direta à soma da preposição com o artigo “com o”.

Aliás, o refrão da cantiga possui outro trocadilho ao final: “tan desejosa ch'és de cono com' eu!” O “como eu” possibilita pequenas mudanças na interpretação do trecho. O mais óbvio é entender que Maria Meteu é comparada ao eu poemático no gosto pela xota; mas também compreende-se que Maria Meteu inveja o trovador que come xota; e, por último, o jogo sonoro possibilita um entendimento de que se o eu lírico autorizar, Maria Meteu o come, conotando sexo.

¹⁹⁵ CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona e Frenesi, 2008. p. 43.

Outra ferramenta retórica que contribui para a construção do grotesco é o quiasmo. Há um precoce jogo conceptista nos versos “alguen que mi o daría nõno ten, e algun que o ten non mi o quer dar”, que através do quiasmo inverte o universo no qual a cantiga é feita. As possibilidades sexuais do mundo na relação masculino X feminino são desconstruídas e reconstruídas através do binômio ativo X passivo. É interessante notar que além da inversão dos sexos, o autor utiliza de maneira sagaz a inversão das palavras, como se elas não apenas representassem, mas também fossem parte desse universo que é invertido e, no caso do poema, inverte, como veremos a seguir.

O autor utiliza os pronomes “algun” e “alguen” com função substantiva em dois versos da primeira estrofe. No primeiro caso, temos uma referência ao órgão sexual masculino, e, no segundo, alude-se ao órgão sexual feminino. Assim, a linguagem é parte do corpo universal que é transmutado. O jogo de sentido é construído também a partir das oposições que o autor constrói com o verbo “ter” e “não ter” associado ao desejo de “dar” ou não ao eu lírico do poema o “algo”. Tudo é tão lógico na estrofe, apesar da indefinição do pronome, que nos faz imaginar um Conceptismo grotesco. Além disso, esse jogo de palavras é grotesco, tal qual o apontamento que fizemos sobre o calemburgo com o nome de Maria Meteu. Todo o trabalho feito com a linguagem em sua potência criativa neste poema é grotesco, e a linguagem forma o *corpus* desse corpo absolutamente invertido e ambivalente, justamente por isso grotesco.

Para fechar a estrofe, um refrão que apela para a obscenidade linguística, marca das cantigas de maldizer: “Mari' Mateu, Mari' Mateu,/ tan desejosa ch'és de cono com' eu.” A bufonaria chega aos limites corporais costumeiramente utilizados por autores grotescos, afinal é o corpo que se inverte. A mulher é quem pode “meter” e “comer”. Sua relação com o universo se estabelece no sexo, afinal, segundo Bakhtin, o corpo se relaciona com o universo através dos orifícios. No entanto, o sexo de Maria Meteu é o feminino, que carrega a ambivalência de desenvolver o papel do órgão masculino.

A vulva e o pênis carregam simbolismos antagônicos, e nem poderia ser diferente. Enquanto o último representa a potência geradora da vida, a vulva “toma e dá, engole a virilidade e rejeita a vida, une os contrários ou, mais exatamente, transmuta-os, donde o mistério de que é carregada a sua atração, diferentemente do sexo masculino, diurno e solar”¹⁹⁶. Vida é morte e morte é vida, o baixo material carrega em si sua

¹⁹⁶ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 965.

antinomia, o elevado; por isso, constrói um corpo com a ambiguidade inerente ao grotesco. A vulva é o centro desse universo.

Se o centro está em todos os lugares, inclusive no baixo material e corporal, afinal “todos os lugares são iguais”¹⁹⁷, por que a personagem Maria Mateu por ser descrita como homossexual é grotesca? Não é plausível acreditar que o simples fato desse corpo não representar a visão totalitária e acabada que a sociedade impõe a seus partícipes torne-o grotesco. Na verdade, seu inacabamento, o acabamento às avessas também possibilita esse vislumbre do grotesco, pois o corpo grotesco acabado é, contraditoriamente, inacabado, afinal em eterna expansão e modificação.

Visto de outra maneira, o que proporciona o riso nessa cantiga é o fato de Maria Mateu, na verdade, não meter e ser impossibilitada fisicamente de tal feito. A inversão topográfica foi feita apenas para a denúncia pura e simples e para todos rirem da inversão não sacramentada. Um dado biográfico notável que Natália Correia faz menção é a hipótese de Maria Mateu ser a mulher a quem o trovador se ligou. Assim sendo, o texto é absolutamente fictício, o que fortalece seu caráter ambivalente em um mundo às avessas em que o corpo, grotesco em si, mostra sua limitação, ri-se dela e adapta-se a ela.

Ainda sobre esta cantiga, fica uma questão que provoca inclusive a sociedade contemporânea: por que a sátira ao homossexual? O corpo homossexual é obsessivamente trabalhado ao longo da história da literatura como tema para a sátira. É um tropo fundamental da sátira. Ainda que os autores da modernidade explorem o corpo travestido também como elevado, a cultura popular ainda se usa do assunto. Por quê?

Longe de respondermos a pergunta, levantamos uma hipótese pautada no realismo grotesco: a questão da unidade e da totalidade corporal é de extrema importância para inúmeras sociedades em qualquer época. Talvez o arquétipo do andrógino seja mais presente em nossa sociedade do que pensamos.

O andrógino inicial não é senão um aspecto, uma figuração antropomórfica do ovo cósmico. Encontramo-lo ao alvorecer de toda cosmogonia, como também no final de toda escatologia. No alfa como no ômega do mundo e do ser manifestado situa-se a plenitude da unidade fundamental, onde os opostos se confundem, quer sejam ainda nada mais do que potencialidade, quer se tenha conseguido sua conciliação, sua integração final. [...] Quando aplicada ao homem, é normal que essa imagem de unidade primeira tenha uma expressão sexual, apresentada muitas vezes como a inocência ou virtude primeira, a idade de ouro a ser reconquistada.¹⁹⁸

¹⁹⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.* p. 324.

¹⁹⁸ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 51-52.

É interessante que no mesmo texto algumas deidades são exemplos de representação andrógina e do Panteão Grego apenas Dioniso foi citado, justamente o deus que possui muitas características associadas ao grotesco juntamente com Priapo.

Na perspectiva de W. Kayser, o corpo travestido ou homossexual adentra no que ele chama de contradição grotesca (o acabado e o inacabado) que forma o efeito de estranhamento, porém quando nos aprofundamos nesse aspecto, percebemos que o teórico alemão não reconhece o universo satírico como grotesco senão quando mesclado ao sinistro. É a mescla do heterogêneo. Com essa terminologia, mas divergente sentido, pensamos que a mescla do heterogêneo é o que caracteriza o corpo homossexual como grotesco.

Pensemos nas transexuais que buscam muitas vezes o “corpo perfeito” através de cirurgias para fugir do estereótipo de “estranho” e “aberratório” que seus corpos carregam na sociedade. No entanto, ainda que perfeitos, seus corpos permanecem com essa marca ambivalente entre o belo (reconhecido socialmente) e o estranho (corpos modificados), pois é o preconceito da mudança do paradigma entre masculino X feminino que vige. O corpo homossexual, além de fenômeno grotesco, como vimos, foge da alçada artística e penetra na social.

Talvez o poema tenha uma relação mais íntima com a linguagem grotesca, no entanto sua preocupação final é a resolução de um problema corporal – a satisfação do desejo (homos)sexual. Daí acharmos mais interessante o vínculo da cantiga com a temática corporal.

3.2.2. Satíricos Barrocos

O corpo barroco é uma complexa construção coletiva. Destarte, uma visada pela obra de Gregório de Matos se faz necessária para mostrar alguns aspectos salutaros. No caso dos autores portugueses, há uma mudança: D. Tomás de Noronha, amplamente estudado na parte concernente à linguagem, não será estudado aqui, apesar de o corpo grotesco também abundar na obra do Marcial de Alenquer. Com isso, optamos por demonstrar como o corpo grotesco se manifesta em outros autores satíricos portugueses, como Jerônimo Baía e Barbosa Barcelar, entre outros.

A opção em ver como o corpo grotesco se constrói na poesia de Gregório de Matos também tem a ver com a apurada análise que João A. Hansen faz deste aspecto

no poeta baiano, servindo como norte ao trabalho. Se a sátira é um discurso performativo, o corpo é parte fundamental nesse processo. Comparando os textos satíricos com as Atas da Câmara e com as Cartas do Senado, contemporâneas à escrita dos poemas de Gregório de Matos, Hansen chega à seguinte conclusão:

A Câmara fixa os eventos enquanto os move no discurso; a sátira os teatraliza segundo várias perspectivas. Em ambos os gêneros, contudo, epistolar e satírico, sujeitos discursivos se auto-investem como autoridades na hierarquia, que figuram como natural e, portanto, convencional. Na posição do privilégio donde agem para levar a ação proposta a um termo efetivo ou para realizá-la no verossímil, doam um sentido corretivo à Cidade, lugar de intervenção.¹⁹⁹

Os discursos se cruzam e fazem parte do “corpo místico do Estado”. Essa visão escolástica-aristotélica do corpo como local de integração e multiplicidade pensa o corpo individual de uma maneira bem parecida:

Partes de um todo, os membros do corpo humano são instrumentos para um princípio superior, a alma. O tema é comum na poesia dos séculos XV, XVI e XVII [...]. Unidade do corpo, pluralidade dos membros, diversidade das funções diferentes partes são as três articulações com que Santo Tomás propõe o corpo, de modo que a integração de suas partes num todo harmônico é ordem: o pé é instrumento do olho, pois o leva de lugar a lugar; o olho, instrumento do pé, porque o guia em sua marcha.²⁰⁰

Nessa miscelânea de parte corporais, a Cidade, representação empírica do Estado, vê os mais diversos tipos circularem por ela. O discurso satírico, também parte deste “corpo místico”, utiliza-se de recursos linguísticos grotescos para demonstrar algumas aberrações corpóreas na mundividência daquela sociedade. Seja por preconceito, ou por desavença política com outrem, o caráter ambivalente do realismo grotesco em alguns momentos se perde, ficando apenas o elemento satírico dotado de negatividade:

Em outros termos, a sátira é reguladora: circulando como o sangue por todo o corpo da República, prescreve as posições e as trocas hierárquicas adequadas para sua boa saúde, criticando a falta e o excesso. Os efeitos grotescos da vituperação subentendem, assim, a racionalidade das leis positivas da Cidade.²⁰¹

¹⁹⁹ HANSEN, João Adolfo. *Op. Cit.* p. 109.

²⁰⁰ *Idem, Ibidem.* p. 267.

²⁰¹ HANSEN, João Adolfo. *Op. Cit.* p. 124. (grifo nosso)

No entanto, esta pesquisa foca apenas as concepções ligadas ao universo grotesco ambivalente e ao caráter abismal do grotesco. O segundo caso será mais bem detalhado na parte relativa ao estranho, vista a seguir. Sobre o grotesco ligado à cultura popular e ao mundo carnavalizado, Gregório de Matos constrói corpos grotescos constantemente. O ataque a um adversário muitas vezes demonstra um caráter preconceituoso, mas “a sátira opera com os *topoi* medievais da avareza, glotoneria, luxúria e simonia dos frades e padres.”²⁰²

Segundo Hansen, a sátira contra eclesiásticos é de interesse dos senhores de engenho, pois, de maneira genérica, ambas as classes disputavam um espaço de poder. No entanto, é a expressão estética grotesca *de per si* que buscamos aqui. Em *Ao vigário da Madre de Deos Manuel Rodrigues se queyxa o poeta de trez clerigos que lhe foram a casa pela festa do natal, onde tambem elle estava e com galantaria o persuade, a que sacuda os hospedes fora de casa pelo gasto, que faziam*, um padre deve expulsar outros três da ceia de Natal, pois “[...] é mais danosa empresa/ pôr três bocas numa mesa,/ que trezentas numa espada:/ [...]”. A partir daí, não se compreende muito bem se a “casa que alimenta” é do padre ou do eu lírico.

A garantia do alimento para ambos ocorre com uma paródia do episódio bíblico dos Reis Magos, que ocorre na terceira décima do poema: “Se estamos na Epifania,/ e os três coroas são Magos,/ hão de fazer mil estragos/ no caju, na valancia:/ mágica é feitiçaria,/ e a terra é tão pouco esperta,/ e a gatinha tão incerta,/ que os três a vosso pesar/ não vos hão de oferta dar,/ e hão de mamar-vos a oferta.” Além disso, a avareza se dá por condenar no alheio o que lhe é característico, a glotonaria. A derrisão do outro é também derrisão do eu, o corpo individual é parte do coletivo.

A última décima se inicia com um típico recurso grotesco que proporciona o riso: a inversão de sentido através do trocadilho sonoro e a sonoridade hilária da rima constroem um calemburgo de sentido jocoso: “O incenso, o ouro, a mirra/ que eles vos hão de deixar,/ é, que vos hão de mirrar,/ se vos não defende um irra:” Em um mesmo poema, Gregório de Matos alia dois típicos defeitos que, no mundo às avessas do riso, tornam-se qualidades de qualquer ente, afinal, quem não deseja ter muito dinheiro para bem comer e beber? A diferença é que no universo carnavalizado não haveria exclusão de nenhum partícipe no banquete.

²⁰² *Idem, Ibidem*.p. 92.

Em poemas dirigidos a um seu desafeto, o então Governador-Geral, Antônio Luís da Câmara Coutinho, os elementos grotescos são pungentes. Dada a extensão do poema, citaremos apenas os trechos que se relacionam com a corporalidade grotesca: “Vá de retrato/ por consoantes,/ que e eu sou Timantes/ de um nariz de tucano/ pés de Pato.// Pelo cabelo/ começo a obra,/ que o tempo sobra/ para pintar a giba/ do camelo.// Causa-me engulho/ o pêlo untado,/ que de molhado/ parece, que sai sempre/ de mergulho.// [...] //Nariz de embono/ com tal sacada,/ que entra na escada/ duas horas primeiro/ que seu dono.// Nariz, que fala/ longe do rosto,/ pois na Sé posto/ na Praça manda pôr/ a guarda em ala.// [...]”

É notável nesse caso que a figura pública do governador, representante do mundo real e sério, fosse atacada. Seu corpo é desconstruído através de comparações esdrúxulas e o rebaixamento físico o reconstrói nesse mundo às avessas em que as deformações físicas são metaforizadas com animália e exageradas na extensão. A dessacralização da figura pública ocorre com o rebaixamento topográfico de seu corpo. O nariz, maior objeto de análise em toda a extensão do poema, é inicialmente comparado com um tucano e depois com uma viga de madeira, chega a ser a personificação do homem. A hiperbolização de seu tamanho remonta-lhe outras características, todas elas risíveis.

Com a expressão “pintar a giba do camelo”, talvez se refira a uma proeminência capilar, ou mesmo à calvície. Destaque-se que além do trecho indicar tal possibilidade, “camelo” funciona como um trocadilho de “cabelo”. Na estrofe “Causa-me engulho/ o pêlo untado,/ que de molhado/ parece, que sai sempre/ de mergulho” a rima /ulho/ combinada com o particípio /ado/ forma uma sonoridade burlesca que, coadunada ao universo grotesco, faz com que o substantivo “engulho” torne os cabelos do governador não apenas nauseabundos, mas também risíveis.

Em outro trecho do poema, é a questão da sexualidade do governador que é atacada: “Vamos voltando/ para a dianteira,/ que na traseira/ o cu vejo açoitado/ por nefando.” Tal qual ocorre no escárnio medieval, o corpo travestido é um dos temas favoritos para o riso desbragado da praça pública. Se o intuito era satirizar e dar um caráter negativo ao governador, a maledicência grotesca aliada ao travestimento do corpo alheio cria uma recepção do texto que permite compreendê-lo mais como ambivalente do que crítico. A figura pública é dessacralizada e imersa nos “infernos corporais”, para adotarmos a expressão de Bakhtin, e reconfigura um corpo outro, completamente inserido no universo do carnavalizado do mundo às avessas.

A mesma temática aparece em outros poemas dirigidos ao governador, mas o “pecado nefando” se manifesta em duas mulheres. Em *Pança farta e pé dormente*, seleção de poemas relacionados a festas populares da Bahia daquela época, o poema *Descreve com admirável propriedade os effeytos, que causou o vinho no banquete, que se deo na mesma festa entre as juizas, e mordomas onde se embebedaram*, revela a comemoração feita por mulatas no dia de Nossa Senhora do Amparo.

A primeira estrofe revela um verdadeiro banquete pantagruélico e uma atmosfera ébria. Na segunda estrofe, vê-se o resultado: “Macotinha a foliona/ bailou robolando o cu/ duas horas com Jelu/ mulata também bailona:/ senão quando outra putona/ tomou posse do terreiro,/ e porque ao seu pandeiro/ não quis Macota sair,/ outra saiu a renhir,/ cujo nome é Domingueiro.” Os nomes, na verdade epítetos e/ ou apelidos, são paródicos e pertencem ao discurso da praça pública. Além disso, a dança de Macotinha é descrita a partir do cu, característico orifício de entrada do baixo material corporal. Além disso, a dança erótico-homossexual é confundida com um combate.

No universo carnavalesco, “dançar” e “lutar” fazem parte de uma junção do corpo individual com o universal, então o aspecto negativo que ambos carregam por estarem em uma ambiência marginalizada, de prostitutas, é também positivo. Na estrofe seguinte, com o alvoroço da briga, Marotinha tumultua o ambiente, mas Jelu, sua parceira de dança, acalma-a com unhas. A Puta matrona, sem nome, ataca Jelu e a briga que deveria acabar é retomada, mas toda a confusão é uma paródia das danças de salão feita em palavras. O próprio poema é nas estrofes subsequentes uma dança-luta, controlada por uma puta veterana.

Da sétima até a nona estrofe, descreve-se o exagero da bebelança e da comilança até que o mundo carnavalizado se torna repleto. Com isso, a décima estrofe é o clímax do poema narrativo: “Maribonda, minha ingrata/ tão pesada ali se viu,/ que desmaiada caiu/ sobre Luzia Sapata:/ viu-se uma, e outra Mulata/ em forma de Sodomia,/ e como na casa havia/ tal grita, e tal contusão/ não se advertiu por então/ o ferrão, que lhe metia.” A bebedeira fez com que Maribonda “caísse” sobre Luzia Sapata. Além do nome paródico sugestivo de homossexualidade que ambas possuem, “Luzia Sapata” é óbvio e “Maribonda” seria uma espécie de apelido-metáfora em que, como inseto, a mulher possui um “ferrão”. O “cair”, então, constitui um equívoco que sugere uma relação homossexual entre ambas no meio do banquete.

Como numa orgia báquica, ninguém sabe o que se enfia nem o que se recebe em seus orifícios sexuais. Estes, limiares de entrada na relação contígua entre o corpo

interior e o corpo exterior, demonstram que a conjunção carnal universal está consumada. Por este motivo, o comer e o beber, eterno retorno da mesma universalidade grotesca, voltam à tona na figura de “Tereza a da cutilada”. Depois de todos os aspectos do ritual estarem concretizados, a voz poemática aponta uma elevação um tanto irônica aos céus: “[...] votaram com todo anelo/ emenda à Virgem do Amparo,/ que no seu dia preclaro/ nunca mais bodas al cielo.”

Acima, foi dito brevemente que o poema é em prosa. Assim, ele é um gênero discursivo híbrido:

Mista, como mescla de alto e baixo, grave e livre, trágico e cômico, sério e burlesco. É, por isso, composta de duas vozes básicas: uma, alta e grave, icástica; a outra, baixa e mista, fantástica. Basicamente inclusiva – “dependente” ou “polifônica” –, a sátira mistura tópicos variadas da invenção retórico-poética, amplificando e deformando procedimentos e estilos da elocução. Ressalta, na sua voz fantástica, o hibridismo, na medida mesma em que é construída de citações eruditas, de sentenças irônicas, de descrições hiperbólicas, de agudezas baixas, de vilezas sórdidas, de paródias dos gêneros elevados etc.²⁰³

No entanto, não podemos esquecer, nesta miscelânea de discursos, a voz discursiva possibilita através do rebaixamento um vislumbre do elevado, ainda que transformado em algo completamente novo. Para encerrar, alguns elementos da corporalidade grotesca associadas à sátira, à poesia de agudeza e ao jocossério barrocos, que se fazem presentes na poesia de Gregório de Matos são: um poema paródico enquanto corpo escrito é uma deformação do corpo lírico “plagiado”; “a representação fantástica e deformante do estilo baixo, pois seu trabalho é a adulteração das “naturezas” de casos retóricos”²⁰⁴; uma mimese fantástica, onde qualquer caráter vicioso é analisado, seja numa ótica negativa, ou ambivalente, ela possibilita um olhar sobre o corpo grotesco; uma estranheza na associação de palavras, trazendo à tona o hibridismo; e, entre tantas outras características, formas representativas de um corpo deformado e monstruoso, geralmente estereotipado e compreensível na cultura popular.

Assim, o corpo grotesco se pauta no uso satírico da ferramenta retórica designada como *evidentia*:

[...] descrição minuciosa e viva de um objeto pela enumeração de suas partes sensíveis, reais ou inventadas pela fantasia poética. Geralmente, a função do *evidentia* é pôr em relevo o caráter grotesco de tipos caricaturais: à

²⁰³ HANSEN, João Adolfo. *Op. Cit.* p. 292.

²⁰⁴ *Idem, Ibidem*, p. 294.

deformação física da descrição hiperbólica correspondem o ridículo e a deformidade moral, postulados do vício.²⁰⁵

O corpo grotesco, então, se consoma enquanto fenômeno na poesia de Gregório de Matos. Veremos como ele se constitui na poesia satírica produzida em Portugal. O primeiro poema que vemos aqui é de um anônimo, antologizado por Natália Correia: “Meu Monarca e Meu Senhor,/ que já nada sois aqui,/ maravilha-me o que vi/ nos desatinos do Amor;/ vós, que mostrastes valor/ a montar o veado,/ acabastes monteado/ por vos falhar a espingarda/ na caça dessa abetarda/ que tínheis a vosso lado.”²⁰⁶

Antes do poema, temos uma nota explicativa que não sabemos se de Natália Correia ou do manuscrito: “O poeta refere-se à infelicidade conjugal de D. Afonso VI.” A décima possui elementos grotescos, mas o ocorrido é ainda mais interessante nessa ótica. É sabido que D. Afonso VI, que carrega na história a alcunha de “O Vitorioso”, por vencer as batalhas contra Espanha pela Restauração da Independência, possuía uma doença que, de algum modo, afetava seus movimentos no lado direito do corpo. Esta atrapalhou também sua vida política, social e sexual.

“O vitorioso” não possuía mérito algum em suas vitórias, pois à época era manipulado pelo Conde de Castelo Melhor, quem realmente tomava as decisões políticas importantes do país, e, antes disso, pela mãe, D. Luísa de Gusmão. O que realmente nos interessa, no entanto, é a vida matrimonial do rei, alvo do poema acima. Pelos autos das audiências públicas instauradas para averiguar a capacidade sexual do rei, a rainha, D. Maria Francisca de Saboia, revelou a seu confessor dois dias após o contato com o rei que Portugal não conseguiria um herdeiro dele.

As audiências públicas para averiguar a virilidade do rei parecem-nos mais grotescas do que o poema em si. Apesar do som aliterado /m/ na primeira parte do poema, o que o deixaria com uma melodia mais lírica, o som redondilho parece ser uma escolha mais feliz para dar ritmo de diálogo entre o eu poemático e D. Afonso VI. A despeito de ser o rei seu interlocutor, a voz poemática não tem o menor pudor em rebaixá-lo e desmerecê-lo no segundo verso. A destituição paródica do monarca continua nos versos seguintes, pois um homem comum conhece mais sobre os “desatinos do Amor” do que seu monarca.

²⁰⁵ HANSEN, João Adolfo. *Op. Cit.* p. 339.

²⁰⁶ CORREIA, Natália. *Op. Cit.* p. 164.

A partir daí, entende-se que a questão do poema não é exatamente essa. Dado o gosto de Afonso VI pela caça e sua ineficácia nesta arte, parodicamente invertida aqui como qualidade sua, esta se torna o motivo do poema. A falha da espingarda leva-o a ser traído. No entanto, a espingarda, um símbolo fálico comum até hoje, não consuma o ato sexual, “na caça dessa abetarda/ que tínheis a vosso lado”.

Uma história bem divulgada sobre a vida íntima dos reis é de que seu irmão, o infante D. Pedro, relacionava-se sexualmente com D. Maria Francisca de Saboia no bosque de Salvaterra, onde o rei gostava de caçar. Ou seja, conforme o poema, enquanto o rei caça veados, o veado do irmão acaba caçando-o. O poema tem uma capacidade de síntese enorme, pois indica a traição conjugal e política de seu irmão na expressão “caçar”. O infante D. Pedro assume a esposa e, indiretamente, apropria-se também da coroa.

A dessacralização do rei ocorre também com a rainha e com seu irmão. Se o rei não faz sua espingarda funcionar, a rainha é comparada a uma abetarda, ave que já figurava nas cantigas satíricas medievais e depois aparece em Bocage. D. Afonso VI, mostrando valor na caça, é, na verdade, motivo de chacota por sua inépcia. Enquanto isso, o futuro rei D. Pedro II é comparado a um veado. Todo o poema adota um literal destronamento grotesco da família real para expor suas intrigas e fazer o receptor da mensagem rir. É de se destacar que mesmo antes de se pesquisar todos os detalhes da vida dos reis e da rainha, o poema já estava selecionado pela capacidade que possui de fazer rir.

O anonimato da autoria do poema se justifica em época de Santa Inquisição, mesmo que o rei, um grosseirão nas palavras da própria esposa, cujo em alguns momentos era extremamente violento, fosse incapaz de governar o país. Seguindo o raciocínio de J. A. Hansen, a sátira tem uma função moralizadora na sociedade. No entanto, não se pode desprezar o fato de que mesmo no período inquisitorial havia algum tipo de liberdade expressiva para se falar das “intrigas sexuais da corte”. O poema adota recursos característicos da corporalidade grotesca: ofensa a outrem através de metáforas zoomórficas; descrição de um corpo disfuncional exatamente nas partes íntimas, ligadas ao grotesco; esta inoperância do pênis gera uma inversão paródica onde o homem comum, elevado, é superior ao rei em um aspecto importantíssimo do mundo do carnaval, a sexualidade; e, por fim, certo tom irônico.

O corpo se manifesta como grotesco das maneiras mais diversas e contraditórias possíveis. Do pênis incapaz do rei, que influenciou na política do país, até

o excesso de virilidade do padre M. Martinho de Barros, cantada num poema muito famoso da época, de Caetano José da Silva Souto Maior. O poeta carregava a alcunha de “Camões do Rossio” pela facilidade em versejar. O poema *Martinhada*, de onde retiramos alguns trechos, logo no início parodia Camões. Sua linguagem incomoda José Maria da Costa e Silva, estudioso do século XIX:

Confesso que nunca pude gostar de obras de tal estylo; parece-me um sacrilégio o prestar às Musas a linguagem das prostitutas mais infames, e faze-las passar de mestras da virtude, e dispensadores da gloria, ao miserável papel de pregoeiras do vicio: não pode porém negar-se que na *Martinhada* há muito vigor de imaginação, mui vivo colorido nas pinturas, e mui robusta versificação, e é para lamentar que estes predicados se encontrem tão mal empregadas em um escrito, que só redundam em vergonha; e descrédito de quem o escreveu.²⁰⁷

Tal “linguagem das prostitutas mais infames” é rica em elementos da corporalidade grotesca. “Eu canto a Porra, e o Varão potente,/ Esse que fez dos rins no seminário/ A toda a carne humana, guerra ardente,/ No excesso do apetite fornicário;/ O Martinho, ou carneiro de semente,/ Que sobre as putas tem membro arbitrário;/ Eclesiástico anfíbio de maldade,/ Que juntamente foi clérigo e frade./ [...]”²⁰⁸ A primeira estrofe do poema, excluindo aqui o argumento, rememora parodicamente Camões. A inversão ocorre com a ambiguidade no uso do substantivo “Varão”, adotado como próprio, tal qual ocorre com “Porra”.

Na décima que homenageia D. Afonso VI, a sátira é construída em sua impotência; o excesso de potência possibilita *Martinhada*. Entre outras jocosidades, a brincadeira de que Martinho havia cometido um crime ao ser duas coisas ao mesmo tempo é redundante, pois um frade é um clérigo regular. Esta divisão permeia o discurso no primeiro verso da segunda estrofe, mas no verso seguinte mescla os termos que, na estrofe anterior, possuíam funções diferentes: “[...] Este é o varão; o membro é aquele,/ Grão-senhor do comércio dos marzapos,/ Porque a fama gentílica atropele/ Da genital enxúndia dos Priapos;/ Que do vaso das moças tira a pele,/ E costuma fazer-te a crica em trapos,/ Quando vermelha e imodesta atura/ Da bimbalhada a horrenda embocadura./ [...]”²⁰⁹

²⁰⁷ COSTA e SILVA, José Maria da. José Caetano da Silva Soutomaior. In: *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Lisboa: Imprensa Silviana, 1855. Volume 10. p. 249.

²⁰⁸ CORREIA, Natália. *Op. Cit.* p. 170.

²⁰⁹ CORREIA, Natália. *Op. Cit.* p. 170.

Como se pode observar, as palavras sinônimas se unificam no “Grão-senhor do comércio dos marzapos”. Um frade sempre é considerado exemplo de postura moral e castidade, no entanto, ao longo da história da literatura portuguesa, eles são constantes personagens, se não os mais requisitados, para demonstração de vícios e vicissitudes. Neste sentido, o poema demonstra que padre Martinho tem uma fama tão grande quanto ou maior do que a das divindades priapeicas pagãs. A forma como a descrição é feita, “*enxúndia dos Priapos*”, leva o texto ao mais baixo e corporal existente. A matéria baixa do sexo, geralmente utilizada para elevação no mundo às avessas, é descrita de maneira a proporcionar asco ao leitor mais sensível.

J. A. Hansen indica em seu estudo sobre Gregório de Matos que o substantivo “vaso” é designação bem comum à época para o orifício vaginal. No entanto, o ânus também pode sê-lo. O destaque que se dá na segunda estrofe é, no entanto, ao tamanho exagerado do pênis do padre. Uma gíria, usada até hoje no Brasil para designar o coito, ajuda a construir uma sonoridade mais despojada. Juntando-se a ela o fato cômico de existir um frade com um pênis excessivamente grande gera uma inversão do universo. É como se o maior de todos os “marsapos” do mundo estivesse justamente em quem não poderia possuí-lo, um frade.

O hiperbolismo do pênis do padre parece dar voz a ele na terceira estrofe. A voz é imposta pelo pênis todo poderoso. Apesar de não haver nenhuma indicação de mudança da voz discursiva, o conteúdo sugere ser o eclesiástico a falar: “Não quero as nove irmãs que, por inuptas,/ me não hão-d’influir, sendo donzelas;/ desejo um coro de noventa putas/ graduadas no exercício de michelas;/ Mas se é preciso que, do Pindo, as grutas/ tenham parte da voz nas tangedelas,/ bastará que me assistam do Parnaso/ os colhões e a porra do Pegaso./ [...]”²¹⁰

Se as referências a seres da mitologia greco-romana são comuns na poesia lírica, o mesmo ocorre no universo grotesco, seja com um caráter mimético e uma posterior exageração, seja para fantasiar o corpo e torná-lo monstruoso. As nove ninfas, tidas como donzelas, geralmente eram invocadas para a lírica. Em atitude parodística, aqui, a voz enunciativa prefere noventa putas. De típica inversão grotesca, o rebaixamento é, paradoxalmente, elevação, pois a voz poemática necessita de mulheres experientes no ofício. As ninfas, desprezadas pelo eu poemático da estrofe, devem contemplá-lo como um verdadeiro “Pégaso” do sexo.

²¹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 171.

O cavalo, na cultura popular, designa o homem de pênis muito grande. No entanto, além deste símile, o que se percebe é um homem-cavalo que representa a imortalidade do “Pégaso” em seu desempenho sexual com as noventa prostitutas. As musas contemplam do distante Parnaso, o que não deve ser um problema, dado o tamanho do falo do frade. Desta forma, o padre rebaixado é morto e nasce sob a forma de uma entidade mitológica do sexo, o que é cômico e carnavalizado. Dada a linguagem, torna-se desnecessário analisá-la sob o mesmo viés visto no capítulo anterior. Basta dizer que o baixo calão, as gírias e o vocabulário da praça pública abundam. À diferença de outros momentos da literatura, fica o registro de que a agudeza barroca é hermética também na sátira. Fato este percebido apenas na leitura em voz alta deste poema. As rimas internas e externas, os quiasmas, a sonoridade híbrida entre palavras eruditas e expressões populares, mesclando o sério ao burlesco também contribuem para uma mescla do contraditório.

Outras metáforas zoomórficas aparecem nas comparações com animais da sexta estrofe. Novamente, há um rebaixamento e uma elevação: “Não desprezes a oferta petulante,/ Que agora te dedico, oh burro amigo!/ Burro? Não disse bem; és elefante/ A quem nasceu a tromba ao pé do embigo:/ [...]” Num primeiro momento, Martinho é chamado de burro, rebaixamento típico da praça pública, mas através de seu pênis avantajado, o eu lírico reconhece seu engano, e o nomina como um elefante, conforme o trecho final visto acima. O falso engano aumenta a possibilidade discursiva de exagerar o corpo do outro. De outro modo, fica perceptível nesses trechos do longo poema que o mundo às avessas tem um centro do universo que lhe é característico: o pênis do frade.

A poesia satírica barroca é chamada de “contrafação jocosa” por Maria do Socorro F. Carvalho, definida da seguinte maneira:

Considera-se contrafação o conjunto de rubricas que se apropriam das formas poéticas canônicas para a construção de um discurso específico, na maior parte dos casos no interior do próprio gênero apropriado. Uma injúria composta em silogismos, um encômio depreciativo ou uma paráfrase de fábula mitológica são casos muito comuns dessas formas, senão de infração, por certo de apropriação de códigos e normas que constituem a percepção dos gêneros.²¹¹

As contrafações são, de maneira geral, produções ligadas ao grotesco. A estudiosa da agudeza na poesia portuguesa nos dá os indícios necessários para tal entendimento. A partir do ideal clássico de imitação, a autora refere-se a poemas de

²¹¹ CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Op. Cit.* p. 327. (grifo nosso)

“imitação alegórica por metáforas orgânicas”²¹², “poemas jocosos destinados à sátira de personae públicas, conhecidos sobretudo nos epigramas e décimas maledicentes”²¹³, um hibridismo na variedade das formas poéticas, e aqui a autora destaca um romance de Jerônimo Baía, poeta não contemplado nesta pesquisa. Outro aspecto identificado pela autora é o elogio ao feio, indigno e insignificante. Desta forma, a análise das contrafações é uma leitura “de maledicências, burlas, sátiras, facécias, poemas de matéria torpe, enfim, um conjunto de agudezas paradoxais que ajudam a compor, ainda que parcialmente, o caráter da poesia seiscentista portuguesa.”²¹⁴

As fezes e a urina, os odores corpóreos, gases, a matéria ligada ao baixo corporal constituem as maiores fontes de exagero do corpo e sua relação com o universo grotesco. Como a autora indica acima, a matéria torpe é tema da corporalidade grotesca, então veremos a seguir um poema que aborda o motivo das doenças venéreas. Tomás Pinto Brandão tem poemas engraçadíssimos sobre o assunto. O soneto intitulado *Avizos venéreos* foi o escolhido para averiguarmos o grotesco:

Avizos venéreos

Oh vós homens, ó mossos, o rapazes,
mestres, officiaes, ou aprendizes,
que andais buscando flores miritizes,
que tudo esponjas são em boas frases;

Tomay em mim exemplo, pertinazes,
aprendei de mim tolos, infelicis,
que dando em bem de flores e os narizes,
receby mal das lizes, nos carnazes;

Espinhado sahi, da melhor roza,
roto, do mais florido vestuário,
fedorento da esponja mais cheyrosa:

E assim filhos, que andais no tal fadário,
vede que a mais fragante, e a mais fermoza,
tudo em fim são rosas de boticário.”²¹⁵

O poema se inicia com uma enumeração de interlocutores, típica do discurso da praça pública, onde a voz poemática chama seus ouvintes, tal qual um charlatão para vender seu produto, para ouvir o que tem a dizer sobre o assunto. A enumeração de profissões que aparece no segundo verso tem dupla função: permanecer com a descrição

²¹² CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Op. Cit. Idem, Ibidem*, p. 328.

²¹³ *Idem, Ibidem. Loc. Cit.*

²¹⁴ *Idem, Ibidem*. p. 332-333.

²¹⁵ RATTNER, Jair Norberto. *Verdades pobres de Tomás Pinto Brandão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: universidade Nova de Lisboa, 1993. p. 148.

enumerativa e demonstrar que desde o homem mais experiente até o mais inocente acaba cheirando as “flores meretrizes”. As meretrizes, típicas personagens do mundo baixo, são elevadas à posição adjetiva de flores. No entanto, no verso seguinte, são rebaixadas novamente, “esponjas são”.

Outro recurso tipicamente ligado ao mundo carnavalizado é a autoderrisão. Esse expediente é dos mais utilizados no poema a partir da segunda estrofe. Epítetos como “tolos” e “infelizes” funcionam como vocativos para reaproximar os ouvintes do enunciador-charlatão. Este último, com uma inversão paródica de efeito cômico, diz ter recebido o mal das lizes. Além de ter sido envenenado pelas flores, os lizes possuem um formato similar ao do falo.

Então, a voz poemática contrai a doença venérea das prostitutas com uma exposição de seus “carnazes”. Aqui, além de uma metáfora zoomórfica, a interioridade corporal se abre ao universo, e essa extinção dos limites entre o interior e o exterior do corpo organiza o mundo às avessas carregado de contradições. Na terceira estrofe, a inversão do mundo faz com que a flor espinhe, o vestuário mais florido torne o eu poemático um roto e a “esponja”, doença venérea, tenha o doce hálito das flores. O prostíbulo, local baixo por excelência, parece dar à voz discursiva uma epifania de que o mundo é um paradoxo grotesco: o bom é ruim e vice-versa.

Ao encerrar o poema, a percepção do eu lírico volta à realidade empírica e comum da existência, e a fragrância desprendida pelas flores advém de algum boticário, o que as rebaixa à condição de doentes. Outro aspecto do discurso da praça pública que aparece em Tomás Pinto Brandão é o elogio às avessas de dois amigos em uma décima: “Que grandes barretes são,/ Por seu modo cada qual;/ Frei Bento do Cadaval,/ e Dom Manoel de Unhão;/ Aquele por comilão,/ Este por enfidalgar,/ hum a enxer, outro a vazar,/ ambos tem sagrado intento; / por que a papar vai Frey Bento,/ Dom Manoel a Bispar.”²¹⁶

Acompanha o poema a dedicatória: “*A dous Amigos, cada qual por seu gênio, extremozos*”. Aqui, a denúncia dos vícios deve possuir o caráter moralizante típico de uma mimese paródica. A começar pela dedicatória, provavelmente ambos eram inimigos de Tomás Pinto Brandão, o que caracteriza perfeitamente a paródia. O uso de expressões populares e gírias da época corroboram tal inversão. No entanto, o significado de “barretes” se perdeu. Conjecturar uma interpretação neste caso recai mais

²¹⁶ In: RATTNER, Jair Norberto. *Op. Cit.* p. 178.

em erro do que acerto. Os personagens do poema-narração, corpo poético híbrido, são um Frei Bento do Cadaval e Dom Manoel de Unhão.

O primeiro é glutão e o segundo ladrão. Destaca-se neste poema que o verso redondilho maior não possui uma cesura constante. No entanto, o sétimo verso marca uma sonoridade mais intensa na terceira sílaba. É o único verso do poema a analisar a postura de ambos os personagens. Em todos os outros, há uma divisão em que cada qual é tratado em um verso. Pensar o poema apenas como uma “condenação” ao caráter do glutão e do ladrão é redutor.

Há obviamente uma componente risível no texto, paralela ao universo da praça pública. A glotonaria é mormente grotesca, no entanto o roubo parece carregado apenas de um caráter negativo. É a linguagem que soluciona tal desvio moral no poema, afinal “bispar”, palavra que encerra o poema, é usada informalmente até hoje no Brasil, como indicação de um roubo. A palavra se corporifica e, no sexto verso, o ato vil de roubar é elevado à condição de nobre, afinal D. Manoel está a se “enfidalgar”.

Tomás Pinto Brandão, amigo de Gregório de Matos, é mais conhecido, no entanto, pela coletânea de poesia satírica *Pinto Renascido, empenado e desempenado*, onde, entre outras coisas, satiriza Bartolomeu de Gusmão e homenageia às avessas o Conde de Monssanto. Esta coletânea possuiu autorização da Inquisição portuguesa para ser publicada²¹⁷, o que corrobora as afirmações de João Adolfo Hansen e de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho indicativas de uma condenação ao torpe no estilo jocosório.

Apesar de outros textos da coletânea possuírem diversos elementos da corporalidade grotesca, o visto aqui já possibilita um panorama suficiente de como esse se constituía. Veremos a seguir Bocage, poeta que provavelmente teve acesso a alguns dos satíricos barrocos, dadas a construção dos versos com ritmos similares e a utilização de vocábulos que aparecem nesses autores.

Antes de iniciarmos, no entanto, é necessário um aparte. A poesia verbo-visual do período barroco em Portugal é extremamente difundida pelas pesquisas de Ana Hatherly. Considerando que o corpo da linguagem poética é basicamente situado na sonoridade das palavras, a visualidade e o preenchimento do espaço da folha são inovações que podemos considerá-las como subversões do corpo da escrita. Então, a

²¹⁷ Tal afirmação pode ser verificada em uma versão facsimilada do poema, disponível em: <http://ia600502.us.archive.org/3/items/1732pintorenasci00branuoft/1732pintorenasci00branuoft.pdf>. Acesso em: 28/11/2010.

poesia visual merece uma análise mais apurada de seus “grotesquismos”, mas dadas as limitações desta pesquisa, não as analisaremos aqui.

3.2.3. Bocage

Se a linguagem bocageana demonstra um processo de transição entre a era clássica e a era romântica da literatura, elementos perceptíveis na linguagem clássica do realismo grotesco da praça pública e no linguajar romântico próximo ao estranho e ao universo intimista, o corpo pretere sua individualidade à coletividade universalista oriunda da Idade Média. Ante a isso, porém, o autor vive a transição da mentalidade humana já bem analisada por Bakhtin.

Destarte, as análises feitas aqui transitarão entre as duas tendências, a saber: um corpo universal mais relacionado à cultura popular oriunda da Idade Média, e um corpo individual, que em alguns momentos é intimista e em outros se expande para uma duplicidade, como se o corpo necessitasse do outro para existir. É como se o corpo aparecesse na poesia de Bocage de forma absolutamente dialética. Como sua poesia satírica está fortemente vinculada à crítica à outrem, temos um outro aspecto corporal a ser visto aqui.

O corpo se expressa pela voz poemática. Certamente, toda a produção escrita é voz. No entanto, a enunciação em Bocage não é só expressão. Ela é existência. Assim sendo, a voz do texto é o corpo da poesia de Bocage, e esta funciona como um espelho refletor e reflexo de si e de seu duplo. Esse duplo, entretanto, encontra um eco também advindo da cultura popular, o que inevitavelmente faz essa tradição cultural pulsar mais intensamente. A mescla de teorias parece-nos ocorrer de maneira velada, e justamente por isso o poeta é incompreendido em parte de sua obra lírica e na totalidade de sua obra satírico-grotesca.

A relação entre o eu e o outro, que merecia um capítulo à parte na análise da obra de Bocage é outro elemento que caracteriza a construção do grotesco. Ele constrói uma espécie de lógica paradoxal: o eu é estranho diante do outro; o outro é estranho ao eu. De maneira interessante, o poeta nos dá indícios de um fenômeno antevisto pelo próprio Bakhtin no que diz respeito ao grotesco: o grotesco romântico possui marcas frágeis da cultura carnalizada. No poeta, entretanto, essas marcas parecem-nos mais intensas do que as perspectivadas pelo russo.

No que diz respeito ao corpo grotesco lascivo e quimérico na poesia de Bocage, iniciaremos a análise a partir de um soneto que trata do corpo deformado, uma extensão do corpo tratado pelos medievais e barrocos já analisados aqui, paradoxalmente formado por ambas as tendências do grotesco. Vejamos:

Soneto do padre patife

Aquele semi-clérigo patife,
Se eu no mundo fizera ainda apostas,
Apostara contigo que nas costas
O grande Pico tem de Tenerife:

Célebre traste! É justo que se rife;
Eu também pronto estou, se disso gostas;
Não haja mais perguntas, nem respostas;
Venha, antes que algum taful o bife:

Parece hermafrodita o corcovado;
Pela rachada parte (que apeteço)
Parece que emprenhou, pois anda opado!

Mas desta errada opinião me desço;
Pois que traz a criança no costado,
Deve ter emprenhado pelo sesso.

O título do poema não é necessariamente grotesco, se considerarmos a ambivalência como marca precípua desse gênero discursivo, pois demonstra um tom extremamente ofensivo. É uma crítica direcionada a outrem. Segundo Bakhtin, esse tipo de texto não pertence ao universo grotesco por não ter a lógica ambígua do universo que compreende o destronamento e a entronização de um ser. O problema de se caracterizar se é ou não um título de aspecto crítico está justamente no fato de Bocage ser um escritor de transição, de confluência entre duas épocas e estilos diferentes, enfim, o autor, em língua portuguesa, é um simulacro da transição entre a chamada era clássica e era moderna da literatura. Assim sendo, não sabemos ao certo se o intento é crítico ou se é risível. A delimitação dada por Bakhtin é volúvel? Certamente não. No caso específico de Bocage, no entanto, percebemos o corpo como um elemento de construção dialética do próprio corpo.

Além disso, a especificidade do texto gera tal dúvida que leva a questão para a análise pessoal. Bocage tem o hábito de criticar muitas pessoas em seus poemas, mas o próprio Bakhtin reconhece que no final do século XVIII e início do XIX ainda há uma presença implícita da cultura popular no erudito. O problema é que a lógica ambígua do universo, descontextualizada, pode parecer uma crítica gratuita apenas.

