

VAGNER CAMILO

RISOS ENTRE PARES:

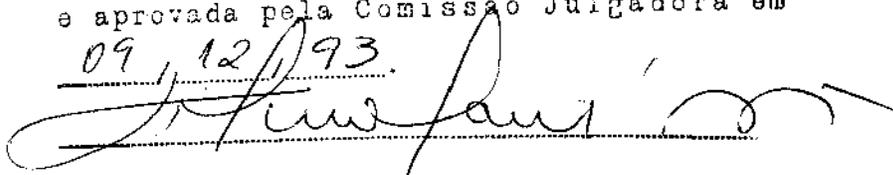
POESIA E COMICIDADE NO
ROMANTISMO BRASILEIRO

- 2ª GERAÇÃO -

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Wagner Camilo

e aprovada pela Comissão Julgadora em

09, 12/1993.



INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
UNICAMP
1993

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação da Prof^a Dr^a Vilma Sant'Anna Areas.

AGRADECIMENTOS

A Isabel e Viviane, pela presença afetiva;
a Vilma Areas, por muito mais que orientação;
aos amigos (extra-UNICAMP): Bob, Fabiana, Simone, Carol, Tata, Pin e Luís Celso;
aos amigos da UNICAMP (e para além dela): Cris, Carlos, Márcia, Orna e Babi;
a Luiz Dantas e Mariã Lajolo, pelas sugestões valiosas durante a qualificação;
a José Ramos Tinhorão, pela recepção atenciosa e o acesso ao exemplar raríssimo das poesias *libérrimas* de Rabelo
e a CAPES e FAPESP, pela bolsa concedida durante a pesquisa e redação desta dissertação.

SUMÁRIO

1. Risos Abafados (Introdução)	002
2. Les Enfants Sans Souci.....	007
3. Allegro Ma Non Troppo	
- Álvares de Azevedo e o Humour	022
3.1. Devaneios de um Estudante Solitário.....	036
4. Bernardo Guimarães e os acordes dissonantes de um 'rude rabeção'	056
4.1. Riso Rotineiro.....	059
4.2. Proh Pudor!...o Riso Obsceno	073
4.3. Walpurgis e o Pandemonismo Sertanejo	
- Nas Trilhas do <i>Humour Noir</i>	096
4.4. As Alogias do Riso	
- o Bestialógico de Bernardo Guimarães e seus pares	113
5. Do Riso Romântico ao 'Claro Riso dos Modernos'	
- Considerações Finais.....	132
6. Bibliografia.....	142
7. Anexos.....	149

1. RISOS ABAFADOS

- INTRODUÇÃO

Em estudo datado de 1987 e publicado na revista *Remate de Males*, Paulo Franchetti viria pôr a descoberto uma "brecha" existente em nossa historiografia literária, no tocante a certo conjunto - ainda não devidamente rastreado - de poesias do nosso Romantismo, que trazem como traço definidor comum, a comicidade, cultivada em várias de suas modalidades:

*Do sorriso tenso e melancólico provocado pelas Idéias Íntimas de Álvares de Azevedo à grossa gargalhada com que Bernardo Guimarães nos explica A Origem do Mênstruo, estende-se uma vasta região que ainda parece longe de estar satisfatoriamente mapeada: aquela em que floresceram lado a lado e exuberantemente a paródia, a chulaça e a pornografia - o nosso "cancioneiro alegre" da época romântica. Melhor dizendo, da que se convencionou chamar de segunda geração romântica, porque a maior parte dos textos disponíveis para uma tal coletânea vem assinada por poetas nascidos por volta de 1830: Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, José Bonifácio de Andrada e Silva, Luís Gama, Bruno Seabra e Franco de Sá.*¹

O ensaísta faz ainda referência ao "conjunto impressionante" formado por esse gênero de poesias, se comparado com a produção *séria* desses mesmos autores. E, quando assim diz, ele não está pensando apenas em termos quantitativos, mas também qualitativos, o que bem deixa entrever através das rápidas considerações tecidas a propósito, notadamente, de Bernardo Guimarães.

O veio aberto por Franchetti permanece, pelo que sei, à espera de aprofundamento, pois, segundo ele mesmo declara, o objetivo de seu estudo é apenas o de "traçar um rápido panorama que estimule trabalhos necessários de investigação, localização de textos e reflexões pormenorizadas".²

Em resposta ao estímulo, busquei levar adiante os trabalhos de investigação e localização de textos, do que resultou pouco mais para acrescer à lista dos nomes já citados pelo ensaísta. Digno de nota, talvez apenas uma coletânea de poemas, predominantemente obscenos, que fizeram a fama (tão alardeada pela historiografia) de Laurindo Rabelo em meio às tertúlias masculinas do tempo. As demais produções de que tive notícia, através de uma menção ou outra em artigos esparsos e em algumas passagens de nossas histórias literárias, encontram-se irremediavelmente perdidas ou, na melhor das hipóteses, preservadas em mãos de particulares, o que torna difícil o acesso à pesquisa.

1 Paulo Franchetti, "O Riso Romântico - Nota sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos" in *Remate de Males*, n. 7, Campinas, 1987, p.7.

2 *Idem*, p.8.

Assim, do proposto por Franchetti, espero ao menos ter alcançado um passo além (por menor que seja) no sentido de uma "reflexão pormenorizada". Relativamente a esta, cabe agora algumas considerações, visando esclarecer, de antemão, a orientação dada ao presente trabalho.

Para isto, lembro mais uma vez Franchetti referindo-se ao conjunto impressionante formado por tal gênero de produção. Quantitativamente falando, a afirmação do ensaísta parece se sustentar sem maiores problemas. Agora, em termos qualitativos, julgo por bem relativizá-la, uma vez que as poesias disponíveis para compor uma amostragem significativa do riso romântico, formam, na verdade, um todo desigual. Nem todos se alinham no mesmo patamar, não apenas por se inscreverem em modalidades diversas dentro do quadro maior do cômico, mas também porque apresentam grande desnivelamento em se tratando de inovação - frente ao que até então se produzia - e mesmo de realização estética.

Muitas dessas poesias - mais especificamente, as de cunho satírico - nada fazem além de reprisar os modelos e temas vigentes em todos os tempos e lugares, vazados em moldes dos mais tradicionais. Elas podem chegar a promover, no máximo, uma *atualização* das tópicas, tendo em vista o seu contexto imediato de inserção, sem com isso chegar a romper com os esquemas clássicos herdados.

Não nego o valor e o interesse (histórico, na maioria das vezes) dessas poesias, muitas delas até bem realizadas dentro do gênero, como é sobremaneira o caso de algumas trovas burlescas de Luís Gama, vulgo Getulino, satirizando com mordacidade a pretensa "branquidade" fidalga de certos mestiços. Dentre estas, inclusive, há uma (*A bodorrada*) em que pesa o aval de Manuel Bandeira, conferindo-lhe o *status* de "a maior sátira da literatura brasileira".³

..... Todavia, julgo que não lhes deva conceder a mesma atenção reservada a outras poesias, em que se evidencia o caráter *do novo* (ainda que, sob certos aspectos, a *novidade* esteja restrita à tradição local). Sendo assim, caberá às sátiras de Getulino uma menção aqui, outra acolá, ou mesmo uma consideração pouco mais detida, necessária mesmo para configuração histórica das tendências do riso romântico.

3 Cf. Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1940, p.16.

Agora, uma análise efetiva foi reservada a apenas dois nomes em especial, que ocupam os limites extremos desse "vasta região" aludida por Franchetti: Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Em torno deles, pode-se alinhar os demais poetas, quer por terem recebido influência visivelmente direta (como a exercida por Álvares de Azevedo sobre José Bonifácio, o Moço); quer, entre outros motivos, por terem cultivado, à mesma época um gênero em comum de poesias (feito os bestialógicos de Bernardo Guimarães *et cetera*).

O leitor pode julgar um tanto comprometedor a essa redução drástica no *corpus* de análise e, mais uma vez, repito que não estou desconsiderando, com ela, a produção dos poetas restantes. Apenas busco concentrar a análise no que há de mais representativo do humor romântico. O próprio Franchetti - quem, afinal, propôs o mapeamento - acabou por dirigir sua atenção quase que exclusivamente a Bernardo Guimarães, omitindo-se mesmo em relação à poesia humorística do autor da *Lira dos Vinte Anos*, por considerá-la já "toda bem conhecida e estudada". É bem verdade que o autor tem em seu abono os parcos limites de um ensaio - aliás, intitulado "notas".

Mas julgo que essa atenção especial para com Bernardo deva-se ao caráter excepcional dessa parcela de suas poesias e, talvez, em virtude de certo descaso da historiografia oficial para com as mesmas. Ao contrário do jovem Maneco, que sempre foi reconhecido tanto pelas poesias sérias quanto pelas humorísticas - embora uma maior valorização dessa última tendesse a ocorrer no presente século, por se reconhecer nelas uma suposta fuga ao *kitsch*⁴ rotineiro nas poesias de amor e morte da primeira parte da *Lira* -, a crítica sempre preferiu valorizar o Bernardo *romancista* de frágil compleição, em detrimento do Bernardo *poeta*, notadamente o *poeta humorístico*.

Em que pese a discordância de um Veríssimo⁵, depois reforçada por Bandeira, em favor do poeta, foi só nos últimos tempos que se chamou a atenção para o que de específico em suas poesias realmente interessa, ou seja, a parte humorística. Assim, contra o que reza o nosso cânon literário oficial, Haroldo de Campos, Flora Sussekind e Luiz Costa Lima⁶, além de Franchetti, vieram a pleitear o devido reconhecimento da

4. Está visto que o *kitsch* é atribuição feita *a posteriori*, a partir do ângulo de visada atual, sendo que, à época, era bem outro o sentido assumido pelo que hoje nos parece exager romântico. É o que nota Antonio Candido, na introdução ao volume que reúne *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo* (São Paulo, Global, 1985, p.10): "Neste volume estão recolhidas obras de um tempo em que era bonito parecer sentimental com deslavado impudor, afetar exaltação e captar por meio de certa estratégia manhososa a piedade simpática do leitor. O que hoje pareceria a própria essência do kitsch, era então timbre de nobreza literária." (*grifos meus*)

5. "Bernardo Guimarães teve em seu tempo, e não sei se continuará a ter mais nome como romancista que como poeta. Não me parece de todo certo este modo de ver". José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1929, p.311.

6. Cf. Haroldo de Campos, "História sincrônica" in *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p.211-212. Flora Sussekind, "Bernardo Guimarães: romantismo com pé-de-cabra" in *Esthetim*, supl. *Volha de São Paulo*, São Paulo, 9 de setembro de

preeminência dessa parcela de sua produção. Ainda recentemente, Antonio Candido - que já havia tecido considerações significativas, na sua *Formação*, a respeito do humor de Bernardo - veio dizer da importância dos bestialógicos, procedendo a uma análise interessantíssima do gênero (talvez a única).⁷

Apesar dessas importantes contribuições para a valorização hodierna de faceta tão negligenciada do Dr. Bernardo, julgo que o assunto ainda parece longe de estar esgotado. Nem parece ser esta a pretensão dos críticos e sim, muito mais, a de incentivar trabalhos na mesma linha.

Falta, a meu ver, um estudo mais detido, que busque tratar dessas poesias em sintonia com a corrente maior do cômico e - em âmbito mais restrito - com a tradição literária local, no que ela traz de efetiva contribuição no gênero. Ainda em termos de tradição local, cabe considerar a posição dessas poesias humorísticas frente aos sisudos critérios que regem as inclusões e exclusões no nosso cânon literário, o que fatalmente levaria de encontro a discussões recentes envolvendo o mesmo.