Se considerarmos o título como parte do poema, como o é, percebemos ainda a ambivalência. Segundo Bakhtin, isso se dá devido ao fato de que os grandes temas do carnaval ainda permanecem vivos no Romantismo, mesmo que de maneira desvirtuada. Então, o texto pode manter seu novo tipo de grotesco, ligado a uma sátira corrosiva, ou mesmo ao terrível, que da mesma maneira pode conter elementos da carnavalização do realismo grotesco da cultura popular medieval. Assim sendo, vejamos como o poema manifesta essa dupla possibilidade de manifestação do grotesco.

O poema reduz o religioso duplamente no primeiro verso através da linguagem. A ocorrência do prefixo “semi”, indicativo de “metade”, se manifesta na língua oral desde o século XVI, conforme Houaiss, mas definitivamente aparece na escrita mais ou menos no século XIX, ou seja, seu uso, hoje comum no idioma, era um grotesco em si, afinal marginal na língua oficial. Ser “semi-clérigo” tem um sentido concreto de ser pequeno, ou curvado fisicamente, como se atesta em versos posteriores; e, abstratamente evidencia sua falha de caráter como o adjetivo que aparece posteriormente indica – “patife”.

O primeiro verso não possui uma relação morfossintática com os seguintes – é colocado ali como uma dedicatória. Então, o recurso de fragmentação do discurso se faz evidente logo no início do poema. A quebra semântica ao início do texto é grotesca, e remonta a um gênero específico de um período, que obviamente é híbrido, o jocossério dos barrocos. Por outro lado, poderíamos trocar o demonstrativo “aquele” pelo possessivo “seu” para aperfeiçoar o sentido e prejudicar a métrica, afinal o autor se refere ao padre logo a seguir em segunda pessoa.

Sendo ou não uma falha ou alteração que o autor propõe, a liberdade poética e linguística do universo grotesco, talvez maior do que na poesia canônica de então, por não se prender a ditames, permite esse tipo de experimentalismo. Assim sendo, supondo uma pretensão do autor por duas vias, a saber: ou um discurso fragmentário, ou um experimentalismo poético gramatical, temos uma marca do grotesco enquanto linguagem. Esta se corporifica. O procedimento poético então se faz através de um complexo mecanismo grotesco de subverter a linguagem grotesca em corpo grotesco.

Desta maneira, a linguagem grotesca é um corpo grotesco manifesto na materialidade das palavras.

Retomando o texto, a voz do poema, em tom de denúncia, apregoa que o padre tem uma deformação física. Assim, o primeiro verso aparentemente noticia que uma informação avassaladora virá a seguir, no entanto, o que se observa é um defeito físico. Típica estratégia da praça pública para chamar a atenção é a exageração, seja através de hipérboles ou dos gritos para atrair os ouvintes, ou com o uso de prerrogativas que trazem temas polêmicos. Além disso, há um aspecto que o teatro do russo Vsevolod Meyerhold e do espanhol Ramón de Valle-Inclán explora com perfeccionismo: o grotesco na performance teatral. Aliás, para o grotesco se consumir no corpo, seja ele poético ou não, há de se considerar aspectos performáticos que estilizam, parodiam, parafraseiam, enfim, “grotesquisam” o corpo.

O tema polêmico no texto é a deformação física. Entanto, é a degeneração moral do padre que faz com que a voz poemática torne sua deformação física um reflexo de sua degradante postura moral. Antecipamos aqui: a junção desses dois “defeitos” proporciona uma leitura do grotesco enquanto moralismo, de caráter mais abstrato, e outra ligada à cultura popular, absolutamente empírica e desbragada em suas críticas. Ao longo dos séculos, o corcunda é um ser quase ilegítimo, marginal, não oficial, mas neste poema ele assume uma função de poder, é padre. Seria um destronamento do padre ou uma entronização do corcunda? Não há resposta. É a lógica ambivalente do universo que concatena dois grotescos em apenas um. Uma síntese do grotesco popular medieval e do grotesco aniquilador moderno.

O padre corcunda ironicamente carrega o pico de Tenerife nas costas. O texto, além da inversão topográfica, explora então a criação de uma imagem do corpo e associa-a à topografia para hiperbolizar o homem plasticamente. Tal qual nos poemas de Bocage analisados anteriormente, temos uma relação muito íntima entre a melopeia e a fanopeia poundianas. O grotesco, rebaixador, fácil de ser identificado por um leitor comum, trabalha com artifícios complexos em uma frase absolutamente simples como “Apostara contigo que nas costas/ O grande Pico tem de Tenerife: (...)”.

O exagero aparece no adjetivo do segundo verso, quando estabelece um símile entre as “costas” e o “pico”, ou seja, o adjetivo serve semanticamente como ligação de ideias. Além disso, possivelmente, a referência a Tenerife deve carregar mais do que uma identificação geográfica e fazer uma sátira de juízo moral aos nascidos naquela região.

A segunda estrofe, construindo um paralelismo com a primeira, inicia-se também de maneira rebaixadora: “Célebre traste” transparece que a voz do poema ofende o outro, mas é uma ofensa risível, uma espécie de disfemismo às avessas, não eufemismo, pois tanto em uma estrofe quanto na outra o efeito que se tem após a imprecação é o riso no leitor. O verbo “rifar” tem o sentido que ainda usamos na língua, “vender” ou “sortear”, mas há outras hipóteses: o “rinchar”, tal animais, e a ideia de “brigar”. Todas elas possíveis de interpretar no poema. A polissemia é outra característica do grotesco, mas o texto como se alternasse o tema, muda de uma injúria para um duelo, dando uma teatralidade ao texto que só de imaginar a imitação do padre por um personagem que acompanha a leitura do poema torna o texto altamente risível.

Outro aspecto que notamos em toda a obra de Bocage e talvez aqui seja o melhor momento de mostrar, a relação que o poeta adota entre substantivo e adjetivo é característica comum. Aliás, atualmente, é uma das primeiras recomendações de professor de escrita criativa pedir ao aprendiz que use o adjetivo com parcimônia. É fato que eles abundam na obra de Bocage. Assim, seria ele um escritor menor por tal uso? Admitimos que na obra lírica o uso do adjetivo se excede e retira certa poeticidade do texto. No entanto, na sátira do poeta de Setúbal a junção entre substantivo e adjetivo estabelece uma multiplicidade de usos grotescos no sentido e na gramática, que afirmamos a obra satírica como superior à lírica.

O duelo, segundo Bakhtin, é grotesco por excelência, mas pelo uso do substantivo “taful” ao final da estrofe, parece que o duelo é, na verdade, uma jogatina. Mais grotesco ainda se pensarmos no prélio como jogatina, pois desconstrói a ideia elevada de lutar por algo que ambos os duelistas almejam. Se a elevação do duelo remete ao mais puro romantismo, afinal ele sempre é constituído por uma discordância entre duas partes: uma, outra ou ambas têm um ideal elevado, mas seus atores resolvem a diferença em um combate mortal, sua paródia (ou será sua origem?) é um duelo baixo, de personagens risíveis que agem de maneira grotesca e o mais grotesco dos concorrentes é considerado vencedor, o que é arbitrado pelos padrinhos, também presentes no duelo oficial.

No mundo carnavalizado, a paródia de um duelo é feita através de ofensas; movimentos grotescos; exagero e crítica do corpo do outro; e, demonstração e uso de excrescências e matérias baixas. O padre, então, numa interpretação possível, é corporalmente denegrado para o leitor se divertir com a rixa entre os adversários. A difamação do outro é o recurso adotado pelo eu poemático. Ele é um “patife”, um

“traste” e “semi-clérigo”, ou seja, de maneira geral, recebe ofensas morais e físicas: “corcunda” ou “hermafrodita”. No entanto, o simples fato de o eu poemático duelar com tal figura faz com que ele também seja um personagem grotesco, baixo. Se a ambivalência é necessária para que o realismo grotesco se consume, ela ocorre no duelo de homens baixos que, pelo simples fato de duelarem, elevam-se.

Na terceira estrofe o verbo de estado “parecer” inicia dois versos, a repetição anafórica é um disfarce, como se a atmosfera não fosse completamente de ofensas – o estado da relação dos dois oponentes pode mudar, e, com isso, a própria descrição do outro. O texto lembra ainda os duelos verbais descritos por Bakhtin na praça pública do período medievo. A estrofe se inicia com a comparação com o hermafrodita, o ser que carrega os dois sexos, masculino e feminino num único corpo.

A linguagem, sempre rebaixadora, faz com que o termo “rachada” fuja de sua acepção original, materializando-se num órgão feminino – o verbo se substantiva –, e passe a ser uma degradação ambivalente: o padre, hermafrodita, é capaz de dar à lume uma nova vida, a dele mesmo, absolutamente paródica e risível, destituída da seriedade que sua função social possui. O padre é um jogador charlatão, ou seja, recai em uma espécie de alegoria do grotesco.

A parte entre parênteses (“que apeteço”) mostra uma autoderrisão. O trecho nos sugere que a voz poemática deseja um ser absolutamente grotesco que construiu, o padre, o que, parece-nos é um desejo homossexual. O universo às avessas permite um duelo entre seres grotescos que se sentem atraídos – é a contradição em seu resplendor e, novamente, a lógica de ambivalência universal. Além disso, o absurdo se constrói, pois o eu lírico sugere que ou ele ou outrem tenha engravidado o padre com o uso do adjetivo “opado”, termo marginalizado já na sua construção de um neologismo grotesco.

O corpo do padre, então, se faz completamente quimérico. É um “corpo impossível”, mas diferente da acepção que Eliane Robert de Moraes lhe dá, assim o corpo é de um homem androginizado e grávido de outro. O eu lírico declina de sua construção quimérica na última estrofe para torná-la ainda mais cômica e invertida: a criança já nasceu pelo “sexo”, ou seja, pelo ânus, depois de ser carregada “no costado”. A destruição do corpo do seu interlocutor é feita a partir do aproveitamento da imperfeição da corcunda, numa visão canônica do corpo; no entanto, o ser que nasce pelo lado errado é paródico e ambivalente e o universo de seu nascimento é o do grotesco. Além disso, o poeta vai tornar a corcunda animada, numa imagem grotesca de

gravidez e parto, estas duas últimas apontadas por Bakhtin como pertencentes ao universo grotesco da deformação corporal.

Outro artifício grotesco, mais preso ao âmbito da linguagem, é negar algo e depois reafirmá-lo através de um exagero, ou seja, neste poema, o grotesco corporal se constrói através da linguagem. O corpo do poema, no entanto, não é grotesco, pois respeita as regras mais conservadoras de construção formal e sonora de um soneto. O poeta inverte, subverte, enfim reinventa a forma poética através da linguagem e da corporalidade grotesca sem ser um absoluto inovador do verso português neste caso.

Bocage traça ainda outra forma para o corpo grotesco. O exagero ocorre nas proporções do órgão sexual de uma segunda pessoa. Vejamos o poema:

Soneto do caralho potente

Porri-potente herói, que uma cadeira
Susténs na ponta do caralho teso,
Pondo-lhe em riba mais por contrapeso
A capa de baetão da alcoviteira:

Teu casso é como o ramo da palmeira,
Que mais se eleva, quando tem mais peso;
Se o não conservas açaimado e preso,
É capaz de foder Lisboa inteira!

Que forças tens no hórrido marsapo,
Que assentando a disforme cachamorra
Deixa conos e cus feitos num trapo!

Quem ao ver-te o tesão há não discorra
Que tu não podes ser senão Priapo,
Ou que tens um guindaste em vez de porra?

Tudo no poema gira em torno do “caralho potente”. Já no título temos uma subversão da forma canônica do soneto. O mesmo fenômeno já foi observado anteriormente em Bocage, mas um “Soneto do caralho potente” rebaixa a dita elevação e nobreza do soneto aos chamados “infernos corporais”, à matéria baixa. Ainda assim, na linguagem da praça pública, também ela às avessas, o baixo é alto. Então, um

“Soneto do caralho potente”, poderia conotar, como ocorre hoje nas manifestações linguísticas mais populares, que é um soneto muito bom, de alta qualidade e poderoso.

Se a linguagem grotesca se faz presente no baixo material linguístico, uso de palavras de baixo calão constante, o que mais chama a atenção neste poema é o exagero. No início da primeira estrofe, um neologismo aliterado, “porri-potente”, permite que o leitor-ouvinte veja e ouça toda a força sonora e semântica que possui. É um adjetivo para o não menos intenso substantivo “caralho”, que sonoramente se constitui como força geradora na consonância entre vogais abertas e consoantes oclusivas. Agora, a força do membro é sonora, semântica e física.

Aliás, o crescimento da força conforme o poema avança é exponencial. Nos dois primeiros versos, o órgão sustenta exageradamente uma cadeira e, ao final da estrofe, a voz poemática coloca um contrapeso, que é uma capa de lã bem pesada. Nesta, pesa ainda o fato de pertencer a uma alcoviteira, o que nos induz a uma leitura de que o membro suporta mais do que todo o corpo de uma cafetina, mulher que geralmente é caracterizada por doar sua vida ao sexo, seja por diversão ou necessidade. Não comentado ainda, e altamente interessante, é o fato de que o pênis não se vincula a um corpo. Ele é uma potência viva, independente de qualquer outro ser.

Muito além de ser uma metonímia, o corpo é um todo-em-si, um ser dotado de vida própria. Em nenhum momento do poema se alude a outra parte desta criatura. É um caralho em si, porri-potente, ser único, pertencente ao universo de criações corpóreas do grotesco. Além de metonímia do corpo, o caralho é a representação da própria praça pública, viva, pueril e poderosa. O exagero aqui novamente nos lembra Gargantua e Pantagrue. Os dois personagens rabelaisianos possuem formas corporais e apetite avantajados. A seguir analisamos as funções do membro quando inserido em sociedade, digamos assim.

A segunda estrofe compara o órgão com uma planta e destaca a necessidade de mantê-lo preso para que não “foda” a cidade inteira. A palmeira, símbolo romano e cristão de vitória contra os inimigos de alma, é a planta que é usada em comparação com o pênis. Em civilizações mais antigas, a palmeira é o símbolo da ligação entre o céu e a terra, ou mesmo de fertilidade. O símbolo utilizado por Bocage, então, não é uma simples comparação do pênis com um vegetal qualquer: é uma hierofania. Por outro lado, o caralho deve ser mantido preso, pois pode foder a cidade inteira. Nessa hierofania grotesca, o controle de uma total comunhão social, de um universalismo absoluto se dá apenas através do controle do órgão sexual.

O baixo material linguístico possui duplo sentido, tal qual ocorre quando aparece em outros poemas. Neste, compreendemos que a expressão possui conotação sexual, a mais óbvia pelo sentido que o texto possui, e a ideia de que toda a cidade será “destruída” por algo tão poderoso. Esta segunda leitura é apenas conjectural, mais pelo fato de, no universo grotesco, o divino nunca se manifestar para castigar, mas para dividir e comungar. Assim sendo, teríamos um grande banquete orgíaco, aos moldes greco-romanos, em que o porri-potente caralho seria a figura central.

O autor cria uma espécie de paradoxo do pênis: “mais se eleva, quando tem mais peso”. O efeito risível é inevitável, pois contradiz as leis da Física e da Natureza. A terceira estrofe enfatiza a força do aparelho, mas de maneira semântica e sonora. O sentido metafórico de marsapo é ligado ao órgão sexual, mas o sentido denotativo não descobrimos. Talvez mais uma palavra inventada por Bocage, neologismo, e até uma gíria de época, afinal o termo aparece, pelo menos, em outros dois textos do poeta.

Outro termo forte que aparece no verso é o substantivo “cachamorra”, um regionalismo e uma gíria de baixo calão ainda em uso em Portugal para se referir ao pênis. Inclusive, sua origem provável advém de “cachaporra”, este com raiz desconhecida. A força sonora das palavras, a extensão delas e a própria reiteração insistente de sons oclusivos e vibrantes dão força suficiente nos dois primeiros versos, mas a conclusão da estrofe transcende esses aspectos sonoros e semânticos apelando para o vocabulário direto e baixo da praça pública: “Deixa conos e cus feitos num trapo!” indica o estrago que o poderoso órgão pode proporcionar, mesmo sendo apenas uma metonímia de um corpo absolutamente ausente. Novamente o ser-em-si nietzscheano adquire uma potência estarrecedora ao *status quo*, mas absolutamente volitiva no universo grotesco para a reconstrução de uma uni(versali)dade perdida.

A última estrofe utiliza o mesmo artifício de colocar o vocabulário da praça pública, mas apenas no último verso. Um leitor distraído percebe que Bocage usa o deus da fertilidade, Priapo, sempre representado com um pênis enorme, quando não apenas pênis. O personagem alegórico do poema seria uma típica representação desse deus da fecundidade?

Partindo de João Ângelo Oliva Neto, que indica todos os epigramas de caráter erótico-satírico dedicados a Priapo na tradição Greco-Romana com um nome, a sátira priapeia, com um humor sexual e pornográfico, chegamos à conclusão de que a sátira priapeia é retomada por Bocage neste poema. A tradição luciânica é retomada aqui: o poema exagera no corpo, mais especificamente em uma parte dele, o que é grotesco por

si só, e ainda se insere na tradição da sátira menipeia no que diz respeito ao aspecto parodístico que o poema possui, quando pensamos na poesia encomiástica do final do século.

O que se faz no texto é um elogio ao poderoso caralho, parte de um corpo que talvez não exista. Por outro lado, e o eu poemático reconhece ao final do poema, há uma possibilidade de o proprietário de tal membro ser o próprio Priapo. Mesmo que esta última leitura nos pareça inocente, a relação que pode se estabelecer entre o deus e o personagem do poema é grande. Sobre Priapo, João Ângelo diz: “A Priapeia é um conjunto de poemas em grego e em latim a respeito de Priapo, divindade que tem como principal característica o falo ou o membro genital enorme.”²¹⁸ O mesmo estudioso nos revela outros atributos da divindade:

Por trazer fecundidade e abundância, a imagem de Priapo era colocada em locais diversos, conforme a atividade desenvolvida: nos portos, nas encostas e nas praias das cidades gregas, oferecia proteção e boa sorte a navegantes e pescadores; no espaço rural, nas encruzilhadas, Priapo protegia as plantações. É importante notar que Priapo, ainda no período helenístico, mas precisamente entre os séculos III e II a. C., nas representações gregas habitava o espaço público. Tem particular significância o fato de que, em nítido contraste com o caráter supermasculino de representações em que se destacava apenas o falo, o Priapo do espaço público, quando não era herma fálica, era muitas vezes intensamente efeminado ou mesmo bissexuado, hermafrodita.²¹⁹

Apesar de não ter essa imagem bissexual ou de um hermafrodita, o membro personificado do poema é comparado ou ao deus da fertilidade ou a um guindaste. O exagero, por fim, de um corpo que não é corpo, mas apenas membro, adentra a tradição menipeia e a priapeia, fazendo com que o corpo grotesco deste poema seja construído no exagero de um todo ausente, enfim um pênis absolutamente carnavalizado e regenerador de uma ordem social diversa da que estamos acostumados, de comemorações populares, carregadas de um imaginário popular absolutamente ligado à terra e aos anseios e instintos primevos da humanidade.

De maneira geral, Bocage trafega entre vários gêneros poéticos, o que o faz trabalhar as formas de maneira absolutamente híbrida e experimental. No entanto, o que nos chama realmente a atenção é o fato de ele renovar sua própria concepção de corpo grotesco de um poema para outro. Isso posto, podemos dizer que sua forma de conceber

²¹⁸ OLIVA NETO, João Ângelo. *Falo no jardim – priapeia grega, priapeia latina*. Cotia; Campinas: Ateliê; Educamp, 2006. p. 15.

²¹⁹ *Idem, Ibidem*. p. 18.

a sátira é similar a de Luciano de Samósata, que não cultivou apenas uma forma, tal qual os satiristas romanos e seus hexâmetros. Tanto é que Bocage tem seus sonetos satíricos, os epigramas, as sátiras moralizadoras e o longo poema *Pena de Talião*.

Outros poemas trabalham a questão da corporalidade grotesca em Bocage com aspectos singelos e curiosos, que devem ser analisados sob a luz do grotesco. Por exemplo, o poema intitulado *Soneto do mouro desmoralizado*²²⁰ já no título demonstra um trocadilho sonoro entre “mouro” e “desmoralizado” que rememora à linguagem grotesca, assim como a subversão de indicar o milho como metáfora do órgão sexual do muçulmano. O poema tem diversos aspectos linguísticos interessantes, mas a semelhança com o texto analisado anteriormente não pôde deixar de ser analisada.

O mouro que pagava para ter sexo, tema imoral e inaceitável para uma sociedade conservadora, tinha um pênis exageradamente potente. O muçulmano era um Priapo, porém era um inimigo paródico. Tanto que a voz poemática indica a cópula do árabe com todas as “moças boas” de Lisboa e todas as moradoras de um “seminário feminino”. Com isso, surge uma espécie de provocação do mouro, afinal ele “tratava a nação lusa d’impotente”. O eu poemático é uma espécie de contrarresposta paródica a tal adversário. O poema parece sugerir uma brincadeira que consiste em contabilizar quem se relacionou sexualmente com mais mulheres.

Como se fosse uma competição entre mouros e portugueses para indicar quem era sexualmente mais poderoso, o artifício do muçulmano era se relacionar sexualmente com o maior número de mulheres possíveis, mas ele foi surpreendido pela destreza do frade que o favorecia na relação com as internas do seminário: “Entra o frade, e ao ouvi-lo, como um touro/ Passou tudo a caralho novamente,/ E o triunfo acabou no cu do mouro.” O viril muçulmano é quem perde toda sua virilidade com um prêmio-vingança alojado em seu ânus. Ironicamente, o mesmo órgão que tanto usava com as mulheres penetra seu ânus. O poema parece ser uma alegoria paródica do antigo dito “quem com ferro fere, com ferro é ferido”, que também permite uma leitura paródica interessantíssima.

O corpo tido como imaculado e ofensor de outros é ferido exatamente como “fere” os outros. A derrisão é obviamente identificada como uma inversão topográfica corporal. O alto vira baixo, o baixo se torna alto, ou ambos permanecem baixos e altos no universo ambivalente, afinal tanto o muçulmano quanto o padre corroboram o *status*

²²⁰ Ver anexos.

de copuladores, qualidade de seres absolutamente grotescos. Além da corporalidade próxima ao realismo grotesco medieval, temos poemas de Bocage que remetem ao universo do estranho, porém marcas da cultura popular continuam presentes.

O poema intitulado “Ao Dr. Bernardo de Souza Melo”²²¹ possui, tal qual o soneto “Ao caralho potente”, uma paródia à poesia encomiástica. No caso daquele poema, o eu lírico informa a criação de um epicédio (poema de elogio fúnebre) a uma tal Igênia feito pelo Dr. Manuel Bernardo de Souza e Melo, que intitula o texto. O trecho que Bocage coloca como pertencente ao outro é provavelmente uma invenção (ou talvez seja um poema que se perdeu nos tempos) e carrega na desmesura, na falta de entendimento do gênero literário na criação feita pelo pseudo poeta: “Mochos, sócios de um mísero que chora,/ Africanos leões, tigres de Armênia,/ Daí lágrimas ao mal, que me devora:// Acode ao lasso amante, acode, Igênia!”, mas a atmosfera parodística do poema retira qualquer possibilidade do estranho ser terrificante, como Wolfgang Kayser indica.

Ao contrário, imaginar Bernardo, o autor do epicédio, morto ao chão e prostrado em um cemitério com versos tão ruins escritos (“E o carrancudo vate assim carpina”) à beira da sepultura é estranhamente engraçado. Há certo mau gosto na cena, mas é o trecho final que indica a estranheza: o canto fúnebre (“nênia”) feito pelo Bernardo traz da tumba dois vampiros bailando. O horrível é cômico. O grotesco ligado ao sinistro é irônico enquanto o mal poeta é criticado e corpos deformados (“vampiros”) dançam pelo texto.

Assim sendo, no caso do poema supracitado, o estranhamento é falso, pois o que predomina é a ambivalência da brincadeira dirigida a um inimigo de versos. O morto, ao ouvir tal epicédio, é capaz de tornar à vida para reclamar. Uma típica brincadeira paródica e ambivalente é dizer que algum especialista em determinado tema tenha seu nome “difamado” por um falso especialista.

Outro poema (“Ao mesmo”²²²), dirigido ao próprio Bernardo, está mais ligado aos aspectos mais baixos e grosseiros da cultura popular, o que torna o poema engraçadíssimo desde a didascália: “Correndo fama de que o coveiro do cemitério da Esperança vendia iscas de defunto a um pasteleiro vizinho do mesmo sítio”. No poema, o exagero, traço mais característico da corporalidade grotesca em Bocage, refere-se ao odor e ao tato de Bernardo na segunda estrofe: “Foi Bernardes (o Nênias) que em mau cheiro/ Enfrascando o nariz, e as mãos em unto,/ Impingia também o seu presunto,/ De

²²¹ Ver anexos.

²²² Ver anexos.

algum, com que esbarrava ainda inteiro.” O homem está grotescamente morto, afinal seu odor é o de presunto, termo este utilizado até hoje na linguagem popular para caracterizar parodicamente um morto. Enquanto há a elevação do satirizado, o defunto torna à vida. A ambivalência, em linhas gerais, também caracteriza esse poema.

O trecho inicial do poema dá um tom de sátira de costumes de época ao texto, determinando um assunto corriqueiro como poético. Novamente, o corpo de um soneto, dito como uma das formas máximas de expressão em língua portuguesa, é desfigurado a um temário simplório, tal qual vimos nos satíricos barrocos analisados acima. O espaço da linguagem poética é o da subversão de formas estanques. O tom dialógico, a presença de personagens populares rebaixados e a do discurso injurioso expressos na primeira estrofe do poema indicam um corpo poemático também ele grotesco: “É mentira, não foi o vil coveiro/ Quem com manha, maldade, ou tudo junto,/ Impingiu várias iscas de defunto/ a mascarrado e gírio pasteleiro: (...)”

Além disso, ao final, o poeta acusa o ser pútrido de roubar seus versos com uma mão “grifanha”, neologismo grotesco que indica uma mão com força exagerada que não solta o produto de seu roubo por nada. O ladrão é outro típico personagem da praça pública, conhecido popularmente aqui no Brasil há mais de um século como “ladrão de galinhas”, ou seja, rouba coisas pequenas, apenas para sobreviver, ou, em alguns casos, por impulso. Esse personagem, considerado juridicamente como um ladrão, é perdoado pela cultura popular devido ao fato de seu desvio de caráter ser ou fruto de uma necessidade, ou de um impulso. Se o personagem é paródico, o mesmo pode se dizer do perdão popular do qual ele goza.

Novamente, o caráter do grotesco muda um pouco daqui por diante. Deixando de lado seu aspecto popular, ele recai num grotesco mais próximo do moderno. Vejamos como se dá a construção do corpo grotesco na obra de Camilo Pessanha.

3.2.4. Camilo Pessanha

No limiar entre séculos XIX e XX a poesia tem um estatuto absolutamente diverso de tudo o que foi produzido até então, seja pela influência das inovações simbolistas e decadentistas francesas, seja pela liberdade ou pelo isolamento individual que o poeta se autodetermina. Camilo Pessanha, dadas as especificidades de sua obra, também produziu poemas que podemos interpretar por um viés que os aproxime do corpo grotesco.

O primeiro poema que selecionamos é exatamente o que inicia sua *Clepsidra*, livro absolutamente distinto na literatura de língua portuguesa, talvez por despersonalizar seu eu poemático a um universalismo ainda não atingido por nenhum outro poeta simbolista, como a professora Leyla Perrone-Moisés indica:

Essa despersonalização confere à sua poesia uma modernidade que outros simbolistas ainda não haviam alcançado. Totalmente despojado da autocomplacência e do confidencialismo românticos, Pessanha, como Pessoa e outros grandes poetas modernos, conseguiu livrar-se do “odioso eu”, alçando sua história pessoal a um patamar de anônima universalidade.²²³

Esse universalismo é anunciado também pelo poema selecionado aqui para compor a análise que faremos do corpo em sua obra.

Dentre as “coisas perdidas e não logradas”, está a pátria portuguesa. Há em Pessanha, como haverá mais tarde com Pessoa, uma identificação do destino pessoal com o destino do país. O primeiro poema de *Clepsydra* anuncia: “Eu vi a luz em um país perdido”. Esse país é um país ideal; mas temos também boas razões para pensar no país real de Pessanha, Portugal. Em sua poesia, a vivência da queda pessoal se funde com a da decadência nacional, temática que dominou a arte e o pensamento portugueses do fim do século XIX.²²⁴

A decadência pessoal e nacional de que Leila Perrone-Moisés dá traços, aparece em Paulo Franchetti e em Eduardo Lourenço como melancolia. No caso do primeiro, os estudos são mais específicos à obra de Pessanha; no caso de Eduardo Lourenço, abrange toda a cultura portuguesa. Este último desvela a identidade cultural portuguesa na saudade, prima da melancolia. Por exemplo, em *Mitologia da saudade*, o autor fala da melancolia de Baudelaire: “[...] Para descrever a melancolia baudelaireana, Starobinski fala de ‘melancolia de espelho’, termo que tão bem se adapta à melancolia moderna, cujo eu é simultaneamente autônomo e múltiplo.”²²⁵

Em outro ensaio da mesma obra, *Portugal como destino*, Eduardo Lourenço falando genericamente parece tratar de Pessanha: “(...) há momentos de desalento, que o poeta traduz pela melancolia e o sábio pelo ceticismo”²²⁶. Entre a melancolia e o ceticismo, ou em ambas, o grotesco inesperadamente se manifesta. O primeiro poema de *Clepsidra* é reflexo de toda essa percepção/ sensibilidade cético-melancólica.

²²³ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 138.

²²⁴ *Idem, Ibidem*. p. 138.

²²⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 16.

²²⁶ *Idem, Ibidem*. p. 146.

Poema 1

Eu vi a luz num país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
Ó! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...

Sonoramente, o que mais chama a atenção no poema é sua dupla possibilidade de leitura: seu verso heterométrico, sem uma marcação rítmica de se destacar aos ouvidos e olhos do leitor, também pode ser considerado isométrico, numa leitura pausada, lânguida, como indica P. Franchetti:

Para manter a isometria da estrofe, tem-se de fazer um verdadeiro esforço para evitar a crase e as elisões que ocorreriam normalmente, tem-se de lê-lo arrastadamente, realizando assim, no nível da expressão sonora, um símile do langor que é a sua matéria conceitual.²²⁷

A singularidade do verso é atestada pelo autor em variações possíveis ou não na leitura do mesmo. Além do aliterado /m/ no segundo e quarto versos, temos a insistência do som chiante que enfatiza o “deslizar” do ser poemático. Parece-nos que a construção de uma sonoridade hermética constitui um paradigma senão grotesco, inusitado e extravagante.

A rima alternada e o os marcadores linguísticos de pausa textual dão aos versos uma carga de isolamento que eles mais parecem aforismos do que um todo poético. Essa fragmentação do discurso, marcadora de uma sensibilidade moderna, demonstra como a desconstrução dos símbolos ocorre para que eles permaneçam apenas símbolos. Os símbolos mais notórios do poema são: “país perdido”; “alma lânguida e inerte”; e “sumir-se, como um verme”

Ao analisarmos o sentido dos versos, os aforismos, fragmentários, indicam um caminho de leitura, entre vários possíveis, em que o eu lírico que lê *Portugal como destino*, parafraseando E. Lourenço, como uma falência múltipla, um corpo pátrio sem unidade alguma, seja ela corporal, histórica ou individual. Todos os símbolos são apenas símbolos. Destituídos de significação para o eu poemático e para a própria coletividade, eles encarnam um grotesco desejo, todo ele autômato, com origem, segundo Franchetti, no langor:

²²⁷ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 36-37.

O langor, que na poesia finissecular tem larga voga e é talvez o topos mais frequentemente atualizado, não se apresenta como um sentimento simples nem estático. Pelo contrário, é cambiante, e se constitui por uma oscilação entre vários estados de alma, ou pela coincidência deles: atonia, volúpia, morbidez e definhamento – revestindo-se às vezes da coloração própria do tédio, mas sem com ele se confundir. De fato, o langor implica sempre o desejo, e, como nota Jankélévitch, se o tédio é amorfo, o langor é dinamizado pela esperança da volta.²²⁸

Ainda que o langor seja dinamizado pela esperança, ele parece encerrar qualquer possibilidade que ela se manifeste. O primeiro verso-aforismo demonstra no adjetivo que o finaliza a visão que tem do país: “perdido”, no entanto será este país Portugal? Será Macau? Ou outro lugar qualquer? Segundo Franchetti, “a perda do país em que se deu o nascimento real ou espiritual conduz à languidez”²²⁹. Apesar de todo referencial intertextual que o substantivo “país” traz, poderíamos pensá-lo como um não-lugar, espaço abstrato e de abstração.

A sensação coletiva de vazio no período finissecular faz com que qualquer lugar seja nenhum. O niilismo se expressa não apenas na fragmentação dos discursos, mas também na lacuna e até mesmo no Nada. Ver luz no vazio, no nada, no “país perdido” é um paradoxo que potencializa o estranhamento, e mesmo o grotesco de um local impossível de se situar. O verso possibilita uma leitura filosófica da falta de direcionamento do eu poemático e de toda a civilização da época. Seria mesmo Portugal?

Em outra perspectiva, o “país perdido” pode fazer uma referência a Atlântida, ou a civilizações que se perderam na história. Dentre elas, é plausível identificar o Portugal mítico-saudosista. Sobre a criação da saudade como mito português, Eduardo Lourenço indica sua fundação em Oliveira Martins. Além disso, “(...) o mito martiniano, em torno do qual se articula a nossa história como decadência inconformada consigo mesma, reintegra-se o mais humilde e exato campo dos fatos sebásticos ou messiânicos.”²³⁰

Assim sendo, o país historicamente perdido é uma criação da historiografia da geração dos *Vencidos da vida*, e se torna um elemento sorvido pela cultura portuguesa. No entanto, o segundo verso, numa ruptura absolutamente brusca do que era dito no

²²⁸ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 35.

²²⁹ *Idem, Ibidem*. p. 36.

²³⁰ LOURENÇO, Eduardo. *Op. Cit.* p. 47.

verso anterior, faz uma afirmação típica do lirismo simbolista e decadentista: “A minha alma é lânguida e inerme.” O ar de moleza, morbidez e abatimento recai sobre a psique do eu poemático em uma única palavra. Seu complemento é a falta de defesa e a covardia.

Contraditoriamente, essa ruptura brusca entre os dois temas, país e alma poemática, encontra uma semelhança no uso dos adjetivos. Segundo Franchetti, os dois adjetivos, “lânguida” e “inerme” são os dois pontos focais do poema. Ambos possibilitam a inserção do anterior “perdido” no mesmo universo semântico. Sendo Portugal a macrorreferência do indivíduo, podemos pensar no corpo que transcende seus próprios limites e atinge um universalismo que o transforma em um corpo além do que se é, novamente referindo-nos a Nietzsche. Se a pátria arquetípica é Macau (China), as forças centrípetas de uma cultura outra atingem o indivíduo e ele se entrega sem resistência alguma a essas “luzes”.

Embora todas as leituras acima sejam pertinentes, é mais condizente com a estruturação do poema pensar em uma pátria que é o não-lugar. A não identificação do eu poemático com o espaço é indicativa de que ele pode se referir a qualquer lugar. O uso do artigo indefinido corrobora tal afirmação. No entanto, a contextualização do lugar nos é dada por fatores extrapoemáticos, ou por outros poemas contidos na exígua obra do poeta. Assim sendo,

[...] talvez seja importante ressaltar que não é por estarem aqui diretamente justapostos os momentos extremos da temática do exílio, que nos devemos iludir, e esquecer as tantas e tão diferentes formas pelas quais o sentimento inicial do exílio evolui, até se cristalizar em langor. Esses quatro versos apenas condensam um longo desenvolvimento temático, cujos rastros parecem estar disseminados pela maior parte dos poemas de Pessanha.²³¹

O exílio é langor e o país perdido é um não-lugar abstrato, idealizado como estranho a si e a quem o idealizou, afinal, parece-nos, ser uma parte daquela construção cultural que é o saudosismo mítico. Longe de ser um local comum, a própria indefinição desse espaço a aproxima do irreconhecimento que possibilita um viés grotesco. Se a pátria é aproximada do ser poemático, o mesmo ganha uma roupagem do universo grotesco.

Com mais uma ruptura semântica abrupta, o terceiro verso-aforismo indefine e/ou generaliza, até certo ponto desdenhando através do uso do pronome substantivo no

²³¹ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 37.

início da oração. A invocação feita antes é para ninguém, ou seja, alguém que possa “deslizar sem ruído!” O niilismo finissecular permeia o texto não apenas em seu sentido, mas no corpo. A própria fragmentação do corpo do poema, do quarteto com versos individualizados nos leva a pensar numa linguagem poética experimental e, ao mesmo tempo, grotesca, pois não apenas se questiona como também se desconstrói e se recria em um aforismo seco, duro - um *ultimatum* a ninguém e a todos, do eu lírico para o eu lírico. O homem-além-do-homem.

Por outro lado, é a representação de um mundo que por si só é representação. Schopenhauer e sua aspiração à coisa-em-si se desconstroem no ceticismo e na melancolia do poeta. Estas, que constroem um corpo poético, um corpo de um eu poético, um corpo pessoal, um corpo histórico, levam o ser ao nada. O corpo é grotesco em sua impossibilidade de ser metafísico. O terceiro verso procura restituir ao eu poemático um estado de resiliência do corpo e do ser, ainda que esta seja também deformação: “Ó! Quem pudesse deslizar sem ruído!”

A partir disso, pensamos no grotesco de Wolfgang Kayser e suas noções de estranhamento e alheamento. A teoria esperpêntica de Valle-Inclán discorre sobre a deformação do real para refletir sobre esse mesmo real. A teoria bakhtiniana do “mundo às avessas” não cabe neste poema, pois apesar de certa dose de autoironia, o eu poemático não possui a ambivalência necessária para a reconstrução do universo em forma de paródia. O espectro filosófico aqui pende para um precoce existencialismo que, ainda assim, não se reconhece.

O último verso-aforismo começa sem um sujeito a quem a fala se direciona. Obviamente que ele está elíptico e retoma o pronome usado anteriormente, mas o aspecto gramatical mais notável é que o verbo “sumir” se torna reflexivo e não possui o complemento que geralmente lhe é requisitado. O ser se esvai, se liquefaz e se torna o que é: nada. A teoria de Nietzsche, mesclada a de Heidegger, ou em um outro olhar mais sartreano, caracteriza o grotesco. Este perde seu caráter risível e se torna absolutamente tenso, retrátil. Ele não é estranho, nem o espelho deformado de si. Ele é irreconhecível – o grotesco está no desconhecimento completo de si mesmo. A subordinada adverbial comparativa a seguir, que encerra o verso e o poema, dá a única condição possível ao ser: comparar-se a um verme.

De viés mais filosófico, com sentido histórico ou pessoal, o corpo poemático, o corpo do eu lírico, o corpo da história, enfim, todos os corpos possíveis se tornam impossíveis numa existência em que o ser é não-ser, o ser não se reconhece em si, nem

em nada, exatamente por isso grotesco. De outra maneira, o irreconhecimento é parte do belo ou do sublime? No caso do poema de Pessanha ele se junta ao seu ceticismo e melancolia para não Ser, mas ser feio e decepcionante. Sá-Carneiro possui estratégias filosóficas similares em seus poemas, mas a especificidade de Pessanha é o matiz ao mesmo tempo reflexivo e plural de um único poema, cujos significados simbólicos se resumem a símbolos sîgnicos. Assim,

[...] quando ‘Deus está morto’, o diabo não demora muito para morrer. [...] A morte do diabo não é a morte do riso, mas anuncia a era do *nonsense*, do absurdo, do niilismo. Se o mundo não é nem divino nem diabólico, se o ‘por quê?’ não tem mais sentido, que pilhéria! Na segunda metade do século XIX, emerge o riso do *nonsense* absoluto. O mundo não é mais grotesco, é insensato. Em 1894, a *História da sátira grotesca*, de Schneegans, tem feições de elogio fúnebre; segundo esse autor, que vê nisso uma concepção vulgar, o grotesco ‘é o exagero daquilo que não deveria ser’.²³²

Neste panorama, o absurdo, o niilismo e a própria reificação permeiam o grotesco, seja ele romântico ou moderno, cujo afastamento da sátira é identificado por Bakhtin já nos textos do século XVIII. Tanto Bakhtin quanto outros estudiosos identificam o grotesco “naquilo que deveria ser”, mas a questão do símbolo desconstruído, sem significação, sem nenhuma crença nele como ser, ou seja, o ser do poema é um não-ser empírico que possibilita uma aproximação entre o grotesco e o *nonsense*. O segundo poema que escolhemos para análise no que diz respeito à construção de um corpo grotesco é o de número 32 na edição organizada por P. Franchetti. Diferentemente do primeiro poema visto, ele faz referência clara a um ser corpóreo, mas veremos como se dá essa construção:

Poema 32

À flor da vaga, o seu cabelo verde,
Que o torvelinho enreda e desenreda...
O cheiro a carne que nos embebeda!
Em que desvios a razão se perde!

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, num balanço alaga,
E reflui (um olfato que se embriaga)
Como em um sorvo, murmura de gozo.

²³² MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 544.

O seu esboço, na marinha turva...
De pé flutua, levemente curva;
Ficam-lhe os pés atrás, como voando...

E as ondas lutam, como feras mugem,
A lia em que a desfazem disputando,
E arrastando-a na areia, co'a salsugem.

Em outras edições da obra de Pessanha, o poema carrega o título de *Vênus*, dado no qual nos ateremos posteriormente. A corporalidade grotesca está presente em vários momentos do poema tanto no que diz respeito ao corpo humano, quanto ao *corpus* linguístico do texto. O corpo, a bem dizer, similar ao humano, manifesta-se na primeira estrofe apenas de maneira sugestiva, pois é “o cheiro a carne que nos embebeda” e ainda não é compreensível ao leitor o que será dito. Na segunda estrofe do poema, logo no início, a voz poemática identifica o ventre como matéria em decomposição. Associando o corpo putrefato ao sugerido odor nauseabundo que o mesmo exala, gera-se repugnância, um traço distintivo do grotesco.

A partir de uma sinestesia construída através da cor do corpo, o eu lírico utiliza o “azul” para aumentar o asco do leitor-interlocutor ao imaginar um corpo em tal estado de putrescência. A conclusão da primeira estrofe é perfeita para caracterizar o grotesco ligado à consciência, pois “a razão se perde!” caracteriza uma atmosfera em que ou a consciência se perdeu para dar lugar à inconsciência, ou à loucura. Tanto um quanto outro são grotescos, dentro da perspectiva abismal da existência. A pergunta que se faz é como a razão se perde? Seria no sem sentido de contemplar carne em estado de putrefação, ou em um estágio anterior?

Nessa sinestesia do asco, o azul é o matiz da decomposição. Não se pode dizer que tal poema está vinculado ao grotesco ligado ao universo da cultura popular. O que toma conta do poema é uma atmosfera nauseabunda e repulsiva, cuja coloração remete ao universo popular das excrescências. Todavia, a ligação dessa temática com a da morte e o vínculo desta última com o interdito, acabam proporcionando uma aproximação com o grotesco assustador.

Juntando-se à cor o adjetivo “aglutinoso”, forma-se um torpor em que as palavras se misturam e formam neologismos para exprimir o inexprimível, ainda que no plano das ideias. A mescla de seres irreconciliáveis ocorre, pois a onda se mescla

sinestesicamente ao corpo morto; ela é parte do corpo. A linguagem amalgama diferentes seres em um único corpo-universo. Além disso, na segunda estrofe, as referências mais diretas ao corpo da *Vênus* estão nos versos interpolares, e os outros dois referem-se às ondas do mar. Assim, nos versos, na sonoridade, nas cores selecionadas e no próprio contato entre um e outro temos uma sinestesia remetente ao grotesco repulsivo, intimamente ligado ao fantástico.

O eu lírico mantém uma distância do que descreve em todo o poema, e o corpo em decomposição está inserido no mar – seria o eu poemático um espectador da ação do tempo ou do próprio corpo putrefacente em se apodrecer? Seria ele, além de personificação, o “assassino” do corpo? Encontramos uma referência de que os egípcios deixavam os assassinos presos aos corpos de suas vítimas para que vivessem e sentissem a putrefação do corpo que ele mesmo separou da alma. Em outra perspectiva, o balanço do mar sugere um ir e vir que traz um novo estranhamento.

Apesar de não sabermos ao certo se “refluir” se dirige às águas, ao corpo putrefato ou a ambos, o que se sugere é uma espécie de relação sexual entre ambos, a qual dá uma sensação de absoluto sado-masiquismo nos atores do poema e um voyeurismo na voz poemática: “(...) (um olfato que se embriaga)/ Como em um sorvo, murmura de gozo.” Além disso, o “refluir” tem o sentido de retroceder ou de aparecer em grande quantidade? Em ambos os casos, o corpo e o mar gozam de plenitude na estranha construção que encerra a estrofe. A cópula entre o *corpus* linguístico proporciona a constituição imagética de um vínculo entre o mar e o corpo em decomposição.

O primeiro terceto do poema começa com uma típica imagem simbolista de indefinição, mas é o extasiado corpo putrefato que nos aparece como um ser superior, que se eleva diante de tudo o que é mundano. Seria o sexo uma epifania para o corpo putrefato? Essa percepção nos é dada por um eu poemático perplexo, pois suas frases saem sincopadas, fragmentadas, apenas com substantivos, adjetivos e reticências. Já vimos em outras análises como a quebra do discurso é um dos recursos mais utilizados na poética de Pessanha. Se a ruptura ocorre na sintaxe, a associação das palavras estabelece vínculos simbólicos que não são completamente desvendados justamente pela fragmentação.

Assim sendo, o ser grotesco se eleva, ou é o sublime que se rebaixa? A materialidade do ato sexual pertence ao baixo, mas no poema ela é construída de maneira sugestiva, então, como é característico na obra de Pessanha, fica uma lacuna.

Entre o baixo e o elevado está o grotesco ligado ao intangível. A única ação que ocorre na terceira estrofe é uma comparação que adota a alegoria do anjo que bate asas para situar o corpo putrefato em sua elevação, pois os verbos não indicam exatamente uma ação, apenas descrevem. A comparação ao final da estrofe ressoa o dito e o não dito: “como voando...” é, ao mesmo tempo, a indicação de que está voando e a sugestão de que parece um voo, mas não é. É esse entrelugar e a fragmentar linguagem que causam certa perplexidade ao leitor. Nada nessa estrofe aponta para um elemento grotesco, mas, contraditoriamente, tudo o é.

O que antes era grotesco, agora se sublima. Apesar de o corpo não se materializar, ser apenas um “(...) esboço, na marinha turva...”, a cultura Ocidental tem em seu cânone o nascimento de Vênus no mar, referendada por Botticelli. Todavia, este poema parece descrever a relação de um corpo morto com o mar, e a amplitude da representação do mito faz com que uma subversão do mesmo seja possível no texto. Diferindo da terceira estrofe, em que os verbos que se referem ao corpo da Vênus são todos de processo, a última estrofe possui verbos de ação que abundam em movimento, todos eles tendo como sujeito a Natureza, mais especificamente, o mar: lutar, mugir, desfazer e arrastar.

A Natureza personificada no mar representa um ser abissal e o campo semântico das palavras nesta estrofe remetem ao romantismo e à forma como concebiam a natureza, tal qual podemos ver em alguns momentos da poesia de Bocage. A novidade está no fato de a ferocidade da natureza ser um reflexo de seu ato carnal com o corpo putrefato. É chegado o momento de inserir a deusa Vênus na análise. É sabido que a deusa romana representava o amor carnal, a Beleza e, por extensão, o erotismo. Obviamente que o texto não fala dessa deusa mitológica e de sua busca hedonista pelo prazer. Se o poema sugere uma intertextualidade com o Nascimento de Vênus, qual seria a relação que se estabelece entre o nascimento da deusa e o poema? Paulo Franchetti indica:

De fato, o primeiro soneto da série “Vênus”, que também parece aludir ao conhecido quadro de Botticelli (“De pé, flutua, levemente curva,/ Ficam-lhe os pés atrás, como voando...”), celebra não o nascimento ou a conquista, mas a morte da beleza. Ela não é, ali, uma figura inteira, oferecida à contemplação, como no quadro ou no soneto “Esvelta surge!...”, mas um “esboço na marinha turva”. Não há belas formas, nem anseio de posse.²³³

²³³ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 81-82.

Essa figura lacunar, absolutamente comum à poética de Pessanha, carrega consigo o grotesco:

A forma perfeita está ali reduzida a carne apenas, que se desfaz e exala um odor que embebeda e atrai. E a dissolução final do orgânico na mineralidade das “conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos” não permitirá, pela eliminação do desejo carnal, a contemplação da “impecável figura peregrina” – da beleza ideal invocada na primeira quadra do segundo soneto de “Vênus” – mas apenas a sua percepção como uma “fúlgida visão”, uma “linda mentira”.²³⁴

Pessanha é um poeta finissecular, leitor dos decadentistas e muitos aspectos dessa estética foram utilizados pelo português não apenas como elementos de uma tendência literária, mas como elementos centrais de sua poética. A fragmentação do ser ocorre em dois planos, o físico e o metafísico. No caso deste poema, a descrição de uma imagem pelo eu poemático deixa evidente que é o plano físico que é descrito como fragmentação. Entretanto, o texto se circunscreve a uma atmosfera mítica, então a dissolução do ser se faz também em plano metafísico. É como se o corpo constituísse o ser e a alma fosse um complemento.

Essa poética do desagregamento do ser utiliza elementos do Decadentismo, tais como a sinestesia, a capacidade de sugestão, a musicalidade, a atmosfera rara e até mesmo aspectos que não valorizamos tanto hoje como pontuação e ortografia raras. As características impingidas a Schopenhauer por Fúlvia Moretto como originárias do Decadentismo combinam muito bem com a obra de Pessanha:

Schopenhauer toma como realidade suprema, como Absoluto, a Vontade, impulso cego, força inconsciente, instinto de vida. Esta vontade é o mal, é o desejo que nunca será saciado. A única saída será então o não-desejo e sobretudo a libertação através da arte. [...] É impossível ignorar a influência de Schopenhauer na estética *fin-de-siècle*. Ela é o substrato de um pessimismo total e absoluto, baseado no mal que é a vontade de viver, mas que traz também a resolução do impasse no estado estético, na contemplação desinteressada da arte, prazer puro, liberto das paixões, o único capaz de trazer felicidade.²³⁵

Assim sendo, esse mal-estar é visto em Pessanha na melancolia que Franchetti identifica em sua obra. Além de ser um traço de especificidade, essa poética lacunar e desagregadora, permeada pelo grotesco, é a forma pela qual o poeta expressa a sua

²³⁴ *Idem, Ibidem*, p. 82.

²³⁵ MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1989. p. 19.

mundividência, em parte compartilhada por seus contemporâneos. A busca por algo novo e raro ocorre, entre outras coisas, no uso do mito salomeico.

Fúlvia Moretto percebe que os decadentistas tinham verdadeiro fascínio por recriar o mito de Salomé. No singular Pessanha, a Salomé decadentista é a Vênus. Aliás, as referências históricas a Salomé são apenas as bíblicas, enquanto a deusa possui um repertório cultural enorme dado o fato de ser uma das divindades mais adoradas na Antiguidade. As duas foram muito exploradas pelas artes ao longo dos séculos. Salomé, entre outros, foi tema para Caravaggio, Oscar Wilde, R. Strauss e, na poesia de língua portuguesa foi tema de Sá-Carneiro. Vênus foi motivo para a estátua de Milos, Sandro Botticelli, Bouguereau, Camões, Almeida Garrett e Rimbaud.

A deusa, semelhante à Salomé decadentista, é decrepita, enoja e encanta. Ela remete o leitor a uma sensação de asco e graça. A contraditoriedade que desperta tem esse efeito por ser uma alegoria paródica sem perder sua identidade. Se fica evidente no texto marcas grotescas do que foi teorizado por Kayser, a contribuição de Bakhtin para esta análise também se faz presente. Franchetti, em nota, indica a ambiguidade do odor neste poema de Pessanha:

[...] O cheiro a carne que nos embebeda! E já que aludimos, em nota anterior ao poema de Baudelaire, talvez valha a pena notar que o cheiro do corpo decomposto, que lá comparece apenas como elemento negativo (como *puanteur*), tem no poema de Pessanha um sentido mais ambíguo, pois parece trazer ao sujeito contemplativo alguma espécie de prazer, de transporte dos sentidos.²³⁶

O cheiro putrefato do corpo ao eu lírico *voyeur* e ao próprio leitor traz uma ambiguidade: enoja e seduz. Está no cerne da corporalidade grotesca tal ambiguidade. Outro artifício grotesco, talvez o maior de todos os estranhamentos é ver a própria Beleza personificada em algo que se putrefaz e, passivamente, aceita o marejar da água disputando seu corpo. Se a Beleza é antinomia do feio, este último é exaustivamente caracterizado como pertencente ao campo do grotesco. O *voyeurismo* do eu poemático proporciona ao leitor aquele característico estranhamento da arte moderna, tão próximo ao universo do grotesco. Se ele não é assustador e terrificante, proporciona o asco, a repulsa à forma como as coisas são descritas.

Além disso, para o Ocidente de maneira geral, quando se fala em Vênus, pensa-se na pintura de Botticelli, que nos permite identificar certo sincretismo com

²³⁶ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 82.

Madalena e representa a pureza inocente e nua, além dos ideais de beleza, equilíbrio e perfeição da estética clássica. Pessanha subverte o monumento artístico, parodiando-o e sugerindo o inverso da pureza, pois ela “murmura de gozo”, além do espetáculo da putrefação do corpo. A desintegração do corpo proporciona um espetáculo grotesco: como em uma dionisíaca, esse corpo desfruta do prazer sado-masoquista de se decompor. Outro poema que diferencia o corpo é o de número 24 na organização de Franchetti:

Poema 24

Imagens que passais pela retina
 Dos meus olhos, porque não vos fixais?
 Que passais como a água cristalina
 Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
 Vosso curso, silente de juncais,
 E o vago medo angustioso domina,
 - Porque ides sem mim, não me levais?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
 - O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
 Flexão casual de meus dedos incertos,
 - Estranha sombra em movimentos vãos.

O poema que sempre foi indicado pelo primeiro verso é a pedra de toque da poética de Pessanha. Todo estudo sobre a obra do poeta tem uma análise de *Imagens que passais pela retina...*, e no nosso caso não é diferente até pela opinião que temos a respeito do texto no que tange à sua importância e ao aspecto grotesco inerente a ele. A sonoridade das vogais do poema tem uma forte tendência a privilegiar as vogais fechadas. Quando aparece uma intensa vogal aberta, logo depois ela é suplantada por sons vogais e consoantes graves, com uma conotação de escuridão que permeia todo o poema à exceção dos versos que possuem um travessão inicial. Estes privilegiam uma sonoridade mais clara, ainda que seu conteúdo seja também sobre a precariedade da existência.

Os três versos que possuem travessões: “- Porque ides sem mim, não me levas?”, “- O espelho inútil, meus olhos pagãos!” e “- Estranha sombra em movimentos vãos.” referem-se todos às imagens que passam. Aliás, o sujeito lírico tem uma característica comum a vários poemas analisados aqui: ele é um *voyeur*. É como se o poema possuísse dois ritmos sonoros: o primeiro, pertencente ao eu lírico; e o segundo, próprio do mundo, demonstra o descompasso entre um e outro.

Contraditório um sujeito *voyeur* que se submete às imagens que passam, sem, no entanto, vê-las. Ele passa pelo mundo sem ver. Como o mesmo diz, “porque não vos fixaes?” O passar das imagens tem como elemento de comparação a água. Esta é ambígua – cristalina e fosca. É através da comparação com a água, seja ela cristalina, seja um lago escuro e pantanoso, que se gera um leque de possibilidades de interpretação do poema. Simbolicamente, a água talvez seja o elemento com o maior número de possibilidades de interpretação. A análise de Chevalier é reveladora:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. [...] As águas, massa indiferenciada, representando a infinitude dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência.²³⁷

Ainda que a água seja considerada um símbolo primordial, toda representação é ambivalente. No período finissecular, é comum utilizar a imagem da água para estabelecer um vínculo com o inconsciente e com o estado fetal, origem da vida. No poema, a pureza da água cristalina contrasta com a escuridão do lago. Metonimicamente, a escuridão do lago é também da água. Com isso, é interessante notar o aposto construído pelo poeta. A sinestesia se faz presente: coadunando-se à escuridão do lago, o silêncio dos juncais. A escuridão, tal qual a simbologia da água para os decadentes, é um mergulho nas profundezas do inconsciente; o silêncio sugere a receptividade de algo novo, o aprendizado.

Voltando à primeira estrofe, o último verso remete a uma atmosfera fantástica no universo da linguagem, pois passar para “uma fonte para nunca mais” é substantivar algo absolutamente indefinível. Esse elemento estranho, que antecede as imagens

²³⁷ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.* p. 15.

surrealistas, causa espanto e admiração. Assim sendo, o dito acima sobre a pureza da água se desconstrói, ou se reconstrói com um sentido absolutamente inusitado para a expressão, mesmo no universo decadente-simbolista. Se o poema carece de luminosidade, a água cristalina, que possibilita essa luz em um único momento do poema, liquefaz-se não na escuridão, mas na impossibilidade de sua “cristalinidade”, evidente no substantivo que nos parece composto “nunca mais”.

Paulo Franchetti, a partir dos binômios *imagens:olhos* e *água:fonte*, tem a seguinte perspectiva de análise:

[...] as imagens passam pela retina, sucedem-se nela e não deixam traços ao serem substituídas pelas novas sensações visuais. Quando lemos os dois primeiros versos, é esse o sentido mais imediato, mais facilmente atualizado. É apenas quando lemos o terceiro e o quarto versos que se introduz o estranhamento, pois, uma vez dada a comparação com a fonte, temos de lidar com um movimento que não é o da sucessão apenas, mas o da passagem através. De fato, o que faz uma fonte é o movimento da água que flui através dela. Em si mesma, ela é apenas um lugar de passagem e manifestação de algo que nela aflora. Assim, se os olhos são como uma fonte é porque as imagens os atravessam. E da mesma forma que a água depois de passar pela fonte desenvolve o seu curso, também as imagens, depois de atravessarem os olhos, continuam o seu trajeto até desembocarem no lago morto e silencioso.²³⁸

Ainda que a perspectiva de análise difira, Franchetti identifica imagens que atravessam os olhos; e nossa leitura caracteriza o eu poemático como quem recebe imagens, tal um *voyeur*, mas nada vê, é a alternativa inicial da segunda estrofe que indetermina todo o poema:

A segunda quadra abre com uma alternativa que tem sido interpretada de maneiras diversas. À leitura corrente da disjuntiva, opõem-se alguns críticos, afirmando que não há de fato oposição. Cremos entretanto, que a alternativa existe, mas não diz respeito ao destino das imagens ou das sensações, e sim às duas possibilidades de o sujeito estar em sincronia, em interação com o objeto do desejo, que no caso são as imagens. Almejando essa interação, o eu que nos fala nesse poema desejaria fixar aquilo que flui ou deslocar-se com ele. Por se tratar de duas impossibilidades, por certo que acabam em equivalência, mas as duas soluções hipotéticas permanecem distintas: por um lado, cristalizar o real, interromper o movimento e assim apropriar-se dele; por outro, fundir-se no real, integrar a sua mobilidade, dissolver a consciência pela identificação com o fluxo indiferenciado que termina no lago silencioso e escuro onde já as próprias imagens deixam de existir enquanto objeto de contemplação.²³⁹

²³⁸ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 62.

²³⁹ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 62.

Notamos que as imagens passam, não se acabam. Passar para “uma fonte para nunca mais” é, também, transferir-se do campo do discurso, do poema em si, para o irrealizável. Essa perda das imagens se vincula a outra, “Ou para o lago escuro onde termina/ vosso curso”, não é um fim em si, representação do limite, mas marca do niilismo que permeia toda sua poética e da, como indica Franchetti, sua descrença na possibilidade de transcendência.

Assim, o silêncio é mais do que expressividade. As sensações diversas acabam em um silencioso ressoar de juncais. Desta maneira, esse mutismo sugere múltiplas introspecções, mas a principal é a que marca a vacuidade do estágio posterior à visualização das imagens. Do mesmo modo, a escuridão do lago, submerge o eu, juntamente com a fonte, em um falso paradoxo: ou as imagens vão para o nunca mais, ou têm um fim na escuridão. A visualização das imagens não tem um sentido, afinal, tal qual ocorre com o eu lírico e com o Ser, centro maior de especulação do poeta, também elas se direcionam ao nada. É como se o silêncio e a escuridão das imagens e da água desvelassem um paradoxo existencial: o Ser parece ser um Não-Ser.

Uma estrutura simples da linguagem grotesca adotada pelo poeta é adjetivo + substantivo + adjetivo, sendo que os dois qualificadores se referem ao mesmo ser: “vago medo angustioso”. Se há uma clara descrença do eu poemático, qual o motivo do medo angustioso? Querer crer em uma imagem posterior e não poder? Querer crer em um Ser posterior e não poder? Pode até ser uma marca disso, mas a pulverização do Ser aniquila-o não no possível futuro, mas no agora. Franchetti discorre que ao não ter água na fonte, esta deixa de ser e o sujeito não existe quando desprovido de suas sensações.

No entanto, parece-nos que a condição do sujeito é mais profunda. Aniquilado, com ou sem percepção, ele inexistente. Parece haver em Pessanha uma múltipla variação de formas para desconstrução do ser. Neste caso, as sensações são apenas um motivo para que o corpo se torne uma impossibilidade de existência. Sua materialidade, se é que existe, é uma ilusão de ótica, e a impossibilidade de transcendência caracteriza o ser como grotesco. Ser e não-ser não é mais uma questão, mas condição de um corpo nada fantasmagórico e absolutamente impossível e inexistente.

O verso que conclui a segunda estrofe é o primeiro a possuir um travessão. Além disso, ele gera uma inflexão do tema para o eu poemático. A conversão mostra uma mescla entre niilismo e inércia. O *Mundo das representações* schopenhaueriano é muito latente nas imagens que não se consumam. As representações são “espelhos da vontade”. As sensações são espelhos da singularidade e da própria existência do

indivíduo. No poema, há uma sugestão de que tudo é ilusão, o que gera a melancolia moderna que Eduardo Lourenço identifica muito bem.

[...] A perturbação de Pascal perante o famoso ‘silêncio dos espaços infinitos’ é menor que a dos poetas que sentiram primeiro que ninguém o tempo da melancolia quando se deram conta de que já não eram capazes de ver a hora do Homem no relógio de Deus. [...]

A melancolia moderna, a de Baudelaire, tal como a dor ou a tristeza, não é já a alegoria medieval, representação ampliada e sintética das dores e tristezas reais, mas um símbolo. Perdida a referência do transcendente, os signos que evocam essa perda não podem ser senão símbolos, mesmo quando são objeto de uma alegoria de grau superlativo, como é justamente o caso de Baudelaire.²⁴⁰

O escoamento do tempo e do espaço é a forma do eu lírico se situar no mundo. A assimilação se dá através da perda da identidade. Além dos olhos, as mãos representam metonimicamente a totalidade do indivíduo, porém, este, tal qual as representações de imagens advindas da vontade, não existe a ele mesmo, é apenas uma imagem reflexa. Não se pode dizer que o eu é multifacetado, como no caso dos modernistas portugueses, mas ele se reconhece no outro que, paradoxalmente, não existe.

O grotesco se manifesta no vazio, na nulidade, na ausência do Ser. Ainda assim, o eu poemático-existencial, representação da vontade, e por isso mesmo niilista e melancólico, torna o eu irreconhecível a si mesmo e torna o outro parte do eu: “Sem vós o que são os meus olhos abertos?” Adentrando a terceira estrofe, temos a resposta, na segunda interferência feita pelo travessão: “O espelho inútil, meus olhos pagãos!” Então, tudo gravita em torno do eu, absolutamente irreconhecível em si. Paulo Franchetti afirma algo similar:

O movimento possível [...] na poesia de maturidade de Camilo Pessanha, é apenas este: fixar a própria percepção, ou a impossibilidade de percepção. Em ambos os casos, o que determina o olhar melancólico é a reflexividade, e o que o caracteriza é uma operação brutal, de esvaziamento e fragmentação dos objectos da contemplação: tudo o que o sujeito consegue perceber é a si mesmo, tudo o que consegue fazer é duplicar, exteriorizar a melancolia; reencontrar, nos vários fragmentos que ludicamente reordena, o seu próprio olhar.²⁴¹

O estudioso identifica que o eu lírico tenta fixar sua impossibilidade de percepção através do esvaziamento e da fragmentação. Além disso, percebe uma

²⁴⁰ LOURENÇO, Eduardo. *Op. Cit.* p. 21.

²⁴¹ FRANCHETTI, Paulo. *O essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2008. P. 73.

reordenação do próprio olhar. Todavia, para nós, o Ser e toda a existência são ilusórias para os vários eus que penetram a poesia de Pessanha. O grotesco em sua obra se constrói novidadeiro – na inexistência artística. Apesar de Bakhtin reconhecer o grotesco apenas na realidade empírica e Kayser admiti-lo na metafísica, o que ocorre aqui é a aniquilação física de um ser pensado na metafísica.

O fato de estar mais próximo do pensamento ligado ao fantástico não significa que seus poemas estranhos sejam fantásticos. Por exemplo, ainda na terceira estrofe, temos um símile dos olhos como “espelho inútil”. Na simbologia, o espelho é o que desvela a alma, no entanto, o adjetivo “inútil” entrega mais uma desconstrução estranha do símbolo. Não há o que ser revelado. O niilismo não é apenas uma força latente na poesia de Pessanha, nem é carregada apenas pela perspectiva nietzscheana. Nada na constituição desse universo, e de quaisquer outros, é permanente.

Parece-nos que o poema é central na poética de Pessanha justamente por deixar evidente que sua poesia vê o estado liquefeito e transitório de todas as coisas. O verso que resume essa tendência de sua poética é exatamente o que encerra a terceira estrofe: o mundo/tudo é uma “aridez de sucessivos desertos...”, inclusive o eu lírico “reflexivo” de Franchetti. A água, imagem insistente do início do poema não aparece mais na segunda parte, mas a aridez, sua antinomia, aponta para uma precariedade do Ser, tal qual a água o faz anteriormente.

Então, não há saída. O que é vida, nascedouro, também é morte, finitude. O grotesco fica ligado a um aspecto existencial e a última estrofe do poema demonstra através da cessão de movimentos que nada se conserva. O sujeito poemático parece se olhar por uma outra perspectiva, externa, e não se interessa por nada que vê. Ainda que perceba a existência de algo, parece-lhe aparência. O Ser é nada. Revogar a si a existência gera um estranhamento de uma poética ímpar, mas após as análises de Franchetti, não podemos deixar de citar a hipótese de um eu poemático absolutamente opiômano.

A partir da inflexão que o texto faz para o próprio eu lírico, o corpo se torna intangível ao próprio ser que o controla. A absoluta ausência de controle dos sentidos fica evidente em versos que transferem o controle para outrem, seja ele água, deserto ou o próprio corpo. Com a divisão estabelecida pelo eu poemático, no verso final da segunda estrofe, todos os versos seguintes culminam no não reconhecimento daquilo que lhe é de posse – o próprio corpo: “Fica sequer, sombra das minhas mãos,/ Flexão casual de meus dedos incertos,/ - Estranha sombra em movimentos vãos.” O corpo não

tem domínio sobre si, o que caracteriza uma vertente grotesca que o próprio W. Kayser identifica, com uma pequena variante: o não reconhecimento do próprio eu é, nessa perspectiva de leitura do poema, um descontrole. No entanto, esse descontrole semelha-se a uma inexistência niilista e grotesca, apenas Representação.

3.2.5. Mário de Sá-Carneiro

A temática existencial, mais explorada no capítulo sobre o grotesco na linguagem, é fulcral para a obra de Mário de Sá-Carneiro; no entanto, detectamos que o corpo é outro motivo insistentemente explorado pelas reflexões do poeta em suas obras líricas ou em prosa. O corpo para Mário de Sá-Carneiro não é simplesmente um tema que aparece esparsamente em sua obra. É objeto de reflexão.

Apesar de não considerarmos o biografismo para a análise, o poeta se autodenominava “o esfinge gorda”, quer dizer, a insatisfação com seu próprio corpo, inerente ao homem Sá-Carneiro, permeia sua poesia. A experiência da fragmentação na modernidade permeia a escrita de Sá-Carneiro de forma bem diferente da que ocorre em Camilo Pessanha. Este último estabelece um corpo que se fragmenta e se pulveriza em direção ao nada ou se torna uma impossibilidade. Sá-Carneiro trabalha com o corpo em uma perspectiva interseccionista, então a relação entre o eu e o outro perpassa a questão do corpo.

Do mesmo modo como ocorre em Pessanha, o corpo grotesco de Sá-Carneiro é impossível. No entanto, estabelecer comparações entre a construção dos dois poetas parece-nos descabida pelo fato de ambos serem poetas novidadeiros e logotetas. Assim sendo, é óbvio que além de inventores de linguagem, são construtores de corporalidade. Com isso, adentramos a essência da produção poética de um e outro.

Em Sá-Carneiro, a questão do corpo grotesco é bem encarnada em sua produção. No entanto, trata-a de maneira completamente inusitada, pois o eu é outro. Então, a sátira, a ofensa, enfim as configurações das relações entre o eu e o outro ocorrem numa interlocução do eu consigo mesmo que se finge outro. A personalização absoluta ocorre através de uma despersonalização absoluta. O ser, instância máxima de exploração na poesia de Sá-Carneiro, multiplica-se ou torna-se uno, mas como já dissemos é um “entre qualquer coisa”, que não se define.

O estudo sobre o corpo na obra de Mário de Sá-Carneiro já foi feito em nossa dissertação de mestrado quando da análise dos poemas *Partida* e *Álcool*, ambos do livro

Dispersão, e verifica ainda a presença do grotesco em outros poemas da obra de maneira mais sintética. Com o intuito de evitar a repetição, faremos aqui uma síntese do que foi averiguado naquela ocasião com a inserção de novas perspectivas. Os textos também estão anexados à tese para facilitar a verificação do que foi analisado.

O livro *Dispersão* possui um título emblemático no que tange à relação do grotesco moderno com a produção feita pelo autor. O próprio título do livro o aproxima das tendências decadentistas e simbolistas, mais especificamente a dissolução do ser em sensações refinadas. Ao passo que essas características são descritas, a produção do primeiro livro publicado de Sá-Carneiro parece muito próxima da única obra de Pessanha. Todavia, há uma diferença que modifica todo esse panorama: a importância que o corpo possui nos poemas de Sá-Carneiro.

O poema que inicia seu livro é *Partida*²⁴². Nele, a vida se escoa numa tentativa de regenerescência. O lúgubre e misterioso é o local que deveria refugiar o eu poemático, mas o mistério é paradoxalmente luz. Diferentemente de Pessanha, a existência se consoma, ainda que, de maneira melancólica, em pranto. O raro é uma busca incessante da poesia de Sá-Carneiro, seja na linguagem, nas imagens criadas e, mais especificamente no que diz respeito às representações do corpo. Com isso, o que realmente importa é o estabelecimento do raro como força sensível e criativa.

Como exemplo, temos a inversão entre Deus e o homem. Se o último é sacralizado, o primeiro é dessacralizado. Ainda que a inversão, parodística ou não, seja um recurso dos mais utilizados pelo grotesco, elas ressignificam os símbolos em uma espécie de recriação do universo. Neste, há uma nova lógica para tudo, afinal a relação entre o que é sólido e instável também não está completamente definida: “Ser coluna de fumo, astro perdido,/ Forçar os turbilhões aladamente, [...]”. Além disso, o eu poemático, nessa inversão grotesca da existência, tem a possibilidade de não respeitar as leis físicas do espaço e do tempo.

Ora no passado, ora no presente, ele circula pelo céu, pelo Egito, e até pela Roma dos césores. Ao longo do poema, a imagem de um corpo pertencente ao eu poemático se dissipa, como indica o próprio título. Assim sendo, temos: “as imagens fragmentárias compõem um ser grotesco, inacabado em constante construção. Seu corpo

²⁴² Ver anexos.

é grotesco por não ser um corpo possível. O corpo é abstrato, idealizado, estetizado, fragmentário, surrealista e expressionista.”²⁴³

Este corpo não está mais fechado e acabado. Ao contrário, ele se mescla à flora, aos objetos e à fauna para continuar a desenvolver sua paradoxal corporalidade. Ele é uma representação, uma ressignificação do universo. Para tanto, ele açambarca tudo o que sente e vê, numa lógica interseccionista. O ser poemático múltiplo de *Partida* é estranho, portanto ele se amalgama com o grotesco abismal. No entanto, ao contrário do que ocorre em Pessanha, o artifício poético adotado é uma inversão paródica do mundo. Temos, então, ainda que de maneira quase irreconhecível, uma corporalidade grotesca ligada à carnavalização

Assim sendo, apesar de haver uma composição corpórea estranha, ela não gera medo, repulsa ou até o pessimismo filosófico de Pessanha que rumo ao *nonsense*. De maneira geral, o poema carrega uma lógica positiva do universo que, entretanto, termina em forma de um sentir sinestésico trágico e melancólico:

A conclusão de todo o sentir sinestésico que o poeta cria é justamente ser saudoso do momento descrito, de sua “Partida” para algo superior, elevado, sublime. Porém, identificamos a última estrofe como epílogo melancólico de sua tragédia metalinguística: o de ser Deus metafisicamente, no universo de sua poesia, porém ter a “tristeza de nunca sermos dois”, ou seja, empiricamente, a sublimação pensada não ocorre. Assim, a dispersão do eu-lírico ocorre para que “Partida” seja uma profunda reflexão metalinguística ou mesmo uma metapoesia.²⁴⁴

A sinestesia se torna um epílogo melancólico em que o corpo poético, deificado, difere do corpo empírico, absolutamente comum, distante da Beleza grotesca que a linguagem artística pode lhe agregar. A *Partida* é uma forma melancólica de se questionar sobre a limitação de não haver uma possibilidade de se interseccionar o mundo da criação com o mundo real. Assim sendo, o poema, menos pessimista ao niilismo de Pessanha, carrega em si um questionamento pertinente ao grotesco: os limites entre a realidade empírica, a metafísica e a criação artística em si.

Partida é tão somente um questionamento dos limites da existência. A construção de um corpo grotesco é o recurso que o poeta adota para tal, através de sinestesias e hipérboles que caracterizam o fenômeno. Assim, o corpo é o espaço da

²⁴³ ALMEIDA, Rogério Caetano de. *O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde*. São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado, 2007. p. 100.

²⁴⁴ *Idem, Ibidem*. p. 102.

existência que proporciona, ainda que minimamente, a junção daquilo que o homem é e daquilo que ele viria a ser, se existisse tal possibilidade quimérica de juntar o empírico, o metafísico e o artístico. Já nos referimos acima ao outro poema analisado aqui. *Álcool* é o quarto poema do livro. Como o livro é composto por 12 poemas, ele marca o final do primeiro terço. Se o título do texto carrega inerente a si um símbolo grotesco de transgressão, através do torpor proporcionado pelo estado de ebriedade, o eu poemático é volteado por cores e vê uma procissão de construções personificadas: “Guilhotinas, pelouros e castelos/ Resvalam longemente em procissão;/ Volteiam-me crepúsculos amarelos,/ Mordidos, doentios de roxição.”

A atmosfera inicial é absolutamente incomum, o que permanece ao longo do poema. Na terceira estrofe, por exemplo, os sentidos se interseccionam entre si, consigo com o universo e com o próprio eu, procedimento similar ao que ocorre em *Partida*. No entanto, a modernidade tem como centro de sua nova sensibilidade a fragmentação em qualquer esfera. Então, há dois novos paradoxos típicos do grotesco. O corpo que se une, dissipa-se; o corpo que se fragmenta, totaliza-se: “Respiro-me no ar que ao longe vem,/ Da luz que me ilumina participo;/ Quero reunir-me, e todo me dissipo - / Luto, estrebuchos... Em vão!/ silvo pra além...”

No além, consegue-se a imortalidade; juntamente com ela, vem a hipótese de completude. Daí em diante, o eu que é outro está mais próximo das raízes do fantástico:

O eu lírico do poema *Álcool* lembra um títere com ações não-familiares ao outro e a si mesmo (a mudança de sentidos e as personificações servem de exemplo); ele se acha estranho a tudo o que ocorre no mundo e a si mesmo. Na verdade, a manifestação do eu poemático é deformadora de si, mas apenas quando reflete sobre si mesmo ou quando se reflete no espelho. Interessante notar que o outro, aquele que controla o títere, é o próprio eu lírico na (i)lógica junção universal dos seres.²⁴⁵

A poética de espelhamento a que Sá-Carneiro submete suas construções é geralmente deformadora. Por meio do álcool, que é o próprio eu poemático, temos esse efeito de estranhamento que, muito próximo do surrealismo, vincula-se à passagem do dia. O amalgamento do corpo com o mundo, explícito no poema, enforma uma totalidade universal. O corpo novamente é uma síntese do universo. No entanto, ambos se dissipam, ou modificam seus estados para outro. O corpo e o universo são

²⁴⁵ ALMEIDA, Rogério Caetano de. *Op. Cit.* p. 108.

grotescamente polimorfos: “É só de mim que ando delirante - / Manhã tão forte que anoiteceu”.

Para concluir nossa análise da corporalidade grotesca na poesia de Mário de Sá-Carneiro, adotamos o poema que fecha *Dispersão* para que tenhamos uma ideia global de como a obra concebeu o corpo em seu todo. É sugestivo o título, que posteriormente será verificado sob a égide da interpretação adotada, *A queda*.

A queda

E eu que sou o rei de toda esta incoerência,
Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la
E giro até partir... Mas tudo me resvala
Em bruma e sonolência.

Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de oiro,
Volve-se logo falso..., ao longe o arremesso...
Eu morro de desdém em frente dum tesoiro,
Morro à mingua, de excesso.

Alteio-me na cor à força de quebranto,
Estendo os braços de alma- e nem um espasmo venço!...
Peneiro-me na sombra - em nada me condenso...

Agonias de luz eu vibro ainda entanto.

Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,
- Vencer às vezes é o mesmo que tombar -
E como inda sou luz, num grande retrocesso,
Em raivas ideais ascendo até ao fim:
Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....

Tombei...

E fico só esmagado sobre mim!...

Formalmente falando, o poema não possui uma estrutura fixa e, como boa parte da obra de Mário de Sá-Carneiro, é de gênero híbrido. Constatação difícil, pois sua poesia se prende a um lirismo absoluto, apesar de possuir em alguns momentos a fluidez

da prosa e a natureza dúctil de uma síntese da reflexão. O título é emblemático neste sentido, já que é o décimo segundo poema do livro *Dispersão*, formando então uma totalidade poética que se torna um *ad eternum*. A dispersão termina em queda. Na verdade, parece-nos que a dispersão acaba um pouco em cada poema.

Cada um deles representa um pequeno fim e uma pequena queda. É como se o livro formasse um fractal de sucessivas quedas em cada dispersão. O primeiro verso do poema retoma todos os poemas anteriores, “E eu que sou o rei de toda esta incoerência”. Na verdade, *Dispersão* é um livro de poemas que forma um poema só, em mosaico. O todo fragmentário se unifica justamente pela fragmentação, um típico paradoxo que permeia a poesia moderna, intrínseca toda ela à sua estranheza. De maneira geral, o corpo poemático, também partícipe de uma reflexão metalinguística, é o receptáculo de um mundo sugestivo, desconstruído, caótico e, sintetizando tudo isso, grotesco.

Os dois primeiros versos fazem uma digressão de tudo o que a voz poemática trabalha nos poemas anteriores em duas palavras que caracterizam a modernidade: “incoerência” e “turbilhão”. Além delas, a fragmentação do discurso que caracteriza o segundo verso, dividindo-o em dois hemistíquios sem uma conexão aparente entre “eu próprio turbilhão” e “anseio por fixá-la”. A fixação é do único substantivo feminino que aparece no primeiro verso: a incoerência. Então, temos além do anacoluto do segundo verso, uma contradição que, de pronto, remete ao grotesco.

O verbo com o pronome oblíquo, que num primeiro momento parece não se referir a nenhum antecedente, constrói um *nonsense* ao tentar fixar a incoerência. O grotesco se faz linguagem, torna-se manifesto, mas o próprio eu lírico, corporificado, inventa-se enquanto linguagem, então o corpo-linguagem é grotesco e adentra em um território do grotesco: O “eu” “gira” até partir, ou é a “incoerência”? De maneira pragmática, o verbo parece não ter um sujeito.

A atmosfera abismal que se manifesta no derradeiro período da estrofe traz uma adversativa que não se dirige a nada do dito antes. “Mas tudo me resvala/ em bruma e sonolência”. Ambos os substantivos, juntamente com o pronome indefinido, são símbolos de indeterminação. “Bruma” e “sonolência” são signos que além de se associarem ao universo do grotesco fantástico, estão intimamente associados à relação de um estado de alma profundo. O poema seleciona palavras que transitam num entrelugar: consciente e inconsciente, empírico e metafísico, real e fantástico. Apesar de o eu lírico indicar que há apenas um resvalo, é tudo que o faz. Assim sendo, o receptáculo do universo é o corpo, condição *sine qua non* do grotesco materializado.

O exagero que caracteriza a corporalidade de Mikhail Bakhtin não está presente, mas a relação estabelecida entre o macro e o microcosmo sim. Esta, no entanto, só é perceptível dentro da concepção estudada por W. Kayser. Ainda que Bakhtin reconheça a presença do grotesco popular medieval nas manifestações literárias modernas, seu matiz é outro, sem certa matéria pura que o estudioso russo identifica como primitivismo.

É exatamente isso que constatamos em Sá-Carneiro: seu primitivismo aparece na indissolúvel relação estabelecida entre o corpo e o universo. Seu negativismo, no entanto, é a parte de sua poesia que se relaciona com a razão – novamente a presença de oximoros caracteriza a obra: razão primitivista ou primitivo racionalismo. Esta relação grotesca e moderna por excelência. Esse negativismo se abalroa com o aspecto positivo do realismo grotesco, também conceituado como carnavalização.

A segunda estrofe do poema começa com uma condicional e revela o eu lírico em relação com o universo da matéria – o ouro –, que verdadeiro ou falso, é desdenhado, no entanto a conclusão mostra a necessidade dos bens materiais para o excesso. A matéria existente em suas mãos torna-se falsa, outra. Há uma outra possibilidade de interpretação ao identificar o eu poemático como uma deidade, capaz de operar a existência da matéria. O desdém ao ouro remete primeiramente, no caso de interpretar apenas o poema, a um desapego material. Sob a ótica de que o livro é um único poema, o desprezo parece ser direcionado ao mundo como é, sem a intersecção de seres.

À primeira vista, amalgamar-se ao ouro seria algo necessário para sua alquimia empírico-poética. E o terceiro verso corrobora seu desdém ao material: “Eu morro de desdém em frente dum tesouro”. Por outro lado, o verso que encerra a estrofe tem um eco do verbo morrer, “morro à míngua, de excesso”. Assim sendo, surge outra possibilidade de leitura: quer o excesso que o ouro proporciona, mas não o ouro em si, ou pelo menos a preocupação com ele, com a matéria. Esta contradição absolutamente burguesa demonstra o eu poemático burguês em crise, em queda, tal os decadentistas finisseculares.

O corpo, enquanto eu poemático e linguagem, é uma presença ausente, oximoro e sinestesia. A atmosfera desenvolvida neste poema dá mostras de uma entrefusão do consciente com o inconsciente, do real com o pensado, enfim antevê características do surrealismo, que não é considerado grotesco por Bakhtin. Entretanto, Kayser reconhece o movimento como característico de um certo tipo de grotesco, o

quimérico, afirmação esta que concordamos. A união do contraditório não é apenas um oximoro. O recurso une elementos impossíveis de serem unificados.

A terceira estrofe se mostra altamente fanopeica. A visualização das imagens, no entanto, só ocorre no intelecto, afinal os “braços de alma” ou ainda um “Peneiro-me na sombra” não são imagens possíveis no mundo empírico. A atmosfera de inconsciência faz com que o poema, visual, perca sua visualidade e seja pensado. O verso inicial é carregado de uma sinestesia que impossibilita a realidade de produzi-la. “Alteio-me na cor” é, em âmbito empírico, a produção de uma quimera corporal; é, no universo metafísico, deificação, ou uma espécie de dispersão do ser.

O alcance dos versos, apesar de estabelecer uma união entre signo, sentido e som, é desarmônico e *A queda* coaduna todos os elementos constitutivos e dissonantes do poema para causar um profundo mal-estar no leitor, apesar de a terceira estrofe se concluir com um paradoxo que não nos dá como certo esse profundo mal-estar: “Agonia de luz eu vibro ainda entanto”. Ainda que “vibrar” tenha um caráter positivo, o universo semântico do verso, criado pela força da metáfora “agonia de luz”, é um poderoso diapasão de dissipação e dispersão.

O sujeito lírico, corpo sígnico, inicia a quarta estrofe com uma profunda agonia existencial. Novamente: diferindo do não-ser de Pessanha, a existência, cabe aqui o pleonasma, existe. “Não me pude vencer mas posso-me esmagar” possui um quiasmo que ajuda a confirmar a prostração do ser no verso seguinte, “ – Vencer às vezes é o mesmo que tombar –”. O grotesco se faz presente através da contradição implícita ao verso que constrói uma metáfora para a existência. Ainda que haja uma atmosfera de desistência e entrega por parte desse ser grotesco que é o eu poemático, o terceiro verso carrega uma adversativa, apesar de estar marcado com uma conjunção aditiva: “E como inda sou luz num grande retrocesso,/ Em raivas ideais ascendo até ao fim:/ Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...”

A inconclusibilidade, também ela estratégia da poesia moderna, parece dar fim ao poema. No entanto, duas linhas pontilhadas, marcadoras de uma visualidade que subverte a constituição “sínica” do texto, como se elas não comunicassem algo ao receptor da mensagem, não concluem o texto e até carregam uma carga de indefinição e ambivalência, que remete ao grotesco. Uma única palavra aparece a seguir: “Tombei...” Ainda assim, o poema não se conclui. Mais uma linha pontilhada marca as sucessivas possibilidades de fim e então surge o verso derradeiro, com alta carga de subjetividade e

uma reflexão do homem moderno sobre sua existência: “E fico só esmagado sobre mim!...”

O eu se replica. O indivíduo não é mais um só. A subjetividade é múltipla. A dimensão filosófica que a reflexão sobre o grotesco traz na modernidade difere da visão do realismo grotesco não porque o último é superficial, mas pelo fato de ele trabalhar com a dimensão contraditória de maneira universalista, enquanto o grotesco da modernidade trabalha o contraditório como especificidade, perdendo seu caráter popular de substância una e indivisível do universo, como diria Bakhtin. Destarte, o estudioso russo está correto ao afirmar que o grotesco é absolutamente solitário a partir do século XIX. Isso se dá, entre outros motivos, pela nova sensibilidade romântica e burguesa

Um exemplo disso é quando pegamos o verso final do poema. Ele possui uma ambiguidade que se desfaz no ser. A primeira leitura possível é a de que o eu lírico ficou esmagado conforme a queda sobre o gelo. No entanto, o emprego do “só” demonstra ainda que pequenas subversões gramaticais tornam o eu lírico absolutamente solitário quando esmagado. Então, o corpo-universo é uma existência múltipla, carregada de solidão. Um paradoxo filosófico-grotesco de ser um corpo que converge tudo para si, mas se sente completamente só.

Há mais: o uso do advérbio de lugar “sobre” modifica o próprio ser abolindo qualquer regra das ciências naturais, especificamente da física. Sendo assim, o esmagamento é metafísico. O corpo do eu lírico, o corpo do livro, enfim qualquer corpo real de “Dispersão” torna-se um não-corpo e, por isso mesmo, corpo grotesco. Novamente o paradoxo grotesco de um ser que não se manifesta completamente como entidade física na poesia de Sá-Carneiro. O corpo-universo que não é corpo é absolutamente inverossímil e impossível. O corpo-universo solitário é absolutamente estranho, abismal e grotesco.

3.2.6. Al Berto

A questão do corpo é central na poética de Al Berto. Conforme dito acima, em sua obra, o corpo é linguagem e a linguagem é corpo. Ao tomar corpo, a linguagem se constrói sob diversos prismas, conforme já foi dito no trecho concernente à linguagem: a linguagem-corpo homoerótica assume uma pluralidade de formas. Tal qual um gênero

discursivo híbrido, o corpo carrega em si a completude do masculino, do feminino e da androginia.

No corpo, a aporia se manifesta como inacabamento do ser-em-devir. Ele é inacabadamente acabado. A sensação de completude, já o vimos na linguagem, só aparece com a tríade corpo-água-escrita. No entanto, numa perspectiva em que apenas o corpo é a entidade empírica, os outros dois elementos contribuem, paradoxalmente, para seu inacabamento. É daí que parece surgir o niilismo de ser existência-linguagem na obra, a qual deflagra o sexo na sujeira e no universo *underground*. O corpo é o que-se-é, para alguns, relapso e decadente; para outros, mercadoria de consumo, beleza e voyeurismo, enfim, entre tantas possibilidades de se pensar o corpo, a melhor é a de que ele é um simulacro. O corpo é um simulacro de dessemelhança.

Novamente, temos a aporia como elemento constitutivo do ser pós-moderno. Tal qual ocorre com a linguagem, o corpo comum perde sua autenticidade. Sua legitimidade se dá quando não se é mais aquilo que fora. Esse corpo, relativo, é também ele uma impossibilidade. Quando analisa a pós-modernidade, Eliane Robert Moraes demonstra como o corpo se faz impossível. A autora destaca a indeterminação sexual do corpo; a perda da unidade de um corpo que se encontra nos domínios da morte; o corpo-voz que se desdobra no outro violentamente; um corpo convulsivo, agonizante e retorcido nostálgico de um ato sacrificial. Em síntese, temos:

Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período.²⁴⁶

O corpo moderno se remodela na fratura de si. O corpo pós-moderno, entre outras possibilidades, é uma narrativa-em-si, ou hipertexto. Não há mais necessidade de se corporificar o corpo. Ele pode ser, paradoxalmente, apenas uma representação. Em Al Berto, tal perspectiva se legitima enquanto linguagem, sem significado, apenas corpo-em-si-que-é-linguagem. Seu lirismo advém dessa relação lacunar entre a palavra e o corpo que se complementam na água do mar que tanto definiu o país, ou no papel, o oceano de suas reflexões.

²⁴⁶ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002. p. 57.

A escrita é um dos corpos de Al Berto. A metalinguagem marca toda sua obra e caracteriza-se por uma organicidade já no primeiro livro. O longo poema em prosa *equinócios de tangerina* possui cinco equinócios. Além disso, o poeta arranja poemas seriados, como ocorre em *alguns truques de ilusionismo*, em *sete dos ofícios* e em *O medo* (1), *O medo* (2) e *O medo* (3). A poesia se faz hodiernamente, como também indica o título de seu oitavo livro, *Três cartas da memória das Índias*. Apesar de o sétimo livro indicar em um título a relação com diário, *quinta de santa catarina* (*fragmentos de um diário*), a busca pelo poema híbrido de formas constitui a construção de um local para as contradições do ser, o corpo. Assim, não é prudente afirmar uma forma na obra de Al Berto, pois sua contraparte também pode estar presente.

Por exemplo, em uma das paisagens de *equinócios de tangerina* se observa um lirismo amoroso que rememora à tradição portuguesa:

o olhar foi o primeiro a tocar o corpo. depois as mãos pararam nesta cidade, perderam-se naquele jardim de cabelos e de alpendres. adquiriram suavidade nas planícies, subiram montanhas, falaram. as mãos falaram. demoraram-se esquecidas, suspensas sobre o ventre.