O que vale para Bernardo, vale também para Azevedo. Embora a segunda parte da *Lira* (onde se alinham as contribuições humorísticas em poesia) tenha sido já objeto de várias análises no presente século, ainda persistem alguns pontos não explorados de todo, relativos ao modo como o poeta concebe o papel do humor no contexto de sua produção. Por fim, a aceitabilidade e integração do humor azevediano ao nosso cânon oficial poderia ser de grande valia para considerar, em contrapartida, a exclusão da comicidade de Bernardo Guimarães.

Em linhas gerais, foram essas questões que nortearam a presente abordagem. Se as respostas foram alcançadas, é o que cabe verificar a seguir, a começar pela caracterização do meio em que essas poesias foram cultivadas, determinante, em dados momentos, pela feição muito particular assumida por uma parcela das mesmas.

1984, pp.3-5. Luís Costa Lima, "Bernardo Guimarães e o cânon" in *Pensando nos Trópicos: dispersa demanda II*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991, pp. 241-252.

⁷ Antonio Candido "A poesia pantagruélica" in *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1992, pp.225-244.

2. LES ENFANTS SANS SOUCI

Só os iguais riem entre si

A. Herzen

Na introdução, viu-se que a maioria dos poemas disponíveis para compor uma coletânea do riso romântico era da autoria de poetas nascidos ao redor de 1830, os quais ingressariam para a história literária como participantes da que se convencionou chamar de segunda geração romântica ou geração ultra-romântica.

Um dos aspectos distintivos desta, como bem se sabe, é o de ser composta por "poetas-estudantes", muitos "falecidos na segunda adolescência, membros de rodas boêmias, dilacerados entre um erotismo lânguido e o sarcasmo obscuro. Os que dobraram a casa dos vinte e cinco acumularam os fracassos profissionais e os rasgos de instabilidade, confirmando a índole desajustada desses 'poetas da dúvida', a que faltaram por completo a afirmatividade dos românticos indianistas e a combatividade dos condoreiros".¹

Dessa trajetória de desajustes (não raro cercada de muito folclore) interessa destacar, especialmente, o momento inaugural, que parece responder pelos caminhos e descaminhos trilhados *a posteriori* e, mais do que tudo, pela imagem cristalizada na tradição: refiro-me à condição de estudante, experienciada, notadamente, pelo viés da boêmia.

Embora essa condição não seja extensível a todos, ela pode ser de grande valia para a consideração do florescimento de parte significativa dessas produções cômicas. Como nota mais uma vez Franchetti, referindo-se a Bernardo Guimarães - mas que é válido também para Álvares de Azevedo e os que se formaram dentro do mesmo quadro -, compreenderemos melhor as vicissitudes de sua obra se considerarmos como um de seus elementos definidores a vida boêmia, a emulação diária de poetas que se conheciam e conviviam estreitamente no cotidiano das pequenas cidades de meados do século passado, pois dela provinha o estímulo mais importante para essa criação satírica e cômica".²

1 José G. Merquior, *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira - I*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, p. 73.

2 Paulo Franchetti, *loc. cit.*, p. 15.

Obviamente, esse estímulo nem sempre se traduz de modo explícito nas composições, tal como ocorre com as de Franco de Sá, poeta maranhense hoje completamente esquecido da história literária.³ Em suas poesias, produzidas durante a breve estada em Recife, a associação com o meio acadêmico se depreende de imediato, algumas vezes nos próprios títulos, como "Meus namoros de Olinda" e "A sabatina". Nesta última, inclusive, já há referência a certa jovem muito requestada pelos estudantes, devido à sua magreza excessiva, que inspirará um outro poema seu, famoso à época (a ponto de ser incluído por Camilo no *Cancioneiro Alegre*): trata-se do soneto intitulado "A esbelta"⁴, onde as obsessões do Romantismo (no tocante à imagem da virgem idealizada) são submetidas a desmistificações prosaicas e ridículas, a exemplo do que faz o jovem Maneco com a sua Beatriz lavadeira.

Diferentemente de Franco de Sá, o vínculo que une as composições humorísticas dos poetas de São Paulo (reunidos em torno de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães) ao contexto escolar e boêmio dá-se de modo indireto e sutil. Para depreendê-lo é necessário recorrer, antes, a um histórico sucinto desse contexto, visando determinar o seu cunho particular, bem como o seu significado na trajetória de vida dos futuros bacharéis do segundo reinado. Não é tarefa, de todo, difícil, uma vez que já se dispõe de um ensaio de grande peso como "A literatura na evolução de uma comunidade", de Antonio Candido⁵. As considerações que passo a tecer, nada são além de uma retomada do mesmo.

De início, cabe lembrar a definição precisa de A. Almeida Junior, citada pelo próprio Antonio Candido, sobre o verdadeiro caráter da Academia de São Paulo: "menos uma escola de juristas do que um *ambiente*, um *meio* plasmador da mentalidade das nossas elites do século passado. Bastante deficiente do ponto de vista didático e científico, foi, não obstante, o ponto de encontro de quantos se interessavam pelas coisas do espírito e da vida pública, vinculando-os numa solidariedade de grupo, fornecendo-lhes elementos para elaborar a sua visão do país, dos homens e do pensamento".⁶

3 Um comentário pouco mais detido (na base do *portrait*) encontra-se em Silvio Romero, *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1949, v. III, p. 359s.

4 Relativamente a esse poema, ver: Raimundo Magalhães Jr., *Antologia de humorismo e sátira, de Gregório de Matos a Vão Côgô*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957, pp.71-72.

5 In *Literatura e Sociedade*. Nacional, 1985 (ver especialmente pp.147-157). Uma vez que se trata de uma retomada do ensaio, abstenho-me de fazer as menções em nota.

6 A. Almeida Junior, "O convívio acadêmico e a formação da nacionalidade brasileira" in *Revista da Faculdade de Direito*, vol.XLVII. São Paulo, 1952, pp.271-292. (apud A. Candido, "A literatura na evolução de uma comunidade", loc.cit. p.147).

Esse espírito de solidariedade despontou logo nos primórdios da academia (criada em 1827), com a fundação da *Sociedade Filomática* (em 1833), reunindo alunos e jovens mestres como Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha, Pinheiro Guimarães e os irmãos Queiroga. Articulando-se e adquirindo consciência de seu estado, os estudantes formavam o que Antônio Candido denomina de "sociabilidade específica", passando a forjar uma "expressão própria" e a se destacar como "grupo diferenciado" contra o pano de fundo da pacata província paulistana.

Provenientes dos mais variados pontos do país e trazendo na bagagem idéias e princípios bem diversos dos que regiam a vida dos paulistanos, os estudantes acabaram por desenvolver, como era de se esperar, tipos excepcionais de comportamento. É de se imaginar o contraste vivamente representado por dezenas de moçoilos de gravata lavada às voltas com afazeres de natureza tão diversa da que era habitual aos sitiantes, magistrados, comerciantes e funcionários (estes, prenúncios do futuro que aguardava aos jovens doutorzinhos, uma vez formados, casados e pais de família) cujo comportamento moldava os padrões sociais vigentes no seio da comunidade paulistana. O desajustamento frente a tais padrões determinou o recuo do corpo acadêmico para as bordas da comunidade, onde constituiu-se como grupo à parte, "justaposto" mas não integrado à estrutura da cidade.

A posição extraordinária dentro da comunidade paulistana só fez reforçar o estado de "exceção" em que também se encontravam esses jovens com relação à vida e à ordem burguesa: de passagem pela adolescência, não sendo mais filho família, nem ainda bacharel ou proprietário, o estudante ocupava uma zona intervalar, sobre a qual não recaía direitos e obrigações, posto que se encontrava *aquilão* da vida prática.

O perfil de grupo diferenciado veio a esboçar-se com os membros da *Filomática*, mas só resultaria pronto e acabado com a geração seguinte, cuja localização histórica pode ser balizada, de um lado, pela fundação da *Sociedade Epicurêia* (1845) e, de outro, pela estada de Castro Alves em São Paulo (1868) - assinalando, com a década seguinte, a perda dessa condição excepcional, devido ao crescimento acelerado da cidade e a diversificação das funções, que passaram a oferecer aos estudantes novas vias de ligação com a comunidade, dissolvendo-os, assim, na vida comum.

Contudo, enquanto perdurou a aludida geração (a que mais de perto nos interessa), os estudantes afirmaram-se categoricamente como "segmento sociologicamente diferenciado

na estrutura da cidade", portando uma "consciência grupal própria". As manifestações mais tangíveis desta foi a *literatura* e a *boêmia*, de onde proveio o modelo clássico do estudante paulistano, "exprimindo seu *ethos* peculiar".

Além da boêmia, Antonio Candido identifica uma outra manifestação, muito mais estruturada, da sociabilidade acadêmica: a "república", unidade básica da vida estudantil, já que servia não apenas como local de pouso, mas também de recreação e intensa atividade intelectual. Devemos tê-la em conta, principalmente quando viermos a tratar dos "bestialógicos", pois era aí que se abrigavam as famosas ceias, em cujo transcurso improvisava-se o cultivo desse gênero de poesia.

Uma vez caracterizadas a posição excepcional ocupada pelos estudantes, a sua tendência corporativa e as diversas formas de sociabilidade, cumpre agora considerar o que disto resultará de modo mais diretamente relacionado com o plano da literatura, para, em seguida, chegarmos a compreender em que medida essa ambiência tornou-se propícia à aparição de alguns dos gêneros de comicidade estudados aqui.

É possível dizer que o clima de exceção reinante no meio estudantil de São Paulo favoreceu a constituição do que Antonio Candido, neste e em outros momentos de sua obra, entende por *sistema literário*. Lembremos, mais uma vez, a definição do conceito, que se apóia em três elementos:

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos) que liga uns aos outros.

Em se tratando do contexto acadêmico, essa base triádica pode ser compreendida, de modo esquemático, nos seguintes termos:

Conjunto de produtores. Correspondia ao corpo acadêmico como um todo e não apenas a alguns poucos dentre esse, que já revelassem certo talento poético nato. Muitos dos estudantes que, depois de formados, jamais viriam a pegar de uma pena senão para redigir requerimentos e memorandos ou despachar petições, tiveram que, à época, prestar

seu tributo às musas. O meio assim os estimulava, e muito, já que a literatura constituía traço distintivo do grupo.

Tamanho chegou a ser o estímulo que, a dada altura, a poesia transformou-se em obsessão, uma doença a se proliferar pela cidade acadêmica. "Era uma verdadeira epidemia de *vis versejandi*", conforme lê-se no número de julho de 1864, da *Revista do Ensaio Filosófico*. "Despreza-se a ciência, despreza-se o estudo da lição para passar-se uma noite inteira diante de uma mesa, a martelar o crânio, a queimar as pestanas, a manchar o papel - para no dia seguinte confiar-se ao amigo ou ao companheiro de casa o fruto das *locubrações noturnas*".⁸

O articulista segue adiante em protesto, e acaba considerando perniciososa a obra de Álvares de Azevedo, por ter contribuído grandemente para a mania que se alastrou pela comunidade acadêmica. O artigo ilustra bem, e de modo extremista, a tendência generalizada à produção poética, com modo de afirmação da identidade estudantil, construída em sintonia com a imagem-modelo de seu representante-mor.