Com um toque possível, não se pode falar do neoplatonismo camoniano, mas algo da tradição lírica está presente aí, como certa alegria bucólica arcádico-romântica tão presente na poesia portuguesa, ou com a descrição de um cenário que se torna parte do eu poemático. Enfim, o amor é sublimado. No entanto, uma ruptura violenta do padrão linguístico e da temática dá a medida exata do que ocorre em qualquer momento de sua obra:

*putos aproximam-se de Tangerina desmaiada. ela finge não estar ali, não se mexe, não quer enterrar o sexo duros nos lábios das crianças. ela espera que sejam os putos a tocar-lhe, como tocam as anémodes atiradas à praias pelo mar. invadem-lhe o corpo, coagulam nele, lambem-no por dentro, instalam-se no sangue, pernoitam nos cabelos endurecidos pelo esperma. rumores, Tangerina ou Nervokid sepulta o sexo na areia, volta-se repentinamente, aponta o caralho ao sol e vem-se. a sua língua devora a boca salgadiça das crianças. ejacula uma cinza adocicada, transparente. do mar sobe um canto quase inaudível, do corpo propaga-se um estremecimento, um sismo que se transmite à terra e a fecunda. o sol já se esconde atrás dos rochedos, purpúreo. um barco em contraluz, ou seria uma visão de deus no crepúsculo da alba? (grifo nosso)
[...]*

Tangerina é uma fruta-corpo. A relação das frutas com o erotismo é tradicional no Ocidente. O corpo da fruta espera ser consumido, não consumir. A espera se revela

enquanto passividade sexual. A invasão do corpo-fruto cria uma realidade outra, não como o mundo às avessas bakhtiniano, estranha à sexualidade comum. A incursão invasora era, contraditoriamente, o que o corpo esperava para se excitar e se abrir para o universo. Com isso, o corpo deixa de ser apenas um receptáculo e se relaciona sexualmente com o mundo. É curioso o uso do verbo “sepultar”, pois remete a Georges Bataille e sua aproximação entre sexualidade e morte.

Ainda assim, o paradigma moderno do francês é a desconstrução da identidade através de uma dissecação do corpo. No trecho do poema de Al Berto, a relação do corpo com uma identidade individual parece inexistente. Então, o corpo-universo construído pelo poeta é a região que possibilita a conjunção entre o homem, outro homem e o mundo, todos eles coisificados e vivos. Não estamos falando de uma ótica naturalista da existência. O sexo, através da invasão da interioridade, motiva a conjunção com o mundo. Através da fecundação da terra, o sexo, coisa-em-si torna o mundo colorido e possibilita uma epifania, conforme vemos no trecho assinalado acima.

O corpo é o centro do universo e o sexo é o centro do corpo, então o âmago da vida está nos orifícios sexuais. Temos um corpo que difere do corpo paródico de Bakhtin. Ele é estranhamente normal e anódino. Apesar disso, relembra o ciclo da vida do qual o homem faz parte e interage com outras formas de vida. O corpo é grotesco em sua panssexualidade, sem recalcar seu instinto, parte do que se é. O que é o corpo fruto então? Em um trecho anterior, podemos ver a definição dada pela voz poemática: “[...] alguém loiro, esbelto, come um bife apimentado. Colarinho mole, usado, pescoço liso, sem fios de ouro nem pedrarias. Dedos esguios, serenos gestos delicados, quase esquecidos porque ninguém os olha. é Nervokid, é Tangerina, ou Nému, perdendo-se na sombra do restaurante. Ele ou ela mastiga o bife. [...] (grifo nosso)”

O corpo de Tangerina ganha um contorno físico que a seguir se dissipa em vários nomes. “Nervokid” faz referência aos nervos e ao mesmo tempo rememora os nomes de heróis televisivos japoneses dos anos 1970 e 1980. “Tangerina” é a fruta dividida em “equinócios”, gomos, consumidos no quinto equinócio pela escrita. “Nému” uma alcunha qualquer. Todos eles são um corpo só e, ao mesmo tempo, múltiplos corpos. Além disso, o trecho em destaque nos fornece um corpo que pouco importa se masculino, feminino ou andrógino, afinal é a sua corporalidade que o faz completo.

Por outro lado, a atmosfera labiríntica do poema deixa em dúvida se o espaço descrito é o da contracultura, meio marginalizado, sujo e decadente, ou de um

vislumbre, um sonho ou uma quimera. Enfim, Tangerina, Nervokid e outros personagens, todos eles vertiginosamente condensados em um só, ocupam esses espaços juntamente com o eu poemático utilizando o ato sexual entre múltiplos corpos como delimitador do espaço e reflexão sobre a escrita. Há um processo de inversão na obra de Al Berto, que não é paródico. A obscenidade da relação entre os corpos descritos, ou na cópula entre corpos e palavras proporciona uma nova forma de se vislumbrar o corpo como grotesco. É através do pastiche, mas não do pastiche de caráter ambivalente e paródico. Afinal,

[...] Hoje o destino do corpo é tornar-se prótese; o modelo da sexualidade torna-se a transexualidade. Madonna, virgem produto da aeróbica e da estética glacial, desprovida de charme e sensualidade, andróide com musculatura; Cicciolina, boneca inflável, erotismo liofilizado do discurso sexual, transgressão total sob controle; mulher ideal dos telefones rosas, com uma ideologia erótica carnívora que nenhuma mulher assumiria, a não ser um travesti. Michael Jackson, com seu charme andrógino e frankesteniano: são todos mutantes, cujo visual erótico esconde a indeterminação genética, trânsfugas do sexo.²⁴⁷

O corpo é um não-corpo. Sua completude se dá através da ausência de algo. Nesse poema de Al Berto, lírico, há uma ataraxia estoica, que João Barrento caracteriza na pós-modernidade como “individualismo sem subjetividade”. O corpo experimenta tanto de tudo que acaba anestesiando os sentidos. O pós-moderno é um estado em que “a exclusão da dor é consequência natural do hedonismo reinante, de raiz narcisista e horizonte epicurista, mas mais plausivelmente explicável como reacção histórica aos excessos de sacrifício e de dor pedido às gerações da primeira metade do século XX”²⁴⁸. Se no poema visto aqui não há a presença da dor, João Barrento identifica-a em *Horto de Incêndio*:

Nalguns poemas do último livro de Al Berto, [...], sente-se como a grande metáfora da morte, a ominosa narrativa, quando transformada em poema, cria uma insuportável tensão entre a matéria (o limite da dor) e a forma, porque esta se torna “um factor arrepiante de quase obscenidade, ou de irresistível sensação de proximidade do sublime”, como escrevi em noutro lugar a propósito de Thom Gunn.²⁴⁹

²⁴⁷ NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do Pós-Modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 46.

²⁴⁸ BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 76.

²⁴⁹ BARRENTO, João. *Op. Cit.* p. 80.

Assim, se analisarmos a obra como um todo, temos o corpo, sob qualquer aspecto, indeterminado. Com isso, ele se faz e se desfaz no momento seguinte. É o receptáculo de binômios que, de maneira geral, até a modernidade se excluíam mutuamente. O grotesco é sublime e o sublime é grotesco. Um se cauteriza no outro e ambos se encontram no corpo. Linda Hutcheon, ao citar Ziolkowski, indica que o limite da arte pós-moderna está, na hibridização de formas, dominando o espaço do outro:

Novas artes se relacionam com tal proximidade que não nos podemos esconder de maneira complacente por trás dos muros arbitrários das disciplinas que se autocontêm: inevitavelmente, a poética dá lugar à estética geral, considerações referentes ao romance se transportam com facilidade para o cinema, enquanto a nova poesia costuma ter mais pontos em comum com a música e a arte contemporânea do que com a poesia do passado.²⁵⁰

Assim, representações do corpo que o “grotesquizaram” no passado não o fazem de maneira repleta na pós-modernidade. As leituras do corpo são variáveis no mundo fenomenológico. Enquanto objeto visível, para alguns, um determinado corpo, representante de um grupo social, é estranho e feio; enquanto que em sua tribo social de origem ele é belo e sublime. O corte de cabelo de um punk carrega tal idiossincrasia.

Em Al Berto, conforme sua obra evolui, fica perceptível uma alteração substancial na forma como o corpo-escrita se constitui. Se no poema anterior, do início de sua obra, fica perceptível uma profunda ataraxia, o estudo de Tatiana Pequeno sobre *Horto do Incêndio* comprova uma melancolia que tenta “superar a sucessão de traumas e a sucessão de perdas, além é claro de toda uma predisposição contida no seu imaginário cultural português, também acostumado a uma poética de adeuses.”²⁵¹ Tanto a ataraxia quanto a melancolia e sua antinomia, o vigor, podem estar vinculados ao corpo grotesco ou não.

Vejamos mais algumas manifestações do corpo grotesco, privilegiando agora as obras ulteriores do poeta. Em *Alguns poemas da rua do forte*, especificamente no poema intitulado *Persiana de água*, cujas imagens iniciais remetem a um universo grotesco que não será analisado aqui, a última estrofe tem um elemento caracterizador da corporalidade grotesca:

[...]

²⁵⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 26.

²⁵¹ PEQUENO, Tatiana. *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Dissertação de Mestrado. p. 79.

*a memória está perfumada de violetas
desprende-se dos pulsos escorre pela cal dos corredores
persigo-me
pela madrugada suja das palavras
com o pressentimento de ter morrido longe do meu corpo
encosto-me às esquinas disponíveis da cidade
amachuco a vida debaixo dos sóis que te evocam
oferecendo a espuma da boca a todos os desconhecidos*

Em qualquer acepção do termo “memória”, fica evidente a correlação com “lembrança”. Ambas fazem parte da interioridade. Uma memória que “escorre pela cal dos corredores” expõe a cisão do ser, elemento este em essência grotesco. Antes disso, o eu poemático indica que ela “desprende-se dos pulsos”, ou seja, a memória força sua fulga. É como se o ser se negasse a existir enquanto todo. A subjetividade se esvai do corpo físico.

O terceiro verso aparece com apenas um verbo reflexivo. “persigo-me” revela a busca de um eu por outro-eu que ainda assim é eu. Cindido ou não, esse corpo busca sua completude enquanto signo. O corpo-linguagem novamente se manifesta na obra de Al Berto. Ao reverso do que intenta, o ser pressente “ter morrido longe do corpo”, mas empiricamente o ato de morrer é perceber o corpo como um dispositivo que para de funcionar.

Assim, a morte é metafísica e o corpo continua se movendo pelos três últimos versos do poema de maneira absolutamente autômata. O campo semântico de todos eles sugere, ao início dos versos, um corpo-escrita que se prostitui: “encosto-me às esquinas”, “amachuco a vida”, “oferecendo a espuma da boca”. Se a prostituição do corpo está ligada à vida, ao nascer-morrer da lógica ambivalente do universo, aqui ela aparece como uma não-vida, ou uma espécie de vida após a morte da metafísica.

Então, o corpo, sem alma, desprovido de memória, é uma inexistência que existe ou uma existência inexistente. Assim, há um paradoxo ambivalente no texto que não dá conta de aproximar esse corpo do universo da cultura popular. O corpo é de um grotesco que não comunga mais da essência do carnaval, que é sua abertura e compartilhamento com o universo e com outros corpos. O corpo-escrita é autômato e estranho com a dissociação entre fisiologia e psicologia. Ele é um signo de materialidade, sem representação e significado, que aniquila a ideia nietzscheana tão forte na pós-modernidade de se tornar um homem-além-do-homem. O ser é uma grotesca clivagem em que fica apenas o corpo.

Em outros poemas, o corpo-escrita aparece de maneira diferente. Por exemplo, um trecho do poema número quatro (4) de *O esquecimento em Yucatán* retrata o corpo-escrita mais como escrita do que corpo:

[...]
 tento fugir deixar-te nessa prostração sem palavras
 rasgo a espuma vegetal da voz... entro no corpo
 por uma sílaba mais aberta e untada
 apago a fala e a incandescência do sangue
 procuro o esperma... único alimento
 que de repente me cega e sacode o coração

fotografo o interior do corpo
 devasso os corredores dos ossos as distantes artérias
 e quando encontro uma porta regresso à superfície da terra
 onde um vulcão se extingue poro a poro...lentamente
 [...]

Como num devaneio hiperrealista, o eu poemático adentra ao corpo de outrem e, neste universo de sonho, perpetra uma viagem que começa com a anulação do que lhe possibilitou a entrada, afinal a sílaba tanto pode ser escrita quanto falada. A seguir, “apagar a incandescência do sangue” parece-nos um ato sacrificial com o corpo alheio. Essa imolação se torna ainda mais intensa pelo fato de o verso seguinte indicar uma busca pelo esperma.

Em diversas tradições, o ato de vindimar está ligado à sensualidade. G. Bataille já disse: “A sexualidade e a morte são apenas momentos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é o próprio de cada ser.”²⁵² Se a matéria em putrefação geralmente é tratada com repugnância, no universo do grotesco da cultura popular ela é parte do universo ambivalente pelo fato de alimentar de alguma maneira o ciclo da vida. Um exemplo disso é o corpo morto que aduba a terra.

No poema, o eu poemático continua sua progressão pelo corpo, que após o esfriamento do sangue, parece morto. A busca de um alimento por parte do eu lírico faz com que este pareça um verme, ou, como diria Augusto dos Anjos, algum “operário das ruínas” do corpo. A busca deste é por esperma, matéria viva, e que possibilita dar vida. Ademais, o sêmen é força de vida, representação da vontade de potência. Seria o objetivo fazer-se vida a partir de um corpo morto? O fortuito encontro com o alimento

²⁵² BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M Editores, 1987. p. 58.

“de repente me cega e sacode o coração”, ou seja, afeta a visão e desequilibra o emocional desse eu-verme.

Além do hiperrealismo, há certo vínculo com a psicanálise freudiana. Esta nos dá aquilo que o vienense chamava de “automatismo psíquico puro”, ou seja, sem a intervenção reguladora da razão, o cérebro está alheio a qualquer preocupação de juízo moral e até estético na criação das imagens. Como o próprio verso que inicia a estrofe seguinte indica, “fotografo o interior do corpo”. A seguir, perpassando por algumas partes da interioridade, a fotografia que vemos é a de um corpo perscrutado entre ossos e artérias.

O fisiologismo do trecho não chega a se aproximar do grotesco ligado à cultura popular, mas a forma como o eu-verme sai do corpo morto nos dá um estranhamento característico do grotesco ligado ao fantástico. Aliando a isso a exposição das vísceras, temos o complemento de um sentido grotesco para o corpo. O eu poemático, como numa interrupção desse sentido corporal que o texto ganha, reifica o outro e retorna “à superfície da terra”. Nesse momento, a metáfora do vulcão que se extingue liga o corpo morto à terra, ao universo.

O corpo morto, expulsando ou não o sêmen de si numa espécie de último indicativo de vida, fertiliza a terra, o eu poemático, o universo. E aqui, tem-se uma repleta relação do corpo com o universo. Ele foi exposto e dizimado pelo eu poemático, também ele grotesco, mas em seu último suspiro se relaciona com o mundo de maneira absolutamente ambivalente. Numa espécie de mistério, a interioridade do corpo se revela às avessas através do eu lírico. Assim, o corpo-linguagem, signo, dentro do próprio contexto do poema ganha vida após o resfriamento do sangue, após sua morte. A leitura, no entanto, não possibilita vislumbrar a paródia bakhtiniana, livre de seriedade.

Para encerrar, a estrofe não colocada aqui que ultima o poema sugere a relação homoerótica de maneira absolutamente lírica. O corpo grotesco se esvai novamente enquanto signo. O último poema analisado aqui será *lápide*, que é uma espécie de prefácio a *Três cartas da memória das Índias*:

lápide

a contínua escuridão torna-se claridade
iridescência lume
que incendeia o coração daquele cujo ofício

é escrever e olhar o mundo a partir da treva
 humildemente
 foi este o trabalho que te predestinaram
 viver e morrer
 nesse simulacro de inferno

meu deus!
 tinha de escolher a melhor maneira de arder
 até que de mim nada restasse senão um osso
 e meia dúzia de sílabas sujas
 calcinadas

O título do poema não rememora apenas à morte, mas também à escrita. “Lápide” é a escrita sobre a morte de outrem. No entanto, a poesia de Al Berto como um todo é autorreferencial e narcísica, o que ocorre também neste poema. A lápide contém em seu bojo uma reflexão sobre o corpo-escrita. Se o primeiro verso nos fornece uma antítese característica do grotesco, retomada em trechos posteriores. Luz X escuridão ganha um matiz com a intensidade do curto segundo verso: “iridescência lume”.

A antítese gera um paradoxo. A escuridão é a fonte de luz. Para além da simbologia que ambos os termos possuem há uma vontade de potência nietzscheana, esta se manifesta na escrita. O corpo se manifesta na escrita. Então, este último também é vontade de potência, tal qual o próprio filósofo pensava. O quarto verso do poema adiciona à escrita um dos cinco sentidos corporais. Escrever e ver se aproximam de outro binômio que aparece no sétimo verso, “viver e morrer”, que não são opostos, mas complementares. Viver no corpo e vê-lo morrer diariamente é uma tarefa da escrita-corpo, ainda que esta parta da treva e de todas as alusões que faz.

O último verso, ainda que de maneira vaga, possibilita compreender o corpo como “simulacro de inferno”. No entanto, a existência também o pode ser, tal qual a escrita. É interessante notar que a ausência de pontuação traz uma impossibilidade de interpretação definitiva neste trecho. O uso do pronome de segunda pessoa caracteriza um diálogo entre o eu poemático e outrem. E o verso que inicia a segunda estrofe permite visualizar uma epifania. Por outro lado, o solilóquio introspectivo também é possível. De uma forma ou de outra, o que nos parece claro é uma profusão de vozes que permeiam o discurso, sejam elas pertencentes a um eu que se pluraliza ou a uma voz-universo.

Ao mesmo tempo em que a escrita-corpo vem de um nascedouro de trevas, ela se consome em luz e/ou em trevas, em vida e/ou morte. O corpo não se manifesta no poema a não ser enquanto escrita, à excessão do substantivo “osso”, representação de

ductibilidade e força. Assim, a escrita é o que fortifica o corpo e vice-versa. Além disso, o corpo do poema é escrita, e esta é contradição, polifonia, repetição do ciclo da vida, vontade de potência e consciência poética. Na poesia de Al Berto, em que este poema poderia ser uma síntese desse aspecto, a metalinguagem forma um corpo linguagem.

O que resta de tudo isso? “meia dúzia de sílabas sujas/ calcinadas”. O corpo se resume a uma consciência de linguagem que se caracteriza como “suja” e “calcinada”. Desta maneira, o niilismo aparece ao final do poema formando uma espécie de ciclo da vida da escrita (e do corpo) em que o que vem da treva a ela torna. Por outro lado, há aqui outro conceito nietzscheano, o eterno retorno do mesmo. A escrita é uma das múltiplas facetas complementares do Ser, da realidade, do corpo e do universo.

Antes disso, no entanto, o verso anterior também desnuda uma faceta suja dessa realidade. A escrita-corpo é grotesca, mas faz o fenômeno recair no campo da moralidade, o que, na verdade, descaracteriza-o. Nesse beco sem saída, reaparece o que dissemos inicialmente. O corpo na obra de Al Berto, tal qual a escrita é a única saída e não tem saída. Ele é uma aporia. Não há solução para o ser-em-devir, nem para o corpo. A experiência não passa de um acaso na formação do ser-que-se-é, mas também ela, empiricamente, inexiste no corpo-que-é-escrita e nela se desfaz, afinal o corpo é um simulacro de dessemelhança.

Nessa miscelânea em que o corpo aparece como entrelugar está um grotesco de matiz diferente daquele pintado por Bakhtin. Ainda que alguns matizes apareçam, como a possibilidade de vermos uma paródia, uma deformação, uma inversão dos paradigmas sociais, a presença de um universo *underground* das grandes metrópoles pós-modernas e daquilo que é marginal, o corpo grotesco não se faz nos moldes carnavalizados da cultura popular.

De outra maneira, Kayser não pensa o corpo do grotesco estranho, ele nos fornece alguns referenciais, como a impossibilidade da existência deste, ou uma estranheza inerente ao que é comum e empírico. Nesse sentido, ele também não se consuma. No entanto, o autor vislumbra o grotesco pós-moderno como numa intersecção entre a sátira e o estranho, o que torna ambas possíveis e prováveis, mas nunca definitivas:

[...] trata-se, antes de mais nada, de sátira; ela é até mais mordaz, cínica e sensivelmente mais subjetiva na sua exaltação. Mas também aqui a deformação caricaturesca desprende-se do solo satírico, desenvolvendo forças próprias e transformando entes humanos em marionetes rígidas e movidas mecanicamente. Esta transformação arbitrária, e não mais propelida

pelo impulso da sátira, determina o exterior das figuras tal como seus movimentos, os seus pensamentos bem como a sua linguagem: [...]²⁵³

Com isso, podemos dizer que o corpo de Al Berto se aproxima desse grotesco ligado ao estranho, mas também não o é completamente. O corpo pós-moderno é e não é. Assim sendo, uma síntese das duas teorias possibilitaria um entendimento maior dessa nova forma de construção grotesca. De outra maneira, as duas teorias do corpo grotesco se manifestam separadamente também, o que indica um corpo enquanto simulacro único de dessemelhança da existência.

²⁵³ KAISER, Wolfgang. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986. p. 114.

3.3. IMAGENS ESTRANHAS, OU O IMAGINATIVO E QUIMÉRICO

O título deste subcapítulo não condiz com o grotesco desenvolvido por Mikhail Bakhtin, pois este sempre leva em conta o caráter ambíguo do universo, aceitando a sátira como construção de algo absolutamente novo, mas que tem algum tipo de relação estabelecida com o que acaba de morrer para que o novo nasça.

A ideia de um grotesco ligado à cultura popular nos é tão interessante, que pauta boa parte deste trabalho. No entanto, a outra vertente do grotesco, teorizada por Wolfgang Kayser, intimamente próxima do sinistro, do terror e do que o autor chama de caráter abismal da existência, também está presente na literatura portuguesa desde suas origens até os dias de hoje.

Desta forma, e não fomos os primeiros a identificar, há um grotesco abismal já na literatura medieval portuguesa. A produção não abunda tal qual o grotesco ligado ao riso, mas sua presença é notória. Aliás, a produção literária em prosa é cheia de monstros e situações fantásticas. As narrativas da busca pelo Graal são exemplares neste sentido. No Renascimento, há uma redução drástica das produções ligadas ao absurdo, visão essa que é absolutamente nossa, mas não é por causa do racionalismo que o terrífico desaparece, ainda mais em países católicos, como é o caso de Portugal. Umberto Eco diz a respeito:

Em uma sociedade que vai sustentar doravante a prevalência do humano e do terrestre sobre o divino, o obscuro transforma-se em orgulhosa afirmação dos direitos do corpo – e como tal, Rabelais foi esplendidamente analisado por Bakhtin. Os gigantes Gargântua e seu filho Pantagruel são, segundo os critérios clássicos medievais, disformes, porque desproporcionais, mas sua deformidade torna-se gloriosa.

Eles não são mais os apavorantes gigantes que se rebelam contra Júpiter, inexoravelmente condenados pela mitologia clássica, nem os monstruosos habitantes da Índia das lendas medievais: em sua incontinente e enorme grandeza, transformam-se em heróis dos novos tempos.²⁵⁴

Já o período Barroco, conforme veremos a seguir, tem uma produção ligada ao caráter assombroso da existência em diversas produções que, não necessariamente, deveriam ser grotescas. Mesmo a lírica barroca é grotesca. Pelo fato de o policiamento da fé estabelecer um controle sobre todos os membros da sociedade, os monstros abundam no cotidiano das pessoas, motivados pelo Diabo ou pela Fé.

²⁵⁴ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 142. (Grifo nosso)

Em Bocage, que antevê o Romantismo, é fácil encontrar as manifestações literárias relacionadas ao sombrio. Por outro lado, não podemos deixar de observar, o período arcádico anterior tem uma carência enorme nesse tipo de produção, seja pela incipiência do meio literário português, ou pela grande produção poética encomiástica, ou ainda pelo notório desprezo que se faz das características barrocas, ou, por fim, pela retomada do pensamento racionalista clássico.

As tendências românticas e simbolistas sobejam nesse tipo de produção e, surpreendentemente, o realismo também possui seu quinhão de produção ligada ao fantástico, ao contrário do que costumamos pensar. A modernidade, e aqui inserimos boa parte da produção simbolista também, é o terreno mais propício para o grotesco ligado ao assombroso. Wolfgang Kayser associa esse tipo de produção ao surrealismo, mas, na verdade, entendemos que o chamado grotesco romântico é, por extensão, moderno.

3.3.1. Cantigas de maldizer

No universo medieval, já o dissemos acima, há uma relação com o outro tipo de grotesco teorizado: o grotesco quimérico de Wolfgang Kayser. Esta concepção de universo não é aceita pelo grande estudioso da cultura popular medieval, Mikhail Bakhtin, mas não podemos desprezar a produção que se manifesta de maneira sinistra e sombria na Idade Média. Apesar de Bakhtin não reconhecer esse universo portentoso na Idade Média, Umberto Eco o analisa bem antes da Idade Média:

O mundo clássico era muito sensível aos portentos ou prodígios, que eram vistos como signos de desgraça iminente. Eram acontecimentos extraordinários como chuvas de sangue, incidentes inquietantes, chamas no céu, nascimentos anômalos, crianças de duplo sexo, [...].²⁵⁵

O autor fornece ainda indícios de que mesmo na Idade Média o desmesurado está presente. A longa citação é necessária, pois elucida uma questão fulcral para a análise das cantigas medievais deste capítulo:

Entre os séculos VII e X assiste-se, porém, a uma reviravolta do gosto, pelo menos em uma área que vai da Espanha às ilhas Britânicas, tocando a Gália. A estética hispérica é o estilo de uma Europa que está vivendo seus “séculos obscuros”, uma Europa na qual, com a decadência da agricultura, o abandono

²⁵⁵ ECO, Umberto. *Op. Cit.* p. 107.

das cidades, o desmoronamento dos grandes aquedutos e das estradas romanas, em um clima geral de barbarização, em um território coberto de florestas, os monges, os poetas, os iluminadores também veem o mundo como uma selva obscura, habitada por monstros, atravessada por caminhos labirínticos.

A página hispérica não obedece mais às leis tradicionais da proporção: aprecia-se a nova música dos incompreensíveis neologismos bárbaros, privilegiam-se as longas cadeias de aliterações que o mundo clássico consideraria pura cacofonia, preza-se não a medida, mas antes o gigantesco e o desmesurado.²⁵⁶

Apesar de Eco referir-se a um período anterior às produções portuguesas, encontramos cantigas com temáticas quiméricas também no intervalo de tempo em que elas foram feitas e até mesmo em um período sucedâneo. Assim sendo, há na literatura medieval uma proximidade com o quimérico e monstruoso. Aliás, em outra passagem o próprio Umberto Eco revela que os medievais consideravam os monstros atraentes. Então, o quimérico de Wolfgang Kayser é mais do que possível nas cantigas medievais, é presente. De fato é, mas Rodrigues Lapa faz um levantamento acerca dessa problemática nos cancioneiros medievais e afirma que a presença desse tipo de texto é ínfima. No que tange ao cenário literário português, Maria da Graça Videira Lopes cita seis cantigas de difícil definição por maldizerem a Deus. Uma delas será analisada a seguir por nós.

A cantiga de número 145 (cento e quarenta e cinco) no livro de Rodrigues Lapa fala sobre Maria Perez, a soldadeira que está tão presente no temário satírico, agora é vista de maneira diferente. Esta cantiga fala da tentativa da mesma de se livrar de uma posse de seu corpo pelo demônio, todavia, o autor não foge completamente da sátira, e coloca sua personagem resolvendo a questão com um artifício bem conhecido para se livrar do mal que a aflige: é através da companhia de um padre dia e noite, o que sugere, como veremos abaixo, uma relação sexual. Destarte, através da personagem, será que os grotescos ligado ao sério e ao cômico se juntam? É o que analisaremos a seguir.

²⁵⁶ ECO, Umberto. *Op. Cit.* p. 111. (grifo nosso)

Cantiga 145

María Pérez se maenfestou
 noutro día, ca por mui pecador
 se sentiu, e log'a Nostro Senhor
 pormeteu, polo mal en que andou,
 que tevesse un clérigo a seu poder,
 polos pecados que lhi faz fazer
 o Demo, con que x'ela sempr'andou.

Maenfestou-se, ca diz que s'achou
 pecador muit', e por én rogador
 foi log'a Deus, ca teve por melhor
 de guardar a el ca o que aguardou;
 e, mentre viva, diz que quer teer
 un clérigo con que se defender
 possa do Demo, que sempre guardou.

E pois que ben seus pecados catou,
 de sa morte houv'ela gran pavor
 e d'esmolnar houv'ela gran sabor;
 e logu'entón un clérigo filhou
 e deu-lh'a cama en que sol jazer,
 e diz que o terrá, mentre viver;
 e est'afán todo por Deus filhou!

E pois que s'este preito começou
 antr'eles ambos, houve grand'amor
 antr'ela sempr'e o Demo maior,
 ata que se Balteira confessou;
 mais, pois que viu o clérigo caer
 antr'eles ambos, houvi-a perder
 o Demo, des que s'ela confessou.
 Fernan Velho

Versão

Maria Perez se manifestou
 Noutro dia. Com pecado e dor
 Se sentiu, e logo ao Nosso Senhor
 Prometeu, pelo mal em que andou,
 manter um clérigo em seu poder
 Pelos pecados que lhe fez fazer
 O Demo, que ela acompanhou.

Manifestou-se, diz que se achou
 Pecando muito mais do que pior
 Foi logo a Deus, por ser Ele melhor
 De guardar ao outro que a guardou.
 E, enquanto viva, diz que quer ter
 Um clérigo com que se defender
 Possa... do Demo, que sempre guardou.

Quando dos seus pecados se catou,
 De sua morte ela teve pavor.
 Mas esmolar lhe deu grande sabor;
 Logo então um clérigo adotou,
 Deu-lhe cama para seu bel prazer,
 Diz que o terá enquanto viver;
 E este afã por Deus adotou!

Pois que se este caso começou,
 Entre ambos houve grande amor.
 Nela, o Demo sempre foi maior,
 Até que a Balteira se confessou.
 E mais: viu o clérigo se meter
 Entre ambos. Botou-a a perder
 O Demo, quando ela se confessou.

Sobre a cantiga, R. Lapa tece o seguinte comentário:

Outra das numerosas chufas dirigidas a Maria Peres, a famosa soldadeira, tida como mulher de muitas artes, entre as quais a arte diabólica. Foi

confessar-se, e vendo a negridão de seus pecados, prometeu ao confessor ter sempre ao seu lado, dia e noite, um clérigo para a livrar das tentações do Demônio. Foi assim que o santo homem a conseguiu libertar das garras do Demo. O cunho artísticos da cantiga revela-se no artifício do dobre – repetição de palavra em dois lugares da mesma estrofe.²⁵⁷

A cantiga está construída com quatro estrofes de sete versos cada. Segundo o anônimo autor da “Arte de Trovar”, o número de três estrofes era suficiente para que não se caísse na prolixidade. Não é o que ocorre no enredo da cantiga, pois dada a complexidade do que é abordado, as quatro estrofes são mais do que necessárias.

Apesar do dobre anunciado por Rodrigues Lapa e das assonâncias e aliterações que identificamos, o poema parece se preocupar com o uso de uma linguagem mais popular, sem se aproximar do vocabulário baixo da praça pública. Desta maneira, o artista parece se preocupar menos com a forma, afirmação esta errônea se adotarmos como critério valorativo a metrificação utilizada, as súbitas inversões sintáticas e a logopeia de Ezra Pound, que proporciona um efeito de preocupação do autor com o reflexo que esta terá no receptor de sua mensagem.

Ressalte-se que o texto possui um magistral uso do *enjambement* na primeira estrofe, o que não se repete nas estrofes seguintes, seja pelo sucessivo uso das orações coordenadas, ou pelo fato de o verso se bastar e não necessitar de uma quebra semântica. O poema possui um verso muito bem pensado para sua construção, o quinto da primeira estrofe: “que tevesse'un clérig'a seu poder”, traz uma ambiguidade tipicamente grotesca no trecho final. Estar subjugado ao poder de outrem indica, na cultura popular, estar enfeitiçado. A outra forma de entendimento, mais comum, é a que se entende na interpretação de Rodrigues Lapa: o padre vai acompanhar Maria Peres para salvá-la do pecado.

O abandono do Demo, e seu subsequente apego a Deus motivado por uma relação sexual, indica um traço bastante presente na cultura popular medieval, que é o misticismo. Sendo a mulher ligada ao Demo, pouco basta para que seja acusada de bruxaria e magia negra. Uma ferramenta mágica do discurso é a posse do discurso alheio que o eu poemático faz uso na cantiga. Ao final da primeira estrofe, há outro indício de feitiçaria: “o Demo, con que x'ela sempr'andou”. Os demônios têm uma vasta significação em culturas absolutamente diferentes, então nos servimos apenas daquelas que são ligadas ao catolicismo:

²⁵⁷ LAPA, Rodrigues. *Op. Cit.* p. 231.

O Diabo simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro de noite, por oposição a Deus, centro de luz. Um arde no mundo subterrâneo, o outro brilha no Céu.

O diabo é o símbolo do **Malvado**. [...] Sua redução a uma forma animal serve para manifestar simbolicamente a **queda do espírito**. Todo o papel do diabo é esse: espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação. [...] Ele é a síntese das forças **desintegradoras da personalidade**.²⁵⁸

Toda essa imagem negativa que a simbologia fornece ao diabo é similar à visão de Umberto Eco, o qual acrescenta um diabo medieval vinculado ao feio a partir do século XI. Na cantiga, em forma muito comum no imaginário cultura do Ocidente, o diabo acompanha a mulher, então podemos entendê-la como uma espécie de Lilith, o demônio feminino. Sendo feiticeira, endemoniada ou um demônio feminino, a mulher assume uma perspectiva terrificante, assustadora, ainda mais no inconsciente coletivo medieval.

Segundo Wolfgang Kayser, “Em Bosch a vivência no alheamento vibra somente na periferia do diabólico, pertence ao ‘tormento’ do infernal, como o quimérico, o espectral, o sádico, o obsceno, o maquinal e outros que tais.”²⁵⁹ Assim sendo, a partir da pintura medieval, o autor reconhece o grotesco demoníaco e, num trecho posterior, comenta:

[...] o grotesco pode aparecer em meio a uma representação cômica, caricaturesca e satírica. Mas, como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso.²⁶⁰

É exatamente essa leitura que Bakhtin condena em Kayser. Para o russo, o grotesco é um fenômeno de origem popular, portanto mais ligado à sátira ou ao humor. Seja lá o que for que se quer dizer com “fenômeno puro”: popular e cômico, no caso de Bakhtin, e horroroso e abismal, no caso de Kayser, o grotesco é um ser-em-si, existe tanto no cômico quanto no abismal, quando não une as duas tendências.

Apesar de Maria Peres pertencer ao diabólico, o que a voz poemática faz é analisá-la galhofeiramente. Na primeira estrofe, a mulher, ao se confessar, reconhece estar possuída pelo demônio. Levando em conta que em sua época Maria Peres era conhecida personagem de cantigas relacionadas a uma sexualidade obscena, estar

²⁵⁸ CHEVALIER, Jean. *Op. Cit.* p. 337 (grifo do autor).

²⁵⁹ KAYSER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 39.

²⁶⁰ *Idem, Ibidem.* p. 40.

possuída, na cultura popular, é ser uma ninfomaníaca, ou trocar prazer por dinheiro, e ainda estar subjugada a um parceiro sexual que é um demônio, na cama ou no caráter, etc. No que tange ao fato de ser uma feiticeira, há um elemento cultural muito forte que associa a mulher à ideia de pecado original. Eva encanta Adão, ideia muito corrente em nichos mais conservadores de nossa sociedade até os dias de hoje, não apenas cristãos. Enfim, Maria Peres pode encantar o padre, um homem santo, a tirar o demônio de seu corpo, ou, numa outra ótica, extirpar seu desejo através da consumação sexual.

A segunda estrofe do poema, não contribui muito com nossa interpretação, mas acrescenta um dado curioso: Maria Peres quer resguardar-se do Demo, que sempre a possuiu, usando o padre, figura alegórica de pureza muito próxima da divinização. A construção, até pela temática, dialoga com o adágio popular “despir um santo para vestir outro”, pois o demo que a possuía poderia muito bem ser uma pessoa de má índole, humana, e aqui, o que se caracteriza é uma relação muito íntima do corpo que se entrega ao universo que recebe e “cede” uma condição melhor à doadora.

A mulher, feiticeira, merece uma ascese, pois trocou o homem mau, o demônio, pelo bom, o padre. Obviamente que estas leituras estão vinculadas ao grotesco popular, pois a imagem de aniquilamento da mulher é, também, sua reconstrução, ainda que permaneça grotesca dentro do universo poemático, ou mesmo na sociedade na qual estava inserida, se é que a personagem do poema realmente existiu. Não é necessário dizer que esse espectro de análise está todo permeado pelo mundo às avessas e ambivalente de Bakhtin e que o caráter terrificante, presente no estudo de W. Kayser, é, na verdade, absolutamente paródico.

A terceira estrofe, ainda mais instigante, traz um termo que destacamos: “Esmolnar”. A palavra aparece na primeira metade da estrofe. O medo da morte, no segundo verso, está presente, mas longe de ser terrificante, é irônico e risível. A atmosfera mágica, que não aparece na estrofe anterior, torna-se aqui absolutamente dissoluta. A solução dada a ela pelo eu lírico é contribuir com esmolas. Ou seja, só se perdoa a associação ao demônio com uma contribuição em dinheiro, seja aos pobres, ou aos padres pobres, como nos parece ser, devido ao fato de haver várias ordens mendicantes na Idade Média e o padre da cantiga ter ido morar com a Balteira.

Assim sendo, todo o problema metafísico de posse demoníaca é resolvido da maneira mais materialista possível: contributo financeiro. Na mesma estrofe, outro termo merece atenção: “cama”. Apesar da sintaxe gramatical estabelecer que a mulher dá cama ao padre, na verdade, pode-se entender que é ele quem dá cama a ela. Segundo

Lapa, o termo “sol” é só. O trecho todo carrega uma polissemia que não mais vincula o poema ao grotesco abismal, mas ao popular. Quando se pensa nas sugestões feitas aqui – um padre indo para a cama de uma mulher, a qual o terá enquanto ambos viverem –, tem um efeito mais cômico ainda quando, no último verso, tudo se justifica por ter adotado Deus. A entidade metafísica justifica a deixa física de um coito presumido e coloca o corpo como avatar da relação entre a metafísica e a física, além de amalgamar os dois tipos de grotesco. Como dito acima, o corpo possuído se livra do mal através do coito. A relação ambivalente é paródica e coloca o mundo real, visceral, em contato com outros universos possíveis.

Então nossa leitura se choca com a perspectiva bakhtiniana absolutamente pura do grotesco ligado ao cômico, e com o desprezo que o grotesco romântico de Wolfgang Kayser impinge à sátira. Ao contrário do teórico russo, aceitamos a intersecção dos grotescos. Do mesmo modo, há uma colisão com Wolfgang Kayser afinal o grotesco também é ligado ao cômico.

A quarta estrofe do poema sintetiza a mudança de grotesco no verso que a divide exatamente ao meio: “ata que se Balteira confessou”, o amor desenvolvido pela mulher era pelo diabolismo, mas entre ela e o anjo caído, ironicamente, quem cai no meio da relação é o clérigo. Com isso, a Balteira, através de seu corpo, abandona a feitiçaria e cai nas graças de Deus, afinal se relaciona, conforme indica a estrofe anterior, com um clérigo. A relação carnal da Balteira expurgou até mesmo o demo de perto dela. A cantiga é uma clara paródia das vidas dos santos, textos muito difundidos na Idade Média. A mulher encontra o caminho de Deus na relação sexual que tem com o padre que adota para sua “salvação”.

De outra forma, o aspecto quimérico da existência é desenvolvido na cantiga enumerada por Rodrigues Lapa como cento e sessenta e dois (162) em sua obra. Notemos:

Cantiga 162

Ja eu non hei por quen trobar
e ja non hei én coração,
por que non sei ja quen amar;
por én mi mingua razón,
ca mi filhou Deus mia senhor:
aquí filhou o Demo maior

Versão

Já eu não tenho por quem trovar
E já não tenho nem coração para isso
Porque não sei já quem amar,
Pois em mim mingua a razão,
Por que me levou minha senhora, Deus,
Se aqui roubou mais o Demo

quantas cousas que súas son,

como lh'outra vez ja filhou
a cadeira u siía
o Filh'; e por que mi filhou
bõa senhor que havia?
E diz el que non ha molher:
se a non ha, pera que quer
pois tant'a bõa María?

Deus nunca mi a mí nada deu
e tolhe-me bõa senhor:
por esto, non creio en el eu
nen me tenh'eu por pecador,
ca me fez mia senhor perder.
Catade que mi foi fazer,
confiand'eu no seu amor!

Nunca se Deus mig'averrá,
se mi non der mia senhora;
mais como mi o corregerá?
Destroia-m', ante ca morra.
Om'é: tod'aqueste mal faz,
[como fez já, o gran malvaz],
e Sodoma e Gomorra.
Gil Pérez Conde

Quantas coisas que Suas são.

Como outra vez lhe tomou
A cadeira onde se reunia
com Filho. E por que me roubou
Boa senhora que eu possuía?
E diz ele que não há mulher:
Se a não há, para que quer
Pois tanto a boa Maria?

Deus nunca a mim nada deu
E tolhe-me boa senhora
Por isto, não creio nele eu
Nem me tenho como pecador,
Pois me fez minha senhora perder.
Grande coisa que me foi fazer,
Confiando eu no seu amor!

Nunca se Deus comigo haverá
Se não me der minha senhora
Mas como a mim corrigirá?
Enlouqueça-me antes que eu morra
Homem é este que tanto mal faz
[Como fez já o grande malvaz]
Em Sodoma e Gomorra.

Acerca desta cantiga, o eminente filólogo português comentou:

A cantiga pertence a um tipo especial de composições, em que o trovador se permite a liberdade de maldizer do próprio Deus, que não lhe fazia as coisas a seu jeito. Aqui trata-se da perda da senhora, que abandonou o mundo e foi servir o Senhor numa casa de religião. O autor não se conforma com isso e apresenta-se perante Deus como um rival derrotado, inculcando-o por fim de ter destruído Sodoma e Gomorra, por ódio ao amor mundano. É notável a liberdade e a originalidade com que Gil Peres Conde manipula os recursos da língua, fazendo uso de sua admirável variedade.²⁶¹

²⁶¹ LAPA, Rodrigues. *Op. Cit.* p. 253.

Somado ao que diz Rodrigues Lapa, o estudo de Graça Videira Lopes²⁶² refere-se a sete cantigas que maldizem a Deus, incluindo esta que iniciamos o estudo e a que a segue. A cantiga blasfema, maldiz Deus, ou, “aproxima-se da heresia”²⁶³, como a estudiosa indica. No que tange à forma, o poema se constitui em quatro sétimas. Todas elas possuem uma pequena variante métrica: na maioria das vezes usa-se o verso octossílabo como predominante, mas a redondilha maior também aparece, com notável presença em mais de um verso nas duas primeiras estrofes e apenas em um verso das duas últimas estâncias. Há correções que Rodrigues Lapa faz nas possibilidades de leitura de alguns versos, mas mesmo assim não temos uma unidade métrica.

A cesura ocorre de maneira irregular e a multiplicidade fonética, com algumas aliterações e assonâncias, não nos permitem apontar uma intenção sonora. Pelo contrário, a cantiga apresenta-nos uma proximidade com uma prosa de tom confessional, além da maledicência que faz a Deus. O início da cantiga possui dois versos paralelísticos lamuriosos: “Ja eu non hei por quen trobar/ e ja non hei én coraçón, [...]”. A oração explicativa do verso indica algo que aparecerá posteriormente, a frieza e o desprezo com que o eu lírico se refere a Deus. Além disso, “míngua a razão”, o que o aproxima da loucura. Esta, já o apontamos, é um artifício do grotesco romântico. O desvio de personalidade, o distúrbio mental, o desarrazoado, a insensatez e o anticonvencional são os elementos que compõem a loucura, sendo que ela proporciona um alheamento do ser.

Uma forma de delírio é conversar com seres imaginários, ou alterar sozinho. A obsessão por sons parecidos, ecos que aparecem em toda a primeira estrofe, pode ser considerada como um tipo de mania. A interpretação pode ser forçada, mas, de outra maneira, a disfemia se vincula ao grotesco. Conforme o próprio Bakhtin aponta, Arlequim, em uma peça teatral medieval, leva uma cabeçada na boca do estômago para que a palavra saia de sua interioridade para o mundo. Destarte, a gagueira, de uma maneira ou de outra, vincula-se ao grotesco, e é a inversão de uma retórica perfeita, friamente calculada. O mundo às avessas do grotesco se materializa em palavras que não saem. No poema, essa sonoridade se relaciona com a perda da razão.

Ela ocorre porque “ca mi filhou Deus mia senhor:/ aquí filhou o Demo maior/ quantas cousas que súas son.”, ou seja, Deus tomou sua senhora, o que novamente

²⁶² LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p. 243-246.

²⁶³ *Idem*, *Ibidem*. p. 243.

lembra uma paródia das cantigas de amor, e a consequência disso é a impreciação que o eu poemático lança a Deus referindo-se aos roubos que o demônio já Lhe fez de coisas que gosta. Segundo Rodrigues Lapa, “O poeta increpa Deus por lhe ter levado a sua senhora e roga-lhe uma praga: que o Demo lhe leve também as suas coisas, para o castigar do mal que fez.”²⁶⁴

Com isso, já temos uma heresia, o que, quando se pensa em baixa Idade Média, representa complicações à vida pessoal do trovador. Contudo, parece-nos que em algum momento a sociedade gozava de certa liberdade para maldizer a Deus, como o próprio texto comprova. Bakhtin revela um período permissivo no Carnaval, no entanto, não se pode pensar num poema confeccionado, lido e apresentado ao público apenas em uma determinada época do ano. Por outro lado, é exatamente na baixa Idade Média que o Demo aparece absolutamente feio: “[...] É somente a partir do século XI que ele começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego.”²⁶⁵

A fealdade não é expressa pelo eu poemático no sentido físico. O Demo é descrito, tal qual nos Evangelhos, pelas provocações e consequências que causa. Ele tenta substituir o filho de Deus na cadeira à direita, rouba-a. Ressalve-se o jogo polissêmico e o trocadilho sonoro que o autor faz com “filhar” (tomar, roubar, levar) e Filho (Jesus). Seria o grotesco trocadilho uma provocação do demônio ao eu lírico? Além disso, há uma suposta conversa com Deus. A primeira oração interrogativa da estrofe retoma o tom confessional, mas pensando em uma *performance* pública, o efeito é risível, pois o eu lírico poderia se expressar como uma espécie de “traído por Deus” ou “corno de Deus”. Tal blasfêmia incorre em pecado grave até hoje. Apesar de ser um tema herético e estranho, o poema não pode ser analisado apenas sob a perspectiva do quimérico, pois a sátira está presente, afinal a mulher abandona seu parceiro não sem motivos.

A resposta evasiva de Deus num suposto diálogo (“E diz el que non ha molher.”) replica em um questionamento mal educado do eu poemático: “se a non ha, pera que quer/ pois tant'a bõa María?” A pergunta que responde, numa autoemulação, é um artifício retórico bem comum no universo grotesco da praça pública e insere um elemento novo ao texto, também herético. Maria é a suposta esposa do eu poemático, mas também associa-se o nome à mãe de todas as mães, ou seja, a Maria mãe de Jesus

²⁶⁴ LAPA, Rodrigues. *Op. Cit.* p. 253.

²⁶⁵ ECO, Umberto. *Op. Cit.* p. 92.

copulou fisicamente com Deus. Tal qual na cantiga anterior, a instância metafísica é trazida à realidade através de uma referência sexual. Outra conotação possível aqui é a de que Deus fosse o nome de uma pessoa. O artifício possibilita entender a expressão “Deus na terra” de maneira humana, personificada. Tanto em um caso como em outro, o mundo é absolutamente paródico, afinal Deus se relaciona sexualmente e/ou é homem.

A terceira estrofe deixa latentes a raiva e a descrença: “Deus nunca mi a mí nada deu/ e tolhe-me bõa senhor:/ por esto, non creo en el eu/ nen me tenh’eu por pecador,/ ca me fez mia senhor perder.” Não é exatamente um sujeito poético furioso que temos aqui, então a raiva, em menor intensidade, é-nos cômica. O universo risível premia seu leitor com um eu poemático reclamão, grotesco não apenas por esbravejar, mas também por expor as mazelas de seu mundo de maneira ambivalente. A reclamação é uma variante do discurso injurioso. Neste sentido, não há uma presença do grotesco romântico e seu caráter assustador e/ ou abismal. O grotesco, em outra esfera de análise, manifesta-se mais próximo do imaginário da cultura popular.

Por outro lado, se pensarmos a descrença como despeito ou insatisfação, o que também é possível, a construção de um universo paródico se esvai em um discurso que aponta para uma sociedade a exigir direitos, sejam eles dados pelo poder divino ou terreno. Estudos sociais e antropológicos já demonstram esses questionamentos de uma classe social ainda no nascedouro do período medievo. No entanto, tal leitura foge do aspecto popular e marginal de nossa leitura, então será descartado. O grotesco se populariza na fala do personagem e é com ela que retomamos nossa análise.

A fala do eu poemático parodia os jogos e duelos verbais, como se dissesse: “roubou minha esposa, então não gosto de você.” O tom confessional inicial se dissipa em uma contrarresposta, consequência do que Deus lhe fala antes (como a fala de Deus não aparece no poema, ela fica subentendida), que mais parece uma brincadeira com a própria perda e um duelo retórico paródico feito contra Deus. A conclusão dessa penúltima estrofe recupera a lamúria inicial, mas carrega um duplo sentido de efeito satírico: “Catade que mi foi fazer/ confiand’eu no seu amor!” Quem lhe fez algo foi Deus, mas é possível entender também que foi a mulher, afinal é a ela que entrega seu amor.

A derradeira estrofe do poema estende o despeito que aparece na anterior, pautando-se na relação causa X consequência: “Nunca se Deus mig’averrá/ se mi non der mia senhora;/ mais como mi o corregerá?” O homem só terá Deus em si, se este devolver a mulher ao outro. O terceiro verso, adversativo, indica um possível ateísmo,

o que é surpreendente para o período medievo, mas não pertence ao grotesco. O quarto verso retoma a loucura pois, segundo Lapa, “Destroia-m” “tem o significado de ‘enlouquecer, destruir o uso da razão’”²⁶⁶. O verso fica com um significado extremamente passional: “Destroia-m', ante ca morra.” Então, a surpresa do poema que já conjecturamos acima: Deus se faz homem. “Om'ê: tod'aqueste mal faz/ [como fez já, o gran malvaz]/ e Sodoma e Gomorra.”

Essa perspectiva é de um grotesco ligado ao fantástico, se pensarmos na sociedade medieval, afinal um homem não pode ser Deus naquele mundo hierárquico. Somente neste aspecto é que se pensa no grotesco ligado ao fantástico, mas ainda que o seja, a presença do realismo grotesco é muito marcante em vários momentos do texto. Sobre as castas medievais, elas mantêm a ordem ideológica e fisiológica daquele mundo. O ser metafísico pode ser representado em um fisicalismo que corrobora a ordenação do mundo, apesar de ser estranho àquele universo. Umberto Eco nos diz o seguinte sobre o assunto:

A convivência com os monstros – e desde os primórdios – levou o mundo cristão a usá-los também para definir a Divindade. Como explicava o pseudo-Dionísio Areopagita na *Hierarquia Celeste*, visto que a natureza de Deus é inefável e nenhuma metáfora, por mais fulgurantemente poética que seja, poderia descrevê-lo e qualquer discurso se mostraria impotente e capaz apenas de falar de Deus por negação, não dizendo o que é, mas *o que não é*, tanto vale nomeá-lo através de imagens altamente dessemelhantes, como aquelas dos animais e dos seres monstruosos. Por outro lado, era possível encontrar um precedente na visão de Ezequiel, na qual criaturas celestes são descritas sob forma animal, inspirando o apóstolo João em sua visão do trono divino (...).²⁶⁷

A cantiga que temos aqui faz o contrário do que indica Eco: Deus é um homem malvaz, ou seja, associado ao Demo. Ressalte-se, no entanto, que o penúltimo verso foi conjecturado por Rodrigues Lapa, e seu efeito é perfeito ao conjunto do poema, pois aponta para um homem-deus cruel, que faz o mal, como o fez em Sodoma e Gomorra, mas não condiz com as representações típicas do período. Considerando o verso que Lapa reconstituiu, temos um homem-deus ambivalente. Deus é também o Diabo. Malévolo com o homem que ficou sem sua amada.

A ambivalência grotesca aqui ganha um matiz divertido e Deus se eleva justamente quando se humaniza. Deixando de ser o vingativo e misericordioso Deus do catolicismo que conhecemos, ele se humaniza. Talvez tenhamos um resquício de um

²⁶⁶ LAPA, Rodrigues. *Op. Cit.* p. 254.

²⁶⁷ ECO, Umberto. *Op. Cit.* p. 125.

sincretismo do paganismo aqui, mas não se pode descartar o caráter outro que a entidade divina ganha nessa sátira.

Destarte, o poema parece ter pouquíssimos elementos ligados ao grotesco, seja ele realista ou romântico. Contudo, quando o grotesco se manifesta é de maneira a mesclar sua absurdidade com o caráter cômico, tal qual vimos na cantiga analisada anteriormente e na que se segue. Vejamos a cantiga 183 (cento e oitenta e três) do livro de R. Lapa. Ela projeta muito bem o aspecto mórbido da existência através de uma chufa. Temos, novamente, um exemplo claro de junção das duas formas tradicionais de se ver o grotesco:

Cantiga 183

Ai, Justiça, mal fazedes, que non
queredes ora dereito filhar
de Mor da Cana, porque foi matar
Joán Airas, ca fez mui sen razón;
mais, se dereito queredes fazer,
ela so el devedes a meter,
ca o manda o Livro de León;

Ca lhi quería gran ben, e des i
nunca lhi chamava senon "senhor";
e, quando lh'el quería mui melhor,
foi-o ela logo matar alí;
mais, Justiça, pois tan gran torto fez,
metede-a ja so ele ãa vez,
ca o manda o dereito assí.

E, quando máis Joán Airas cuidou
que houvesse de Mor da Cana ben,
foi-o ela logo matar por én,
tanto que el en seu poder entrou;
mais, Justiça, pois que assí é ja,
metan-na so el, e padecerá
a que o a mui gran torto matou.

E quen nos ambos vir jazer, dirá:
«Beeito seja aquel que o julgou!».
Joan Airas de Santiago

Versão

Ai, Justiça, mal fazedes, que não
Queredes o direito aplicar
Em Maior da Cana, porque foi matar
João Airas, muito sem razão;
Mais: se direito queredes fazer,
Ela sob ele devedes a meter,
Como manda o Livro de Leão;

João lhe queria grande bem, e desde então
nunca lhe chamava senão 'senhora';
e, quando ele lhe queria muito melhor,
foi-o ela logo matar ali;
mais, Justiça, pois tão grande dano fez,
metede-a já sob ele uma vez,
que o manda o direito assim.

Quanto mais João Airas cuidou
que estivesse Maior da Cana bem,
foi-o ela logo matar porém
tanto que ele em seu poder entrou;
Mais, Justiça: pois assim é já:
metam-na sob ele, e padecerá
do mesmo grande dano que o matou.

E quem ambos vir jazer, dirá:
“- Bendito seja aquele que o caso julgou!”

A nota que acompanha a cantiga é:

Uma travessura do trovador compostelano, conduzida com malicioso desembaraço. Velhos preceitos da justiça, não propriamente do Livro de Leão, mas de antigos forais, mandavam meter o assassino debaixo da sua vítima. Como João Airas se imagina assassinado por Mor da Cana, dirige-se à Justiça e exige dela o cumprimento da pena: pôr a matadora debaixo dele. É uma ideia que atesta a fértil imaginação do autor, aliás comprovada em toda a sua obra poética.²⁶⁸

O aspecto mórbido da existência se torna evidente no comentário que o emérito estudioso faz sobre o poema. Um corpo morto em cima de seu assassino, como punição pelo crime é repugnante e nefasto não apenas no que diz respeito aos direitos humanos, como também ao direito dos familiares de velarem e enterrarem a vítima. Graça Videira Lopes insere a cantiga no grupo de cantigas de temática sexual. Nem poderia ser diferente, e é aqui que entra a outra parte grotesca da cantiga, pois apesar da situação terrificante, a cantiga está absolutamente ligada ao cômico. Afinal, o que o assassinado, também caracterizado como vítima, “quer” é que sua assassina fique embaixo dele, desvelando um componente malicioso e erótico à cantiga, que de terrificante não tem absolutamente nada.

Em outra cantiga (de número 176 na obra de Rodrigues Lapa), não selecionada para o *corpus* deste trabalho, o trovador João Airas de Santiago, por certo altamente inventivo em suas produções, satiriza os agoureiros que, segundo Rodrigues Lapa, eram excessivos à época. Destarte, na produção satírica deste trovador, era comum pegar um tema terrificante e torná-lo objeto do cômico, ou seja, o mesmo procedimento adotado na cantiga que ora se analisa.

O início do poema estabelece um diálogo com a alegórica Justiça, “A Justiça ou Têmis ou a Balança representa vida eterna, o equilíbrio das forças desencadeadas, as correntes antagonistas, a consequência dos atos, o direito e a propriedade, a lei, a disciplina, a adaptação às necessidades da economia.”²⁶⁹ Assim, a Justiça é sempre dotada de um ideal elevado. No entanto, a mesma, ao contrário do que se espera dela, não pune quem cometeu um crime e toda a cantiga gira em torno de uma punição necessária a quem o fez. O trovador utiliza seu próprio nome no quarto verso da cantiga como parte ofendida e o nome da mulher que o matou parece-nos paródico. Segundo a

²⁶⁸ LAPA, Rodrigues. *Op. Cit.* p. 281.

²⁶⁹ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.* p. 527.

voz poemática, a severa punição que deve ser imposta está no Livro de Leão, uma espécie de código judiciário da época: a assassina deve se deitar embaixo do corpo que matou.

Rodrigues Lapa aponta que, na verdade, antigos forais indicavam tal punição, não o código mostrado pelo poema. A confusão, ou erro intencional, é um artifício grotesco que acentua o caráter risível do texto. Involuntário ou não, o detalhe contribui para aguçar o aspecto regenerador da existência. De outra forma, o livro citado recai na também característica grotesca da generalização. O penúltimo verso da primeira estrofe tem o verbo “meter”, utilizado de maneira ambígua para caracterizar a punição e o coito. Além disso, o poema possui um ritmo narrativo que tentamos destacar não nos preocupando novamente com o metro, com a sonoridade e com as rimas.

A segunda estância indica uma relação de vassalagem amorosa entre o trovador e a dama, mas ela o mata. A inversão da idealização e do sentido metafísico das cantigas de amor é mais uma vez posto à prova aqui. A ação empírica também muda de instância, em vez de ser o homem a reclamar de seu masoquismo amoroso de maneira lírica, a mulher comete um assassinato paródico. De outra maneira, esse assassinato é explorado como um “morrer de amor” literal, subvertendo o exagero retórico característico das cantigas de amor, que indica um sofrimento potencializado pelo desprezo da mulher, sofrimento este desejado pelo trovador.

O efeito descritivo de toda a extensão da segunda estrofe realça o julgamento às avessas que se faz da questão, pois todos os detalhes precisam ser revelados para que o juiz e o júri paródicos emitam uma sentença. A antítese de atitudes entre o homem e a mulher indica uma atmosfera risível: o homem a quer bem; ela o mata. Além disso, a causa é discutida em um universo em que o solicitante, o homem, que também é voz poemática, indica qual a pena que deve ser imposta à mulher que o molestou. Então, o tribunal é uma farsa, pois a penalidade, explorada a seguir, já está definida.

A “morte de amor”, nesta leitura, é levada aos tribunais e o texto se torna uma cantiga que parodia os cantares amorosos medievais, além de exagerar a questão amorosa e torná-la um caso para a justiça resolver. Resumindo, o texto trata do amor como um caso de justiça, o que leva a temática ao campo do ridículo e do paródico, como vimos acima. Além disso, não esquecemos, toda a cantiga é permeada por um desejo do eu lírico de que a punição da mulher se consuma em forma de sexo, o que é absolutamente inimaginável nos cantares amorosos e absolutamente inerente ao realismo grotesco e seu baixo material corporal. A mulher deve ser “metida” embaixo

do homem que matou. A ambiguidade do vocábulo também dá seu contributo para que a atmosfera terrificante e sinistra de um assassinato se dissipe.

A terceira estrofe do poema parece ser uma repetição do que ocorre na segunda até mesmo no que tange o adendo de que a questão foi parar nos domínios da Justiça, ressaltamos novamente, alegórica. No entanto, o verso que divide a estrofe ao meio, “foi-o ela logo matar por én,/ tanto que el en seu poder entrou;”, indica que o assassinato cometido pela mulher foi a própria punição que o autor do processo quer como pena, ou seja, ele se relacionou com ela e deseja mais do mesmo. É neste momento do texto que o mundo ambivalente se constitui absoluto, afinal o homem quer a satisfação de seus desejos como punição à mulher.

A satisfação-punição, também carregada de um sadismo ambíguo, constrói um tribunal pertencente ao cânone do realismo grotesco. O julgamento paródico é uma típica brincadeira da praça pública o qual não questiona o atributo e o motivo da punição, mas utiliza-o como ferramenta para satisfação das necessidades do corpo fisiológico que, neste caso, relaciona-se com o desejo sexual, perfazendo a lógica própria que o realismo grotesco possui em seu mundo às avessas.

Ao fim, há um refrão que sugere o caso como exemplo para os outros. Cria-se uma espécie de moral paródica: “mulher nenhuma matará um homem de amor”; Ou, “Justiça arbitra sobre o Amor”; e, por fim, “mulher que mata o homem de amor morre embaixo dele”. Esta última frase demonstra, juntamente com a cantiga, um aspecto muito forte na produção literária medieval, que é a topografia das relações. Sempre se constrói uma hierarquia – um acima e outro abaixo -, quase sempre é o homem em posição de superioridade. Por outro lado, ambos se equivalem na lógica topográfica do baixo material corporal por serem os elementos que alavancam a hipótese de a Justiça ser equilibrada, justa com todos os concidadãos. Todos, como princípio de igualdade e justiça do mundo paródico, devem receber a punição de ficar embaixo de outrem.

Sobre o aspecto terrificante que pode permear uma leitura inicial da cantiga, ele se esvai completamente na sátira que se constrói ao longo do texto e na dissecação de pequenos elementos constitutivos de uma profunda paródia, ligada ao grotesco cômico. Assim sendo, a presença do grotesco nas poesias portuguesas da Idade Média ocorre apenas quando vinculada ao que Bakhtin chama de realismo grotesco, embasado na cultura popular. O outro tipo de grotesco, assustador e abismal, pensado por Wolfgang Kayser, está presente de maneira dissoluta nas cantigas satíricas medievais portuguesas. Ele se manifesta esporadicamente nelas, mas sempre parece se associar à

sátira. Ou seja, a seriedade e a tensão que os dois teóricos reservam ao grotesco romântico e abismal se mescla à sátira e se desconstrói.

No entanto, a última cantiga escolhida para análise neste tópico é a de número 135 (cento e trinta e cinco) no livro de Rodrigues Lapa. A curta cantiga foi selecionada por conter um aspecto absolutamente moderno da produção literária, que é a duplicação do ser, atrelada ao grotesco romântico. Vejamos:

Cantiga 135	Versão
<p>Quand'eu passei per Dormãa preguntei por mia coirmãa, a salva e paação.</p> <p>Disseron: «Non é aquí essa, alhur buscade vós essa; mais é aquí a abadessa».</p> <p>Preguntei: «Per caridade, u é d'aquí salvidade, que sempr'amou castidade?».</p> <p>Disseron: «Non é aquí essa, alhur buscade vós essa; mais é aquí a abadessa».</p> <p>Fernan (D.) Páez de Talamanco</p>	<p>“Quando eu passei por Dormeã perguntei por minha coirmã a pura e palaciã.</p> <p>Disseram: - Não está aqui essa, Alhures buscardes vós essa; mas está aqui a abadessa.</p> <p>Perguntei: - por caridade, se é daqui a puridade, que sempre amou castidade?</p> <p>Disseram: - Não está aqui essa, alhures buscardes vós essa; mas está aqui a abadessa.”</p>

Rodrigues Lapa sintetiza os versos da seguinte maneira:

Diz Car. Michaëlis que nesta cantiga o autor ‘vitupera a pérfida dama que aceitou a oferta de uma cinta, da mão de um estranho, com a diferença porém que agora ela nos aparece de cara descoberta, paladinamente, na qualidade duplamente estranha de abadessa do mosteiro de Dormãa e coirmã do poeta’. – Canc. Da Ajuda, II, 545-546. Efectivamente, o chiste da composição está todo no jogo da pergunta e da resposta e na antítese moral entre a donzela inocente e a abadessa corrompida, uma e a mesma pessoa. Toda essa duplicidade chocante conflui na graça maliciosa do refrã.²⁷⁰

Sobre o apontamento de Lapa, o que mais nos interessa, conforme indicado acima, é a duplicação do ser. Uma mesma pessoa adotando duas personalidades díspares é altamente grotesco na perspectiva romântica ou, conforme Bakhtin, moderna de se mensurar a categoria estética. A cesura do ser é característica da poesia mundial a partir

²⁷⁰ LAPA, Rodrigues. *Op. Cit.* p. 218.

do século XIX, e talvez a experiência mais interessante neste sentido, com matiz filosófico e desconstrutivo, seja a de Fernando Pessoa. A cantiga acima e o poema de Sá de Miranda que se inicia com o verso “Comigo me desavim”, entre tantos outros, expõem que o tema já existia em língua portuguesa bem antes da cisão do eu pela psicanálise ou pela filosofia.

Como é característico nos poetas medievais, a construção de um eu duplo é traspassada pela sátira, o que não ocorre posteriormente. O poema, de maneira intuída ou não, possui apenas duas estrofes, o que numa leitura hipotética poderia sugerir a dupla personalidade.

A mudança de caráter da mulher é construída pelo eu poemático, sem qualquer demonstração de que ela esteja presente no texto. O poema constrói um jogo como elemento da cultura, tal o *Homo Ludens*, de Huizinga, que se realiza em uma expiação sobre o outro, em forma de dito maldoso. O indivíduo, no caso a mulher, está aquém de si na perspectiva construída pelo eu poemático e talvez ela não se reconheça nela mesma. Por outro lado, a mulher de agora não é perfilhada pelo eu poemático com a de outrora. Os três primeiros versos de cada estrofe são os que sinalizam para a diferença quando em contraste com os três versos finais.

Estes últimos funcionam no poema como um refrão, mas revelam ainda uma consonância da coletividade que, através da forma como é colocada no poema, parece fazer um coro que condena a mudança de personalidade da mulher analisada. Já o eu poemático, sujeito da locução nos três primeiros versos de cada estrofe, apresenta o mesmo questionamento, mas de maneiras diferentes. É como se o entendimento das pessoas sobre sua pergunta estivesse errado, ou seja, não compreenderam quem o eu lírico procura. Apesar de o eu poemático parecer não se entender com seus interlocutores sobre de quem se fala, o verso redondilho e as rimas que caracterizam as falas de cada interlocutor por serem paralelas de três em três versos indicam uma dupla fala, um duplo discurso, o que corrobora a presença de uma concepção dual da mulher.

A única marca de diferença semiológica encontrada é a de espaços que há entre as falas do eu lírico e as de seus interlocutores. A resposta, coletiva, funciona como o coro teatral grego, ou uma espécie de contracanto daquilo que o eu poemático canta. As duas respostas são uma revelação ao eu poemático, personagem principal do texto, de que a mulher é a mesma. O elemento grotesco da cantiga está ligado à moral, pois, como Rodrigues Lapa indica, o chiste da cantiga está na antítese entre a donzela

inocente e a abadessa corrompida. A questão temporal parece-nos determinante para diferenciar uma da outra.

O eu poemático espera encontrar uma pessoa que conheceu no passado, mas o tempo muda as pessoas e toda a inocência é perdida pela mulher, conforme o que é anunciado pelos terceiros. Notamos que as duas enunciações do eu poemático carregam um simbolismo de pureza, castidade e inocência para caracterizar a mulher. No entanto, o próprio campo semântico adotado pelo trovador nas duas responsivas indica que tal característica se esvai na figura da abadessa. Isto posto, respinga na Igreja a corrupção das pessoas, afinal é a única mudança identificada na personagem acima.

O aspecto risível da cantiga está na mudança da pessoa, mas o grotesco está na cisão do ser em dois: a mesma mulher, doce e frágil, torna-se uma abadessa, ou seja, seu casamento com a Igreja a corrompeu. Neste sentido, o aspecto contraditório da existência permeia o texto de um típico chiste grotesco. O substantivo “abadessa” carrega no texto uma força metonímica de “corrupção”, o que sugere uma subversão do sentido da palavra, ou uma reconstrução paródica do universo ambivalente proposto por Bakhtin. Apesar de toda essa relação da palavra com o grotesco popular e de seu efeito risível, a cantiga carrega um aspecto que Rodrigues Lapa e Carolina Michäellis identificaram imediatamente na leitura do texto, a multiplicação do eu, e este compõe um grotesco ligado à modernidade, ou seja, similar à análise que Wolfgang Kayser faz do grotesco a partir de seu elemento estranho. Apesar do autor trabalhar a cisão do eu no teatro do grotesco, a concepção para a poesia é a mesma:

[...] No teatro grotesco, a cisão tornou-se o princípio geral da configuração humana, sendo anulada por princípio, a noção da unidade da personalidade. Pensou-se em influências de Nietzsche e de Freud. Mas nas personagens dos dramas não deparamos apenas, como pessoas particulares, com o eu vital e o inconsciente eu-instinto; as cisões são de uma multiplicidade maior.²⁷¹

A seguir, Kayser indica que não é só na cisão que está o grotesco, mas na incompatibilidade de um eu com o outro. A jovem não pode ser reconhecida na abadessa, o que também pode indicar uma paródia, não um irreconhecimento, mas ela deixa-de-ser-o-que-se-é, como aparece em Nietzsche. Dessa forma, o riso livre da praça pública parece se intelectualizar e se tornar desesperado. Em Georges Minois encontramos uma síntese da revisão necessária que se deve fazer no grotesco da Idade Média:

²⁷¹ KAISER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 117.

Aos olhos de Gourevitch, Bakhtine na verdade projetou, para a Idade Média, a realidade soviética dos anos 1960, com uma sociedade de dois níveis: o oficial, ideológico, e o da vida real, sob a cobertura fictícia mantida pelo partido. [...]

O grotesco tem, de fato, outra face, inquietante, que provém de uma desestruturação do mundo familiar, o qual se dissolve, transborda, torna-se evanescente e, ao mesmo tempo estranho e estrangeiro. É o que W. Kayser desenvolvia [...] Ele testemunha mais de uma visão cômica, mais de uma visão trágica e, para dizer tudo, satânica, cujo ápice não será Rabelais, mas Jeronimus Bosch. A aproximação dos dois nomes ilustra a ambivalência grotesca, talvez negligenciada por Bakhtine, cuja visão contundente tem um aspecto maniqueísta. Para Christian Thompsen, o grotesco provém de um distanciamento em relação ao mundo, que tanto pode ser fonte de riso quanto de temor.²⁷²

Se o grotesco medieval é uma síntese entre o riso e o temor, conforme dito acima, várias das cantigas analisadas transitam entre ambas as tendências, o que, na verdade, demonstra como a ótica analítica interfere na recepção que o texto pode possuir, corroborando o dito por Jauss em suas análises de recepção das obras. De todas as cantigas de nosso *corpus*, no entanto, a última parece ser a única a predominar uma ambivalência do ser que não se origina no realismo grotesco de Bakhtin. Assim, ainda que haja uma ambivalência no texto, ela é de outro matiz, mais pessoal, quase intimista se não fosse a presença constante da sátira no texto.

3.3.2. Barroco

Antes de iniciarmos a análise, destacamos que o subtítulo “satíricos barrocos” foi substituído apenas por “barroco” pelo fato de haver uma clara separação entre os autores ditos sérios e os satíricos do período. Então, os autores ligados ao fantástico e abismal diferem dos selecionados até então. Apesar de o período Barroco ser altamente expressivo, as manifestações relativas ao estranho são escassas. Um emérito homem desse tempo, Pe. Antônio Vieira, faz uma longa altercação desprezando a importância do riso. Tal manifestação parece vaticinar a impressão que a época tem do riso. Vejamos o dito por Vieira em *Pleito em favor das lágrimas de Heráclito*:

Confesso que poder rir é próprio do ser racional; mas digo que o que há de mais impróprio à razão é o riso. Se o riso indica o ser racional, as lágrimas denotam o uso da razão. [...] Qualquer um que conheça bem o mundo não poderia deixar de chorar, e se ri e não chora é porque não conhece o mundo. O que é esse mundo senão o universal encontro de todas as misérias, de todos

²⁷² MINOIS, Georges. *Op. Cit.* p. 160.

os sofrimentos, de todos os perigos, de todos os acidentes e de todos os tipos de morte? E à vista desse imenso teatro, tão trágico, tão lúgubre, tão lamentável, onde cada reino, cada cidade, cada família mudam continuamente a cena, onde cada sol que se levanta é um cometa, cada instante que passa, um desastre, e cada hora, cada instante, um milhar de infortúnios; sim, à vista de tal espetáculo, qual é o homem que não se sente prestes a chorar! Se ele não chora, demonstra que não é racional; se ri, prova que as bestas irracionais também têm a faculdade de rir.²⁷³

O referido pleito foi disputado por Vieira em Roma. G. Minois destaca que tal disputa é reveladora da preocupação que havia naquele período com o riso. Nesta perspectiva, outros aspectos favorecem tal leitura. Primeiramente, a literatura satírica abunda muito mais do que a produção ligada ao sinistro, que encontramos apenas em D. Francisco Manuel de Melo. Destacamos que até mesmo as Trovas, de Bandarra, não possuem qualquer ligação com o extraordinário quando inserido no imaginário católico da época. Outro elemento que favorece tal visada é a necessidade de a produção literária barroca ser embasada nos paradigmas da mimese aristotélica e na cópia de modelos exemplares.

Assim sendo, o grotesco ligado ao estranho se expressa pouco no barroco literário português, seja pela condição histórica de um país em guerra para restaurar sua independência, seja por inaptidão dos artistas com a temática, ou ainda com uma tentativa inócua de se rebelar contra a imitação, impossível a eles naquele contexto. Estranha revelação se faz a partir da própria origem da palavra “barroco”, que Vitor Manuel de Aguiar e Silva demonstrou muito bem. O fato é que a presença do grotesco fantástico é mínima em Portugal nesse período. Talvez o esclarecimento de tal questão esteja justamente na diferenciação que Aguiar e Silva nos dá entre Barroco e Maneirismo:

Quais os elementos que assim permitem distinguir o maneirismo e o barroco? O barroco é profundamente sensorial e naturalista, apela gozosamente para as sensações fruídas na variedade incessante do mundo físico, ao passo que o maneirismo, sob o domínio do disegno interiore, da Idea, se distancia da realidade física e do mundo sensório, preocupado com problemas filosófico-morais, com fantasmas interiores e com complexidades e subtilezas estilísticas; o barroco é uma arte acentuadamente realista e popular, animada de um poderoso ímpeto vital, comprazendo-se na sátira desbocada e galhofeira, dissolvendo deliberadamente a tradição poética petrarquista, ao passo que o maneirismo é uma arte de elites, avessa ao sentimento “democrático” que anima o barroco, anti-realista, impregnada de um

²⁷³ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 343.

importante substrato preciosista e cortês, representado sobretudo pelo filão petrarquista; [...] ²⁷⁴

Então, o maneirismo é elitista e o barroco tem um caráter mais popular. Se compararmos a poesia de D. Francisco Manuel de Melo com os poetas vistos anteriormente, realmente seu vocabulário se transfere para um preciosismo cultista e para a metáfora abstrata, enquanto os elementos sensoriais e a metáfora concreta, fundamentalmente a zoomórfica, abundam nos autores vistos anteriormente. Retomando a ideia de um caráter expressivo na poesia do período, Umberto Eco vê tal veleidade da seguinte maneira:

Os teóricos do Maneirismo enunciam a teoria do engenho, sendo a Ideia, desenho interior concebido pela mente do artista, uma manifestação, dotada de força demiúrgica, do divino que o habita. A deformação é, portanto, justificada como recusa da simples imitação e das *regras*, que não determinam o *gênio*, mas dele nascem. [...]

Com maior propriedade, o gosto pelo extraordinário, pelo que pode despertar assombro e maravilha aprofunda-se no Barroco e neste ambiente cultural são explorados os mundos da violência, da morte ou do horror, como acontece na obra de Shakespeare [...], ou nos *Sonhos* de Quevedo, chegando mesmo à reflexão mórbida sobre o cadáver da amada, como acontece em **Gryphius**. ²⁷⁵

Se tais características delineiam a ideia que temos do Barroco, em poesia as características diferem um pouco: “A poesia barroca vai além disso (negações da beleza): surge o elogio da anã, da gaga, da corcunda, da vesga, da bexiguenta e, contra a tradição medieval das mulheres vermelhas ou rosadas, Marino exalta a palidez de sua amada.”²⁷⁶ O falso elogio, inserido no âmbito da contrafação jocosa, foi visto anteriormente em poemas que apontam para os vícios morais e corporais de mulheres geralmente associadas à prostituição.

Destarte, neste caso, a fealdade existe e se manifesta na poesia portuguesa, mas não aparece na forma de um grotesco ligado ao fantástico. Restam-nos outros dois temas, a contemplação da mulher amada morta e a própria morte. O primeiro caso se manifesta mais de uma vez e em diversos poetas. Sobre a questão do obscurantismo de sua obra, Segismundo Spina afirma que D. Francisco Manuel de Melo era cômico de tal característica.

²⁷⁴ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Porto: Livraria Almedina, 1997. p. 477-478.

²⁷⁵ ECO, Umberto. *Op. Cit.* p. 169. (Grifo do autor)

²⁷⁶ *Idem, Ibidem*. p. 171.

Assim, o soneto *Formosura, e Morte, advertidas por um corpo belíssimo, junto à sepultura*, de D. Francisco Manuel de Melo, é a expressão mais bela de tal fealdade obscura que escolhemos para análise:

Formosura, e Morte, advertidas por um corpo belíssimo, junto à sepultura.

Armas do amor, planetas da ventura,
Olhos, adonde sempre era alto dia,
Perfeição, que não cabe em fantasia,
Formosura maior que a formosura:

Cova profunda, triste, horrenda, escura,
Funesta alcova de morada fria,
Confusa solidão, só companhia,
Cujo nome melhor é sepultura:

Quem tantas maravilhas diferentes
Pode fazer unir, senão a morte?
A morte foi em sem-razões mais rara.

Tu, que vives triunfante sobre as gentes.
Nota (pois te ameaça uma igual sorte)
Donde pára a beleza, e no que pára.
D. Francisco Manuel de Melo.²⁷⁷

O poema possui versos decassílabos alexandrinos, mas o ritmo de leitura se altera em quase todos eles. O poeta usa um expediente de marcar a sonoridade do texto com vírgulas em diversos lugares, forçando a modificação de ritmo. Obviamente, apenas tal dissonância não é suficiente para afirmarmos que a sonoridade do poema é grotesca. No entanto, produz-se com tal recurso uma engenhosidade sonora que aliada às metáforas, vistas a seguir, e ao próprio conteúdo do texto uma atmosfera vertiginosa única, em que o leitor não tem uma certeza absoluta sobre o que está lendo.

Na primeira estrofe, por exemplo, a palavra nuclear é “olhos”, que está no início do segundo verso. Toda a estrofe descreve a beleza desses olhos com duas metáforas iniciais interessantes: “armas do amor” e “planetas da ventura”. Se a primeira

²⁷⁷ MELO, Dom Francisco Manuel de. *A tuba de calíope*. Introdução, notas e glossário de Segismundo Spina. São Paulo: Brasiliense-Edusp, 1988. p. 152.

indica a importância dos olhos nas batalhas de conquista amorosa, a segunda designa os olhos como destino do eu poemático. Além disso, o qualificativo que o substantivo “perfeição” carrega retira qualquer possibilidade de um universo fantasioso existir. Ressalta-se que o fantasioso é um elemento fecundo na criação de imagens do período.

Ora, o fantástico é o que está sob análise aqui e a própria voz poemática diz que não há a presença dele enquanto mira os olhos de perfeição de alguém que não se sabe quem é. Depois retomamos o fantástico. Por hora, destacamos que os olhos, em suma no último verso da estrofe, são representados como sublimes. A partir da segunda estrofe é que surge a estranheza no poema. O autor não coloca nenhum ponto final em ambas as estrofes, o que mostra a interligação que elas têm.

No entanto, a matéria de análise poética na segunda estrofe, também ela de caráter descritivo, como ocorre na primeira estrofe, é a “sepultura”. Destarte, os “olhos”, tão sublimados na estrofe anterior, tornam-se uma antítese do que eram. Com um longo assíndeto em toda a estância, a gradação do que os olhos se tornaram culmina em sepultura. O primeiro verso, que visualmente se destaca pela quantidade de características, vírgulas e enumerações, parece levar os olhos para o campo do sinistro: “Cova profunda, triste, horrenda, escura”.

O caráter lúgubre permanece nos versos seguintes e se combina com uma profunda solidão. Então, a terceira estrofe se inicia e é ela que parece resolver as dúvidas do poema. Cada estrofe se refere a uma coisa? Ou “olhos” e “sepultura” se concatenam? Como indica o primeiro terceto, é a morte que une maravilhas tão diferentes. Dada a importância da palavra “maravilha” no universo do grotesco ligado ao fantástico, ela parece vir dosada por certo tom irônico no poema. Além disso, no entanto, é ela quem dota “olhos” e “sepultura” de uma iconicidade que remete o poema a uma atmosfera muito próxima do “mal-do-século” romântico.

A morte possibilita tal junção, que parece estranha a nós, mas a contemplação de uma mulher morta faz parte do chamado “mau-gosto” barroco:

Relacionados às tópicas da *vanitas* e do *desengaño*, encontram-se textos cujas temáticas circunscrevem-se à figura de cadáveres, à vida após a morte como desfiguração do corpo feminino, à imagem da caveira e ao espetáculo das ruínas, entre outros símbolos da fugacidade do tempo e insegurança universais; [...] ²⁷⁸

²⁷⁸ CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Op. Cit.* p. 41.

É justamente sobre essa insignificância da vida terrena e a efemeridade da vaidade que o eu poemático alude na última estrofe do poema. Então, a ironia que permeia o discurso no primeiro terceto se dissipa e ganha um ar sombrio, onde o corpo morto é contemplado e belo, seja diante da sepultura, ou mesclando-se a ela. Tal apreciação demonstra a aproximação que existe na observação do eu poemático com o grotesco ligado ao fantástico.

Se não há portentos e assombrações, o poema possui uma espécie de necroculia. Uma nota de que o poema é moral o acompanha e esta parece ser a função da última estrofe. O pronome pessoal parece se referir a um leitor/ ouvinte dotado de certa arrogância e vaidade, e o último verso é emblemático ao indicar que com a morte a beleza se acaba. Além do moralismo, há um certo tom melancólico e irônico. Todos eles cabem numa leitura grotesca do poema. A atmosfera do texto não é toda ela grotesca, mas a contemplação mórbida de um corpo morto diante da sepultura liga o poema ao fantástico.

A *vanitas* aparece em outro soneto de D. Francisco Manuel de Melo: “Vi eu um dia a Morte andar folgando/ por um campo de vivos que a não viam./ Os velhos, sem saber o que faziam,/ a cada passo nela iam topando.// Na mocidade os moços confiando,/ ignorantes da Morte a não temiam./ Todos cegos, nenhuns se lhe desviam;/ ela a todos co dedo os vai contando.// Então quis disparar e os olhos cerra:/ tirou e errou: Eu, vendo seus empregos/ tão sem ordem, bradei: Tem-te, homicida!// Voltou-se e respondeu: Tal vai de guerra!/ Se vós todos andais comigo cegos,/ que esperais que convosco ande advertida?”²⁷⁹

Tanto neste poema como no anterior, a presença da morte já auxilia na construção de um grotesco ligado ao fantástico. Todavia, o poema inicialmente mostra certo desprezo de todos com a Morte personificada. Enquanto esta última conta suas vítimas, numa atitude um tanto irônica, mesmo jocosa, as pessoas desdenham de sua presença de maneira geral por vaidade. O único a enxergar a presença da morte é o eu lírico do poema, o que indiretamente alude a um ser despretenso e modesto.

Com isso, a partir da terceira estrofe, o eu lírico inicia um diálogo com a morte, tentando impedi-la de ceifar mais vidas, incluindo a da própria voz poemática. Se esse diálogo é absolutamente fantástico, não é assustador. A morte, irônica, em uma interrogativa pergunta o motivo de se preocupar com o eu poemático se todos a

²⁷⁹ MELO, Dom Francisco Manuel de. *Op. Cit.* p. 208.

desprezam. Assim, subentende-se que a voz do poema tem “recaídas”. Sua vaidade volta.

O grotesco ligado ao fantástico, como vemos nos poemas acima e na pequena variedade de temas e poemas que temos, não está muito presente no período barroco, ao contrário do que ocorre com o grotesco ligado à cultura popular. Apesar de este não ser tão fácil de encontrar pelo fato de ainda haverem muitas obras manuscritas, o universo carnavalizado abunda no período barroco. Já o grotesco abismal e fantástico se manifesta timidamente no barroco português, o que, globalmente, é de se estranhar, pois em Espanha, por exemplo, tanto na poesia quanto nas artes plásticas ele sobeja. Vejamos como o grotesco ligado ao fantástico se manifesta em Bocage.

3.3.3. Bocage

Bocage é popularmente conhecido como lascivo e obsceno. As anedotas que gravitam em torno de sua biografia e até o personagem de cordel com seu nome incrementam a fama maldita do poeta. Como vimos em diversos poemas acima, a escrita satírica bocageana remete aos poetas de tradição fescenina. Quanto a isso, o estudo de Glauco Mattoso já citado aqui, indica o mesmo que a doação feita pela ABL à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com sonetos intitulados *Fescenina*²⁸⁰.

De outra maneira, a poesia satírica de Bocage também trata de análises histórico-sociais altamente elaboradas, estas indicativas de um trabalho poético tão complexo e profundo que muitas de suas produções “sérias” ou “líricas” não possuem. E aqui discordamos do que diz José Lino Grünewald na introdução que faz à obra do poeta: “Mas o leitor que, até hoje, ainda não tenha se voltado para a obra desse autor, comprovará que os poemas marginais (parte ínfima de sua imensa quantidade de versos) quase nada acrescentam à sua arte.”²⁸¹ A sátira de Bocage remete aos não menos desprezados satíricos medievais, e ao romano Juvenal, à Peire Cardenal e a um satírico contemporâneo seu, Nicolau Tolentino.

Ainda assim, nosso Elmano Sadino (pseudônimo adotado pelo poeta) também nos interessa no que diz respeito ao grotesco mais próximo do fantasmagórico e abissal.

²⁸⁰

<http://www.filologia.org.br/pereira/textos/Greg%C3%B3rio%20BNRJ/50.4.1%20impresso%20-%20C3%93DICE%20DATILOGRAFADO/BNRJ%205041-001.pdf> Domínio ligado ao curso de Letras da UFF comprova o que afirmamos. Acessado em: 14/03/11.

²⁸¹ BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poemas*. Seleção e Org. de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 11.

Não só pelo fato de ser o poeta temporalmente mais próximo do período em que essas manifestações se tornam regra, não mais exceção, o Romantismo. Mas também pelo fato de ser uma produção rica, como indica a longa citação que Grünewald utiliza de uma defesa que Olavo Bilac faz à vilipendiada obra de Bocage:

Em Portugal, a arte de fazer versos chegou ao apogeu com Bocage e depois dele decaiu. Da sua geração e das que a precederam, foi ele o máximo cinzelador da métrica. A plástica da língua e do metro; a perícia do ensamblar das orações e no escandir dos versos; a riqueza e graça do vocabulário; o jogo sábio e às vezes inesperado das vogais e das consoantes dentro da harmonia da frase; a variação maravilhosa da cadência; a sobriedade das figuras; a precisão e o colorido dos epítetos; todos estes difíceis e complicados segredos da arte poética, cuja beleza e raridade às vezes escapam até aos mais cultos amadores da poesia e aos mais argutos críticos literários, e que somente os iniciados podem ver, compreender e avaliar; esta consciência, este gosto, esta medida, este dom de adivinhação e de tato, de que os artistas natos têm o privilégio – tudo isso coube a Elmano, tudo isto se entreteceu no seu talento.²⁸²

Já demonstramos acima a valorização que Bilac dá aos textos líricos de Bocage, como a nota expressa. No entanto, a sátira, já o demonstramos antes, é tratada pelo parnasiano brasileiro com desdém, o que nos soa falso já que todas as qualidades dadas ao lírico português aparecem também na sátira. Veremos, então, os poemas de Bocage que pertencem a uma outra tipologia temática e construtiva, o que caracteriza o poeta também por um engenho multifacetado. Teófilo Braga, a quem se deve a recolha das obras completas de Bocage vê o poeta com ressalvas intelectuais:

No Brasil, na Índia ou na China, quando escreve é sempre sob o espírito alegórico-mitológico dos árcades. Era a falta de leitura, de alimento intelectual, o que lhe produzia esta carência de concepção original, de livre individualidade no sentimento. Já em 1773 estava publicado o *Goetz* de Berlichingen, em 1774 o *Werther*, de Goethe, em 1781 os *Salteadores*, de Schiller, em 1786 a *Ifigénia*, mas só passado quase um século é que estas obras-primas, que sugerem a elaboração artística, chegaram a Portugal.²⁸³

Então, se muitos poemas seus carecem de um lustro maior, ou de um trabalho mais apurado, o poeta não configuraria como canônico, ou não seria considerado um dos grandes sonetistas da língua. Enfim, o estudo de Teófilo Braga é altamente enriquecedor, com muitas críticas interessantes e profundas, mas as mesmas críticas são

²⁸² BOCAGE. *Op. Cit.* p.12.

²⁸³ BRAGA, Teófilo. *Obras de Bocage: Estudo introdutório: Bocage sua vida e época literária*. Porto, Lello & irmão, 1968. p. 246.

às vezes, por demais severas. O primeiro poema selecionado para análise é um soneto em forma de glosa:

Glosando o mote:

“O desmentido oráculo terrível”

*Idosa fada, que nos astros lia,
Mil males me agourou com turvo sispecto;
Mil males me agourou, mas indiscreto
Tractei de falsa a negra prophesia:*

*Depois d'aquelle brusco, infausto dia
Sempre velando as noutes inquieto,
Gransnar sinistro corvo sobre o tecto.
Piar afilicto mocho á porta ouvia:*

*Vi d'um loureiro o tronco fulminado,
Vi d'um cometa o resplendor temivel.
Vi feias sombras voltejar-me ao lado:*

*E vejo-te nas mãos da morte horrivel,
Oh minha Filis! — Eis verificado
O desmentido oráculo terrível.*

O soneto em forma de glosa ainda é acerbamente cultivado no período de Bocage, o que também caracteriza de maneira geral sua obra. Exceto a análise do tema desenvolvido, o que mais chama a atenção no poema é a construção rítmico-sonora. Há uma prevalência do verso decassílabo alexandrino, mas em três versos notamos pequenas alterações. Numa leitura posterior à padronização do verso português, feita por Antônio Feliciano de Castilho, o costumeiro respeito ao ritmo clássico é subvertido. Apenas o segundo verso do poema é hendecassílabo, mas uma leitura esdrúxula do neologismo que encerra o verso permite torná-lo decassílabo também.