Conjunto de receptores. Os textos produzidos pelos estudantes (a maioria, sem qualquer qualidade estética) eram destinados à circulação interna (como já deixou entrever o trecho do artigo citado a pouco), arrebanhando o *público* em meio às repúblicas, tertúlias e sessões de grêmio. Os próprios colegas compunham, assim, um tipo de **auditório permanente**, e era com base na opinião destes que as obras poderiam encontrar ressonância na comunidade e até mesmo no país.

A presença garantida de um público leitor, como bem nota Antonio Candido, era um fato quase inusitado no século passado, um privilégio invulgar de que dispuseram os estudantes paulistanos: "saída certa para a sua atividade intelectual".

Além dos leitores permanentes, o corpo estudantil contava ainda com um germe de crítica literária, tentativas de sistematização das "impressões" de leitura, que afloravam nos jornaizinhos e revistas em circulação no meio acadêmico.

Mecanismo transmissor. Para integrar o sistema literário, resta tratar, por fim, da "linguagem traduzida em estilo"⁹ de que se valem os estudantes. Eles a encontraram no

⁸ Apud Brito Broca, "Na São Paulo de Álvares de Azevedo" in *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e Romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. pp.208-209.

próprio Romantismo, que "facilitou a constituição autárquica do corpo acadêmico, fornecendo-lhe uma ideologia adequada, pelas três vias em que se manifestou aqui: nacionalismo indianista, sentimentalismo ultra-romântico e satanismo. O primeiro, menos que os outros; o terceiro, mais do que todos".

O indianismo, embora tenha assumido feição peculiar no domínio das Arcadas, era uma linguagem comum, que estabelecia a ponte de comunicação entre o grupo estudantil e a tendência maior do nacionalismo.

Também o sentimentalismo ultra-romântico, com suas pieguices transpostas em ritmos fáceis e melodiosos, era linguagem de grande comunicabilidade, extremamente afim ao gosto médio. Desse sentimentalismo nutria-se a maior parte da produção estudantina, visto que ele fornecia uma ideologia ajustada ao grupo, com sua ênfase na imagem do poeta incompreendido e solitário, isolado da comunidade dos homens comuns. Ora, isto se adequava perfeitamente à posição autárquica do estudante paulistano! Assim, se o sentimentalismo ultra-romântico servia, por um lado, como um elo de ligação com a sociedade em geral, por outro, ele permitia ao poeta-estudante afirmar-se na sua singularidade, na sua *diferença*.

Essa diferença, contudo, só se afirmaria de modo categórico com o satanismo, que forneceu aos jovens "uma ideologia de revolta espiritual, de negação de valores, de desenfreado egotismo". Com ele, já quase não se reconhece mais nenhum elo de ligação com a comunidade. "A melancolia, o humor negro, o sarcasmo, o gosto pela morte, traçam à roda do grupo estudantil, um círculo de isolamento que acentua, para o observador, o seu caráter de exceção na sociedade ambiente." Através da corrente satânica, o grupo estudantino alcança não só o seu alto grau de diferenciação, como também a sua *expressão* mais característica.

É importante sempre ter em conta a relevância assumida por essa corrente no contexto estudantil quando se trata da comicidade dos nossos românticos, pois ambas chegam, em alguns momentos significativos, a entrecruzar-se, como no caso do humor *noir*.

9 Como se sabe, Antonio Candido entende por mecanismo transmissor, tanto os valores e ideologias ligados ao conteúdo da obra, quanto as modalidades de comunicação (gêneros e estilos de época, por exemplo) presas à forma. (A divisão conteúdo-forma tem vigência apenas para fins didáticos). Pode-se incluir ainda aqui, as técnicas de comunicação, materiais (como o estribilho das canções, que ajuda a gravá-los na memória) e materiais (o livro enquanto objeto). Ver a respeito: Antonio Candido, "A literatura e a vida social" in Literatura e sociedade, loc.cit. p.36s.

Antes, porém, de falar algo mais sobre essa ou outra modalidade, julgo por bem retomar alguns pontos do histórico traçado até aqui, tendo em vista a sua relação direta com o cômico em geral. Ou seja, interessa-me evidenciar quais são, enfim, as particularidades do contexto imediato de inserção dos poetas, que podem responder, em dada medida, pelo florescimento do riso.

O primeiro aspecto a se destacar diz respeito ao fato dos poetas comporem um grupo fechado, dando margem à cumplicidade sempre necessária para que o riso ecoe. "O nosso riso", já dizia Bergson, em seu conhecido estudo sobre o cômico, "é sempre um riso de grupo".¹⁰ Ele nunca repercute *ad infinitum* e sim num círculo. Este poderá ser tão amplo quanto se queira, mas ainda assim *fechado*. Bergson ilustra bem essa necessidade de se estar integrado a um grupo para que se possa rir, através de um caso envolvendo uma reação justamente inversa - mas apoiada numa mesma lógica: o choro. É a anedota de um homem a quem se indagou o porquê dele não chorar ao ouvir um sermão, enquanto toda a assistência deambulava-se em lágrimas. A resposta foi sucinta: "Não sou da paróquia".¹¹

Além da composição de grupo, é importante considerar, ainda, a natureza do mesmo, no que ela tem de efetiva vinculação ao cômico. Ora, não representa um fato nada novo o cultivo das diversas formas de comicidade em meio às pequenas associações e agremiações estudantinas! Muitas delas, inclusive, desempenharam um papel dos mais significativos na história da paródia, como demonstrou Bakhtin no estudo sobre Rabelais.

Na Idade Média, as recreações escolares coincidiam, em geral, com as datas de festas populares e, conseqüentemente, valiam-se das prerrogativas concedidas a estas últimas. Os jovens poderiam, então, desvencilhar-se temporariamente do sistema das concepções oficiais, da sabedoria e do regulamento escolares e além disso faziam dele o alvo dos seus jogos e das brincadeiras jocosas e degradantes".¹²

Com o passar dos séculos, as formas de comicidade cultivadas pelos estudantes (farsas, travestis, paródias etc) tenderiam a romper o quadro estrito das recreações e das datas festivas para alçar à esfera, e ingressar na rotina, da grande

10 Henri Bergson, O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

11 Idem, *ibidem*.

12 M. Bakhtin, A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987, p.72.

literatura, através das obras de Boccaccio, Cervantes, Shakespeare e, especialmente, Rabelais.

Muitos são os grupos estudantis de que fala Bakhtin, marcados pelos traços da emulação boêmia e pelo gosto por toda sorte de mistificações e disfarces, valendo destacar, a título de ilustração, os *Enfants sans souci* (intérpretes de *soties* liderados por um "príncipe dos tolos") e os *goliardos* ou *vacants* (cuja lírica se mescla de tons extremamente licenciosos para promover o culto exacerbado da bebida e do sexo). A grupos como estes aludia Alexandre Eulálio, num ensaio infelizmente inacabado, quando da referência a certo gênero de poesias cultivado por nossos românticos que, diz o crítico, "parece deitar raízes na goliardia medieval".¹³

Essa alusão, contudo, deve ser entendida não de modo direto e restrito a um grupo em específico (os goliardos) e suas poesias, mas a um *modelo* consagrado por (ou 'atribuído'¹⁴ a) ele e muitas vezes estendido aos demais grupos de estudantes medievais. Assim, a goliardia passou, inclusive em nossa língua, a ser sinônimo de vida desregrada e devassa, de jogralice e vagabundagem associadas a vida escolar.

O mesmo modelo encontraria ressonância no século passado, com o *étudiant moyen âge* que, entre a Restauração e a monarquia de julho, circulava pelas ruas do Quartier Latin, onde encontrou o *decór* perfeito para um *revival* do que ele concebia (de modo bem arrevesado) como o estilo de vida estudantil dos tempos de Abelardo e Villon. Esse tipo de estudante transitou nas páginas de celebrados romances da época, assim como os seus herdeiros mais imediatos, os *Jeunes Frances*, imortalizados em obra homônima de Gautier.¹⁵ Muitas dessas obras, com certeza, devem ter alimentado a imaginação de nossos provincianos *escholiers*.

13 O ensaio é uma ampliação de outro, anteriormente publicado - "Aureliano Lessa" in *Anuário da Literatura Brasileira*, anos 3 e 4, nos. 3 e 4, 1962-1963, pp.120-127. Ao que tudo indica, Alexandre Eulálio tencionava publicá-lo com uma antologia das poesias de Lessa. A cópia encontra-se à disposição no CEDAE (IBL/UNICAMP), repleta de anotações manuscritas, dentre as quais extraí o trecho citado.

14 Algumas considerações sucintas e precisas sobre a verdadeira natureza do grupo dos goliardos e as imagens fantasistas a eles associadas encontram-se em Jacques Le Goff, *Os intelectuais na Idade Média*. São Paulo, Brasiliense, 1989, pp.31-39. Ver também Alvin Kernan, *The cankered muse: satire of the English Renaissance*. New Haven, 1959 (em especial, capítulo 1).

15 O estudante *moyen âge* é fruto do medievalismo romântico tornado moda, que em nada ambicionava os fóros de verdade histórica. Para esse modismo junto ao meio escolar, Jean Claude-Caron diz que também deve ter contribuído a representação, em 1832, de *La Tour de Nesles*, além dos romances de Hugo (*Notre Dame de Paris*), Roger de Beauvoir (*Écolier de Cluny*) e Alphonse Royer (*Mauvais Garçons*).

O estudante *moyen âge* é apenas um dos tipos que vicejou no Quartier Latin e caracterizava-se pelo interesse dirigido para a literatura, a história e a arte. Ao contrário dele, o *étudiant républicain* (ou *boulingrin*), dirigia toda a sua atenção às questões políticas.

Descendentes diretos do primeiro, os *Jeunes Frances* eram, ainda, ateus, jogadores, grosseiros e sacrificavam tudo por dinheiro. Eles foram objeto de vivo debate entre partidários como Gautier e opositores, que publicaram uma obra anônima intitulada: 1841. *La Jeune France, la pipe, la barbe, le tabac, le positif et les croyances redemandées*. Para uma análise detida e fartamente documentada sobre a vida estudantil à época romântica (pondo em xeque, inclusive, certos mitos reforçados pela tradição literária) ver: Jean C. Caron, *Généralités romantiques. Les étudiants de Paris & le Quartier Latin (1814-1851)*. Paris, Armand Colin, 1991.

De tudo isso, porém, o que importa destacar é essa idéia (procedendo desde longa data, como se viu) de ociosidade e irreverência associada à vida escolar. Ora, o riso parece sempre requerer esse espírito de *vacância*, que a condição de estudante (ao menos em tese) pode freqüentemente oferecer, dada a sua posição *marginal*.

Vimos com o grupo de São Paulo como essa posição se confirmava, inclusive de modo acentuado, através (1) da configuração autárquica em meio à comunidade local; (2) do recuo temporário frente à ordem social e o universo do capital e do trabalho; (3) do "entre-lugar" próprio à adolescência, em que se encontrava a média dos estudantes. Do primeiro, falei, há pouco, de como ele se vincula ao riso através do conceito de grupo fechado. Restam os outros dois, que podem ser tratados em conjunto.

Note, assim, que ao subtraírem-se temporariamente ao jugo das obrigações sociais, os estudantes também se liberavam dos entraves da seriedade imposta por ele. Algo similar ao que ocorria com as *troupes* de escolares medievais, apenas não mais restrito a datas especiais, em que eles se confundiam com o comum dos homens, no quadro das festas populares. Era sim toda uma fase da vida em que os moços podiam dar liberdade a certos impulsos que deveriam ser, mais tarde, confrangidos nas casacas tiranas do bacharel.