Os outros dois versos que apresentam alguma alteração são os dois que ultimam a terceira estrofe, pois não adotam o decassílabo alexandrino predominante, mas o decassílabo sáfico. Adotando a grafia usada por Teófilo Braga, vemos, além do neologismo – “sispecto” –, algumas variantes interessantes para efeito sonoro no conjunto do poema. Na segunda estrofe aparece “noutes”, ditongo decrescente que sempre gerou confusão na língua, mas aqui a escolha se dá pelo fato de a vogal /u/, no caso, marcar a cesura da estrofe, o que o /i/ não conseguiria com a mesma perfeição.

O fato de a semivogal acompanhar o /o/ é o que caracteriza a entonação maior. O verso seguinte da mesma segunda estrofe tem um /n/ a mais no verbo “grasnar”, o que será analisado a seguir na construção de sentido dentro do texto. Além disso, o

último verso da estrofe carrega uma palavra interessantíssima no que tange à composição poética, pois o artista acrescenta a vogal em aflito. Na verdade, os dois registros são comuns no século XIX, então, hoje, que a forma com a inserção do som /i/ (epêntese) não é mais aceita, temos a retirada do som (síncope). A última notação é que a paroxítona terminada em /l/ não aparece acentuada pelo poeta.

O mote do poema faz referência ao oráculo terrível. Parece-nos óbvia a referência ao oráculo de Delfos e suas profecias para a tragédia de Édipo. O mesmo oráculo, em outra situação tentou ser desmentido. Na *Apologia de Sócrates*, o filósofo tenta provar que não era o mais sábio homem da Grécia e desmentir o mais importante oráculo da Antiguidade levando-lhe a verdade. No entanto, percebe-se mais sábio justamente por compreender não saber tudo. Além dessas referências sobre o oráculo, a mais provável é a de que Bocage tenha respondido e/ou dialogado com o poeta arcádico Alcino Micênio (Domingos dos Reis Quita), que escreveu sobre o “oráculo terrível” numa comédia pastoril²⁸⁴ embasado em um episódio mitológico – Fílis e Demofonte.

No caso do poema adotar apenas esse mito como intertexto, seria a voz do poema o personagem mitológico? A história, resumidamente, trata de Demofonte ter de voltar a Grécia e abandonar Fílis na Trácia. Esta, já sacramentada como sua esposa, suicida-se quando não vê mais esperanças na volta do marido. É a partir daqui que o termo que aparece em destaque no mote ganha suma importância para a análise do texto.

O “desmentido”, verbo adjetivado com função substantiva, aparece em primeiro plano no poema. Se o texto de Quita indica que as donzelas, virgens, são sorteadas para a morte, o poema de Bocage informa que a mulher que morre, Fílis, é casada, portanto não mais virgem. Assim sendo, a profecia não se consuma completamente e o oráculo erra sobre quem morre. No entanto, há um acerto parcial na profecia, pois a chegada da morte para alguém se efetiva, no caso Fílis.

O oráculo, no poema, aparece sob uma nova forma: fada. Seres fantásticos por excelência, as fadas existem desde a mitologia romana, também usada no poema. Ao contrário do que geralmente se pensa sobre o uso da mitologia na obra de Bocage, como uma forma de imitação simplória de aspectos culturais da Antiguidade, o poeta a subverte.

²⁸⁴ O texto está disponibilizado integralmente em: http://books.google.com.br/books?id=fREBAAAAMAAJ&pg=RA1-PA152&dq=or%C3%A1culo+terr%C3%ADvel&hl=pt-BR&ei=dmB-TaOdGs6gtgfdlbS6BQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 14/03/11.

O campo semântico construído por Bocage remete ao universo do grotesco mais ligado ao fantástico e ao abismal. Sobre as fadas, a voz poemática utiliza termos que as invertem da caracterização mais comum: “idosa”; “agourou”, duas vezes; “turvo”; “sispecto”, palavra modificada que no conjunto do verso se torna mais dura, além do estranhamento que causa não apenas inicialmente, mas em todos os níveis de leitura do texto; por fim, na primeira estrofe, a “negra profecia”, que antepõe o adjetivo ao substantivo, efeito este, segundo Rodrigues Lapa em seu *Estilística da Língua Portuguesa*, que tende a tornar a expressão abstrata.

No caso de uma expressão abstrata em qualquer ordem, temos um efeito de maledicência terrificante. Assomando a essas palavras o tom encantatório da anáfora e a aliteração do som nasalizado, a primeira estrofe do poema parece nos transportar a uma realidade outra, como se fôssemos partícipes do enredo, tal qual prevê um dos estatutos da literatura fantástica, a obra de E.T.A. Hoffmann.

As palavras terríficas permanecem na estrofe seguinte, porém em menor número. Agora, no entanto, o leitor está inserido numa atmosfera mitológica com a qual não está acostumado. A mitologia, quando trabalhada em um texto, carrega intrinsecamente um aspecto mágico que sempre é visto de maneira natural. Neste poema, no entanto, a ambientação mítica criada gera um mal estar no próprio eu lírico e até no leitor. É um tipo de estranhamento, amedrontador, que é trabalhado aqui. O primeiro verso da segunda estrofe destaca os termos “brusco” e “infausto” no final do verso, e o eu lírico os coloca em condição de adjetivos sinônimos para “dia”.

Joseph Campbell destaca que todas as narrativas são variações dos mitos, tal qual o faz Propp em *Morfologia do conto maravilhoso* quando analisa a estrutura fundamental do conto como invariável, e até mesmo Jorge Luís Borges ao declarar que todas as narrativas têm origem em uma história primeva. No poema, que com todo esse arcabouço intertextual acaba se tornando uma narrativa, a fada lança uma profecia maldita e, a partir daí, a vida da voz poemática parece interrompida, como se à espera do vaticinado: “Sempre velando as noites inquieto”.

Com esta paralisação, o mito de Demofonte é modificado, afinal ele é surpreendido pelo que ocorre com a esposa; no poema, ao contrário, o eu lírico, substituindo o personagem mítico, aterroriza-se com a possibilidade de perda. A ordenação frasal adotada por Bocage marca ainda melhor a instabilidade psicológica da voz poemática, porque o terceiro e o quarto versos da segunda estrofe, inversões sintáticas bruscas (sínquises), levam o leitor menos atento a uma incompreensão da

estrofe, afinal a relação entre o terceiro verso e o restante da estrofe só ocorre com o verbo “ouvir”, que aparece ao final da instância.

O estranhamento se faz linguagem com o alongamento do ditongo /ou/ que aparece no segundo verso, como se a inquietude se prolongasse até o último mocho ouvido na madrugada. Aliás, o substantivo e/ou adjetivo “mocho” aparece em vários poemas de Bocage, sempre indicativo de um estado tétrico, ou um ambiente taciturno, como não poderia deixar de ser. O mal estar, também característico da modernidade, permeia todas as manifestações do eu lírico, que se materializam em palavras, como ocorre com o acréscimo do /n/ em “gransnar”. Conforme dito acima, o uso do hipérbato dá mostras de certa angústia do eu lírico que se transfere ao leitor. Este pode não compreender o verso, ou toda a estrofe; ainda há, através do hipérbato, a criação de uma hipálage, relacionando noites inquietas com o “gransnar sinistro” e inquietante.

A mudança de atitude do sujeito poético não só o faz se diferenciar do personagem mítico Demofonte, mas também indica que ele se torna mais atento a elementos místicos vindos da realidade empírica, como fica evidente em toda a terceira estrofe. Apesar disso, todos os indicativos de mal agouro têm uma ambivalência característica do universo grotesco, afinal não é perceptível se o eu poemático apenas pressente o mal vindouro, ou se ele ironiza tais atitudes: “Vi d’um loureiro o tronco fulminado,/ Vi d’um cometa o resplendor terrível./Vi feias sombras voltejar-me ao lado: [...]” A repetição anafórica do verbo faz com que ele perca toda sua força de verbo de ação e se torne um elemento descritivo de crenças populares que predizem uma desgraça.

A primeira visão mística do eu poemático é um provável raio destruir o tronco de um loureiro. Desde a Antiguidade, os raios manifestam a vontade divina: “O raio manifesta as vontades e o poder infinito do deus supremo. [...] De longa data, o raio é considerado como o instrumento e arma divinos, [...] espécie de teofania (manifestação divina) que lança a proibição sobre tudo o que por ela for atingido.”²⁸⁵ Assim sendo, o verso que fala sobre a árvore fulminada traz algum tipo de interdição. Em sociedades mais antigas, sem o conhecimento astrofísico que temos, os cometas eram tidos como sinal de mau presságio, o que corrobora o dito pela voz poemática.

As sombras, além de carregarem uma aproximação com o mundo espiritual e metafísico, contribuem para o desenvolvimento do grotesco ligado ao estranho. Apesar

²⁸⁵ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.* p. 765.

de possuir uma simbologia ambivalente, ambas tendem para o aspecto abismal do grotesco. Vejamos:

A sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes. [...] Pode ser – a etimologia tende a confirmar isso – que a dupla determinação fundamental do pensamento chinês tenha sido primitivamente representada pela vertente sombria do vale oposta à vertente ensolarada.²⁸⁶

Na tradição ocidental, a simbologia da sombra não dista muito do que vimos aqui:

Segundo uma tradição, o homem que vendeu sua alma ao diabo perde com isso sua sombra. O que significa que, por não se pertencer mais, ele deixou de existir enquanto ser espiritual, enquanto alma. Não é mais o demônio que faz sombra sobre ele; ele não tem mais sombra, porque não tem mais ser.²⁸⁷

Nessa atmosfera criada pelo eu poemático para si mesmo de mau agouro, ele vê sombras ao redor de si, elas corroboram uma presença do Diabo em torno de si. A última estrofe se inicia com uma oração aditiva, que, na verdade, é conclusiva da descrição feita anteriormente. Esta sacramenta o destino esperado. O adjetivo final do verso (“horrível”), que inicialmente parece insignificante ao verso, desvela um trabalho poético de altíssimo nível, visto poder ser utilizado como qualificador de “morte” e como adjunto do pronome oblíquo que faz a função de objeto. O penúltimo verso começa invocativo e adota um eco que fornece um novo estranhamento ao texto: “Fílis”/ “Eis”. Além de ecoar, o advérbio parece se personificar. Então, ao contrário de Sócrates, Fílis teria compreendido através da própria morte o erro do oráculo. Já Eis personificado é a compreensão da limitação da linguagem em tais vaticínios.

Outrossim, os dois últimos versos do poema, com destaque para o particípio “verificado” distanciam o eu lírico de Fílis, marcando algo que os separa através de certa frieza. A única hipótese que nos resta é pensar no eu lírico não mais como uma variação de Demofoonte no sentido de ser uma nova versão dele, mas como um amante de alguma outra donzela da Trácia que escolhida para o sacrifício pelas Tecedouras de Destino, presentes no poema que Bocage usa como mote, escapa da morte por causa do suicídio da princesa.

Alguém que parece se compadecer tanto ao longo do poema com a possibilidade da morte se tornar tão frio e distante ao final é insólito. Além da análise

²⁸⁶ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.* p. 842.

²⁸⁷ *Idem. Ibidem.* p. 843.

feita acima, que aproxima o texto do grotesco, temos esse final lacunar e indizível que demonstra o caráter abismal, e mesmo oportunista, da existência: que o outro sofra ou morra, para que o indivíduo em primeira pessoa apalpe a felicidade, ainda que passageira e estranha, feia e escarnecível, por fim, grotesca.

Segundo Kayser, o grotesco tem inerente a si um elemento assustador. No caso de o eu poemático ser Demófoonte, há uma espécie de aceitação natural do destino de sua amada. A passividade que marca sua postura é incomum ao universo romântico, e mesmo ao clássico que o origina. Neste último universo, o herói precisa partir em nome da honra, o que não ocorre neste poema. Sendo o eu poemático um outro qualquer, destituído da heroicidade clássica, há um elemento irônico, diabólico e, por que não, egoísta nele, pois vê sua rainha morrer no lugar de sua amada, em uma espécie de erro profético. Dentro do contexto dramático construído ao longo do poema, o que menos se espera é a aceitação do fado por parte do eu lírico. Teria ele perdido sua sombra juntamente com sua amada?

Outro soneto de Bocage que trata da morte, tema altamente ligado ao Romantismo e ao grotesco romântico-moderno, é o intitulado “A morte, único refúgio contra as perseguições da sorte”. Vejamos:

A morte, único refúgio contra as perseguições da sorte

Nas horas de Morfeu vi a meu lado
Pavoroso gigante, enorme vulto:
Tinha na mão sinistra, e quase oculto,
Volume em férrea pasta encadernado:

-Ah! Quem és (lhe pergunto arrepiado)
Mereces o meu ódio, ou o meu culto?
“Sou (me diz) o que em sombras te sepulto,
Sou teu perseguidor, teu mal, teu fado.

Corres, triste mortal, por minha conta;
Mas há-de a meu despeito haver quem corte
A série de tormentos, que te afronta:

Poder vem perto, que te mude a sorte:
Lá tens o teu regresso...” – E nisto aponta,
Olho rapidamente, e vejo a Morte.

Diferentemente do poema analisado anteriormente, este tem um ritmo perfeito. Em todos os versos o decassílabo alexandrino é desenvolvido e à exceção de alguns deles, sempre a cesura ocorre em um substantivo que se torna central para o entendimento do poema. No primeiro verso, por exemplo, a palavra central é “Morfeu”. O deus polimorfo caracteriza os sonhos. Além dele, há outra companhia. Esta, adjetivada como “pavoroso gigante, enorme vulto”, entre outras descrições, só é revelada ao fim do poema como a Morte.

Formalmente, há uma característica notável de subversão do soneto. Se o poema geralmente é uníssono, aqui Bocage faz uso de uma ferramenta da prosa, o discurso indireto, por quase oito versos do poema. Assim, o eu lírico tem menos voz no poema do que essa terceira pessoa, identificada pela voz poemática como a Morte. Sobre a presença da outra voz, metafísica, é possível pensar em um equívoco do eu poemático, como ver em uma voz da consciência a presença da Morte, ou ainda personificar a sombra, esta última com uma simbologia ligada ao Diabo.

A questão da voz torna inerente ao poema uma tensão entre vozes de planos cósmicos diferentes. Apesar de Bakhtin refutar qualquer tipo de transcendência supra-sensível por considerar que o grotesco se concretiza apenas na realidade da praça pública, seu conceito de polifonia é altamente enriquecedor para a análise do poema pelo simples fato de indeterminar a segunda voz do discurso, não obstante isso o eu lírico reconhece-la como a voz da Morte. Não podemos desprezar que o signo /Morfeu/ aparece em destaque no primeiro verso do poema. É partindo dele que iniciaremos a análise do poema.

Ao pesquisar as relações de parentesco de Morfeu, o criador dos sonhos, vimos que seus irmão são: Íceu (criador dos pesadelos); Fântoso (criador das fantasias que se manifestam nos sonhos); e, a única irmã do gênero feminino, Fantasia (criadora de monstros, quimeras e devaneios). Os irmãos do deus do sonho, portanto, são pertencentes ao universo grotesco ligado ao estranho e intangível. A tão rica simbologia mitológica coloca esses seres como irmãos do sonho, o que possibilita uma aproximação e até uma simbiose entre todos eles em uma única figura: Morfeu.

É exatamente o que ocorre no poema. As palavras associadas ao que é visto “Nas horas de Morfeu” estão em um campo semântico pertencente ao grotesco ligado ao assustador: “pavoroso”, “enorme”, “sinistra”, “oculto”, e por extensão de sentido “férrea”. Além da relação fraternal de Morfeu, uma pequena demonstração de sua

ascendência também parece pertinente. O pai de Morfeu, Hipnos, é a personificação do sono e seu irmão gêmeo é Tânatos, a morte. Como a família de deuses tem uma íntima proximidade com o grotesco estranho, fizemos um levantamento dessas representações:

- Tânatos, a morte;
- Éris, a discórdia;
- Apate, o engano;
- Até, o erro;
- Geras, a velhice;
- Lissa, a loucura;
- Momo, o escárnio;
- Nêmesis, o esquecimento.

Afora Momo, deus vinculado ao grotesco ligado à cultura popular, todos os outros são representações de um mundo às avessas associado ao insólito. Lissa, a loucura, transita entre as duas tendências do grotesco. Ao adiantarmos a presença de Tânatos no poema, presenciemos uma espécie de ligação familiar entre as duas entidades e o eu lírico do poema. Novamente Bakhtin é subvertido aqui: a questão da ambivalência, muito cara ao estudioso russo, e, segundo ele, quase completamente ausente da cultura a partir do século XIX, toma uma nova perspectiva aqui. O medo da Morte se transfigura em uma espécie de desacato por parte do eu lírico, afinal ele se comunica com um ser suprarreal.

Além disso, Morfeu parece se interseccionar com o tio Tânatos em todo o restante da primeira estrofe. Já foi dito por Kayser que o hibridismo é inerente ao grotesco em sua famosa expressão, “o grotesco é a união do irreconciliável”. A descrição, já analisada anteriormente, conclui-se com dois adjetivos que nos chamam a atenção: “sinistra”, que caracteriza metonimicamente as mãos da morte; e, “oculto”. Todavia, segundo o estudo de Phillippe Ariès, a morte é vista de maneira divergente da que imaginamos ao final do século XVIII e início do XIX:

A morte deixou de ser considerada como um evento sem dúvida temível, mas suficientemente inseparável do universo cotidiano, para não ser familiar nem aceita. Ainda que familiar e aceita na prática diária da vida, deixou de sê-lo no mundo do imaginário, onde se preparavam as grandes mudanças da sensibilidade.²⁸⁸

²⁸⁸ ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Trad. de Priscila Viana. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 151.

Ou seja, a Morte possui uma proximidade com a realidade cotidiana, local este próprio de Bocage e sua obra, ainda que diferindo do intangível e assustador que caracteriza a Morte na literatura do final do século XVIII e início do século XIX. O referido diálogo entre o eu lírico e a Morte sonhada ocorre na segunda estrofe. Apesar de a voz poemática demonstrar-se receosa, a auto-descrição rememora ao grotesco ligado à cultura popular, pois o corpo descrito com escolhas lexicais populares aparece todo arrepiado, ou seja, é a presença do absolutamente físico em um ambiente metafísico (“Ah! Quem és (lhe pergunto arrepiado)”).

A ironia que permeia o verso está presente também no título do poema. Serão os únicos momentos de alguma possível relação com a sátira? Morrer é satírico, ou, antes disso, como indica Praz, é um fascínio dos artistas do século XIX. Outras marcas de interferência do cômico no assombroso são a relativa proximidade entre os interlocutores (o uso de segunda pessoa marca essa proximidade); o próprio fato de haver o uso de parenteses para marcar uma interferência do eu poemático na fala da Morte (“lhe pergunto arrepiado” e “me diz”), esta última serve também para que o leitor retome sua atenção; e o uso de um tom ameaçador que parece chufa por parte da Morte (“Sou teu perseguidor, teu mal, teu fado”).

Se Bocage nos surpreende com um poema mais ligado à metafísica, o que mais fica à vista é a relação desta com a ambivalência e o universo empírico, ambos ligados à cultura popular. Assim sendo, tanto a teoria do grotesco de Wolfgang Kayser quanto o estudo de Mikhail Bakhtin sobre o grotesco não dão conta do que vemos neste texto. As duas tendências do grotesco parecem se assomar. Apesar de o diálogo com a Morte ser bem comum nos princípios do século XIX, Ariès indica:

[...] Foi uma grande mudança nas relações entre o homem e a morte. Sem dúvida, essa mudança foi observada apenas no mundo do imaginário. Mas passou em seguida para o mundo dos fatos deliberados, sofrendo, contudo, uma grande alteração. Efetivamente, existe uma ponte entre os dois mundos, que é o medo de ser enterrado vivo e a ameaça da morte aparente.²⁸⁹

A seguir, o autor indica a repugnância dada a representações do morto e seu cadáver. Sob outra perspectiva, o autor, concordando com o estudo de Mário Praz, indica que o corpo morto exerce certo fascínio erótico, à Marquês de Sade:

²⁸⁹ ARIÈS, Philippe. *Op. Cit.* p. 157.

O fascínio pelos corpos mortos e decompostos não persistiu na literatura romântica e pós-romântica [...]. Mas o erotismo macabro não deixou de passar para a vida cotidiana, naturalmente sem suas características perturbadoras e brutais, mas de forma sublimada, difícil de reconhecer – através da beleza física do morto. Essa beleza foi um dos lugares-comuns das condolências, um dos temas das conversações banais diante da morte no século XIX e até nossos dias: Os mortos tornaram-se belos na vulgata social quando começaram a realmente ser motivo de medo, um medo tão profundo que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios.²⁹⁰

O poema de Bocage, entretanto, trata da Morte. Seja ela uma intersecção entre morte e sonho, ou uma personificação, e ainda uma ilusão de ótica. A morte-sonho dá ao eu lírico uma espécie de poder de vidência. No entanto, Bocage é daqueles poetas arditos. Cheio de artimanhas, o poeta pode, na verdade, estar construindo uma paródia risível da vidência, afinal, a frase da Morte-sonho é uma típica adivinhação genérica: “Sou teu perseguidor, teu mal, teu fado./ Corres, triste mortal, por minha conta;” À excessão do substantivado “mal”, todo o restante diz o óbvio. O homem é mortal e ao cabo de seu destino, a morte o espera.

As afirmações proféticas não cessam ao longo da fala da morte-sonho e os versos que concluem a terceira estrofe e iniciam a quarta, fazem um jogo curioso: apesar de a gramática e a sonoridade estarem completas e acabadas, o entendimento do trecho só se dá ao final do período. A personificação de “Poder” parece dar um vislumbre ao problema que aflige o eu poemático. Além desta leitura, o universo de sonhos possibilita ainda uma análise psicanalítica de Morfeu e Morte em perspectiva freudiana ou na ampliação junguiana. É notável que a última palavra do poema, a saída, é a Morte. A carga dramática que o poema ganha é a mesma dos ultrarromânticos.

Em outra perspectiva, a Morte em forma de uma dama, modifica a interpretação, mas não a conclusão. A Morte é, paradoxalmente, o que alimenta a vida e a morte de um eu lírico que sente seja lá o que for pelo outro ser. A relação do eu poemático com a morte parece não estabelecer nenhum vínculo com o grotesco, apesar de o texto possuir uma atmosfera carregada pelo sinistro e tênue proximidade com a sátira. A leitura que Georges Minois faz do riso no romantismo alemão, no entanto, torna-nos evidente a relação com o grotesco:

[...] cujo grotesco advém da incoerência essências dos personagens, que são construídos à imagem do homem: uns autômatos.

²⁹⁰ ARIÈS, Philippe. *Op. Cit.* p. 158.

Essa ideia é desenvolvida por George Büchner em *a morte de Danton* (1835), drama resumido nesta réplica: “Somos todos marionetes cujos fios são puxados por potências desconhecidas”. [...] esses infelizes autômatos de Büchner não têm nem repouso nem refúgio: a vida está por toda parte, a vida e a morte fervilha, proliferam, e o nada não existe mais.”²⁹¹

A Morte é, no poema, uma espécie de abundância, de absoluto que tudo devora. Desde a interioridade mais íntima dos sonhos até a visão que se tem do outro como possível parceiro amoroso ou sexual é associada à Morte. Também o Diabo, que no grotesco romântico é caracterizado como bufão e assustador, assimila-se com a Morte que aparece no sonho do eu poemático. Essa universalização de um ente que transita entre o físico e o metafísico dá uma espécie de transcendência absoluta à Morte. Com isso, o grotesco não está apenas em seu caráter abismal, mas justamente na antinomia do grotesco, conforme Kayser, o sublime. Uma morte sublime e absoluta é grotesca.

Identifica-se em vários poemas de Bocage a presença do grotesco ligado ao fantástico e assustador. Como as variantes são pequenas em relação aos dois textos já analisados, apenas apontaremos os trechos dos poemas analisados, todos eles anexos a este trabalho. Das características formais ou temáticas apresentadas a seguir, é notável que elas são centrais para a construção da estética romântica: o *locus horrendus*, a duplicidade da personalidade, certa dose de egocentrismo e masoquismo, um sutil e profundo niilismo e o próprio fascínio pela morte demonstram que se Bocage não leu o Romantismo alemão já em voga em sua época, como diz Teófilo Braga, pelo menos preconizou algumas de suas maiores características na literatura de língua portuguesa.

A primeira característica que o aproxima do grotesco é o *locus horrendus* característico dos românticos. Sendo ou não consonante ao estado de alma do eu poemático, a atmosfera soturna permeia os poemas de Bocage carregando-lhes de imagens e sentidos grotescos.

Em um soneto como o “Deprecatório, em ocasião de tempestade”²⁹², o que se percebe no primeiro terceto é o temor do eu poemático diante da fúria de Deus: “Tu, que, se queres, furacão violento,/ Sumatra feia, tempestade escura/ [...]”. Nota-se no trecho que Deus, referido pelo pronome de segunda pessoa, faz-se fúria. A forma como o eu poemático o descreve é das mais comuns: utilizando a fórmula substantivo + adjetivo. Dentro do contexto, os sons fricativos e vibrantes parecem se chocar com os

²⁹¹ MINOIS, Georges. *Op. Cit.* p. 529.

²⁹² Ver anexos.

oclusivos, causando um som imagético de águas em choque com pedras, além de aumentar o dinamismo da ação.

Como o poema é um deprecatório, o homem, temente a Deus, pede no último terceto o abrandamento das manifestações de poder: “Criador, que remiste a criatura/ Quebra o furor do tímido elemento,/ Que nos abre no inferno a sepultura!” No trecho, Deus que liberta o homem é interpelado a livrar este último de uma sepultura no inferno. O local, geralmente caracterizado conforme a visão de Dante Alighieri, é grotesco por excelência. O *locus horrendus* não se manifestou apenas em Bocage no pré-romantismo português. A marquesa de Alorna e Filinto Elísio também fizeram uso do artifício ultrarromântico que sugere o inferno no indivíduo e na terra.

Em outra perspectiva, “Noite tempestuosa”²⁹³ torna a Natureza sinistra e assustadora, ligando-a ao grotesco. Conforme a última estrofe aponta, o eu lírico identifica nesse “quadro terrível” apenas parte de sua “escuridão”. O estado interior inominável só consegue expressão ao comparar-se com o mundo exterior: “O céu das opacas sombras abafado,/ Tornando mais medonha a noite feia,/ Mugindo sobre as rochas, que salteia,/ O mar em crespos montes levantado;// Desfeito em furações o vento irado;/ Pelos ares zunindo a solta areia;/ O pássaro noturno que vozeia/ No agoireiro ciprestes além pousado”.

A descrição construída por Bocage desvela uma natureza outra, estranha à beleza paradisíaca que geralmente a matiza. Ainda que reflita o estado de alma do eu poemático, a natureza, sombria, passa para o campo da recepção do leitor. As sensações experimentadas, ainda que subjetivas, estão próximas das que Kayser descreve: “Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum.”²⁹⁴

Para corroborar esta leitura, o soneto “Oh retrato da Morte, Oh noite amiga”²⁹⁵ carrega em sua terceira estrofe seres que não sabemos ao certo se pertencentes à natureza ou ao universo do fantástico e do assustador: “E vós, oh cortesãos da escuridade,/ Fantasmas vagos, mochos piadores,/ Inimigos, como eu da claridade!” A única afirmação tácita a ser feita aqui é que os seres que estão entre o real e o fantástico são paradoxais. Tal qual eles, o eu lírico se coloca nesse entrelugar grotesco.

²⁹³ Ver anexos.

²⁹⁴ KAISER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 31.

²⁹⁵ Ver anexos.

No mesmo poema, a noite escura ambienta o espaço e a interioridade do eu poemático. Muito já foi dito sobre essa escuridão no Romantismo e o que destacamos nela é o fato de ser uma espécie de ponte para a construção grotesca, afinal em oposição ao dia, representação iluminista da Razão, a noite abre espaço ao devaneio e aos recônditos caminhos dos impulsos do inconsciente e do irracional. Ao lado desse tema, punge o egocentrismo e certo masoquismo. Sobre isso, António José Saraiva e Óscar Lopes identificam como a característica mais notável do poeta o egotismo:

O que o distingue melhor é a matéria psicológica que traz pela primeira vez à poesia portuguesa: o sentimento agudo da personalidade, o horror do aniquilamento na morte. Tal egotismo percebe-se ainda na maneira abstracta e retórica com que, em nome da Razão, se revolta contra a humilhação da dependência e contra o despotismo; no gosto do fúnebre e do nocturno, e nos clamores não menos retóricos de ciúme, de blasfêmia ou contrição.²⁹⁶

O poema autobiográfico “Em sórdida masmorra aferrolhado”²⁹⁷ dá vistas a um egocentrismo dramático na descrição do próprio corpo. A imagem que o eu poemático delineia é a de si como um Cristo crucificado. Se a violência é, aos olhos contemporâneos, vista como normal, à época a segunda estrofe do poema deveria causar certa repulsa ao leitor: “Os membros quase nus, o aspecto honrado/ por vil boca e vil mão roto e cuspidor,/ sem ver um só mortal compadecido/ De seu funesto, rigoroso estado”.

Além disso, os versos da terceira estrofe do mesmo poema sugerem um sado-masoquismo também de apelo visual e dramático: “O penetrante, o bárbaro instrumento/ De atroz, violenta, inevitável morte/ Olhando já na mão do algoz cruento” Os versos constroem cenas de tortura e vilipêndio do corpo, que remetem a uma inexistência. O corpo martirizado sublima, despreza a dor física em nome da força da sabedoria, conforme a voz poemática conclui. Se a construção não é absolutamente grotesca, a presença de um elemento fantástico se torna inerente aos versos.

A questão da dupla personalidade não foi tão elaborada por Bocage, como vemos em Sá-Carneiro e em outros poetas posteriores, mas alguns lastros desse aspecto tão fortemente ligado ao grotesco romântico e moderno percebemos em versos que iniciam dois sonetos: “Já Bocage não sou!... À cova escura/ Meu estro vai parar desfeito

²⁹⁶ LOPES, Óscar e SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de publicações, 1969. p. 664-665.

²⁹⁷ Ver anexos.

em vento...” A despersonalização, talvez ainda imatura, ocorre no irreconhecimento da própria individualidade.

No poema “Meu ser evaporei na lida insana/ Do tropel das paixões que me arrastava,/ Ah! Cego eu cria, ah! Mísero eu sonhava/ Em mim, quase imortal, a essência humana!”, percebe-se que além da existência dupla, temos o egocentrismo romântico muito bem marcado. Sobre a duplicidade, a própria produção de Bocage o coloca em uma posição ambígua: ou produz sátira grosseira, ou um lirismo introspectivo. Em ambos os casos, ele não deixa de ser um poeta maldito. O poeta maldito pode ser entendido como uma espécie de grotesco literário personificado, afinal não perde completamente a aura de vate, mesmo recusando-a; nem é completamente aceito pela sociedade que muitas vezes o lê.

Óscar Lopes e Antônio José Saraiva referem a uma veia niilista de Bocage pouco cultivada. Encontramo-la em um de seus mais belos poemas, mais especificamente no segundo quarteto do soneto que dedica à irmã precocemente morta: “De radiosas virtudes escoltada/ Deste imaturo adeus ao mundo triste,/ Co’a mente no almo Pólo, aonde existe/ Bem que sempre se goza e nunca enfada,// À fouce, a segar vidas destinada,/ Mansíssima cordeira, o colo uniste;/ O que é do Céu ao Céu restituíste/ Restituíste ao Nada o que é do Nada.” Os dois versos em destaque dão uma ambígua interpretação ao poema. É como se a foice da Morte pudesse definir o que vai ao Céu e o que vai ao Nada. Por outro lado, o quiasmo adotado pelo poeta unifica a aparente contradição entre ambos. Céu e Nada são diferentes, mas parecidos. Distanto em muito do Ser e o Nada sartreano, e da existência ou não do ente e do nada heideggeriano, Bocage coloca a metafísica no Nada e o Nada na metafísica.

Não menos niilista com a experiência existencial é um soneto escrito após a Doença: “Pouco a pouco a letífera Doença/ Dirige para mim trêmulos passos,/ Eis seus caídos, macilentos braços,/ Eis a sua terrífica presença.// Virá pronunciar final sentença,/ Em meu rosto cravando os olhos baços,/ Virá romper-me à vida os tênues laços/ A fouce, contra a qual não há defesa.” Apesar de haver uma espiritualidade intrínseca ao poema, com a Doença personificada como irmã da Morte, os dois versos em destaque relevam a condição humana ao nada. Kayser novamente auxilia a identificação do grotesco quando analisa a obra de Vischer: “Ele não só se consoma de

maneira sumamente estranha, mas se realiza num mundo tão singular desde o começo que o efeito de estranhamento, tão característico do grotesco, não se produz.”²⁹⁸

A poesia de Bocage em vários desses casos constrói um universo grotesco específico, como uma totalidade de personificações constantes de seres e características inexistentes que se fazem reais no dinamismo de suas construções. Neste sentido, Bocage preconiza alguns elementos de filosofia e arte do final do século XX. Intuitivamente ou não, a construção de um grotesco pré-romântico ligado ao sinistro lembra o Decadentismo, algumas produções surrealistas e muito da produção pós-moderna.

3.3.4. Camilo Pessanha

Clepsidra, o único livro de Camilo Pessanha publicado, não possui, de maneira geral, os elementos que pautam a construção do grotesco ligado ao fantástico sequer os que caracterizam o grotesco ligado à cultura popular. Seria ele um autor com elementos grotescos presentes em seus textos? A questão já foi respondida parcialmente anteriormente, nos capítulos que tratam da linguagem e do corpo.

A escrita de uma linguagem própria, lacunar e fragmentária, com um ritmo condizente com as suas necessidades no poema, portanto insubmisso a cânones e tendências, é, ao mesmo tempo, imagética. Parece-nos que a escrita analógica da língua portuguesa não exprimia o que o poeta necessitava. Ou ele captou que elementos da escrita ideogrâmica poderiam contribuir para uma nova percepção da linguagem poética, ou foi intuitivamente influenciado pelo local em que viveu boa parte de sua vida. O fato é que Pessanha renova a linguagem de maneira que esta se aproxime não apenas de uma nova expressão, mas de uma subversão intimamente ligada ao grotesco.

Se a linguagem de Pessanha não carrega em sua íntegra a ambiguidade, a polifonia, os aumentativos, os diminutivos, o louvor-injúria, a paródia e, fundamentalmente, a concepção ambivalente da existência, ela não se aproxima do grotesco ligado à cultura popular medieval, nem ao caro conceito bakhtiniano de carnavalização. A linguagem do grotesco ligado ao fantástico, apesar de não ter um estudo bem caracterizado, está associada ao sinistro e ao caráter abismal da existência. Além disso, Kayser destaca o estranhamento como um percurso inevitável do grotesco.

²⁹⁸ KAISER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 101.

Com ele, temos indiretamente, a presença do quimérico, do fantástico turbulento e uma atmosfera rígida e morta.

De todos os elementos que destacamos acima, os dois últimos se manifestam, juntamente com o estranhamento na poesia de Pessanha. Todavia, eles não são suficientes para caracterizar um corpo grotesco na obra do poeta. Então, como dizer que Pessanha possui uma linguagem grotesca? Conforme visto acima, linguagem e corpo estão intimamente interligados e expressam o profundo niilismo característico de sua obra, que termina no não-ser da linguagem e da própria existência corporal. Então, a linguagem e o corpo são absolutamente autômatos.

Nesta percepção do grotesco em sua obra, Pessanha se aproxima do chamado grotesco moderno, também vinculado ao riso, mas de maneira absolutamente diferente dos estudos de Bakhtin: sua obra não é para rir. Aliás, o ser/estar dessa obra não pode ser completamente definido. Ela também pode trazer um pequeno riso melancólico, ou o riso contemplativo de uma obra muito bem acabada, e até do riso filosófico diante do absurdo da existência. Tudo é um não-lugar. Ainda assim, veremos como esse grotesco não completamente ligado ao fantástico, mas absolutamente moderno se constitui.

Sobre as formulações do grotesco, rememoramos o dito por Selma Calazans no início deste estudo. Os estudos de Kayser e Bakhtin já não podem mais abarcar todas as manifestações grotescas, seja pelo fato de o fenômeno ter se modificado, seja porque novas expressões vão surgindo paralelamente ao que se chama cultura. Em língua portuguesa, Pessanha parece ser o primeiro autor a extrapolar os pressupostos dos dois teóricos. A partir dele, então, o grotesco é, em nossa visão, uma síntese da dialética entre as teorias do grotesco ligadas ao baixo material corporal e ao universo fantástico e abismal.

Partindo do poema enumerado como 17 na obra de Pessanha organizada por Franchetti, veremos mais algumas subversões do poeta.

Poema 17

Na cadeia os bandidos presos!
 O seu ar de contemplativos!
 Que é das feras de olhos acesos?...
 Pobres dos seus olhos captivos...

Passeiam mudos entre as grades,
 Parecem peixes num aquário.
 Campo florido das saudades,
 Porque rebentas tumultuario?

Serenos. Serenos. Serenos.
 Trouxe-os algemados a escolta.
 Estranha taça de venenos,
 Meu coração sempre em revolta.

Coração, quietinho, quietinho!.
 Porque te insurges e blasphemias?

Pss... Não batas... Devagarinho...
 Olha os soldados, as algemas!

O poema todo adota o verso octassílabo, geralmente considerado o mais fácil de harmonizar por podermos dividi-lo em dois hemistíquios de quatro sílabas métricas. No entanto, a harmonia aludida pelo tipo de verso se esvai já na primeira estrofe do poema. Os dois primeiros versos usam dois anapestos e um jâmbico, ritmo este que é completamente diferente nos versos seguintes, portanto heterorrítmicos. A irregularidade sonora marca todo o poema e apesar dos diversos ritmos adotados, o poema mantém uma harmonia na sonoridade escolhida pelo poeta. A seleção vocabular que veste o texto sugere uma calma, uma nostalgia reflexiva por parte dos presos a princípio observados pela voz poética.

Os dois primeiros versos são absolutamente descritivos e estão marcados pela ausência de verbo. De maneira geral, a ação não ocorre em nenhum verso da primeira estrofe. Há apenas um verbo, que é de ligação e está em uma oração interrogativa. Os dois versos que concluem a estrofe retomam um elemento central na poética de Pessanha: a questão do olhar. Se geralmente o eu lírico dos poemas de Pessanha reflete

sobre a questão do olhar, neste caso ocorre uma impossibilidade de tal fenômeno, que se justifica pelo fato de os seres descritos estarem presos. A construção do outro no poema se inicia com o uso do substantivo “bandidos”, depois eles são descritos como contemplativos e no terceiro verso são comparados a “feras”. No entanto, o verso que mais se destaca na primeira estrofe é o último, “Pobre dos seus olhos captivos...”.

Ao eu lírico, o sujeito do poema parece ser deslocado metonimicamente para o olhar a partir daí, pois o problema não é estar preso, mas estar com o olhar preso. Como “bandidos” e “olhos” estão no plural e o segundo também pode ser metonímia do primeiro, todos os versos seguintes dão essa interpretação dupla. A segunda estrofe perpetua a inércia dos presos e do espaço da mesma maneira, como se tudo estivesse absolutamente suspenso em uma realidade outra. Juridicamente, a prisão é cercear a liberdade, seja para “pagar a dívida com a sociedade”, seja para não representar um “perigo à sociedade”. Definitivamente, no caso deste poema, estar preso é uma realidade outra, inerte, afastada do cotidiano.

Os olhos-presos, ou presos-olhos, “Passeiam mudos entre as grades”. A inércia, a descrição silente dos versos, a própria aliteração do /p/ no início de três versos da primeira estrofe, indicam uma repetição oclusiva de que nada vai acontecer. Assim, ocorre uma sinestesia entre a impossibilidade de ver e falar. Há uma comparação que se faz entre silêncio e mutismo simbolicamente muito interessante:

O silêncio e o mutismo têm uma significação muito diferente. O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Um marca um progresso; o outro, uma regressão. O silêncio, dizem as regras monásticas, é uma grande cerimônia. Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio, torna mudo aquele que se dissipa em tagarelice e não penetra naquele que se fecha e se bloqueia no mutismo.²⁹⁹

Na segunda estrofe, a inércia dos presos paira no ar da mesma maneira, ou seja, através do silêncio mudo. É a melancolia que permeia o sujeito poético e todas as outras coisas em uma reflexividade indicada por Franchetti, que serve exatamente para “exteriorizar a melancolia”:

²⁹⁹ CHEVALIER, Jean. *Op. Cit.* p. 833-834.

O movimento possível [...] na poesia de maturidade de Camilo Pessanha, é apenas este: fixar a própria percepção, ou a impossibilidade de percepção. Em ambos os casos, o que determina o olhar melancólico é a reflexividade, e o que o caracteriza é uma operação brutal, de esvaziamento e fragmentação dos objectos da contemplação: tudo o que o sujeito consegue perceber é a si mesmo, tudo o que consegue fazer é duplicar, exteriorizar a melancolia; reencontrar, nos vários fragmentos que ludicamente reordena, o seu próprio olhar.³⁰⁰

O eu poemático, então, se utiliza dos presos para se desdobrar, como veremos a seguir, através da melancolia: “Desdobramento, exercício prazeroso dos sentidos, capacidade imaginativa – esses parecem ser os atributos do momento melancólico.”³⁰¹ A imagem do peixe no aquário corrobora a imutabilidade, a inércia e a melancolia do eu poemático e, quase que numa extensão metonímica, dos presos. Eduardo Lourenço diz em *Mitologia da saudade* que os antigos tinham uma percepção aguda da melancolia através da passagem do tempo. No caso do eu lírico deste poema, a melancolia é decorrência da não passagem do tempo-espço. Algo é alterado no final da segunda estrofe. Até então, há referências apenas aos presos, em terceira pessoa.

O “campo florido das saudades” marca a presença de uma segunda pessoa, que será retomada apenas na quarta estrofe, quando se refere ao coração. Assim sendo, o coração do eu poemático, também representação metonímica do ser, é o avesso dos presos inertes, estes “Serenos. Serenos. Serenos.”, como indica o verso inicial da terceira estrofe. A partir desta percepção, o eu poemático se torna, ou melhor, se mostra absolutamente diferente de tudo o que está em seu entorno. A linguagem poética, ao descrever outros seres e perceber-se enquanto eu poemático, torna-se absolutamente inexprimível.

O que há, de maneira geral em sua poesia, é o irreconhecimento do eu como possibilidade de se tornar um Ser, seja quando comparado consigo mesmo ou com o outro. O ser que existe de maneira inexistente é uma contradição irreconciliável, grotesca. Apesar de ser uma oposição ao outro, no caso deste poema, ambos carregam a mesma característica, afinal, o outro, inerte diante da realidade, também parece carregar o paradoxo referido acima, ainda que seja a antinomia da contradição acima, uma espécie de Ser que inexiste na existência. Até aqui, a construção filosófica do poema rememora, tal qual outros textos vistos anteriormente, ao Schopenhauer de *O mundo*

³⁰⁰ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 73.

³⁰¹ *Idem, Ibidem*. p. 87.

como *Vontade e Representação*, filósofo reconhecidamente presente no *constructo* de Pessanha.

Voltando ao texto, a diferença entre o eu lírico metonimicamente representado pelo coração e pelos presos fica mais evidente na terceira estrofe. Os presos serenos, o coração em revolta. A antítese não desnuda uma inconsciente referência ao grotesco satírico, como sugere Bakhtin, mas constrói o paradoxo entre os seres. Além disso, aparece uma estranha imagem, absolutamente fragmentária no todo textual, “Estranha taça de venenos”, que ressignifica a simbologia de taça. De maneira geral, o simbolismo de “taça”, segundo Jean Chevalier, está dividido entre abundância e recipiente que contém a poção da imortalidade. O adjetivo anteposto e a locução adjetiva posposta ao substantivo demonstram que a taça, e por extensão de sentido, o coração, parte do eu poemático, é estranho e venenoso.

A estranheza do ser poemático é perfeitamente compreensível dada sua inexistência, mas e a locução “de venenos”? Seria o complemento perfeito para reafirmar a melancolia que Franchetti vê em sua obra? Também. Aliás, é com essa consideração que chegamos novamente a uma poesia de teor filosófico. A taça, o coração e o eu poemático talvez estejam envenenados pela serenidade revoltosa e revoltada, e neste paradoxo temos uma característica do realismo grotesco. Com uma inversão de efeito surpreendente, o termo que se torna o simulacro de toda a estrofe passa a ser o “coração” do último verso.

Com sua poética fragmentária, o(s) ser(es) que inexist(e)m, enquanto ação, no início do poema, agora é (são) um “coração sempre em revolta”. Se o coração é o símbolo da vida e dos sentimentos, sua revolta é contra o que o eu lírico de toda a obra de Pessanha faz? Se sim, é uma revolta vã com a impossibilidade de existir e, conseqüentemente, agir. Mas seria uma revolta do eu lírico? Parece-nos que não. Tem a ver com a questão do riso irônico que será visto a seguir. A última estrofe parece clarificar ainda mais o desejo do eu poemático de ver em si apenas uma representação, ou não ver. Tanto é que pede à única parte de seu corpo que se rebela contra algo, o coração, a parar de bater. A insurgência do coração é uma blasfêmia, um desconcerto na inoperância grotesca do ser.

A conclusão, em um quarteto desmembrado em duas estrofes de dois versos, indica o eu lírico conversando com seu coração. Este, contra a ordem do cérebro, bate. A insurgência traz vida, o coração é vida; no entanto, a vida de um preso, seja lá por quais grilhões existenciais, é uma vida morta; o ser é inexistente, semelhante aos presos.