Com base nessa liberação provisória, decorreu com certa freqüência - aqui e em toda parte ¹⁶ - a imagem de irresponsabilidade e cinismo, de irreverência e estroinice associada ao estudante, que podia tanto deparar-se com o senho franzido dos mais intolerantes, quanto contar com o salvo-conduto dos que condescendentemente julgavam ser tudo próprio da idade, devendo o jovem "fazer suas loucuras", "viver a juventude" e "aproveitar enquanto era tempo". Daí dizer Valério Publícola, cronista do segundo império, que se aplicava três *ances* aos anos acadêmicos: *pitance*, *chance*, *insouciance*.¹⁷

Um maior apoio, ainda, a essa liberação pode ser encontrado nas teses de Freud ¹⁸ que, ao enveredar pelas trilhas do chiste, acabou abrindo a picada para a clareira toda do cômico. Mostrou, assim, que tanto este, quanto aquele, revelam um substrato comum: a aproximação do prazer, traduzida em termos de economia psíquica e da relação com a vida infantil, entendida do ponto de vista da liberdade da criança no trato com as palavras,

16 "O estudante real, despreocupado, cínico e viajero? Lugar comum com uma parte de verdade", diz Michelle Perrot, referindo-se a vida escolar francesa na primeira metade do século passado. Ver: "A margem: solteiros e solitários" in Philippe Ariès e Georges Duby(org.), *História da vida privada*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, v.4, p.290

17 Apud Basílio de Magalhães, *Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1926, p.25.

18 Sigmund Freud, "El chiste y su relación con lo inconsciente" in *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, t.I, pp.1029-1167.

lançando-as ao léu, sem preocupação com a lógica de sentido. Ela é vista como pólo oposto ao controle social - onde o prazer é negado -, pelo que pode oferecer de disponibilidade crítica e de liberação frente ao que é considerado sério, elevado, adulto.

A reativação do prazer primário através do cômico está restrita, em tese, a momentos esparsos na trajetória do adulto. Já no caso da adolescência, não raro coincidindo com os anos escolares e contando com as prerrogativas concedidas a estes, a vigência parece ser maior abarcando todo um período da vida, ainda tão permeável ao ludismo infante. Não é à toa que Freud, ao falar do livre jogo com as palavras, para explicar o mecanismo do chiste, reporte-se não apenas aos anos infantis, mas igualmente às brincadeiras de estudantes alcoolizados.

Em apoio à tese, temos um exemplo perfeito no caso dos bestialógicos de Bernardo Guimarães e seus pares, que parecem pautar-se pela mesma busca de prazer alcançado através do estilhaçamento de toda lógica de sentido,¹⁹ um gozo fundamentado no cultivo da bobagem rimada. Sendo como era, um gênero cultivado coletivamente, o bestialógico surge, a meu ver, como a expressão mais acabada do grupo. Lá onde o cômico libera-se para a pura fantasia do grotesco verbal, ainda é possível reconhecer as marcas do meio em que se gestou. Daí ter-lhe reservado um lugar estratégico no final do trabalho, ao modo de síntese das considerações tecidas aqui.

Não fosse o bastante a confluência de todos esses fatores para justificar o livre curso da comicidade no meio estudantil paulistano, este ainda dispunha, conforme vimos, do estímulo à poesia como traço distintivo e de um sistema constituído, ambos concorrendo para a conversão do cômico em *cômico literário*.

No circuito desse sistema (ou seria melhor falar em *pára-sistema?*), o público, recortado sobre o fundo das repúblicas e da boêmia, favorecia o cultivo do cômico literário, não apenas pelo fechamento cúmplice do grupo, mas também, em decorrência disso, por certa *suspensão de juízo moral*²⁰ - critério que legislava sobre os textos destinados ao grande público. Restritas à circulação interna, as produções cômicas de nossos ultra-românticos, excluíam, explícita e implicitamente (fato inusitado até então), a

19 Para as relações entre o prazer primário e o nonsense, veja-se: Martin Esslin, O teatro do absurdo. Rio de Janeiro, Zahar, 1968, pp.289-293.

20 Cf. Paulo Franchetti, loc.cit. p.15.

principal parcela do público a que eram endereçadas o geral das produções poéticas da época: a mulher.²¹

Essa mesma suspensão de juízo, aliada a certo inconformismo político (na maioria das vezes, de natureza puramente retórica ²²) favoreceram também o satanismo que, segundo observei atrás, chegou a imatuar-se do riso em alguns momentos, como é visível em dadas notações presentes na poesia de Bernardo Guimarães - que terei oportunidade de assinalar mais detidamente, no devido capítulo.

Além de entrecruzar-se com o satanismo, pode-se mesmo dizer que *o riso concorreu juntamente com ele para forjar a expressão diferenciada do grupo*. Por tudo o que ficou dito, o riso *reforça* a posição autárquica do corpo acadêmico, ao mesmo tempo que se *alimenta* dela. Daí só poder ter surgido como surgiu, com a segunda geração, a única capaz de oferecer um meio propício e uma ideologia adequada.

Para efeito de comprovação, compare-se o grupo de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães com aquele mais famoso, que o precedeu em nossa história literária, o da *Niterói*. Já pela própria imagem legada à posteridade por Magalhães, Porto-Alegre e os demais, o riso parece bem pouco adequado, pois ele sempre traz um *quê* de descompostura, nada condizente com as "suíças veneráveis, cabelos arrumados, óculos de ouro, pose de escritor".²³

O que vale para os *portraits*, vale igualmente para as produções de tais poetas, tão seriamente dedicados, *empenhados* (é a palavra-chave) na construção de uma literatura nacional, para a qual o riso, de certo, não poderia prestar grandes serviços. E de fato não prestou, tanto que se mostra praticamente ausente em suas poesias.

Digo "praticamente" porque há registro de uma poucas contribuições no gênero, como é o caso das duas "odes travesidas em lundu" ²⁴ de Porto-Alegre - aliás, introdutor da caricatura no Brasil, com a sua *Lanterna Mágica*. Mas tanto em "Fora o Regresso", quando em "Os moços de agora", o riso vem pelo viés da tradicionalíssima sátira política e de

21 Quem assinala essa exclusão da leitora é Franchetti no estudo citado, embora, como observou-me Marisa Lajolo, seja questionável afirmar (diferentemente do romance) que o público-alvo das produções poéticas do tempo fosse a mulher. De fato, isto é algo que cabe ainda aos estudiosos da recepção investigar, bastando apenas notar que, no caso específico das produções obscenas (conforme tratarei de demonstrar adiante), a exclusão do público feminino é atestada nos próprios prefácios, por razões óbvias.

22 Cf. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1975, p.123.

23 Antonio Candido, "Geração vacilante" in *Formação da Literatura Brasileira*, loc.cit., v.2, p.49.

costumes, ou seja, por um gênero de comicidade que se presta a um dado fim.²⁵ Um riso, portanto, bastante *pragmático*²⁶ (e não menos empenhado), próprio a uma *literatura de missão* como foi a dos próceres de nosso Romantismo. Como se vê, nem o próprio cômico (gênero "menor") parece escapar ao projeto literário que orienta cada geração.

Com a segunda geração romântica, a sátira, embora comparecesse, não chegou a constituir modalidade representativa de sua comicidade. Na verdade, ela só veio a ser explorada de modo significativo, com as *Primeiras trovas burlescas* de Getulino. E aqui somos obrigados a considerar a posição nada tranquila de Luís Gama no quadro dessa geração, afastando-se por completo do ideário que a preside.

Embora integrado às hostes da Faculdade de Direito na década de 50 e, portanto, acompanhando de perto os desvarios das troupes boêmias do tempo, Gama pouco trouxe desse convívio para o domínio estrito de sua produção poética. O próprio modo como concebia a poesia, vista antes como arma de combate, patenteava o seu distanciamento em relação à ideologia da escola representada por Álvares de Azevedo.

Ao contrário desse e dos que a ele se filiavam, o ambiente "excepcional" da academia foi experienciado por Luís Gama não como domínio lúdico e festivo, prestes a abrigar toda sorte de desvario de "garotos despreocupados" fechados em copas, mas como reduto propício para albergar os desacordos e as severas críticas dirigidas a dados setores (ou membros) da sociedade local.

Nesse sentido, Gama prenuncia o espírito de combatividade que seria a tônica da geração seguinte, o que é visível, inclusive, através de um dos seus preferidos de sua invectiva satírica: a mania de branquidade de certos mestiços, com pretensões de fidalguia e sangue azul. É contra eles que o "Orfeu de carapinha" (como o poeta se auto-nomeia)

24 Ver a respeito: José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*. Lisboa, Ed. Caminho, 1990, pp.108-109. As composições de Porto-Alegre foram regravadas recentemente por Anna Maria Kieffer, no LP *Viagem pelo Brasil*, São Paulo, Estúdio Eldorado, 1990.

25 A título de ilustração, vale lembrar aqui algumas das passagens do prefácio apostro por Porto-Alegre a uma de suas comédias: *A estátua amazônica*, peça construída, ao que tudo indica, sob a influência cruzada de Molière (*Les précieuses ridicules*) e Goldoni (*La famiglia dell'antiquario*). Em tal prefácio - endereçado ao Ilmo. Sr. Manoel Pereira Lagos, vice-presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e diretor da Seção de Arqueologia e Etnografia Brasileira, a quem é dedicada *A estátua amazônica* -, o comediógrafo define a peça nos seguintes termos: "é um folguedo literário, como outros que tenho, nascido nas horas de repouso das ocupações graves e sérios estudos: perdoe-me a oferta".

O pedido de excusa se justifica, obviamente, pelo pouco valor que o próprio autor dá a esse gênero de produção, cujo lugar é demarcado em oposição ao das ocupações graves e sérias, ou seja como mero entretenimento (um "folguedo") para as horas de ócio. Mas ainda assim, a diversão orienta-se pelo mesmo senso de missão presente nas demais ocupações "graves" do escritor, pois a comédia atende a fins bastante definidos: desmascarar a levandade de certos viajantes estrangeiros que, após visitarem a nossa terra e desejosos de levar novidades ao seu país de origem, acabam por difundir uma imagem mentirosa e fantasista da nação brasileira. Foi o caso do conde de Castelneau que, em viagem pelo Rio Negro, descobriu uma toca esttua à margem do rio, que supôs ser dos tempos das Amazonas Brasilianas, levando-a para a França e fazendo-a figurar, sob esse título, em exposição nas Tulherias.

É contra viajantes dessa espécie e contra a imagem deturpada do país difundida por eles, que Porto-Alegre compõe o seu folguedo - o que não deixa de ser um serviço prestado à pátria, conforme se depreende nesta outra passagem do prefácio: "Aos antiquários da sua espécie [do conde de Castelneau] e a esses fabricantes de livros, verdadeiros ciganos literários, de que superabunda a capital de França, é recomendada esta comédia, que ofereço a V.S. por muitos títulos, além de um constante e provado patriotismo." Cf. Manoel de Araújo Porto-Alegre, *A estátua amazônica*, Rio de Janeiro, Tipografia de Francisco de Paula Brito, 1851. [Devo o acesso à cópia de exemplar raríssimo a Luís Dantas, admirador confesso da peça.]

invoca a "musa de Guiné, cor de azeviche", pedindo-lhe de empréstimo "o cabaço de urucungo" e a inspiração da "ciência da candimba", a fim de lançar o devido castigo aos que negavam sua origem. Uma musa nova e um universo temático novo,²⁷ mas que ainda se vale (meio contraditoriamente) do modelo mais tradicional da sátira greco-romana, entroncando-se, pelo tom inflado das invectivas, numa linhagem que remonta antes a Juvenal do que à urbanidade horaciana.²⁸

Foi esta a aparição mais significativa da sátira (salvo uma poesia e outra de Bernardo, a serem tratadas mais à frente), no quadro da segunda geração. Nesta, outras seriam as formas de comicidade postas em circulação, muito mais afeitas ao caráter *segregativo* da literatura aí produzida. Algumas dessas formas, inclusive, eram sem precedentes na tradição local, visto estarem essencialmente vinculadas ao Romantismo e à visão de mundo que ele instituiu. Daí, mais uma vez, a justificativa para o privilégio das mesmas na análise.