Assim, não dá para saber qual é a prisão do eu poemático de Pessanha, que tem como motivo sua nulidade existencial. As reticências do penúltimo verso indicam a preferência do eu poemático, que é o limiar do não-existir. Grotesca escolha existencial dado seu estranhamento. Aqui, temos um grotesco mais parecido com o de W. Kayser, ligado ao estranho.

O último verso do poema marca uma ironia do eu poemático. A ideia geral é fazer com que o coração sinta algum prazer ou benesse em ser preso para que tenha a mesma forma dos “campos florido das saudades”, ou seja, que seja sereno, sereno, sereno. Apesar de a teoria do grotesco ligado ao fantástico parecer a mais apropriada para se vincular os poemas de Pessanha, ocorre-nos, também, de pensá-lo como algo próximo do cômico absoluto de Baudelaire. Nele, o riso ocasionado pelo grotesco é motivado pelo estilhaçamento, resultado este de uma risível loucura intangível.

Em outros termos, Georges Minois identifica esse riso com o *nonsense* e com a insensatez, afastando-o do grotesco. É exatamente essa a intersecção que Pessanha faz para formar um grotesco que é a mescla entre o risível, mais popular, e o estranho: a insensatez da crença numa existência de um mundo feito de representações é estranha, niilista e risível. Sem que este riso seja apenas irônico, como o diz Bakhtin, afinal ele é um riso alegre e primitivo de quem se afirma a condição de humanidade decaída em não-ser. Destarte, a alegre matéria do riso, vista por Bakhtin apenas na cultura popular, está também imbuída de um primitivismo na arte moderna, ainda que esta última seja mais intelectualizada que a desenvolvida no período medievo. Temos aqui uma síntese dialética do grande motivo do estudo de Bakhtin, o riso, vinculado ao aspecto mais destacado por Kayser em seu estudo, o estranhamento.

Então, há um riso sobre a impossibilidade de especulação sobre o ser, dado o fato de que o ser inexistente e sobre ele recai uma impossibilidade de olhar e ser olhado. Ao fim, tudo inexistente: olhar, coração, presos, eu poemático, campos das saudades, tudo é um não-olhar, um estranhamento aliado ao mal-estar do período finissecular. Neste sentido, continuamos a análise da obra de Pessanha no poema que Franchetti enumera como 18. Vejamos:

Poema 18

Quando se erguerão as setteiras,
Outra vez, do castello em ruína,
E haverá gritos e bandeiras

Na fria aragem matutina?

Se ouvirá tocar a rebate,
- Sobre a planície abandonada?
E sairemos ao combate,
De cota, e elmo, e a longa espada?

Quando iremos, tristes e serios,
Nas prolixas e vãs contenda,
Soltando juras, improperios,
Pelas divisas e legendas?

E voltaremos, - os antigos,
E puríssimos lidadores,
Quantos trabalhos e perigos!
Quase mortos e vencedores?

E quando, ó Doce Infanta Real,
Nos sorrirás do belveder?
Magra figura de vitral,
Por quem nós fomos combater...

O poema, tal qual o anterior, é octossílabo e também é heterorrítmico, porém as variações são menores. Afora a primeira estrofe, que possui variantes rítmicas diversas das que aparecem nas outras estrofes, temos no restante do poema apenas cesuras na terceira ou na quarta sílaba métrica. A segunda e a quarta estrofes apontam para um ritmo similar nos versos que rimam entre si, ou seja, o hemistíquo é 3, 4, 3 e 4; e, 4,3,4 e 3, respectivamente. A terceira estância ritma o poema com versos paralelos e a última estrofe possui apenas o último verso com acento na terceira sílaba, enquanto todos os outros estão acentuados na quarta.

Dada a construção fragmentária da poética de Pessanha, percebemos que separando os versos de acentuação igual temos outra possibilidade de leitura para o poema. Como se a leitura fosse determinada não pela ordem escrita, mas pelo ritmo sonoro. Ressaltamos, no entanto, que é apenas uma leitura conjectural e que o último verso do poema deve permanecer no lugar de origem, pois funciona como uma espécie de chave de ouro que conclui sonoridade e entendimento. Outro elemento de interesse é que à exceção da última estrofe, todas as outras são interrogativas. A quem a pergunta

se dirige? Inclusive, em quase todas as versões do poema, ele possui um título interrogativo, *Quando?*, As questões são todas direcionadas à “Doce infanta real”, que aparece na última estrofe, e será analisada posteriormente.

De maneira geral, o poema apresenta várias perspectivas de análise. Por exemplo, podemos interpretá-lo como uma referência ao castelo raro e sua torre de marfim simbolista; por outro lado, pode ser uma referência às donzelas românticas de outrora; ou então a uma simples imagem; ainda, aludir a fatos históricos anteriores à feitura do poema, por exemplo o vitral da Real Ordem da Rainha Santa Isabel; por fim, uma referência à rainha d. Maria II, de Portugal, ou a Amélia de Orleães, numa leitura histórica. O texto é absolutamente polifônico, tal qual o ideário simbolista exigia.

A versão do poema que Paulo Franchetti coloca no livro não tem as linhas pontilhadas na quarta estrofe, o que acatamos aqui, no entanto, com elas, o texto ganha uma pausa, uma estrofe reticente à qual afasta os “soldados” da “magra figura do vitral.” A questão do distanciamento é fundamentalmente a que nos interessa. A diferença entre os soldados e a infanta está na voz. Os soldados têm voz, enquanto a infanta parece ser uma imagem vitral.

O poema parece não ter uma voz poemática até a terceira estrofe, mas mesmo assim é parte do grupo de soldados que questionam a nobre, ou seja, uma voz figurativa, perdida na multidão, absolutamente polifônica. O estabelecimento da relação entre o eu e o outro ocorre, então, na tentativa de comunicação através das interrogações. No entanto, a interlocução não prescinde de um receptor, a não ser que seja um solilóquio ou a resposta, no caso de uma interrogativa, esteja no próprio emissor da mensagem. Os soldados, vivos, agentes da história, interrogam da necessidade de uma futura batalha para defender a nobre (ou será donzela?) que necessita de ajuda: “E haverá gritos e bandeiras/ Na fria aragem matutina?”; “Se ouvirá tocar a rebate/ Sobre a planície abandonada?”; “E sairemos ao combate,/ De cota, e elmo, e a longa espada?”, mas na terceira estrofe os soldados “Quase mortos e vencedores?” são “os antigos” que voltarão.

A infante, receptáculo de todas as interrogativas, mostra-se absolutamente impassível. Não é por isso que temos uma presença do grotesco aqui. A ideia, no entanto, de se ter um exército aguardando ordens e um “comando” que não as dá é estranhamente lírica, dentro da inércia característica da poesia de Pessanha. O questionamento rememora dois episódios da história de Portugal, anteriores a Pessanha: primeiramente, a fuga da família real para o Brasil. A população, que num primeiro

momento desejava revidar a investida francesa, fica com a exata sensação interrogativa que o poema nos passa.

Outro episódio, este contemporâneo de Pessanha, é o do *Ultimatum* britânico. Portugal, flébil país com uma monarquia decadente, abre mão de parte de terras africanas apenas para não entrar em conflito. A fraqueza imperial pode ser visualizada na imagem adotada pelo poeta para caracterizar a infante: vitral. Os soldados, apesar de representarem a virilidade, a ação, não demonstram qualquer atitude reflexiva. A ação só ocorre quando há alguém para determiná-la. A reminiscência histórica vista aqui demonstra a exata situação de Portugal no final do século XIX, como indica Antero de Quental alguns anos antes em seu “As causas da decadência dos povos peninsulares” já no trecho inicial: “A decadência dos povos da Península nos três últimos séculos é um dos factos mais incontestáveis, mais evidentes da nossa história.”³⁰² Então, os soldados que perguntam, esperam uma reflexão que motive a ação da nobreza. Os versos heterorrítmicos não contribuem para que essa leitura se torne plausível, mas a cesura dos versos sim, com uma variação constante que caracteriza também os soldados e a monarquia portuguesa.

Em “Mitologia da saudade”, Eduardo Lourenço nos coloca a psique portuguesa do período da seguinte maneira:

(...) Depois do crepúsculo da geração estoicamente épica de 70 e acompanhando-a no seu adeus ao sonho de um país realmente transfigurado e senhor de si mesmo, a paisagem da cultura portuguesa é um deserto de ruínas, um Alcácer-Quibir de heroísmo virtual.³⁰³

O país real só pode ser imaginado. O indivíduo empírico, seja ele soldado, nobre ou poeta, é idealizado. Se num viés cultural essa crise de identidade é belíssima e gera produções artísticas primorosas, a vida social do país é de espectadores, na expressão de Eduardo Lourenço. Todos os guerreiros não são nada mais do que um reflexo mal acabado da nobre infante vitral. A infante não pensa a si, nem aos outros, como os soldados. Um ser é muitos e todos são um, inertes e complacentes com a história.

O último verso do poema, como transposição temporal, questiona o porquê dos passadinos guerreiros e descobridores construírem um império. Por quem? Através de nossa leitura histórica, corroboramos um aspecto que permeia toda a poética de

³⁰² In: <http://www.arqnet.pt/portal/discursos/maio01.html>. Acesso em: 11/02/2011.

³⁰³ LOURENÇO, Eduardo. *Op. Cit.* p. 120.

Pessanha já ressaltado por P. Franchetti: a inutilidade da ação. Tudo o que o passado fez pode ser desfeito em incompetência, inércia, seja lá o que for. Então, para que fazer? Eduardo Lourenço, em “Portugal como destino”, explica:

(...) Nunca tivemos, a sério, autênticos movimentos revolucionários, (...). Tivemos em vez disso grandes ou pequenas ‘revoluções culturais’, que pela força das coisas elevamos a acontecimentos míticos. Que mais não seja porque foi nelas e por meio delas que pensamos o destino de Portugal e, por tê-lo pensado, o criamos.³⁰⁴

A inércia física, a ausência de grandes revoluções, que aparece no poema sob a forma de pequenos questionamentos, estes como construtores de pequenas revoluções “míticas”, transforma o pensamento em ação. No caso de Pessanha, a inércia é criação. A crítica ao outro subjaz não da forma canônica do grotesco. Não há xingamentos, críticas, comparações. Não se exagera o outro fisicamente, não se constrói o outro como um ser repulsivo, nem quimérico. Então, tanto na construção do eu quanto na do outro não há uma existência repleta, pois o que se destaca é o não-ser.

O poeta, imerso na cultura e na filosofia oriental, entende o existir de maneira absolutamente diversa da do Ocidente, pelo menos neste poema. Existir é também não agir e não existir. Ser é estar e permanecer enquanto criação. Pensar em algum tipo de relação entre seres é um tipo de *equivocatio*. As relações humanas não acontecem neste poema. Eu X outro é uma impossibilidade tangenciada pela criação poética em si, o que torna o poema uma metalinguagem, apesar de um corpo ausente, vitralizado. O poema é ainda um ser coletivo fantástico-grotesco, pois é um exército que age em inércia. Além da modernidade que caracteriza o poema, temos um corpo insólito e coletivo ou corpos normais estranhamente individuais. Apenas desta maneira temos um corpo grotesco absolutamente moderno e intangível. Os guerreiros do presente-futuro são o passado.

Essa impossibilidade temporal marca o estranhamento. Além disso, uma princesa caracterizada como “magra figura de vitral” indica a atmosfera espectral em que todos os seres se inserem no poema. Ademais, ela representa aquilo que Kayser chama de o-que-não-deveria-existir. Apesar de não haver uma inversão paródica, os soldados e a princesa se deificam em signos-em-si, existentes apenas em construções grotescas, justamente por não existirem.

Novamente, os seres do poema ganham uma especulação metafísica distante daquilo que Bakhtin caracteriza como grotesco. Todavia, a poética de Pessanha adota

³⁰⁴ LOURENÇO, Eduardo. *Op. Cit.* p. 144.

como elemento central de sua construção uma especulação sobre o ser que não é. Esse caráter existencial contraditório beira o bestial por ser autômato, como vimos anteriormente. Ainda que Georges Minois não reconheça esse sem sentido como grotesco, ele tem um vínculo íntimo com o intuitivo cômico absoluto de Baudelaire, a nós absolutamente grotesco.

A seguir, analisaremos o único poema que se inicia com uma voz poemática em primeira pessoa. O estranho, deveras complexo na poética de Pessanha, também se manifesta de maneira angular aqui. Na edição organizada por P. Franchetti, o poema é de número 19 (dezenove):

Poema 19

O meu coração desce,
Um balão apagado...
– Melhor fora que ardesse,
Nas trevas, incendiado.

Na bruma fastidienta,
Como um caixão à cova...
– Porque antes não rebenta
De dor violenta e nova?!

Que apego ainda o sustém?
Átomo miserando...
– Se o esmagasse o trem
Dum comboio arquejando!...

O inane, vil despojo
Da alma egoísta e fraca!
Trouxesse-o o mar de rojo,
Levasse-o na ressaca.

O texto é estruturalmente simples. Formado por quatro quartetos: os dois primeiros heterométricos, enquanto os dois últimos são hexassílabos. O poema é heterorrítmico, mas as três primeiras estrofes possuem um travessão no terceiro verso. Nas mesmas, encontramos o segundo verso sempre como um símile do que foi dito antes. A sonoridade do texto, diferente da visualidade, marca uma predominância do

som nasalizado nas estrofes dois e três, enquanto que na primeira predomina o oclusivo e o sibilante e na última o oclusivo e o fricativo. Dos textos de Pessanha analisados até aqui, é o que possui o menor trabalho sonoro de todos, pelo menos à primeira vista.

A metonímia do coração que inicia o poema é insólita. Símbolo de vida e amor para o Ocidente, o órgão é a distribuição de sangue para o corpo, portanto centro da inteligência e da intuição, conforme indica Chevalier. No poema, o coração decai feito balão apagado. Seria o declínio da inteligência e da intuição ou do amor e da vida? Ressaltamos que a seleção lexical feita não nos permite diferenciar inteligência e intuição de amor e vida, então todas essas acepções serão referendadas.

A resposta vem com o verbo no pretérito mais-que-perfeito (“fora”), acompanhado no período por um pretérito imperfeito no subjuntivo (“ardesse”) e pelo particípio (“incendiado”). A ação inicial do poema, no presente, é alterada ainda na primeira estrofe por ações ocorridas em um passado distante. O tempo é manejado pelo poeta de forma a nos levar a uma espécie de psicologismo da voz poemática. Em suma, é como se o eu lírico do presente percebesse que uma parte de seu eu, o coração, deixando de ser ou fazer o que se espera dele, decai. Nesse momento, o passado é reavivado na imagem do balão.

O balão é o coração e há uma inversão da importância dos seres comparados. Em português, sabe-se que geralmente destaca-se o termo que aparece primeiro no período. E realmente o coração é parte do ser poemático, portanto definitivamente mais importante. No entanto, Pessanha constrói uma metáfora em que o coração é um balão e este, quando no passado, deveria incendiar-se nas trevas. Luzir na escuridão é um paradoxo momentâneo, pois o fogo consome a matéria e esta deixa de existir. Assim, as trevas deveriam consumir a luz. Sendo assim, vida, amor, inteligência e intuição, representações do coração são consumidos pela escuridão. É o mal que consome o bem.

A princípio, o eu lírico, metonimizado pelo coração, é o bem e o outro são as trevas. De outra maneira, também podemos ver que o sujeito lírico não se reconhece em seu próprio coração, então o eu difere de seu “alter-eu”, o coração. Da primeira interpretação, temos a luta do mal contra o bem, que com a sequência do poema se inverte. O mal é bem e o bem é mal. Na outra leitura, não se reconhecer em si é um típico estranhamento moderno, grotesco.

A segunda estrofe do poema possui uma fragmentação quase imperceptível à primeira leitura: a comparação feita no segundo verso não se refere ao primeiro, pois este é locução adverbial que modifica duplamente trechos da primeira estrofe ficando

numa ordenação nossa absolutamente conjectural: “O meu coração desce/ Na bruma fastidienta,/ Como um caixão à cova [...]” ou “O meu coração desce/ Como um caixão à cova.../ Um balão apagado.../ Melhor fora que ardesse/ Na bruma fastidienta, [...]”.

O poema, devido à quebra do discurso através do anacoluto, ou da prolepse, que apontamos no amálgama de tempos verbais que aparece na primeira estrofe, e talvez até de ambas as figuras, forma um mosaico interpretativo em que o eu e o outro às vezes se distinguem, às vezes não. O coração, termo central do primeiro verso e do próprio poema, afinal tudo gira em torno dele, é e não é parte do eu lírico. A mesma fragmentação constrói a terceira estrofe do poema, mas nossa leitura enceta uma pequena mudança na leitura. A voz do poema inicia a estrofe falando de “apego”, este termo, em Freud, está sempre em estreita relação com o prazer. Inteligência e intuição, portanto, não se vinculam ao uso que “coração” recebe neste poema a partir daqui. “Vida” e, principalmente, “amor” se relacionam com o órgão central do corpo humano e do poema.

Seria tema do poema o amor? O coração, parte do corpo, incontrolável, ama e o eu poemático não aceita tal “apego”? O coração, também símbolo de amor, é um “átomo miserando” e o adjetivo, com seu uso tão condenado em poesia, ganha uma força enorme na estrofe – “arquejando!...” –. O “comboio” ofegante que encerra a terceira estrofe está semanticamente ligado ao substantivo “trem”, mas não pode, nesta leitura, ser dissociado do termo central do poema.

Apesar de a poesia de Pessanha não ser normalmente vista sob um viés lírico amoroso, este poema parece-nos pelo menos ter um pequeno pendor para tal. A última estrofe, ressaltamos, única a não ter um travessão, derrama-se em adjetivos que descrevem o alter-eu, representado agora como “alma”. A palavra alma carrega uma complexidade tão grande que na tradição ocidental é resumidamente, segundo Chevalier³⁰⁵, o que está entre o mundo terreno e o espiritual. No entanto, a parte inteligível do corpo ataca a parte sensível, como se o amor atrapalhasse a inteligência. A alma, além de egoísta e fraca, é vazia e composta por restos infames.

A ofensa ao alter-eu-que-é-não-eu, no entanto, se faz através do destempero, caracterizado ao longo do poema pelo uso reiterado de tempos e modos verbais divergentes, como já apontamos acima, e na estrofe final pelo uso constante de adjetivos. A autoderrisão é um típico procedimento grotesco, mas no caso deste poema

³⁰⁵ CHEVALIER, *Op. Cit.* p. 31-36.

ela não se constrói inteiramente. Apesar de ser irônico criticar uma parte de seu próprio corpo, o que geralmente ocorre com anomalias físicas no universo grotesco, neste poema é um órgão, o coração, a ser ofendido. Pertencer à parte interna do corpo não atrapalha a relação com o universo segundo Bakhtin, pois até as excrescências estabelecem um elo entre o interior do corpo com o mundo.

No entanto, o conceito de grotesco ligado à cultura popular, apesar de vaga reminiscência na obra de Pessanha, não se faz presente. O que o caracteriza é o grotesco ligado ao estranho. O próprio corpo é estranho a si, o corpo do poema, as palavras, pode ser reorganizado das maneiras mais diversas. O corpo do eu lírico, sua mente, seu coração e sua alma juntam-se ao corpo semântico do poema. Tanto um quanto outro podem ser montados e remontados. O corpo e a linguagem formam um eu que é estranho ao próprio eu.

Temos na obra de Pessanha uma espécie de miscelânea entre dois dos temas grotescos: a crítica ao outro remonta ao próprio eu, o corpo, que se faz em linguagem, esta também central para a arte grotesca. O poema se conclui com a relação que Pessanha estabelece em seu livro com todos os textos: uma referência à água. Em outro momento nos referimos aos três simbolismos que a água possui. Nenhum deles se enquadra na perspectiva adotada pelo poema. Aqui, não é vida, nem regeneração, ou purificação. Se a água do mar trouxe o coração, ou a alma, enfim um eu-outro-eu, que o leve em sua ressaca.

2.4.5. Sá-Carneiro

Na primeira parte deste estudo, vimos “7”, pertencente ao livro *Indícios de Oiro* e o poema *Manucure*, inserido na obra completa como um de seus poemas dispersos. Na segunda parte, relacionada ao corpo, vimos *Partida* e *Álcool* de maneira genérica por terem sido analisados anteriormente e, de maneira mais detalhada, *A queda*, todos eles pertencentes ao livro *Dispersão*. Nesta parte do trabalho, dado o fato de que a obra poética de Sá-Carneiro forma, quase toda ela, uma unidade, preferimos análises de características ligadas ao fantástico.

Tal escolha tem sua razão de ser. Em nossa dissertação de mestrado, esmiuçamos todos os poemas de *Dispersão* e analisamos apenas três poemas de *Indícios de oiro* e nenhum de seus poemas finais ou dos esparsos. Assim, tivemos oportunidade de fechar nosso ciclo de estudo abarcando toda a obra do poeta lisboeta. Além disso,

atestar a relação que os movimentos Decadentismo e Simbolismo têm com a modernidade e com o próprio grotesco. Mário de Sá-Carneiro é um poeta moderno, na acepção mais profunda que a palavra pode ter.

Além disso, ou talvez por isso mesmo, a poesia produzida por ele tem um íntimo contato com as tendências finisseculares que desaguam na produção moderna. Camilo Pessanha dá mostras desse caminho que perpassa as tendências finisseculares até a modernidade. Do movimento decadentista, Fúlvia Moretto destaca alguns aspectos que serão vistos na relação que a obra de Sá-Carneiro estabelece com o grotesco. São eles:

1. concepção pessimista da vida;
2. interesse pelo universo interior e secreto onde;
3. antes de Freud serão descobertas as realidades do inconsciente;
4. o tédio será evitado pela procura de sensações estéticas refinadas;
5. fantástico não demoníaco que procura uma profunda análise psicológica;
6. fascínio pelas arquetípicas lendas antigas e medievais;
7. lendas bíblicas como a de Salomé que foi chamada de “deusa da decadência”;
8. gosto pela natureza petrificada;
9. o tema do reflexo na água, transparente ou espelhada (autocontemplação);
10. utilização da morte como tema constante.³⁰⁶

Pela restrição espacial que temos, não será possível trabalhar todas as características do decadentismo. O mito de Salomé é trabalhado no poema homônimo e nós já o estudamos em nossa dissertação de mestrado. A citação a seguir demonstra alguns dos elementos do grotesco perfilados em nossa leitura. A despeito de a biografia da dançarina ser uma completa incógnita, afinal aparece apenas no famoso episódio em que condena João Baptista à morte, ela suscitou o interesse dos artistas finisseculares por se mostrar um mistério, e representar o raro.

A Salomé do poema, ainda na primeira estrofe, usa seu artifício ardiloso, a dança, para se mesclar com a Lua e fazer-se carne misteriosa. No verso terminal do quarteto, o ser se expande em direção ao eu poemático. O grotesco das imagens construídas, muitas delas fragmentárias, resume-se muito bem no verso que conclui a penúltima estrofe: “Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me”.

As últimas duas estrofes se caracterizam pela mescla de Lua-Salomé com o eu lírico e/ou com o São João Baptista-Iokanaan-eu-lírico. A androginia por si só é um elemento do “mundo às avessas” dentro da tradição ocidental. O segundo mito, além de possuir também a androginia presente, transforma um

³⁰⁶ MORETTO, Fúlvia. (Org.) *Op. cit.*, p. 32.

homem santo em um ser humano comum, miscigenado e sexuado (uma inversão tipicamente grotesca). Dentro do realismo grotesco bakhtiniano, temos uma espécie de travestimento de São João Baptista (eu-lírico) com a intersecção de corpos.

Além disso, temos o contato do universo interior do eu-lírico-santo com o exterior — o que o torna realmente humano (último verso do poema). Assim, concluímos que o eu-lírico do poema, juntamente com Salomé, dessacralizou São João Baptista transformando-o em um andrógino (mesclando-se com a própria Salomé) ou em um homem comum que vai a arder-se quando humanizado pela mulher-pecado que tanto o atrai.³⁰⁷

Salomé se intersecciona ou com o eu lírico, ou com João Batista, ou ainda com ambos, rememorando a androginia. Sem esquecer que a desconstrução do corpo de um santo através do travestimento é algo absolutamente paródico, temos a presença do conceito de lógica às avessas de Bakhtin mesclado ao “mundo tornado estranho”, de Wolfgang Kayser. Se a dessacralização do santo se dá de maneira absolutamente irônica, afinal é pela sua algoz que ele se sente atraído, a figura central do poema está na junção de ambos, o andrógino. A imprecisão deste ser a qualquer ditame social traz aquilo que Kayser chama de “ideia aniquiladora do humor” à tona.

Dentro dessa perspectiva de concepção do grotesco, o humor precisa “elevar”, dar uma ideia de infinitude. Apesar de pertinente, o que vemos no poema *Salomé*³⁰⁸ é a tensão entre esse humor de ascensão espiritual e os desejos sexuais ligados ao baixo aflorados. Entre um e outro, Salomé dança provocativamente criando uma nova linguagem e uma nova concepção de poesia, próxima à ilogicidade dos dadaístas e das conexões estabelecidas pelo inconsciente, conforme apregoa o Surrealismo.

Numa síntese de todos os aspectos mencionados, a androginia de Salomé-João-Batista-eu-lírico cria uma mescla de seres irreconciliáveis que são absolutamente grotescos. Este é mais próximo ao grotesco romântico-moderno, de coloração mais sinistra e estranha, mas também tem uma pequena amostra do realismo grotesco medieval. Assim, o fenômeno grotesco não se apega aos teoremas existentes, polimorfo que é, e se recria na poesia de Sá-Carneiro. Neste caso, os receptores da mensagem poética comungam de uma estranheza que os deixam perplexos, intenção esta provavelmente pensada pelo poeta.

No primeiro capítulo, já falamos das sensações que o grotesco proporciona, segundo Wolfgang Kayser. A seguir, algumas das que aparecem no poema: o sorriso tenso, o asco, a angústia, a perplexidade e a recusa de algo antinatural. Bakhtin,

³⁰⁷ ALMEIDA, Rogério Caetano de. *Op. Cit.* p. 115-116.

³⁰⁸ Ver anexos.

dissonante de tal opinião, revela que o grotesco está no mundo da matéria viva e que sua relação com o baixo material corporal possibilita a ambivalência, aspecto este natural ao fisiologismo humano. Se todos os poemas de Sá-Carneiro trazem certo estranhamento, não é errado dizer que diversos textos de sua produção nos proporcionam algum contato com a perspectiva realista e natural do grotesco.

*Certa voz na noite, ruivamente...*³⁰⁹ parece formar um díptico com *Salomé*. A exploração dos sentidos para ouvir/ver uma “Princesa/ Bailando” em que se sugere, através da dança, uma autocopulação. Antecipando a conclusão do poema, a semelhança entre ambos ocorre pelo fato de haver um eu poemático que contempla uma terceira pessoa, uma dançarina, no entanto, em *Certa voz* o eu que observa o outro só se declara como parte do outro na última estrofe: “é só de voz-em-cio a bailadeira astral -/ E nessa voz-Estátua, ah! nessa voz-total,/ É que eu sonho esvair-me em vícios de marfim...”

A intersecção ocorre através da audição de uma voz que carrega duas estranhezas em si, é uma voz-em-cio e é uma voz-Estátua. Na primeira imagem, temos, além da perplexidade e da deformação, uma turbulência que contrasta com a atmosfera rígida e morta da segunda metonímia. O trabalho de imaginação contrói a atmosfera rara e até mesmo barroca que os decadentistas buscavam na extravagância e na morbidez. Aliás, as duas expressões representativas do ser que o eu poemático descreve, cujo não pode ser inteiramente classificado como mulher, mas como uma “bailadeira astral” demonstra o ceticismo que acompanha a poesia de Sá-Carneiro. Apesar disso, o próprio adjetivo “astral” nos fornece, por mais paradoxal e antagônico que nos pareça, um transcendentalismo panteísta centrado no próprio eu.

Na segunda estrofe do poema, vemos que a dança é ritual e intangível para a materialidade empírica. Sendo assim, a atmosfera abismal ganha um caráter religioso, similar aos cerimoniais dionisíacos, em que a sexualidade e as partes corpóreas que o representam ganham destaque. O corpo, então, manifesta-se enquanto existência no próprio poema, este uma espécie de canto ritual, marcado pelo verso decassílabo alexandrino, para que a dançarina cumpra sua função.

Essa atmosfera rara está muito distante do caráter mundano da existência. Seu estranhamento se dá pela essência rara produzida numa atmosfera ritualística de intersecção. Assim sendo, o corpo que baila não existe, ou existe apenas naquela materialidade. Neste sentido, o poema é de um grotesco nefelibata. Além de o corpo

³⁰⁹ Ver anexos.

dançante ter uma necessidade de cópula em voz, ela é uma Estátua. Assim, temos a passagem do puramente dionisíaco para o apolíneo. A dança dionísica, como uma voz-em-cio, é inquietante e inquietadora, estérica e se transforma, ainda que por pouco tempo, no aspecto apolíneo de contemplação da Beleza de uma voz-Estátua. Esta, no momento em que o poema se encerra, torna-se uma dissipação do outro e do eu: “É que eu sonho esvair-me em vícios de marfim...”.

Voltando à simples menção de uma voz-Estátua, não se identifica, de fato, uma completa analogia dessa voz com seus antepassados, como a simbologia da estátua indica, mas com a austeridade da inércia absoluta, que se descontrói, como qualquer outra coisa. O produto de tal experiência é a desconstrução do corpo, não para uma reconstrução, mas para seu desaparecimento. Fica apenas na memória e na música ritual – o poema –, conforme aparece no título, a existência desse universo de estranhamento grotesco. Fica apenas uma “Certa voz na noite, ruivamente...”, que também poderia ser analisado como um grotesco na linguagem, como os neologismos a seguir indicam: “ruivamente”, “opiada”, “meia nua”, “bêbada de Si”, “voz-em-cio”, “voz-Estátua”, “voz-total”, e, para finalizar, “vícios de marfim”.

Outro poema que analisamos em nossa dissertação de mestrado possuidor de uma interessante construção grotesca é *Bárbaro*³¹⁰. Nele, novamente a musa dos decadentistas, Salomé, repete sua dança encantatória. Em seu entorno, “carnes a arder – virgens supliciadas...” A aura descrita pelo eu poemático é de um refinamento luxurioso que proporciona certo estranhamento estético à moda decadentista. Aliás, o mundo raro, que o personagem Des Esseintes constrói em *À Rebours* para combater seu mal estar, é potencializado no poema com as metáforas que o poema produz e a prosa não permite.

O efeito de estranhamento mais largamente usado por Sá-Carneiro em sua poética é o que chamamos em nossa pesquisa anterior de “eu-sou-o-outro”, que funciona como uma intersecção de corpos diferentes, sempre dando aos seus eus poemáticos a possibilidade de se encarnar em outrem, na busca pelo raro. Neste poema, como que encarnando César, o eu lírico descreve a dança de Salomé, novamente construída como dança ritualística, até a sétima estrofe do poema. Em um dado momento, a dançarina controla, através do ritmo encantatório-religioso, até mesmo os seres simbolicamente negativos, e se torna um deles - a Salomé-cobra:

³¹⁰ Ver anexos.

A Salomé-cobra (ser grotesco por excelência, afinal resulta da mescla do humano com o animal; [...]) persiste em seu intento na terceira estrofe. O primeiro verso possui uma intenção poética inovadora: além da intersecção de corpo, o poeta elabora uma intersecção de frases. Ao mesmo tempo em que a cobra emite seu barulho, a Salomé se arrasta pelo chão. A Salomé-cobra (e, através da metonímia, uma víbora) tem sua boca violada, mas não se sabe pelo quê.³¹¹

Se a mescla de dois seres é grotesca tanto para Bakhtin quanto para Kayser, a questão é como o poeta opera tal imagem para verificá-la se ligada à cultura popular ou ao grotesco romântico. Dadas a ruptura com a ambivalência e a força simbólica de Salomé para a cultura intelectualizada, ela está mais próxima da teoria de Kayser. Ademais, o eu poemático se mesclar a César e assistir à dança passivamente, descrevendo-a de maneira absolutamente inativa, é um claro recurso imagético que corrobora o universo grotesco de Kayser. Com um atmosfera rígida e morta, o eu lírico descreve o ritual salomeico com uma perplexidade de um telespectador que pouco pode fazer além de admirar.

Ao final do poema, temos quatro versos divididos em dois dísticos com duas linhas pontilhadas que as separam para uma pausa necessária ao discurso. Eles aparecem da seguinte maneira: “Traço o manto e, num salto, entre uma luz que corta,/ Caio sobre a maldita... Apunhalo-a em estertor...//...../ - Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta,/ Ou a minha Alma só que me explodiu de cor...”. Se novamente temos a intersecção de dois corpos – um masculino e outro feminino –, eu-lírico-César e Salomé-Cobra, a plenitude de seres, o mito do andrógino se reconstitui.

Percebemos que a sua alma e a Salomé estão se juntando num ritual interseccionista. Neste, temos a presença de um corpo masculino se juntando com um corpo-alma feminino. Portanto, novamente, o interseccionismo constrói um corpo andrógino através de uma visão que não é real, entretanto não é sonho. Se não é real, nem é sonho, a atmosfera utilizada para construir a simbiose de corpos é fantástica.

Primeiro, temos um eu-lírico que se transforma em um imperador, César, e a dançarina maldita, Salomé, que realiza suas ações enquanto mulher-cobra. No final, percebemos que o rei alcança uma existência plena, mas apenas quando mesclada com seu antagonismo absoluto — uma mulher-cobra. Para um imperador romano, sentir-se completo apenas quando interseccionado com uma mulher é rebaixador. [...] Se a imagem de um corpo andrógino é extremamente moderna, a degradação de personagens históricos (no caso, César) é um artifício do grotesco medieval — as duas interpretações sugerem uma corporalidade grotesca.³¹²

³¹¹ ALMEIDA, Rogério Caetano de. *Op. Cit.* p. 130-131.

³¹² *Idem. Ibidem.* 131-132.

A corporalidade grotesca deste poema nos rememora as quimeras da Comedia Dell Arte, mas com um elemento sinistro e angustiante de irrealização absoluta do ser em qualquer esfera da existência. Assim sendo, tudo parece-nos automatismo. Contraditório às reflexões de Kayser, temos a manifestação de um corpo que representa perfeitamente aquilo-que-não-devia-existir como algo necessário e ausente, seja em esfera poética ou empírica. A união do irreconciliável é a (im)possibilidade necessária à existência. Ao contrário da poesia de Pessanha, em que tudo parece acabar no Não-Ser, para a obra de Sá-Carneiro, o corpo, dadas suas impossibilidades de transfigurações e metamorfoses, é autômato. Aí reside a diferença entre dois escritores altamente niilistas e grotescos.

3.3.6. Al Berto

A copiosa produção de Al Berto é impossível de ser analisada em sua totalidade nesta pesquisa. A linguagem adotada pelo poeta foi predominantemente estudada nas primeiras produções. O corpo, ainda que retomando a fase inicial de sua produção em alguns momentos, teve predominância no momento em que o poeta produz menos prosa poética e se utiliza do verso. No que tange ao estranho, optamos pelos poemas da década de 1980. A seleção feita aqui não tem nenhuma relação com algum tipo de mudança de estilo do poeta, afinal o grotesco permeia toda sua obra. Apenas nos limitamos ao período dado por uma escolha casual.

Em Al Berto, também é possível vislumbrar a construção de imagens estranhas vinculadas ao grotesco. Esta ocorrência perpassa o espaço desencaixado, vazio ou fantasmagórico da memória. O primeiro poema de *Salsugem*, funcionando como uma espécie de prefácio, diz: “aqui te faço os relatos simples/ dessas embarcações perdidas no eco do tempo/ cujos nomes e proveito de mercadorias/ ainda hoje transitam de solidão em solidão”. Os poemas então remetem inevitavelmente à literatura de viagens dos séculos XV e XVI. Todos eles refletem algo que se perde no “eco do tempo”. Ora, tal verso corrobora a importância das navegações na cultura portuguesa. De outra maneira, essa série de nove poemas demonstra que o corpo do país, vinculado às navegações, tornou-se estranho ao próprio eu poético. Aqui, veremos alguns poemas indicativos de tais tendências.

O segundo poema da série, talvez o que tenha mais referências diretas ao passado marítimo português, tem um eu poemático que descreve o desejo de outrem:

“queria ser marinheiro correr mundo”. Na bagagem, “a sonolenta canção dos ventos/ e a infindável espera do país assustado pelas águas”. Empiricamente, tais imagens são impossíveis. No entanto, os metaforismos da poesia permitem compreender que o eu poemático estabelece uma relação contraditória entre os povos peninsulares e o mar. Os sustos é que tornam o desejo de conhecer o mar latente. Se a primeira estrofe do poema não possui relações com o fantástico, as seguintes abundam o fenômeno:

2

queria ser marinheiro correr mundo
com as mãos abertas ao rumo das aves costeiras
a boca magoando-se na visão das viagens
levaria na bagagem a sonolenta canção dos ventos
e a infindável espera do país assustado pelas águas

debruçou-se para o outro lado do espelho
onde o corpo se torna aéreo até aos ossos
a noite devolveu-lhe outro corpo vogando
ao abandono dum secreto regresso... depois
guardou a paixão de longínquos dias no saco de lona
e do fundo nostálgico do espelho
surgiram os súbitos olhos do mar

cresceram-lhe búzios nas pálpebras algas finas
moviam-se medusas luminosas ao alcance da fala
e o peito era o extenso areal
onde as lendas e as crónicas tinham esquecido
enigmáticos esqueletos insectos e preciosos metais

um fio de sémen atava o coração devassado pela salsugem
o corpo separava-se da milenar sombra
imobilizava-se no sono antigo da terra
descia ao esquecimento de tudo... navegava
no rumor das águas oxidadas agarrava-se à raiz das espadas
ia de mastro em mastro perscrutando a insónia
abrindo ácidos lumes pelo rosto incerto dalgum mar

As impossibilidades, a ligação com o estranho, o fantástico e até com o surrealismo fazem desse trecho altamente grotesco. No primeiro verso da segunda ocorre a transposição para um universo paralelo. A referência a Alice do outro lado do espelho parece óbvia, porém as coincidências param no primeiro verso, afinal a terceira pessoa descrita é uma Alice adulta e assexuada. O segundo verso remete a mutação do corpo que Mário de Sá-Carneiro dissipa no ar e, a seguir, o corpo é outro, mas guarda algum resquício do que fora outrora. É o primeiro indício que a voz poemática nos dá do envelhecimento.

Nesse mundo paralelo, uma aparente fragmentação é substituída por uma coesão absoluta - o envelhecer. A partir dele, perspectiva-se um universo grotesco. Este

ocorre na mescla entre ações (“guardar [...] no saco de lona”) e sensações (“a paixão de longínquos dias”), presente melancólico de ser marítimo (“e do fundo nostálgico do espelho”) e passado mágico de quem queria sê-lo (“queria ser marinheiro...”). Na terceira estrofe, há uma descrição do corpo marítimo. Toda ela é grotesca por excelência no sentido de trazer a lume um corpo quimérico construído com elementos oriundos do mar.

Ainda que a estranheza do corpo não esteja vinculada ao grotesco da cultura popular, sua descrição topográfica ocorre de cima para baixo, tal qual ocorre em textos que descrevem o baixo material corporal. Na terceira estrofe, a descrição de elementos do corpo ocorre em paralelo com seres marítimos: pálpebras X búzios e algas finas; fala X medusas luminosas, que poderiam ser representações de águas-vivas gigantes; e, peito X areal. Além disso, os dois últimos versos indicam que o peito areal é depositário de lendas, crônicas, esqueletos, insetos e metais preciosos.

Na análise da linguagem de Al Berto, vimos uma tríade que compõe o Ser, corpo-água-linguagem. Neste poema, o corpo é todo composto pela flora, fauna e até elementos metafísicos que circundam o mar e o marinheiro, conforme visto acima. Na origem do grotesco a mescla entre humanos, animais e plantas formava o quimérico, como bem destaca Wolfgang Kayser. No entanto, a descrição do corpo marítimo que Al Berto constrói é similar a de portentos que aparecem em HQ's, desenhos animados e filmes. Se ela está mais próxima do grotesco ligado ao fantástico desenhado por Kayser, não se pode refutar elementos de uma cultura popular de regiões portuárias, como histórias de pescadores ricas em detalhes marítimos, mistérios de esqueletos e riquezas submersas.

Além disso, a última estrofe do poema desce ao que é considerado mais baixo na corporalidade grotesca, o orifício sexual. A descrição adentra o corpo e “o sêmen atava o coração”, no entanto, não se sabe a quê. Se o primeiro verso da segunda estrofe é o que marca o limite entre a memória e o corpo, e aqui não podemos falar de passado X presente pelo fato de os tempos verbais transitarem demais, a última estrofe indica a chegada da morte no corpo marítimo: “o corpo separava-se da milenar sombra/ imobilizava-se no sono antigo da terra/ descia ao esquecimento de tudo... navegava”.

Esse corpo é, além de um indivíduo, representação da pátria que está “do lado de cá” do espelho, nas memórias do ser-corpo do início do poema. Os três últimos versos demonstram, ainda que em terceira pessoa, um profundo niilismo, com uma metáfora de submersão do ser. O niilismo não está associado apenas ao *nonsense* da

morte, mas de toda a existência do corpo marítimo, da pátria, de suas formas. O poema trabalha um corpo deformado.

Ele não está completamente ligado ao corpo carnavalizado. Apesar disso, há uma espécie de anamorfismo do corpo contruído pelo eu lírico do poema que o aproxima das telas de Giuseppe Arcimboldo. As imagens formam imagens dentro de si. Paródias, inversões, exageros, tudo se manifesta no poema, mas não em sua essência, então surge uma imagem derradeira, a de que dentro do corpo há um mar. Neste sentido, toda a estranheza se transforma em um universo absoluto, onde todas as coisas partilham de um profundo sentido histórico de melancolia em que a ausência de sentido em tudo é o que se destaca. O corpo, individual ou coletivo, é uma criptografia de toda essa estranheza do mundo, o outro lado do espelho. E através da velhice onde se escuta o “eco do tempo”, não é só o corpo do país que se torna estranho à voz poemática, mas o próprio Ser e seu sem sentido.

O terceiro poema da série carrega em sua última estrofe o mesmo estranhamento com alta dose de pessimismo. No entanto, não há travessia de espelhos. É a viagem e a chegada ao porto da memória que são desprovidas de sentido.

[...]
 chegava ao porto
 descarregava palavras dilaectos estilhaços de concha
 espinhas pedaços de corda que na incerteza dos dias
 alinhava pelo cais vislumbrado doutro corpo
 e voltava a partir
 evitando o silencioso plâncton dos espelhos
 acostando somente à memória dalgum distante lugar
 onde o amor largou sobre o corpo-amante
 uma esteira de conhecidas e sangrentas mercadorias

O poema visto anteriormente era descritivo e inerte. Neste, a descrição é do movimento que culmina com a chegada ao porto. O descarregamento das mais diversas “mercadorias” e a partida acabam “evitando o silencioso plâncton dos espelhos”. A imagem remete ao inconcebível. Os plânctones, organismos vivos com pouca ou nenhuma capacidade de locomoção, retomam o corpo inerte do poema anterior. Todavia, ir e vir, carregar e descarregar, consumir e ter o corpo consumido pelo amante não difere em nada de um automatismo existencial. Assim, de uma maneira ou de outra, temos a presença do grotesco enquanto estranhamento ou ilogismo.

Apesar de outros poemas de *Salsugem* continuarem a desenvolver o grotesco, ele não altera muito seu sentido, seja no corpo individual ou no coletivo. Destarte,

veremos manifestações diversas. No mesmo livro, mas aparecendo antes, temos o poema número cinco (5) de *Doze moradas do silêncio*. Ele torna o universo um lugar estranho através da combinação expressiva que o poeta adota na construção do texto. Com isso, o espaço, a flora, a fauna e o próprio corpo ganham um novo olhar. Há uma combinação entre lirismo e paisagem marginalizada que compõe um mosaico da absurdidade:

5

hortelã bravia esmagada contra o rosto
seiva morna sobre o ventre emaranhado nas trepadeiras
secas latas de conserva detritos de comida
um fio de azeite escorre da boca

louras flores murchas girassóis ladeando a estrada
jasmins de leite germinando no estrume
animais irreconhecíveis atravessam as veredas da noite
com um estrondo de lume que estilhaça

talvez seja uma hora da manhã em todos os relógios
longe daqui--- preparam-se fogueiras pelas praias
silhuetas de corpos separam-se das chamas
caminham à procura doutros fogos segredados

alvéolos de sêmen ardem... os sexos
em combustão no seio molhado de nocturnas conchas
rostos incendiados flutuam na frágil espessura da alba
regressam lentos à outra margem diluída na bruma
inacessível

As duas primeiras estrofes aludem à flora e à fauna, o que muda da terceira estrofe em diante. Ainda que as imagens construídas estejam absolutamente inertes, o eu poemático parece se locomover por uma vegetação já poluída pelo homem. Seja da hortelã ou de uma lata com detrito de comida, a voz poemática extrai um fio de azeite que escorre pela boca. A mescla entre elementos contraditórios poderia nos levar ao grotesco ligado ao estranho de W. Kayser. No entanto, na perspectiva em que nos são apresentados, parecem uma paródia da Natureza. Linda Hutcheon indica que a paródia pós-moderna não funciona apenas como anti-ode:

Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. Embora alguns teóricos, como Jameson, considerem essa perda do estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche, os artistas pós-modernos a consideraram como um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um

período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento. Sobre a utilização que Rauschenberg dá à reprodução e à paródia em sua obra, escreve Douglas Crimp: “A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição, manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença [...] são enfraquecidas”.³¹³

A hortelã selvagem emaranhando o corpo com sua seiva não harmoniza com latas de conserva com detritos de comida. Essa atmosfera desarmônica é grotesca. A Natureza é desnaturalizada e, pior, humanamente poluída. Ainda assim, o ambiente de uma Natureza hostil persiste no trecho em que o ser poemático consome o azeite residual. Por outro lado, a hostilidade de uma natureza poluída se choca e contradiz com o afável gesto de deixar comida a um eu poemático que rememora um andarilho *beatnik*. Os detritos de comida repassam a abundância do banquete carnavalesco e não deixam de carregar certa ambivalência, pois agrega ao lixo o alimento, e este alimenta, regenera o eu poemático.