É sobremaneira o caso do humor azevediano, impensável sem aquela que é considerada por Bakhtin²⁹ a principal descoberta dos românticos: a *subjetividade*. Com ela, o riso já não é mais um rir *dos outros* como na investida satírica, nem se orienta pela finalidade de corrigir excessos e extravios em relação a uma dada norma. Trata-se, agora, de um rir *de si*, por via da auto-paródia, do sarcasmo e da ironia vazada de melancolia: eis os novos avatares em que os românticos metamorfosearam o riso, tão tênue a ponto de se confundir com um simples sorriso.

Assim centrado na subjetividade, é óbvio que esse humor acaba por ignorar o mundo externo. Aliás, este só chega a interessar na medida em que o Eu encontre nele o reflexo da própria imagem. São exemplares, nesse sentido, os poemas de Azevedo dedicados à casa, ao charuto, o *cognac* e demais signos que delineiem o perfil do Eu. Ou melhor, o *perfil do estudante* - indissociável do meio onde foi gestado -, que o autor da *Lira* foi o primeiro a cristalizar para a posteridade e para aqueles que o tomaram como modelo de suas poesias.

26 E como assinala Northrop Frye, a atitude do satirista é sempre pragmática (loc.cit., p.225)

27 A questão da origem racial constituía um *topos* - nação (*natio*), que pode vir associado ao *topos genus* (origem), relacionado com a extração social do tipo satirizado - na tradição da sátira ibérica, como demonstrou João Adolfo Hansen (*A sátira e o engenho*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, cap.V) a propósito de Gregório de Matos, que é aliás quem fornece a maior parte das epígrafes constantes das Primeiras Trovas Burlescas de Getúlio. Enquanto *topos*, os termos "negro" e "mulato" (que nada têm de referenciais, necessariamente, podendo ser dirigido a brancos) são sinónimos de bestialidade empregados como desqualificação e insulto. Gama rompe com a tópica não apenas pela referencialidade, mas também pelo fato da raça não ser critério de desvalorização, muito menos de insulto. Bem ao contrário o tipo satirizado é exposto à invectiva justamente por negar a sua origem racial.

28 Sobre as duas grandes linhas da tradição satírica europeia, que remontam a Horácio e Juvenal, ver capítulo 5 de Matthew Hodgson, *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969, p.132ss.

29 Loc.cit. p.33.

Em pólo oposto ao riso romântico por excelência de Azevedo, temos o de Bernardo Guimarães, que se tingiu de matizes variados. Embora marcadas por certa impessoalidade, as suas poesias cômicas não podem ser afastadas da tendência egótica que marca sua geração. Egotismo, aliás, desenfreado,³⁰ traduzido em notas de perversidade e sadismo, nos momentos mais representativos de sua produção no gênero, atestando, assim, o influxo do ambiente em que se formou, onde o satanismo constituiu a ideologia mais característica.

Mesmo em produções posteriores à fase acadêmica, essas notas se faziam presentes. E para recebê-las e aceitá-las prontamente, Bernardo teve de recorrer (fato atestado por mais de um biógrafo³⁰) a ambientes similares ao de São Paulo, outras rodas estudantis e boêmias (tal como fizera Rabelo, para fazer circular os seus tributos pagos à musa "secreta").

Essas considerações, pouco ou nada dizem de concreto sobre as várias formas de comicidade cultivadas pelos ultra-românticos. Para isso, faz-se necessária uma análise³¹ detida e individual, como as que se seguem nos próximos capítulos, a começar pelo *humour* azevediano.

³⁰ O fato é assinalado em mais de um momento nas obras citadas de Arnelim Guimarães e Basílio de Magalhães.

³¹ A fim de facilitar o acompanhamento dos comentários ou das análises mais detidas dos poemas - e visto a dificuldade de acesso a muitos deles - tratamos de reproduzi-los (todos ou quase todos) em ANEXO.

**3. ALLEGRO, MA NON TROPPO:
ALVARES DE AZEVEDO E O HUMOUR**

Notadamente neste século, o humor de Álvares de Azevedo tendeu a ser visto, não raro *com surpresa*¹ pela historiografia, como a contribuição mais "original" de seu legado. Houve ainda quem falasse, a propósito desse mesmo humor, em salva guarda contra o naufrágio no mar de lágrimas de amor e morte que inundou as nossas plagas com a segunda maré montante do Romantismo². Ambas as considerações são, a meu ver, certas, embora mereçam um comentário mais detido, que lhes delimite o real alcance, de modo a evitar, assim, conclusões arriscadas.

A começar pelo atributo de originalidade, deve-se ter em conta que a sua validade obviamente só se sustenta com a devida restrição ao contexto romântico local. Por certo incorreríamos em gravíssimo erro caso buscássemos sustentá-la em perspectiva mais ampla, pois estaríamos fazendo vistas grossas ao fato de que o humor, em várias de suas modalidades, constituía uma variante significativa do movimento em geral. Aliás significativa a ponto de ser possível falar de um humor propriamente *romântico*, portador de um perfil muito bem delimitado em sintonia com a ótica específica do período. Sendo assim, o humor constituía um bem comum, partilhado por muitos poetas que não só antecederam Álvares de Azevedo, como ainda lhe influenciaram na adoção do mesmo, tanto quanto já o haviam feito em relação aos demais recursos temáticos e formais propriamente românticos presentes em sua obra.

Poderíamos ir ainda mais longe afirmando que se esse humor serviu como tábua de salvação contra os exageros românticos, é porque tal função já lhe havia sido delegada antes, por alguns desses mesmos predecessores. Sirva de exemplo - apenas para ficar com dois nomes sempre lembrados a propósito de Álvares de Azevedo - Heine, o romântico *defroqué*, e o último Musset, dirigindo "o seu sarcasmo contra os ultra-românticos"³.

O humor de poetas como esses "é a condição de possibilidade de um certo meta-romantismo que não se formaria sem a ruptura moderna de sujeito e objeto e, em outro tempo, sem a cisão do próprio sujeito"⁴. Ele assinala o grau de corrosão alcançado pela corrente *sentimental* do movimento (o romantismo *fashionable* contra o qual investe Azevedo na segunda parte de sua *Lira*). Nesse sentido, o humor representa um passo *além*, sem chegar, contudo, a uma ruptura em definitivo com o Romantismo, mas como apenas

1 José Guilherme Merquior (loc.cit.p.75) fala num "inesperado" exemplo de ironia romântica.

2 Eugênio Gomes, "Álvares de Azevedo" in *Prata da casa*, Rio de Janeiro, A Noite, s/d, p.18s.

3 Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1975, p.123.

uma de suas vertentes. Como bem nota Gerard Bauër, "...ce sourire était encore un heritage romantique: le sourire glacé de Benjamin Constant, le sourire d'Henri Heine sur eux-mêmes. Cette observation de l'individu par lui-même, cet objectif appliqué au subjectif: conquête romantique."⁵

O reconhecimento (dispensável, para muitos) dessa presença generalizada do humor em meio aos românticos não deve ser encarado como demérito para faceta tão valorizada de Azevedo. A intenção é apenas a de frisar que o seu humorismo não deve ser visto como um caso à parte e sim como uma tendência inscrita no tempo. E, quanto a sua originalidade, ela pode ainda vigorar, desde que compreendida em um âmbito mais restrito, onde o seu humor foi, de fato, inaugural, servindo de modelo a muito do que viria depois.

Isso, aliás, já havia sido devidamente assinalado por Sílvio Romero, em dada passagem de sua *História da Literatura Brasileira*, que vale ser transcrita aqui, quer pela sucinta distinção entre os diversos tipos de comicidade, quer pela justeza ao reconhecer a novidade trazida por Azevedo, frente ao que sempre foi rotina na tradição literária luso-brasileira:

*O humorismo é também novo, e é a primeira vez que aparece na poesia brasileira essa bela manifestação da alma moderna. Convém não confundir o humour como a chalaça, a velha pilhéria portuguesa; essa tivemos-la sempre, e sempre a possuiu o reino. O humour é inglesa e alemã nós não o cultivamos jamais, nem Portugal tão pouco. O primeiro que o exprimiu em nossa língua foi Álvares de Azevedo, profundamente lido nas literaturas do Norte. O humour é diverso da vis comica, do espírito e da sátira, ainda que possa ter com eles alguma analogia. A comédia é o riso com certa malignidade; o espírito é a graça, a pilhéria para divertir; sátira é um castigo empregado como tal, mostrando cólera. O humour é uma especial disposição da alma que procura em todos os fatos o lado contrário, sem indignação. Requer finura, força analítica, filosofia, ceticismo e graça num mixtum compositum especialíssimo, que não anda por aí a se baratear. Azevedo o possuiu até certo ponto.*⁶

Retenha-se desse extenso trecho duas considerações, em especial: o *humour* entendido como manifestação da alma *moderna* e como *mixtum compositum*.

A modernidade associada ao gênero deve ser entendida em sintonia com o horizonte aberto pelo Romantismo. Embora alguns teóricos façam remontar seu nascimento a muito antes, o *humour* está indissociavelmente ligado à escola em questão. Daí muitas vezes o

4 Alfredo Bosi, "Imagens do Romantismo no Brasil" in Jacó Guinsburg(org.). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985, p.249.

5 Gerard Bauër, *Les Métamorphoses du Romantisme*. Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1928, p.23.

6 Sílvio Romero, *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1949, v.III, pp.280-281.

emprego da palavra à inglesa, para distinguir o gênero caracteristicamente romântico do humor em geral.

Enquanto tal, ele compõe, juntamente com a ironia, o sarcasmo etc., o quadro daquelas "formas reduzidas" que, segundo Bakhtin, definiram o riso propriamente romântico. Elas são consideradas pelo teórico russo tendo em vista o processo de decomposição do riso da festa popular - o qual havia alcançado a esfera da grande literatura, durante o Renascimento -, que chegaria a seu termo no século XVIII, ao mesmo tempo em que se dava a "formação dos novos gêneros da literatura cômica, satírica e recreativa que dominarão o século XIX".⁷

É Bakhtin, ainda, quem observa que essas formas reduzidas de riso "evoluirão como componentes estilísticas dos gêneros sérios (principalmente o romance)".⁸ Disto decorre o caráter mesclado do riso romântico, o *mixtum compositum* a que alude Romero. Transmudado em componente estilística⁹, o humor segue de entremeio à notação séria, reflexiva, lírica ou melancólica, configurando um todo dissonante próprio à visão romântica. Dissonância essa que os românticos *inauguram*, mas que seguirá adiante - como bem demonstrou Hugo Friedrich¹⁰ - a definir a tônica de toda a lírica moderna, fazendo desta uma espécie de "romantismo desromantizado", pelos estigmas que dele porta.

É com base nesse quadro de dissonâncias e contrastes - tal como se afigura em seu momento inaugural - que se torna compreensível o conjunto da produção azevediana e, por extensão, o seu humor. Indagar sobre o significado deste é buscar compreender como ele se articula ao conjunto da obra, já que ele não existe independente, como se configurasse uma outra faceta do poeta, completamente desvinculada do resto, feito ocorre no caso de Bernardo Guimarães.

A compreensão do significado desse humor não é tarefa custosa, quando se tem em conta o fato de que Azevedo foi, talvez, o único poeta romântico brasileiro a deixar registro de uma teoria sobre a própria criação poética, facilitando, assim, os trabalhos de reflexão crítica. O mais sólido exemplo encontra-se no sempre tão lembrado prefácio à

7 M. Bakhtin, loc. cit. p.103.

8 Idem, ibidem.

9 Essa definição do humor como componente estilística de outros gêneros literários parece vir de encontro a uma afirmação algo freqüente em meio aos especialistas no assunto, de que essa modalidade de comicidade, ao contrário das demais, não possuiria uma técnica ou um meio formal próprios dela. Veja a respeito: Ernst Kris, *Psicoanálise de lo cômico*. Buenos Aires, Paidós, 1964, p.3b.

10 Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978. Ver cap. I, "Perspectiva e retrospecto", onde o crítico inclui também o humor entre as "categorias negativas" responsáveis pelo efeito dissonante da lírica moderna.

segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, em que "depois de Ariel, quase esbarramos em Calibã".¹¹ É nele que Azevedo trata da unidade em que se apóia o livro, a famigerada *binomia*. "Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces".

Segundo o poeta, o esgotamento (tendência inscrita no tempo) da temática amorosa, do idealismo e do sentimentalismo a Chateaubriand levaria à recorrência de temas ligados à realidade prosaica. À essa mudança temática corresponderia outra, ligada ao tratamento oferecido ao assunto: o lirismo e o lamento elegíaco cedem passo ao cômico e o risível - "nos mesmos lábios onde suspira a monodia amorosa, vem a sátira que morde". A opção por essa ordem de temas - justifica o poeta - se por um lado não se afigura nova, por outro, revela-se menos esgotada. Além do que, ela parece obedecer a um espírito de contradição próprio aos homens que, quando "se vêm inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff..."

O gosto por patentear antinomias expresso no prefácio revela o seu perfeito enquadramento dentro da ótica geral do movimento, sendo mesmo possível remontar a sua gênese àquele que é considerado o escrito programático do Romantismo francês, este também um "Prefácio", aposto por Victor Hugo ao seu drama de 1827, o *Cromwell*.

Deve-se lembrar, muito a propósito, que Álvares de Azevedo foi o único poeta entre nós a declarar a mais franca adesão à teoria dos contrastes formulada por Hugo no aludido prefácio e posta em prática com sua produção dramática e ficcional. Para efeito de comprovação, tome-se em conta, além do prefácio à *Lira*, um outro anteposto por Azevedo a *O Conde Lopo*¹², onde professa a mais viva admiração pelo poeta francês, compondo-lhe um *portrait* a base de traços fundamentalmente contrastantes e antinômicos, tal como orientava as concepções defendidas por este. A mesma antinomia esta base da metáfora das "duas medalhas" (também presente na *Lira*) e da imagem de Jano, empregadas para caracterizar o gênio, logo na abertura de seu estudo sobre o *Jacques Rolla*, de Musset.¹³

Mediante essa dívida incontestada para com a teoria hugoana, julgo por bem, ainda que rapidamente, retomá-la aqui - sempre tendo em mira a apropriação feita por Azevedo

11 Antônio Álvares de Azevedo, *Obras completas*. São Paulo, Ed. Nacional, 1942, t.I, pp.127-129.

12 Idem, pp.415-416.

13 Idem, p.277. Para considerações relativas a essa adesão de Álvares de Azevedo à teoria dos contrastes de Hugo, ver: Antônio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, loc.cit., v.2, p.360-361.

-, dando especial relevo ao modo como humor a ela se articula pelo viés do *grotesco*. Esta retomada pode ainda se mostrar menos ociosa, quando se considera o fato de que muitas das demais realizações do riso romântico estudadas aqui podem também ser melhor compreendidas à luz da teoria do grotesco (independente de terem ou não buscado apoio direto nela). Estabelecer os fundamentos dessa é, portanto, fornecer subsídios às abordagens seguintes, além de conferir ao conjunto das poesias unidade e pertinência histórica.

Sendo assim, busquemos reavivar a memória lembrando que Victor Hugo desenvolveu a sua teoria dos contrastes como parte de uma teoria maior do drama, gênero romântico por excelência, que deita raízes na tragédia shakespeareana. Foi nesta que Hugo reconheceu a possibilidade de lançar por terra os entraves do Classicismo, com seus preceitos rígidos e esclerosados (imitação aos antigos, respeito à regra das três unidades, divisão dos gêneros segundo a hierarquia social).

É que a tragédia shakespeariana, embora derivada da grega, mantinha fortes vínculos com a tradição medieval e jamais esteve sujeita às injunções teóricas impostas a Racine e Corneille. Podia, assim, misturar à vontade o trágico e o cômico numa mesma peça, e até num mesmo personagem, sem levar em conta as distinções de classe, o que permitia revelar a sociedade de alto a baixo, "do rei ao coveiro, cada personagem com a sua linguagem, exprimindo-se em verso ou em prosa, através do palavirão ou reflexão lírica e filosófica".¹⁴ Com liberdade equiparável eram tratadas as categorias de tempo, espaço e ação.

Tais liberdades formais - a par de outras, inclusive de ordem temática - foram pleiteadas por Hugo para compor as principais linhas de sustentação do novo gênero teatral. Gênero este que ambicionava ser não um terceiro, instalado a meio caminho entre a tragédia e a comédia, mas o *único*, resultante da redução e da mescla dos outros dois.

A fusão deliberada do riso à lágrima surgia como a única capaz de encenar as contradições dos estados emocionais e, mais ainda, de flagrar a trama variegada do real, onde nada se afigura compartimentalizado e estanque - segundo faz supor a estética clássica -, mas sim obediente a um duplo movimento fundamental:

14 Décio de Almeida Prado. "O teatro romântico: a explosão de 1830" in Jacó Guimarães(org.), loc.cit., pp.170-171.

*o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmam a regra, tudo o que está na natureza está na arte.*¹⁵

Para dar fundamento à tese da "harmonia" (conceito já tão mudado em seu significado original) dos contrários, Hugo desenvolve considerações relativas a esses dois tipos que se entrecruzam na vida como na arte, dando ênfase notadamente ao grotesco, por considerá-lo característico da arte moderna. Ou melhor, da arte pós-antiga, já que o conceito de moderno, para Hugo, engloba a Idade Média em diante.

A este princípio "novo", Hugo faz corresponder uma forma nova: a comédia. A combinação de ambos parece sugerir, a primeira vista, uma equiparação do grotesco ao cômico e o bufo. Contudo, em outra passagem do Prefácio, o conceito é ampliado, passando a abrigar mais de um aspecto: "o grotesco... está por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo".¹⁶ Hugo não deixa claro se o grotesco abriga esses dois aspectos concomitantemente ou não. Além desses dois, ele ainda aproxima o grotesco do "feio" que, frente a unicidade do belo, teria mil variantes. Assim, o grotesco, com sua "voz estridente", poderia nos aliviar da monotonia da beleza.

Mas o grotesco, nos termos em que o concebe Hugo, não é tomado isoladamente, e sim visto *em relação*: é como pólo estilístico contraposto ao sublime que ele extrai a sua razão de ser; é apenas como meio de contraste que ele adquire sentido, fazendo chocar, com o sublime, os estratos inferiores e superiores do homem.

A fusão deliberada do sublime e do grotesco promovida pela teoria hugoana inaugura o princípio estético que está na base do realismo moderno e que Auerbach define nos seguintes termos: "é o princípio da mistura dos gêneros, que permite tratar de maneira séria e até mesmo trágica a realidade cotidiana, em toda a extensão de seus problemas humanos, sociais, políticos, econômicos e psicológicos; princípio que a estética clássica condenava, separando claramente o estilo elevado e o conceito de trágico de todo o contato com a realidade ordinária da vida presente, não admitindo sequer nos gêneros médios (comédia de pessoas de bem, máximas, caracteres etc) a pintura da vida cotidiana, a não ser

15 Victor Hugo, Do Sublime e do Grotesco, São Paulo, Perspectiva, 1988, p.42.

16 *Idem*, pp.28-29. Para uma apreciação do conceito de grotesco formulado por Hugo, ver: Wolfgang Kayser, O Grotesco (configuração na pintura e na literatura), São Paulo, Perspectiva, 1986, pp.59ss.

numa forma limitada pela conveniência, pela generalização e pelo moralismo"¹⁷. Como vimos, era justamente contra esses preceitos clássicos que Hugo, respaldando-se no exemplo da comédia shakespeariana, travou combate aberto através de seu Prefácio.

Contudo, deve-se notar (e isto é o próprio Auerbach quem ainda afirma)¹⁸ que, já pela escolha dos próprios termos componentes da mistura, Hugo acaba por se afastar da realidade, pois o sublime e o grotesco são demasiadamente anti-téticos para poderem representá-la de forma compreensiva. Hugo pode alcançar, no máximo, uma "poetização romanesca" do real, baseada em efeitos fortes, mas inverossímeis. De fato, assim ocorre, devendo-se todavia observar que Hugo nunca teve a intenção de retratar o real de modo *compreensivo*. A seus olhos, a realidade não interessava sem algumas tintas que lhe dessem mais viveza, mais dramaticidade e a tornassem "interessante".

Trazendo essa ordem de considerações tecidas até aqui para o domínio estrito da obra azevediana, podemos melhor compreender (assim espero) o uso que ele faz da teoria dos contrastes, através de seu conceito de "binomia", bem como investigar o alcance desta, inclusive em termos de apropriação do real. Isto ajudará a reconsiderar uma afirmação algo freqüente em nossa historiografia literária de que, desde Azevedo, com os poemas enfeixados na segunda parte da *Lira*, "há realismo deliberado em nossa poesia".¹⁹

Retomando o conceito de binomia, podemos, de imediato, apontar certa limitação, reconhecível já no próprio modo como o poeta estruturou a sua *Lira dos Vinte Anos*, fazendo coincidir cada uma de suas duas partes com um dos termos da binomia. Com isso, para usar a própria terminologia do poeta, deixou-se o "belo, doce, meigo" e o sublime, de um lado; de outro, o prosaico, o ridículo e o horrível; de um lado, o "mundo visionário e platônico"; de outro, "verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho Pança é rei"; enfim, de um lado, o lirismo; de outro, o humor.

Como se vê, os termos antagonísticos existem, só que mantidos à distância e manifestando-se em separado. A esse propósito, vale lembrar certa passagem do estudo comparativo entre Azevedo e Musset, em que a autora, Maria Alice Faria, observa "que a tentativa de fazer confrontar as duas tendências de sua personalidade nem sempre

17 Erich Auerbach, *Introdução aos Estudos Literários*. São Paulo, Colêiv, 1972, pp.242-32.

18 Idem, p.243. Auerbach retoma, ainda, essas restrições à teoria hugoana em seu clássico estudo: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1987, pp.418-419.

19 Péricles B. da Silva Ramos, *Do Barroco ao Modernismo. Estudos de Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, LTC, 1979.

resultaram em diálogo e muito menos afrontamento. Parece que Álvares de Azevedo sentia-se mais à vontade quando deixava expressar-se cada uma de suas facetas separadamente...²⁰ Mas, ao optar por deixar expressar uma faceta de cada vez, Álvares de Azevedo anulou a possibilidade de tensão entre os termos e, com isso, a fusão dos contrários (básica para Hugo) não chega a ser levada a termo, permanecendo a meio caminho.