Da mesma maneira, a segunda estrofe desenvolve uma descrição do espaço que parodia os floreamentos feitos na poesia de todos os tempos e, mais intensamente, no Romantismo.

De maneira geral, as flores são “símbolo do princípio passivo”³¹⁴. Se a estrada é a metáfora do caminho a ser seguido, girassóis murchos representam matéria morta nessa trajetória e quase uma antinomia de sua simbologia de fama, sucesso, sorte e felicidade. Tal olhar pessimista se corrobora com a flor que aparece a seguir. O jasmim, sem representação no Ocidente, simboliza beleza e sensualidade. A sensualidade que viceja no escremento é grotesca. Aliás, ambas as flores carregam o aspecto positivo da existência grotesca enquanto seres positivos em si; mas o princípio de uma ambivalência grotesca, a vida e a morte lado a lado, manifestam-se mais intensamente na matéria morta que dá à vida, ou seja, nas flores murchas e no estrume.

Os dois versos seguintes mudam de uma atmosfera grotesca para outra, afinal a fauna é, ao contrário da flora, indecifrável. Este aspecto é muito forte no grotesco ligado ao estranho. Os “animais irreconhecíveis” atravessam o mesmo caminho que aparece no início da estrofe e a experiência sinestésica que aparece no verso a seguir constrói uma atmosfera imaginativa e surreal onde a luz, ao se estilhaçar, faz barulho. Tal atmosfera está muito próxima do campo do maravilhoso, que também não deixa de ter uma

³¹³ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 28-29.

³¹⁴ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.* p. 437.

proximidade com o grotesco em sua forma alheada de construir o mundo. Na terceira estrofe, o único verso que possibilita uma aproximação com o grotesco é o terceiro: “silhuetas de corpos separam-se das chamas”.

Se tal estranhamento possibilita apenas o vislumbre do grotesco ligado ao estranho, na última estrofe as duas manifestações do grotesco reaparecem. O primeiro verso possui o sêmen, elemento que possibilita a vida e a própria matéria baixa do corpo, o sexo. De certa maneira, o sêmen também se liga ao estranho, pois ele é uma cavidade de ardor. Já os sexos ficam “em combustão no seio molhado de nocturnas conchas”.

O final do poema indica que todos os participantes dessa orgia “regressam lentos à outra margem diluída na bruma/ inacessível”. A orgia sexual é em essência ritualística e tem a ver com o grotesco ligado à cultura popular. Aliás, o grotesco de origem popular se iniciou em rituais de fertilização da terra. Assim sendo, não importa quem são os partícipes dessa celebração à vida, pois todos eles contribuem para uma escatológica comunhão universal. No caso de um grotesco ligado ao estranho, a identificação possibilitaria compreender melhor o caráter abismal dessa realidade bizarra em que plantas, animais e seres humanos comungam seus corpos.

Essa comunhão com o todo é grotesca. Além disso, esse pansexualismo dissemina metáforas e alegorias para o corpo humano que o tornam linguagem. A escrita-corpo enquanto estranheza será analisada no poema a seguir, mas todas as ações corpóreas deste poema parecem estar presas num universo de inconclusibilidade. A infinitude do corpo grotesco ligado à cultura popular parece permear os meandros do grotesco abismal. Contraditoriamente, tudo é absolutamente comum e raro na atmosfera criada pelo eu poemático.

De tal forma, o estranhamento é carnavalização e a carnavalização permeia o estranhamento. A pós-modernidade aventa essa possibilidade de intersecção por não aceitar imposição de limites na produção da obra de arte, seja em que campo for. Apesar disso, a alegre matéria do universo está parcialmente presente. De outra maneira, o corpo e o universo no qual aquele está inserido são reificados e, como visto acima, inconclusos, o que nos faz ver uma melancolia niilista na poesia de Al Berto, mesclando-se a ela alguns elementos basilares do grotesco ligado à cultura popular.. Nesse ponto, a ambivalência bakhtiniana ganha outro matiz - o alegre é triste e vice-versa. O que ocorre é uma mescla do heterogêneo, conforme indica Kayser. O grotesco pós-moderno é paródico-sério.

Sobre o estranhamento na construção da escrita, Al Berto nos brinda com um poema que dialoga com outro poeta, conforme o próprio título prevê:

O MICROSCÓPIO PORTÁTIL DE RUI BAIÃO

Falo-te do último poema
 Essa dolorosa construção de falhas de ossos
 De pedras em forma de sanguíneas rosáceas
 Atravessadas por veias de cristal e
 Lume de segretos minerais

Falo-te dos medrosos dias coalhados no cérebro
 Do homem que lúcido espia
 Através de húmida lente o pântano
 E a noite de minúsculas nocivas faunas urbanas

O poema organiza-se
 A partir de imensas constelações subterrâneas
 Ilegíveis fragmentos de terra e de bolor
 Acumulados a outros fragmentos quiasmas
 Seculares espelhos onde pernoitam máscaras
 Sob aquedutos de luz e de esperma
 E o sonho revela tentáculos imemoriais
 Abismos teias ramificações estelares
 Pálpebras de sílabas sibilando algures
 Não pares
 Não pares nunca mesmo na morte
 A terrível alegria do mundo

O poema está inserido em *Transumâncias*, que compõe o décimo livro do poeta. O título dá a entender que o poema é uma leitura da poesia de Rui Baião. Encontramos escassos textos deste, mas o que vimos foi uma escrita microscópica e lacunar. Os poemas curtos adotam a frialdade de um ponto final antes do término da frase para que o período seguinte continue a trilhar o que não foi dito no trecho inconcluso. Esse preâmbulo ajuda a compreender o título dado ao poema por Al Berto, este sim objeto de nossa análise.

A primeira estrofe do poema indica uma espécie de receita para se fazer o último poema. O que “último poema” quer dizer? Ou seria o poema perfeito, ou um poema anterior a algum tipo de apocalipse. Em ambas as perspectivas, o que se vê é uma enorme dificuldade em erigir tal “construção”. Tal construção é posta em prática pela voz poemática numa mescla de sons e sentidos, significantes e significados, duros. O poema, nessa concepção, é abissal, pois tudo nele é matéria dútil, mesmo as veias e as sanguíneas rosáceas.

Esse universo surrealista de palavras mineralizadas contrasta com o que é dito na segunda estrofe, também esta estranha e irreal. O campo semântico de palavras como

“coalhados”, “húmida”, “pântano”, “minúsculas nocivas faunas”, é débil e instável. O paradoxo entre as estrofes (in)define muito bem a escrita da poesia através de um complexo e estranho jogo de associações entre o corpo que sente e vê o mundo, e a palavra que representa essa visão. Em todos os poemas de Al Berto abundam imagens de bizarras semelhantes à escrita de automatismo psíquico surrealista. Certas vezes, ela contém o elemento satírico e paródico da cultura popular medieval; e, na maioria das vezes, o que se vê é um estranhamento que Kayser indica como mecanicismo e transformação do humano em marionete.

O que se vê na poesia de Al Berto é um procedimento similar àquilo que Kayser aponta, mas também sua antinomia. O ser humano é mecanizado, daí o fato de o corpo ser geralmente matéria e linguagem. Ao mesmo tempo, os objetos inanimados ganham vida. Uma terceira miragem é ver essa humanização das coisas como parte do processo de reificação do homem, algo como: se o homem é uma marionete e é humano, todas as coisas podem ser humanas também. O automatismo é inerente ao ser e à existência, tal qual o humanismo que a escrita-corpo possui na terceira estrofe: “o poema organiza-se/ a partir de imensas constelações subterrâneas/ ilegíveis fragmentos de terra e de bolor/ acumulados a outros fragmentos quiasmas/ seculares espelhos onde pernoitam máscaras”.

A experiência humana encontra elevação (a escrita-corpo) no baixo (“constelações subterrâneas”, “terra”, “bolor”), mas não é o grotesco ligado à sátira que vemos aqui. Novamente, o abismo que separa tais afirmações da realidade empírica é construtor de uma linguagem-corpo que traz mal estar ao leitor. O grotesco que se vê aqui é outro. Possui uma dialética e síntese entre a cultura popular carnavalesca medieval e o grotesco ligado ao estranho e fantástico de Wolfgang Kayser. No entanto, a intenção desse fenômeno é mostrar a humana desumanidade dos humanos que se renova também na pós-modernidade. Nela, a nova concepção do grotesco, tal qual se manifesta na poesia de Al Berto, está muito próxima daquilo que Baudelaire teorizou em *De l'essence du rire*, ou seja, um grotesco que o poeta francês denomina como cômico absoluto de uma humanidade decaída.

Nele,

o riso é satânico; ele (o riso) é, pois, profundamente humano. Ele é, no homem, a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, ele é essencialmente contraditório. Quer dizer que ele é, ao mesmo tempo, marca de uma grandeza infinita e de

uma miséria infinita: miséria infinita, se comparado ao Ser absoluto, do qual ele possui a concepção; [...]³¹⁵

Então, há um riso e, por extensão, um universo grotesco que pode ser ambivalente, maniqueísta e, contraditoriamente, as duas coisas ao mesmo tempo. Essa polivalência do grotesco enquanto fenômeno artístico parece-nos oriunda do dada e do surrealismo com seus modelos de escrita automática já digeridos e reinventados na pós-modernidade. Coincidentemente, a última estrofe do poema fala de sonhos. Estes, sob a forma grotesca de tentáculos e ramificações, conectam as palavras e todos os seres-objetos para “a terrível alegria do mundo”. O paradoxo grotesco do verso faz com que tudo seja amalgamado em uma grande conjunção carnal entre seres-objetos.

Se em outro momento do trabalho a prostituição diferia do grotesco pelo fato de este ser um julgamento estético e aquele moral, na pós-modernidade da poesia albertiana, o pansexualismo entre homens, mulheres, palavras e todas as outras coisas é a ruína e a salvação da coletividade. Haveria nesse mundo utópico e estranho uma conjunção entre todos os seres, do medonho verme até a maior beldade de todas. Esse estranho universo grotesco, abismal, atrela-se à escrita automática, a uma composição literária que transcende os limites do literário e se torna uma arte também plástica, ainda escrita. O grotesco pós-moderno torna sua polimorfia condição para sua própria produção, afinal é o resultado do choque-intersecção que houve com as duas teorias predominantes do grotesco, a de raiz popular e coletiva e a ligada ao assombroso mundo da individualidade.

³¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. In : *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, Pléiade, 1961. s/p.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa fez um recorte do grotesco na história da literatura portuguesa dado o fato de que é impossível abarcar todos os autores com obras particularmente compreendidas como pertencentes ao fenômeno grotesco. A seleção de autores foi feita com o intuito de contemplar todo o amplo espectro de existência da literatura portuguesa – são eles: cantigas de maldizer, satíricos barrocos, Bocage, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro e Al Berto. Outro intuito do trabalho é auferir a forma como o grotesco se constitui na poesia dos períodos selecionados. Por fim, o último capítulo é uma apreciação das relações que a literatura grotesca estabelece com o cânone.

Baseando-nos na necessidade de rever o estatuto conceitual sobre o grotesco, verificamos as possíveis perspectivas que o termo carrega em suas acepções em diversos idiomas e na própria etimologia da palavra. Analisando-o como um fenômeno polimorfo, vimos o grotesco como uma ferramenta discursiva, uma categoria literária, categoria estética, gênero literário e discursivo e, por último, como um fenômeno que ultrapassa os limites da arte e permeia qualquer esfera da vida humana. Na perspectiva do grotesco como um gênero discursivo próprio da praça pública e/ou um gênero literário, ou, conforme o conceito do próprio Bakhtin de heteroglossia, um fenômeno literário.

Enquanto fenômeno discursivo, social ou literário, foram vistos alguns usos possíveis do grotesco nas figuras de retórica e constata-se que quaisquer figuras possibilitam uma construção absolutamente pertencente ao grotesco, seja ele o satírico, mais explorado nessa parte do trabalho, e o ligado ao fantástico, que também se manifesta em algumas exemplificações. Antes disso, revisamos todo o arcabouço teórico sobre o grotesco. Além de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser, vimos como Victor Hugo, Charles Baudelaire notavam a expressão grotesca e como estudos de temáticas diversas acabaram envolvendo o fenômeno (e/ou forma envolvidos por ele), tal qual ocorre com Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, E. Auerbach, Georges Bataille, Freud, Hugo Friedrich e os formalistas russos, entre tantos outros, lembrados em momentos fulcrais da escritura, como Irene Machado e Muniz Sodré.

A segunda parte da pesquisa, mais extensa, é dividida em três: linguagem grotesca, corpo grotesco e estranheza grotesca. Inicialmente, a ideia era explorar também os efeitos da relação entre o eu poemático e um seu oponente, no entanto, ela se desfez pelo fato de as outras partes absorverem-na. Diferentemente da divisão estabelecida no trabalho, por componentes do grotesco, vê-se, a seguir, como os três elementos se construíram nos autores representantes de cada período.

As cantigas de maldizer foram selecionadas para análise pelo fato de serem as primeiras produções poéticas da língua em formação. Além disso, o período trovadoresco combina com o período analisado por M. Bakhtin em seu estudo sobre a carnavalização. A linguagem e o corpo grotescos foram integrados de maneira absoluta ao universo paródico e ambivalente descrito pelo estudioso russo. Talvez resida aí a dificuldade de encontrar poemas com um mundo mais caracterizado como abismal. Se a Idade Média é um período de grandes demonstrações do estranho, nas cantigas portuguesas elas pouco se manifestam.

Sobre os barrocos, destaca-se novamente o fato de não se agregar o grupo de poetas satíricos à parte referente ao estranho. Tal fato se dá porque apesar de D. Francisco Manuel de Melo escrever sátira, elas abundam em prosa e, na sátira, há poetas melhores do que ele que, pelo menos nos poemas aos quais tivemos acesso, não desenvolvem, no entanto, a vertente sinistra. Essa tendência se desenvolve em dois temas que se resumem a um – contemplação da mulher amada morta e uma especulação sobre a morte. O longo *Ratos da Inquisição*, de Antônio Serrão de Castro não foi analisado aqui, assim como a poesia experimental barroca, por falta de tempo e espaço. Ficou uma lacuna.

Outros autores destacam estranhezas típicas do barroco, como poemas dedicados à fealdade de uma mulher. No entanto, tal aspecto foi objeto de exame nas partes que tangem o corpo e a linguagem, pois nos pareceu que a agudeza e o engenho barroco carregam um matiz mais próximo ao do grotesco paródico. A seleção dos poetas barrocos, apesar de haver uma dificuldade enorme em encontrar publicações desses autores, é marcada pelo fato de parecerem inoperantes no cânone literário português, seja pela dificuldade de se encontrar textos do período, ou pela carência de estudos acadêmicos. Os poemas satíricos barrocos estão presentes, de maneira cônica ou não, em Garrett, Pessanha, Pessoa e até mesmo no pós-moderno Al Berto, entre tantos outros. Destarte, o Barroco permanece na literatura, apesar de parecer esquecido pelo tempo.

Bocage, que com certeza bebeu na fonte barroca, é a convergência de uma tradição que não morre, mas perde um pouco de seu destaque e brilho, pelo menos nos extratos que nos chegam de poesia canônica. O grotesco paródico e ambivalente é praticamente excluído do cânone a partir de sua obra. Raras exceções, a sátira torna a ser um tema secundário, tal qual na Antiguidade clássica. Aliado a isso, surge uma nova sensibilidade, a do grotesco ligado ao estranho e abismal. A partir de Bocage, tal tendência parece se refletir para os escritores posteriores e se tornar referencial na produção poética considerada canônica. A escolha de Bocage se justifica por ambos os aspectos considerados.

Ao longo da verificação da ocorrência do grotesco em Pessanha, em diversos momentos foi falado que ele é um escritor idiossincrático. Tal característica não o abona para ser considerado grotesco, quando se pensa apenas nisso. No entanto, *Clepsidra* precisa ser analisada como um conjunto de estranhezas, desde a linguagem fragmentária e impossível na língua concebida analogicamente, até o corpo putrefaciente. Ambas as características, entre tantas outras que aparecem em uma obra tão singular, já justificam a presença do estranho em sua obra e a presença de uma sensibilidade moderna, ligada ao estranhamento, seja o dos formalistas russos, ou o de Hugo Friedrich. Em ambos, o grotesco se constitui como elemento central de construção poética, o que parece ocorrer com a produção da maioria dos poetas posteriores. Se a singularidade é a característica mais marcante da poesia moderna, é a partir da obra de Pessanha que ela se torna viva e figura como grotesca, permeando o centro do cânone.

Mário de Sá-Carneiro já foi alvo de nossa pesquisa de mestrado. Não menos idiossincrática, sua produção nos oferece uma linguagem grotesca mais próxima do estranho. Aliás, a linguagem forma uma linguagem-corpo em que tudo se universaliza e amalgama apenas no campo da idealização e da metafísica. Então, o mundo real é estranho ao universo estranho criado em sua obra e se torna uma impossibilidade enquanto produção artística. Apesar de Fernando Pessoa, que também desenvolve “grotesquismos”, ser seu colega de geração e ter uma autoridade canônica maior, Sá-Carneiro tem uma identidade poética mais fácil de ser encontrada e em seu estilo único o grotesco é central para a construção de sua poética.

Al Berto, o futuro o dirá melhor, parece-nos produtor de uma nova sensibilidade grotesca, onde o paródico se alia ao estranho, o repugnantemente baixo é sublimado em marginalidade, e a linguagem é, ao mesmo tempo, um não-discurso e vida niilista pulsante. Com esta visada na apreciação de seus poemas, também

subversores de formas canônicas, a carga de uma nova idiossincrasia, a da pós-modernidade. Nela, o grotesco satírico e o grotesco abismal se unificam na construção de um oximoro expressivo.

No que tange ao cânone, vimos alguns aspectos que permeiam sua formação e a relação que o cânone estabelece com produções marginais. Nesse sentido, até o século XIX há uma espécie de cânone decoroso, que não deixa a sátira permeá-lo. Tal aspecto permanece vivo até hoje, pois os autores com produções satíricas permeiam o cânone com produções ditas “sérias”. A respeito do grotesco fantástico-romântico, ele não parece sofrer restrições do cânone, pois sua entrada no cânone ocorre, não sem a tensão necessária que a caracteriza, de maneira sistemática desde o século XIX. A partir do modernismo, a estranheza e, conseqüentemente, o grotesco fantástico são condições para se adentrar o cânone. Desta forma, a matéria grotesca é parcialmente aceita pelo cânone e uma parte dela, como indica Horácio Costa, é impermeável ao cânone.

REFERÊNCIAS

Bibliografia Básica:

ALMEIDA, Rogério Caetano de. *O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde*. São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado, 2007.

ALVES, Teresa Paula L. *Novas poesias inéditas de D. Tomás de Noronha*. Braga: Editorial APPACDM, 1997.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-modernidade*. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Trad. de Priscila Viana. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

ARISTÓTELES, Horácio, Longino. *A poética clássica*. Org. de Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio P. de Carvalho. 14ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/bn000167.pdf>. Acesso em: 31/05/2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de vários. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, V.N. *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica*. In: http://www.fflch.usp.br/dl/noticias/downloads/Curso_Bakhtin2008Profa.%20MaCristinaSampaio/ARTIGO_VOLOSH_BAKHTIN_DISCURSO_VIDA_ARTE.pdf. Acesso em: 27/04/2011.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. 1ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaio de Cultura, 7).

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M Editores, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. In : *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, Pléiade, 1961.

BELTRAN, Vicenç. *Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Compostela, 2007.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERTO, Al. *O medo – trabalho poético 1974-1997*. 3ª edição revista e aumentada. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

_____. *Luminoso Afogado*. Lisboa: Salamandra; Casa Fernando Pessoa, 1995.

_____. *Horto do Incêndio*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago ed., 1991.

_____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poemas*. Seleção e Org. de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *Obras completas*. Org. e texto crítico de Teófilo Braga. Porto: Imprensa Portuguesa, 1876.

_____. *Homenagem nacional a Bocage no II centenário de seu nascimento*. Conferências evocativas do poeta, proferidas nos paços do concelho de Setúbal. Setúbal: Edição da Junta Distrital de Setúbal, 1965.

_____. *Opera Omnia*. Prefácio, preparação dos textos e notas de Hernâni Cidade. Lisboa: Livraria Bertrand, 1969.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BRAËT, Herman; VERBEKE, Werner (editores). *A morte na Idade Média*. Trad. de Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 1996.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Educamp, 1996.

_____. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4 edição. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Educamp, 1997.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

BRANDÃO, Tomás Pinto. *Pinto renascido, empennado e desempennado: primeiro voo*. Lisboa: 1732. Disponível em: <http://ia600502.us.archive.org/3/items/1732pintorenasci00branuoft/1732pintorenasci00branuoft.pdf>. Acesso em 28/11/2011.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal – estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

CAVALIERE, Arlete Orlando. *O Inspetor Geral de Gogol –Meyerhold – um Espetáculo Síntese*. São Paulo, Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária da USP, 1991.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/G/grotesco.htm>. Acesso em: 20/12/2009.

CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona e Frenesi, 2008.

COSTA, Horácio. O cânone impermeável: homoerotismo nas poesias brasileira, portuguesa e mexicana do modernismo. In: COSTA, Horácio *et al. Retratos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010.

COSTA e SILVA, José Maria da. José Caetano da Silva Souto Maior. In: *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Lisboa: Imprensa Silviana, 1855. Volume 10. p. 244-266.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2009. 1 CD ROM.

DICIONÁRIO da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

DIEZ, Filipe. *Arde o mar: poesia de Jerónimo Baía n'A Fénix Renascida*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999.

DUARTE, Adriane da Silva. *Palavras aladas: As aves de Aristófanes*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *O essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2008.

FREUD, Sigmund. El humor. In: *Obras completas*. Volumen 21. Trad. de José Luís Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1994.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Filipe. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/G/grotesco.htm> . Acesso em: 05/01/2010.

GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: EDUC, 1993.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVIII*. 2ª Edição. Cotia; Campinas: Ateliê; Editora da UNICAMP, 2004.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

_____. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. 2 edição. Trad. de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: a Girafa Editora, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Teoria da Paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do Sublime – tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

INÁCIO, Emerson da Cruz. *Outros barões assinalados: a emergência do discurso gay na produção literária portuguesa contemporânea*. In: VIII Congresso Luso-Afro-

Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, 1994. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/grupodiscussao2/EmersonInacio.pdf>
Acesso em: 11/10/2011.

_____. Para uma estética pederasta. In: COSTA, Horácio *et al.* *Retratos do Brasil homossexual*: Fronteiras, subjetividades e desejos. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de Maria Elisa Cvasco. São Paulo: Ática, 1997.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert; et alii. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KAISER, Wolfgang. *O Grotresco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

_____. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. 3ª edição. Coimbra: Armênio Amado Editores, 1963.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas de Escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Editorial Galáxia, 1965.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas de Escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2ª edição. Coimbra: Editorial Galáxia: 1970. In: http://books.google.com.br/books?id=eICwkkcJkZMC&pg=PA569&lpg=PA569&dq=sinlheira&source=bl&ots=e5BB8KpRDw&sig=DKhCw9ztW69eLF0AxMLjO-jh_MQ&hl=pt-BR&ei=8_T5TdWtDifn0QGw44XRAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CEAQ6AEwAg#v=onepage&q=sinlheira&f=false . Acesso em 16/06/2011.

LOPES, Graça Videira. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

_____. *Sátira nos cancioneiros medievais portugueses*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

LOPES, Óscar e SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de publicações, 1969.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. De Maria do Carmos V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Cia das letras, 1999.

_____. *Nós como futuro*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

LUGARINHO, Mário. *Al Berto: corpo e nação*. In: LYRA, Bernadette. e GARCIA, Wilton. (Orgs.) *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã / ECA-USP, 2001. p. 171-190.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 2ª edição. Trad. de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.

LYRA, Bernadette. e GARCIA, Wilton. (Orgs.) *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã / ECA-USP, 2001.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Educamp, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARQUES JÚNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade São Paulo, 2002.

_____. *Para uma leitura da poesia de Bocage*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MARTINS, Mário. *A Bíblia na literatura medieval portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____. *Sátira na literatura medieval portuguesa: séculos XIII e XV*. 2ª edição. Lisboa: ICALP, 1986.

_____. *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos*. Lisboa: ICALP. s/ d.

MATOS, Gregório de. *Obras completas (Crônicas do Viver Baiano Seiscentista)*. Estudos e elaboração de apógrafos de James Amado. Salvador: Editora Janaína, 1968. 7 volumes.

MATTOSO, Glauco. *Bocage, o desbocado; Bocage, o desbancado*. In: <http://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm>. Acesso em 16/12/2010.

MELO, Dom Francisco Manuel de. *A tuba de calíope*. Introdução, notas e glossário de Segismundo Spina. São Paulo: Brasiliense-Edusp, 1988.

MENDES DOS REMÉDIOS, Joaquim. *Poesias inéditas de D. Tomás de Noronha, poeta satyrico do séc. XVII*. Coimbra: França e Amado, 1899.

MEYERHOLD, V. F. *Teoria teatral*. Trad. Agustín Barreto. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971 (Colección Arte, Série Teatro).

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.

_____. *Marquês de Sade: um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: EDUC, 1992.

MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1989.

MUNIZ, Sodrê e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do Pós-Modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2ª edição, 7ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. *Além do bem e do mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. 2ª edição. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim – priapeia grega, priapeia latina*. Cotia; Campinas: Ateliê; Educamp, 2006.

PEQUENO, Tatiana. *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Dissertação de Mestrado.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Notas e comentários de Paulo Franchetti. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion David Macedo. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

_____. *Ensayos*. Trad. Jose-Miguel Velloso. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 8ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

Pré-Socráticos. Sel. e supervisão de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RABELAIS, François. *Pantagruel*. s.n.t.

_____. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. Col. Grandes Obras da Literatura Universal.

RAMACCIOTTI, Bárbara Maria Lucchesi. *Nietzsche: a fisiopsicologia experimental ou como filosofar com o corpo para tornar-se o que se é*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

RATTNER, Jair Norberto. *Verdades pobres de Tomáz Pinto Brandão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: universidade Nova de Lisboa, 1993.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RODRIGUES, Selma Calazans. Grotresco. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/G/grotresco.htm> . Acesso em: 20/12/2009.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Organização, introdução e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Convite à Estética*. 4ª Ed. São Paulo: Logos, 1966.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*. Trad. de Luís Sérgio Repa (alemão) e Eduardo Brandão (italiano). Organização de Franco Volpi. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. *O mundo como vontade e representação – Parte III*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Metafísica do belo*. Tradução e notas Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2003b.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotresco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, João da Cruz e. *Obra completa*. Org. e Notas de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1961.

SOUZA FILHO, José Alexandrino de. *O riso e o grotresco na obra de Charles Baudelaire*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 1993.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2ª ed. Cotia: Ateliê editorial, 2002.

_____. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *A cultura literária medieval*. 2ª ed. São Caetano do Sul: Ateliê editorial, 1997.

SILVERBERG, Miriam. *Erotic grotesque nonsense: the mass culture of Japanese modern times*. Los Angeles/ London: University of California Press, 2007.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 11ª edição. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª Ed. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Poética*. Trad. de António José Massano. Lisboa: Editorial Teorema, s/d.

_____. *Os géneros do discurso*. Trad. de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1981.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de bohemia, esperpento*. Madrid: Espasa-Calpe, [1961].

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. de Eduardo Bransão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VERDE, Cesário. *Poesias completas de Cesário Verde*. Org. de Osmar Barbosa. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.

VIEIRA, Yara Frateschi; Et alli. *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Coimbra, Campinas e Santiago de Compostela: Editora Universidade de Coimbra; Educamp; USC, 2004. Volumes 1 e 2.

WELLEK, René; e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5 edição. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

Bibliografia Complementar:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2006.

AMORA, Antônio Soares, MOISÉS, Massaud, SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa*. Volumes I, II, IV e V. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Teoria da literatura*. 15 edição. São Paulo: Cultrix, 2004.

AQUATI, Cláudio. *O grotesco no Satiricon*. São Paulo: USP, Tese de Doutorado, 1997.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Ensaaios de literatura ocidental*. Trad. de Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. Org. de Samuel Titan Jr. e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2007.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12ª edição. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Mitologias*. 2ª edição. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

_____. *O prazer do texto*. 3ª edição. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACELAR, Jorge. *Poesia visual*. In: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>. Acesso em: 05/09/2011.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

BOOTH, Wayne C. *A rhetoric of irony*. Chicago: The Chicago University Press, 1997.

BORGES, Jorge Luís. *Esse Ofício do Verso*. Trad. José Marcos Macedo. 1ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BREMMER, Jan. (Org.) *De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade*. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1995.

ARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Trad. de Marta de Senna. Bauru: EDUSC, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. 6ª reimpressão. São Paulo: Cia das letras, 2000.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. 2ª edição. São Paulo: Cia das letras, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPO, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, 1960, Publicações do Centro de Estudos Filológicos.

CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de amizade*. Tradução de B. Narino e F. Melro. Coimbra: Livraria Almedina, 1971.

_____. La Belle Époque de Mário de Sá-Carneiro. In: *Revista Santa Bárbara Portuguese Studies*. Volume I. Santa Bárbara: University of Califórnia, 1994.

_____. Oscar Wilde et Mário de Sá-Carneiro. In: *Revista Santa Bárbara Portuguese Studies*. Volume III. Santa Bárbara: University of Califórnia, 1996.

CASTRO, E. M. de Melo e. *Voos da Fênix Crítica*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998. Volume II.

CRESPO, Jorge. *A história do corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *Três momentos poéticos: Bocage, Vicente de Carvalho, Mário de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

COIMBRA, Eduardo. Nota sobre a pretendida genialidade da ‘Confissão de Lúcio’. In: *Revista Seara Nova*. Lisboa: Seara Nova, 1947.

COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

COUTINHO, Eduardo F. et alii. *A Unidade Diversa*. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1985.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANINOS, Pierre. *A volta ao mundo do riso*. Trad. de A. Dias da Costa. Lisboa: Editora Bertrand, 1957.

D’ANGELLI, Concetta e PADUANO, Guido. *O cômico*. Trad. de Caetano W. Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

D’ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989. (Diálogo: Fronteiras Abertas)

EIKHENBAUM, Boris *et alii*. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski *et alii*. 2ª edição. Porto Alegre: Globo, 1973.

ELLMANN, Richard. *Ao longo do Riocorrente*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

FARINA, Sérgio. *Estatuto poético – uma proposta metodológica de leitura analítica e interpretativa*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1996.

FÉNIX RENASCIDA OU OBRAS POÉTICAS DOS MELHORES ENGENHOS PORTUGUESES. Org. de Mathias Pereira da Silva. Lisboa: Oficina Miguel Rodrigues, 1716- 1728. Volumes I a V.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*. 3ª edição. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966.

FONSECA, Eduardo Ribeiro da. *Mundo e corpo em Schopenhauer e Freud*. Curitiba: Dissertação de Mestrado, 2004.

FORSTER, Eva. *James Joyce and the Aesthetics of the Grotesque*. In: http://books.google.com.br/books?id=BRSNy4-KyP4C&printsec=frontcover&dq=grotesque&hl=pt-BR&ei=XiqMTYHmJs-10QHOv8StCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CE8Q6AEwCA#v=onepage&q&f=false

GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963. Série Biografia de Bolso.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998.

GUEDES, Maria Estela. *Mário de Sá-Carneiro*. 2ª edição. Lisboa: Estampa, 1985.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982. Série Temas Portugueses.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1996.

HAMBURGUER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot Malnic. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HARPHAM, George Galt. *On the grotesque: strategies of contradiction in arte and literature*. Aurora: Davies Group Publishers, 2006.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: a Girafa Editora, 2006.

HENDERSON, George. *Arte medieval*. Trad. de Jamil Martins. São Paulo: Cultrix, 1972.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

_____. *Estilística da Língua Portuguesa*. 4 edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Lições de literatura portuguesa*. 4 edição. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad e notas de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1966.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. *Ponto de vista sobre o humor: Pirandello e Freud*. Disponível em: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/pdf/cogito/v6/v6a21.pdf> . Acesso em: 20/12/2009.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Volumes I e II.

MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*. 3 edição. Trad. de Wolfgang Maar, Robespierre de Oliveira e Isabel Loureiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa: aspectos de vida cotidiana*. 4 edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1981.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MARTINS, José Cândido. *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições da APPACDM, 1995.

MATTOSO, José. *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*. 2 edição. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1996.

_____. *Portugal medieval – novas interpretações*. 2 edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. de Aurora Bernardini, Homero F. de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 15ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOBRE, António. *Só*. Org. de M. Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1989.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético – filosofia e poesia em Heidegger*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. 5 edição. Trad. de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad - postdata y vuelta a El laberinto de la soledad*. 3ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____. *Generaciones y semblanzas - dominio mexicano*. 2ª edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

PÉCORA, Alcir; HANSEN, João Adolfo. *Poesia seiscentista: Fênix Renascida e Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.

PERO, Iara Fiorati. *Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo, 1985. Dissertação de Mestrado.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Cosacnaify, s/ d.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares. 4 reimpressão. Org. de Richard Zenith. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, s/d.

_____. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

PHIDDIAN, Robert. *Swift's parody*. Digitally Printed, 2006.

PIEDADE, Ana Nascimento. *A questão estética em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

PIRES, Antônio Donizete. *Poema em prosa e modernidade lírica*. Revista Texto Poético, Vol. 04, 2007. In: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=16 . Acesso em 07/10/2011.

POE, Edgar Allan. *Ensayos y criticas*. Trad. Júlio Cortazar. Río Piedras: Alianza editorial, 1956.

_____. *Poemas e ensaios*. 2 edição. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

QUEIROZ, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. 10ª edição. São Paulo: Ática, 1997.

RAMOS, Feliciano. *História da literatura portuguesa*. 4 edição. Braga: Livraria Cruz, 1960.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. de Fúlvia Moretto e Guacira M. Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

RECTOR, Mônica; TRINTA, Aluizio Ramos. *Comunicação do corpo*. 4 edição. São Paulo: Ática, 2005.

REIS, Carlos. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a consciência da modernidade. In: *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989.

RÉSURGENCE BAROQUES. Sous La direction de Walter Moser et Nicolas Goyer. Bruxelles: La Letré, 2001.

REVISTA BRAVO. Número163, p. 95. Março de 2011.

REVISTA CLARO ESCURO. Coordenação editorial de Ana Hatherly. Lisboa: Quimera editores/ Calouste Gulbenkian, 1988. Volumes 1, 2 e 3.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, 1979.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*, vol. I. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Texto/Contexto*, vol. II. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RUSSELL, Bertrand. *O elogio ao ócio*. 4ª ed. Introd. Howard Woodhouse. Trad. Pedro Jorgensen. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

RUSSO, Mary. *O Grotesco Feminino*. Trad. de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 7ª edição. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTO AGOSTINHO. *A vida feliz*. Trad. Adauri Fiorotti. São Paulo: Paullus, 1998.

SANTO AGOSTINHO. *Solilóquios*. Trad. Adauri Fiorotti. São Paulo: Paullus, 1998.

SARAIVA, António José. *A cultura em Portugal – teoria e história*. Amadora: Livraria Bertrand, 1984. Livro II.

SHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCLIAR, Moacir. *Letras explosivas*. In: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/796869-letras-explosivas.shtml>. Acesso em: 12/09/2010.

SHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Porto: Livraria Almedina, 1997.

SILVERBERG, Miriam. *Erotic grotesque nonsense*. Los Angeles: University California Press, 2007.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

TEZZA, Cristóvão. Mikhail Bakhtin e a autoridade poética. In: *Revista Trópicos*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1900,1.shl> Acesso em 20/12/2009.

_____. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOBIAS, José Antônio. *História das idéias estéticas no Brasil*. São Paulo: Editora Grijalbo, 1967.

VASCONCELOS, Montgomery José de. *A poética carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos, ou o arquiteto*. Trad. de Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34, 1996.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. 2ª edição. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ZOFIAN, Maria Astolfi. *Representação metafórica em Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Tese de Doutorado, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Páginas da internet acessadas:

Sobre Bocage. In: <http://www.filologia.org.br/pereira/textos/Greg%C3%B3rio%20B%20NRJ/50,4,1%20impresso%20-%20C%C3%93DICE%20DATILOGRAFADO/BNRJ%205041-001.pdf>. Acesso em: 22/01/2012.

Entrevista de Al Berto a José Francisco Viegas. In: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Acesso em 05/10/2011.

PLEONASMO. In: <http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090110221725AAc4VEA>. Acesso em: 19/05/2011.

RIBEIRO, Guilherme. *Recursos Estilísticos*. In: http://esjmlima.prof2000.pt/figuras_estilo/figuras_estilo.html. Acesso em: 23/05/2011.

QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. In: <http://www.arqnet.pt/portal/discursos/maio01.html>. Acesso em: 11/02/2011.

ANEXOS

Poemas de Bocage citados na tese:

<p>Soneto do Mouro Desmoralizado</p> <p>Veio Muley — Achmet marroquino Com duros trigos entulhar Lisboa; Pagava bem, não houve moça boa Que não provasse o casco adamantino:</p> <p>Passou a um seminário feminino, Dos que mais bem providos se apregoa, Onde a um frade bem fornida ilhoa Dava d'esmola cada dia um pino:</p> <p>Tinha o mouro fodido largamente, E já bazofiando com desdouro Tratava a nação lusa d'impotente:</p> <p>Entra o frade, e ao ouvi-lo, como um touro Passou tudo a caralho novamente, E o triunfo acabou no cu do mouro.</p>	<p>Ao Dr. Manuel Bernardo de Souza e Melo</p> <p>Em ermo cemitério, em hora escura Bernardo sepulcral no chão jazia, Onde epicédio fúnebre tecia Ao bem, que lhe arrancaste, oh Parca dura!</p> <p>Era igênia de tal a formosura Que temporã descera à terra fria; E o carrancudo vate assim carpina Junto da triste, amada sepultura:</p> <p>“Mochos, sócios de um mísero que chora, Africanos leões, tigres de Armênia, Daí lágrimas ao mal, que me devora:</p> <p>Acode ao lasso amante, acode, Igênia!...” Eis a campa rebenta, e surgem fora Dois vampiros bailando ao som da nênia.</p>
<p>Ao mesmo</p> <p><i>Correndo fama de que o coveiro co cemitério da Esperança vendia iscas de defunto a um pasteleiro vizinho do mesmo sítio</i></p> <p>É mentira, não foi o vil coveiro Quem com manha, maldade, ou tudo junto, Impingiu várias iscas de defunto A mascarrado e gírio pasteleiro:</p> <p>Foi Bernardes (o Nênias) que em mau cheiro Enfrascando o nariz, e as mãos em unto, Impingia também o seu presunto, De algum, com que esbarrava ainda inteiro:</p> <p>Hoje atreve-se a mais: quer ver se apanha Este, que é dos cadáveres Herodes, Ao descarnado França um seco chispe:</p>	<p>Deprecatório, em ocasião de tempestade</p> <p>Filho, Espírito, e Pae, três e um somente, Que extraístes do cahos, do pó, do nada O sol dourado, a lua prateada, O racional, e irracional vivente:</p> <p>Eterno, justo, imenso, onipotente, Que ocupas essa abobada estrellada, Gran'Ser, de cuja força illimitada A machina do mundo está pendente:</p> <p>Tu, que, se queres, furacão violento, Sumatra feia, tempestade escura Desatas, e subjugas n'um momento:</p> <p>Creador, que remiste a creatura. Quebra o furor do túmido elemento,</p>

<p>Se lhe caís, Melizeu, na mão grifanha, Lá vão filhos, mulher, sonetos, odes; Ah pobre! Queira Deus que te não bispe!</p>	<p>Que nos abre no inferno a sepultura !</p>
<p>Noite tempestuosa O céu das opacas sombras abafado, Tornando mais medonha a noite feia, Mugindo sobre as rochas, que salteia, O mar em crespos montes levantado; Desfeito em furações o vento irado; Pelos ares zunindo a solta areia; O pássaro nocturno que vozeia No agoireiro ciprestes além pousado; Formam quadro terrível, mas aceito, Mas grato aos olhos meus, gratos à fereza Do ciúme e saudade, a que ando afeito. Quer no horror igualar-me a Natureza; Porém cansa-se em vão, que no meu peito Há mais escuridão, há mais tristeza.</p>	<p>Oh Retrato da Morte, oh Noite Amiga Oh retrato da morte, oh noite amiga Por cuja escuridão suspiro há tanto! Calada testemunha do meu pranto, Des meus desgostos secretária antiga! Pois manda Amor, que a ti somente os diga, Dá-lhes pio agasalho no teu manto; Ouve-os, como costumas, ouve, enquanto Dorme a cruel, que a delirar me obriga: E vós, oh cortesãos da escuridade, Fantasmas vagos, mochos piadores, Inimigos, como eu, da claridade! Em bandos acudi aos meus clamores; Quero a vossa medonha sociedade, Quero faltar meu coração de horrores.</p>

Poemas de Mário de Sá-Carneiro citados na tese:

<p>Partida Ao ver escoar-se a vida humanamente Em suas águas certas, eu hesito, E detenho-me às vezes na torrente Das coisas geniais em que medito. Afronta-me um desejo de fugir Ao mistério que é meu e me seduz. Mas logo me triunfo. A sua luz Não há muitos que a saibam reflectir. A minh'alma nostálgica de além, Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto, Aos meus olhos ungidos sobe um pranto Que tenho a fôrça de sumir também.</p>	<p>Salomé Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo, Luz morta de luar, mais Alma do que lua... Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua, Alastra-se para mim num espasmo de segredo... Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas... O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou... Tenho frio... Alabastro! A minha alma parou... E o seu corpo resvala a projectar estátuas... Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me, Golfá-me os seios nus, ecoa-me em quebranto... Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me: Mordoura-se a chorar - há sexos no seu pranto...</p>
--	---

<p>Porque eu reajo. A vida, a natureza, Que são para o artista? Coisa alguma. O que devemos é saltar na bruma, Correr no azul á busca da beleza.</p> <p>É subir, é subir além dos céus Que as nossas almas só acumularam, E prostrados resar, em sonho, ao Deus Que as nossas mãos de auréola lá douraram.</p> <p>É partir sem temor contra a montanha Cingidos de quimera e d'irreal; Brandir a espada fulva e medieval, A cada hora acastelando em Espanha.</p> <p>É suscitar côres endoidecidas, Ser garra imperial enclavinhada, E numa extrema-unção d'alma ampliada, Viajar outros sentidos, outras vidas.</p> <p>Ser coluna de fumo, astro perdido, Forçar os turbilhões aladamente, Ser ramo de palmeira, água nascente E arco de ouro e chama distendido...</p> <p>Asa longinqua a sacudir loucura, Nuvem precoce de subtil vapor, Ânsia revolta de mistério e olor, Sombra, vertigem, ascensão - Altura!</p> <p>E eu dou-me todo neste fim de tarde À espira aérea que me eleva aos cumes. Doido de esfinges o horizonte arde, Mas fico ileso entre clarões e gumes!...</p> <p>Miragem rôxa de nimbado encanto - Sinto os meus olhos a volver-se em espaço! Alastro, venço, chego e ultrapasso; Sou labirinto, sou licorne e acanto.</p>	<p>Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me Na boca imperial que humanizou um Santo...</p> <p>Certa voz na noite, ruivamente... Esquivo sortilégio o dessa voz, opiada Em sons cor de amaranto, às noites de incerteza, Que eu lembro não sei d'Onde - a voz de uma Princesa Bailando meia nua entre clarões de Espada.</p> <p>Leonina, ela arremessa a carne arroxeadas; E bêbada de Si, arfante de Beleza, Acera os seios nus, descobre o sexo...Reza O espasmo que a estrebucha em Alma copulada...</p> <p>Entanto nunca a vi mesmo em visão.Somente A sua voz a fulcra ao meu lembrar-me.Assim Não lhe desejo a carne - a carne inexistente... É só de voz-em-cio a bailadeira astral - E nessa voz-Estátua, ah nessa voz-total, É que eu sonho esvair-me em vícios de marfim...</p> <p>Bárbaro Enroscam-se-lhe ao tronco as serpentes doiradas Que, César, mandei vir dos meus viveiros de África. Mima a luxúria a nua – Salomé asiática... Em volta, carne a arder – virgens supliciadas...</p> <p>Mitrado de oiro e lua, em meu trono de esfinges – Dentes rangendo, olhos de insônia e maldição – Os teus coleios vis, nas infâmias que finges, Alastram-se-me em febre e em garras de leão.</p> <p>Sibilam os répteis... Rojas-te de joelhos... Sangue te escorre já da boca profanada... Como bailas o vício, ó torpe, ó debochada – Densos sabbats de cio teus frenesis vermelhos...</p> <p>Mas ergues-te num espasmo – e às serpentes domas Dando-lhes a trincar teu sexo nu, aberto... As tranças desprendeste... O teu cabelo, incerto, Inflama agora um halo a crispações e aromas...</p> <p>Embalde mando arder as mirras consagradas: O ar apodreceu da tua perversão... Tenho medo de ti num calafrio de espadas –</p>
--	--

<p>Sei a distância, compreendo o Ar; Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz; Sou taça de cristal lançada ao mar, Diadema e timbre, elmo real e cruz...</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>O bando das quimeras longe assoma... Que apoteose imensa pelos céus! A côr já não é côr - é som e aroma! Vem-me saudades de ter sido Deus...</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>Ao triunfo maior, avante pois! O meu destino é outro - é alto e é raro. Únicamente custa muito caro: A tristeza de nunca sermos dois...</p>	<p>A minha carne soa a bronzes de prisão...</p> <p>Arqueia-me o delírio – e sufoco, esbracejo... A luz enrijeceu zebra em planos de aço... A sangue, se virgula e se desdobra o espaço... Tudo é loucura já quanto em redor alvejo!...</p> <p>Traço o manto e, num salto, entre uma luz que corta, Caio sobre a maldita... Apunhalo-a em estertor...</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>– Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta, Ou a minha Alma só que me explodiu de cor...</p>
---	---