Isso pode ser melhor visualizado quando se considera alguns temas e composições enfileiradas em ambas as partes do livro. Tome-se, em especial, o tema da virgem idealizada, a "bela adormecida" que figura à exaustão na primeira parte e sobre a qual Mário de Andrade formulou as hipóteses, algo controversas, de "Amor e Medo"²¹. Em contrapartida, tome-se para comparação o poema "É ela!...", enfileirada na segunda parte, no qual Antonio Candido reconheceu "um sentimento de classe tão antipático nesse filho família bem educado", dado o modo como ele trata a pobre lavadeira.

Por ser esta uma mulher de classe servil, ela pode ser possuída "sem os escrúpulos e negações relativos à virgem idealizada"²². Azevedo cobre, assim, de ridículo esse humilde "filha do povo", como bem se vê nesta passagem, em que é retratada a dormir:

*Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!*

*Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava muirosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado!*

Observe-se, agora, a imagem (escolhida pelo próprio Antonio Candido) relativa ao sono da virgem ideal:

*Quando à noite no leito perfumado
Lânguida fronte no sonhar reclinada,
No vapor da ilusão por que te orvalha
Pranto de amor as pálpebras divinas?*

*E quando eu te contemplo adormecida,
Solto o cabelo no suave leito,
Por que um suspiro tépido ressona
E desmaia suavíssimo em teu peito?*

20 Maria Alice de O. Faria, Astarte e a Espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, s/d, p.77.

21 Mário de Andrade, "Amor e Medo" in Aspectos da Literatura Brasileira, São Paulo, Martins, 1974.

22 Antonio Candido, "Álvares de Azevedo, Ariet ou Calibê" in Formação da Literatura Brasileira, loc. cit., v.2, pp.182-183.

Atentando a esse tratamento diferenciado, não posso deixar de trazer à baila a comparação com a velha distinção clássica de estilos, obediente às disposições de classe social; a mesma ordem compartimentalizada e estanque, contra a qual Hugo e seus seguidores empunharam a bandeira de guerra. Em reforço a isto, lembro ainda uma vez Antonio Candido, notando que Azevedo incorpora a mulher plebéia em sua poesia "com o mesmo espírito de troça com que são tratados os servos na comédia clássica".²³

De fato, a comédia parece *dar o tom* não só em "É ela!..", mas ainda em alguns dos outros poemas enfiados na 2a. parte da *Lira*. Assim ocorre com "Os Boêmios", cujo subtítulo já diz tratar-se de um "ato de uma comédia não escrita", sendo possível reconhecer, entre outras coisas, a presença do velho *par cômico*, através de seus dois personagens principais, Pui e Nini, que constroem a ação da peça interagindo por apartes.

Também "Namoro a cavalo" pode bem ser visto como um *sketch*, a despeito de contrariar o sempre esperado *happy-end* de toda comédia.²⁴ O próprio *eu* comenta tal fato:

Morro pela menina, junto dela
Nem ousa suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda Comédia - em casamento

Mas a despeito de contrariar o tradicional desfecho, o poema não deixa de perder o ar de comédia ligeira, chegando mesmo às raias do farsesco, se pensarmos no acúmulo de incidentes que sucede à investida do cavaleiro galante (a quem bem cabe o rótulo de *janota*, presença constante em toda a comédia): temos, assim, a folha da janela nas ventas, a queda do lombo do animal, o rasgo ao meio da fina calça inglesa... Como não reconhecer nessa sucessão de acidentes a adequação da clássica definição bergsoniana do cômico: *le mecanique plaqué sur le vivant!* E mais ainda, um dos recursos principais de toda a comédia, que o filósofo francês denomina em seu estudo de "bola de neve".

Os procedimentos da comédia, trazidos para o domínio estrito da poesia, far-se-iam ainda notar em outros poetas cujo humorismo tendeu a ser visto como tributário do de Álvares de Azevedo. Um bom exemplo está em Fagundes Varela, em poesias como

23 Idem, p.183.

24 Grosso modo, as considerações aqui tecidas, a propósito da comédia, apoiam-se no estudo de Vilma Arêas, *Iniciação à comédia*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990. Em particular, vale uma observação *de estória* (pp.15-16) relativa ao *happy-end*, que embora frequente nas comédias, não pode ser generalizado, nem utilizado como critério de definição do gênero, feito supõem alguns teóricos.

"Antonico e Corá" ou "Leviandades de Cíntia", com seus quiprocós e a presença (no caso da última) do que viria a se chamar de trio "vaudevillesco": o marido, a mulher e o amante.

Com base nessas poesias (as de Azevedo e as que nelas se inspiraram), Péricles Eugênio da Silva Ramos fala em "'realismo humorístico', que se viria converter mais tarde no realismo 'tout court'. A esta, segue-se adiante, em seu estudo, outra afirmação: a de que "no romantismo já havia poesia realista, bem antes da Questão Coimbrã", pois desde "um dos grandes poetas românticos, precisamente Álvares de Azevedo, há realismo deliberado em nossa poesia, e isso como pregação e como verso".²⁵

As afirmações de Silva Ramos prestam-se a controvérsia, obviamente devido ao conceito de *realismo*, que o autor não chega a precisar. Outros críticos também chegaram a falar em realismo romântico (contradição em termos), incluindo aí a obra azevediana, entre outras do período. São, contudo, mais precisos no emprego do termo. Fausto Cunha, por exemplo, remete ao conceito vigente em meio aos românticos, onde o realismo é tomado "como sinônimo de erotismo, de individualismo exacerbado, de rebeldia moral, de cinismo, no estilo do *Rolla* de Musset. O 'realismo' do *Estudante de Salamanca*, da *Noite na Taverna*, de 'Uma página de escola realista'..."

Soma-se a este, o realismo associado a uma espécie de poesia "campesina", de costumes e situações mais ou menos estandardizadas, que floresceu entre nós por volta de 1860:

*Essa poesia, amiúde galante e não raro licenciosa, não esconde suas dívidas para com Béranger, Palmeirim, Garrett; apanha o fio do indianismo, recolhe pequenas contribuições folclóricas ou regionalistas, cultiva um nacionalismo garretiano e dá origem a um grupo de poetas menores, com obras de bom nível, como Bruno Seabra, Bittencourt Sampaio e Gentil Braga. O humorismo está presente, mas não é o humour noir dos subjetivistas realistas, o humor macabro. As relações entre o homem e a mulher, na poesia brasileira, evoluem para um tom coloquial (Tobias Barreto), cusado (F. Quirino dos Santos, *Estrelas Errantes*, 1863) e mesmo atrevido (Celso da Cunha Magalhães, *Versos*, 1870). Esse lirismo constumbrista (poesia urbana, campestre, sertaneja, etc) representa um avanço no sentido do Realismo, como já representara, no nascedouro do Romantismo, uma conquista do nacionalismo. De certa forma, ela é a resposta romântica ao pastoralismo dos árcades".²⁶*

Nesse sentido, essa segunda espécie de *realismo* romântico parece preparar, como se vê, os rumos seguidos pela lírica após a Questão Coimbrã, tomada como parâmetro por

²⁵ Loc.cit. pp. 75 e 166.

Silva Ramos, visto ter sido esta a responsável pelo desencadeamento das correntes realístico-sociais, em Portugal e aqui. Entre nós, o chamado "Realismo Poético" levaria a extremos a reação ao sentimentalismo e a idealização romântica, notadamente no que tange à relação homem-mulher (esta, a *virgem pálida e clorótica* repudiada no manifesto anti-romântico de Carvalho Júnior), redundando em violento erotismo marcado pelo *amor-devoração* (com a exposição crua da carne e dos desejos equiparados ao animalesco, chegando ao limite extremo do canibalismo), tão brilhantemente estudado por Antonio Candido em nossos "primeiros baudelaireanos".²⁷

Esse extremismo toma por alvo o mesmo que orienta a investida da poesia campesina de Azevedo com sua Beatriz lavadeira (embora esta nunca chegue a ser alvo de posse efetiva). Só que agora a atitude desmistificatória já na se dá pelo viés do cômico, mas sim em chave grotesca e, como tal, tão imprópria ao *realismo*, quanto em Hugo (conforme vimos com Auerbach).

Foi possivelmente com base nesse conceito romântico que Silva Ramos veio a falar em *realismo tout a court* e que obviamente nada tem a ver com a acepção moderna da palavra, tal como a definiu Auerbach, em termos de mescla estilística e visão problematizante. Nem poderia ser diferente, pois estas só datariam, na história da lírica, de Baudelaire em diante²⁸ e, entre nós, teria de aguardar ainda muito, já pela própria maneira canhestra e deformante como se deu aqui a recepção do poeta francês com aqueles primeiros baudelaireanos.²⁹

Fica, assim, descartada a hipótese de um *realismo* em sentido estrito ao se tratar de Azevedo. O convencionalismo das situações e o tom de comédia - que, ao menos no conjunto da *Lira*, parece ter sido o modo como Azevedo compreendeu a teoria hugoana, fazendo a simples equivalência do grotesco ao cômico e ao bufo, como as vezes faz supor o prefácio ao *Cromwell*, conforme vimos - impõe sérios entraves à captação do real, segundo demonstrou Auerbach.

Essa mesma ausência da fusão e mescla de tons e da visão problematizante também impõe restrições à atribuição do conceito de *humour*, se não à totalidade, a quase todas as

26 Fausto Cunha, *O Romantismo no Brasil: de Casimiro de Alencar a Siqueira Campos*. Rio de Janeiro, INL/Paz e Terra, 1971, p.17.

27 "Os primeiros baudelaireanos" in *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, p.23ss.

28 Cf. José Guilherme Merquior *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, Vozes, 1980, p.137.

poesias elencadas na segunda parte da *Lira* - daí, talvez, porque Romero tenha falado que o poeta possui *humour* "até certo ponto". Como se sabe desde o século passado é o caráter de misto que define o "humor romântico" a partir de Jean Paul (que o tomou de empréstimo aos ingleses). Assim já entendia Taine em sua *Histoire de la Littérature Anglaise*, onde reconhece o humor como atributo congênial da índole germânica, lembrando os nomes de Swift, Carlyle, Shakespeare e Heine.³⁰

O caso desse último, em especial, pode ser bastante ilustrativo num confronto com Álvares de Azevedo, pois também Heine partiu da mesma teoria hugoana e evitou a fusão dos opostos proposta por ela. Mas em compensação manteve-os lado a lado, numa tensão manifesta, fazendo com que seus versos ganhassem em força de dissonância³¹. Já Azevedo não: ao optar pela manifestação em separado dos dois termos de sua "binomia", eliminou a possibilidade de tensão.

Mesmo nos momentos em que o poeta foge a linha da comédia e faz repontar certas componentes de desencanto e lamento - como nos excelentes poemas da série "Spleen e charutos", elas parecem permanecer imanizadas pelo tom predominante do gracejo puro e simples (que fez lembrar a Antonio Candido, o rapaz endiabrado de que falam os contemporâneos e o observador engraçado e mordente das Cartas³²).

Também nos poemas dedicados a uma temática mais ou menos comum ("Um cadáver de poeta", "O editor", "Dinheiro" e de modo mais implícito, "Minha desgraça") e de ordem histórica (a inserção social do poeta) Azevedo também chega a abandonar o terreno da comédia e se avizinhar do humor. Mas muito embora o poeta lance mão de um expediente bem *humourístico* ao "fingir" que partilha com o leitor o desprezo burguês por poeta e poesia³³, disso não chega a resultar uma visão problematizante. A estratégia do distanciamento irônico se, por um lado, serve para assinalar a dimensão de fingimento do pacto com o leitor, por outro confere certa superficialidade e, por que não dizer,

29 Ainda aqui tomo por base o ensaio de Antonio Candido citado na nota anterior, que trata dessa deformação, porém reconhecendo nela algo de "construtivo" em termos de tradição local.

30 Para Taine, os principais traços do humor romântico são: 1- o gosto dos contrastes e do fingimento; 2- o desprezo pelo público, que se traduz na entrega do escritor a todos os caprichos subjetivos da imaginação, por mais bizarros e extravagantes que sejam; 3- a erupção súbita, ou de uma jovialidade violenta no meio de longos períodos de melancolia e tristeza, ou de rasgos poéticos inesperados por entre a monotonia da prosa."Citado por Maria Manuela Gouveia Dalic, *A recepção literária de H. Heine no Romantismo Português* (de 1844 a 1871), Coimbra, Imprensa Nacional/Casa da Moeda (Coleção Temas Portugueses), 1984, p.98.

31 Delile (idem, p.386), apoiada nas interpretações de Jausse e Preisendanz, aponta dois tipos de aliança do sublime com o grotesco em Hugo e Heine. "Enquanto em Hugo", diz ela, os dois aspectos se fundem numa harmonia de contrários - que reflete a harmonia cristãmente garantida da criação -, em Heine eles permanecem lado a lado, em manifesta dissonância, sem vestígios de qualquer crença na harmonia superior".

32 *Formação da literatura brasileira*, loc.cit., v.2., p.196.

33 As estratégias de enfoque desse mesmo tema foram já uma vez estudadas por Alfredo Bosi e é nele que me apóio para algumas das considerações aqui tecidas. Ver "Imagens do Romantismo" in Jacó Guinsburg (Org.) loc.cit., p.249.

leviandade no trato com as aperturas econômicas e a condição de pária desse "homem situado e carente que vive de produzir palavras, sonhos e imagens"³⁴. Na verdade, a visão distanciada é a perspectiva de quem vê *de fora* e atém-se apenas ao que é *fachada*: a imagem do "poeta maldito" que o jovem Maneco delineia de bom grado, sem criticidade ou conflito.

Se humour há em Álvares de Azevedo, ele se restringe a um único momento, verdadeiramente excepcional, de sua poesia: "Idéias íntimas". Com elas o afastamento gradativo³⁵ do terreno do cômico (rastrado até o momento) acaba por levar a um domínio em que o riso tênue se mescla ao *pathos*, de onde o caráter de *mixtum compositum* próprio à visão problematizante do *humour*. Só aqui Azevedo chega a oferecer um paralelo ao que havia de excepcional à época, como a lírica heineana³⁶, por exemplo - fato em nada novo desde que Ronald de Carvalho sentiu o "roçar das asas" do alemão logo nos primeiros versos do poema. Em dada medida, pode-se mesmo dizer que as "Idéias íntimas" chegam a se aproximar da definição dada por Freud ao humor, visto como a única contribuição ao reino do cômico proveniente do super-ego.³⁷ Dada a posição excepcional ocupada pelo poema, reservo-lhe aqui um lugar de destaque e uma análise detida.

34 *Idem* *ibidem*.

35 Esse afastamento, marcado pela passagem de uma poesia relação a outra em que o poeta se afigura entregue a si mesmo (com diz Antonio Candido), será retomado adiante, com apoio nas definições de Frye.

36 Nisso Romero parecia estar certo quando dizia que Álvares de Azevedo foi o primeiro a trazer a novidade do humor romântico, aqui e em Portugal. E digo isso pensando no interessante estudo de DeLille sobre a recepção de Heine em Portugal, em que a ensaísta demonstra a completa incompreensão dos portugueses (incluindo Varnhagen, que foi o primeiro tradutor) para esse traço novo trazido pela poesia de romântico alemão. Nas várias versões da década de 40 e 50, eles demonstram levar a sério (e verter como tal) que em Heine é uma tentativa de superação irônica de certas tendências da lírica pré-romântica e romântica (poesia tumular, poesia oceânica, poesia romântico sentimental...). Ainda em 1858 (cinco anos após o falecimento do poeta brasileiro), com as traduções de Lúcio de Mendonça, o tom intencionalmente simples e incisivo com que Heine trata a temática do amor traído é tateado pelo tom grave, empolado e a adjetivação de forte conotações romântico-sentimentais, bem como a tensão dissonântica entre sentimento e ironia é anulada pela preocupação com a fluência e a harmonia da frase. Ora, o jovem Maneco parece ter-se mostrado sensível ao que havia de novo em Heine (que devia conhecer através das versões de Nerval na *Revue des Deux Mondes* de 1843 e fiéis ao registro humorístico do original). E isso ele atesta indireta e diretamente, como na tradução de "Relógios e beijos". Ainda está por fazer a história da recepção de Heine no Brasil e na qual, com certeza, o jovem Maneco terá lugar de destaque. (Já Antonio Candido havia sugerido algo nesse sentido, mas restringindo-se apenas ao autor da *Lira-in* *Formação da literatura brasileira*, loc. cit., v.2, p.411.)

37 A explicação dada por Freud ao humor (único fenômeno de todo o reino do cômico a alcançar as raias do sublime) parte de uma situação básica (já uma vez descrita no estudo sobre o chiste) em que o humorista conduz-se como o adulto ante a criança, reconhecendo-a em toda a sua futilidade e rindo dos interesses e pesares que a ela parecem tão enormes. "De modo que o humorista ganharia sua superioridade ao adotar o papel do adulto, ao identificar-se de certo modo com o pai, reduzindo os demais ao papel de filhos". Agora, tomando o sujeito isoladamente, "acaso teria sentido falar que alguém trata a si mesmo como criança, adotando frente a esta simultaneamente o papel do adulto?" Para responder a esta questão, Freud recorre à estrutura do aparelho psíquico, lembrando que o superego é, geneticamente, o herdeiro da instância parental, que mantém o ego em severa dependência, tal como um pai trata um

3.1. DEVANEIOS DE UM ESTUDANTE SOLITÁRIO

*Eu quis um dia, como Schumann, compor
Um carnaval todo subjetivo:
Um carnaval em que o só motivo
Fosse o meu próprio ser interior...*

Manuel Bandeira, Epílogo

Foi Mário de Andrade, no estudo de 1931, o primeiro a reconhecer as "Idéias Íntimas" como o que o autor da *Lira* "fez de maior" em poesia.³⁸ Anos depois, numa análise precisa, Antonio Candido falaria em momento de "plenitude" e, mais recentemente, Modesto Carone recorreria ao poema para balizar a posição de Azevedo como a do primeiro poeta urbano realmente *moderno* da literatura brasileira.³⁹ Motivos não faltam para tamanha valoração; muito embora certa limitação - que a meu ver existe - cumpra ser assinalada ao final da análise. Antes, porém, cumpre tratar dos méritos, que não são poucos, nem pequenos.

A começar pelos aspectos propriamente formais, lembremos que o poema é composto de 14 blocos, cada um deles apresentando número variável de versos, todos decassílabos brancos - opção que revela, além da maestria no traquejo, a perfeita adequação ao talhe *meditativo*⁴⁰ das "Idéias". E não só: se por um lado, a escolha do metro revela o desejo de ajustá-lo às modalidades de uma consciência entregue à reflexão, por outro, o livre andamento, próximo ao da prosa, demonstra o intento de despojar o poema de qualquer nota solene - que certamente entraria em contradição com o intimismo da confissão e o *prosaísmo* da matéria tratada (a realidade da casa e a existência cotidiana do estudante). A busca do despojamento confirma-se também na sintaxe, em que (salvo algumas poucas inversões) predomina a ordem direta.

Com relação ainda ao conjunto dos 14 blocos que compõem o poema, cabe ainda uma última observação. Álvares de Azevedo denominou-o de "fragmento". Com isso, estaria

38 Mário de Andrade, "Amor e medo" loc.cit, p. 219.

39 De Antonio Candido, ver "Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caífan", loc.cit, v. 2, p. 190. De Modesto Carone, "Álvares de Azevedo, um poeta urbano" in *Remate de males* n.7. Campinas, Unicamp (UEL), 1987, p.5.

40 Vale lembrar que o decassílabo branco foi o metro utilizado pelos nossos pré-românticos e românticos (Borges de Barros, Gonçalves Dias, Varela, Bernardo Guimarães) para suas meditações. A ele também recorreria Mário de Andrade quando se dispôs a escrever um "poema pau" inspirado nos poemas reflexivos dos românticos ingleses, pois era o decassílabo branco equivalente ao pentâmetro jâmbico usado por estes últimos. Veja, a respeito, as considerações de Antonio Candido no belíssimo estudo sobre "Louvação da Tarde", ao qual retornaremos adiante. Antonio Candido, "O poeta itinerante" in *Revista USP* n. 4, São Paulo, dez-jan-fev, 1989-1990, p.157.

querendo apenas indicar que o poema foi originariamente concebido para integrar uma obra maior, projetada e não levada a termo (feito ocorre no caso de "Os boêmios", cujo subtítulo diz ser um "ato de uma comédia não escrita") ? Ou estaria pensando em algo mais próximo do que os românticos entendiam pelo termo?

Difícil responder. Mas se estivermos tentados a nos aproximar mais dessa segunda hipótese, seremos obrigados a concluir que o poema não parece se ajustar de todo ao conceito de fragmento, pois nele não se reconhece o relativo inacabamento ou a ausência de desenvolvimento das partes, próprios a esse gênero romântico por excelência.⁴¹

Obviamente, não estou querendo dizer que, para se ajustar ao gênero, o poeta deveria chegar aos extremismos de alguns de seus escritos secundários (*O Conde Lopo, Poemas do Frade*), onde o fragmentário, mais do que opção estética, "parece abuso da liberdade romântica, desandando em obscuridade e confusão ...".⁴² Também isso nada tem a ver com o que os românticos concebiam por fragmento.

Para eles, a composição do fragmento nada revela de confuso em seu inacabamento; nem deve passar por um pedaço fraturado ou um resíduo de algum texto maior: trata-se de um trecho autônomo, cuja "unidade" formada com os demais trechos repousa, por assim dizer, *fora* do conjunto, no sujeito que aí se deixa entrever.

Há muito de cálculo e estratégia nesse emprego do fragmentário - que se reflete, inclusive, no plano do estilo, nas elipses e nos subentendidos -, embora se busque dar a aparência de espontaneidade, da idéia fugaz colhida num instante de alumbramento e logo registrada numa escritura propositadamente desatada, para preservar, assim, o frescor e o senso de mistério.

Talvez Azevedo, ao falar em fragmento, quisesse dar às suas "idéias" essa mesma aparência, como se elas fossem registradas ao mesmo tempo em que afluem à consciência - e é bem esta a situação enfocada pelo poema. Contudo, a espontaneidade aparente é logo desmentida pela perfeita articulação das partes, que nada têm de autonomia, nem de senso de mistério. Os 14 blocos se concatenam num todo muito coerente, sendo possível divisar

41 Para uma análise aprofundada das concepções de "fragmento" entre os românticos, ver: Ph. Lacoue-Labarthe & J.L. Nancy *L'absolu littéraire: théorie de la littérature allemande*. Paris, Seuil, 1978, p. 57ss.

42 Cf. Antonio Candido, "A educação pela noite" in *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, p.22.

uma linha evolutiva que merece ser acompanhada de perto, pois dela parece resultar o sentido último do poema.

Antes, porém, de acompanhá-la, cumpre ainda (a título de introdução) observar que o especial relevo assumido pelas "Idéias Íntimas" não é devido apenas à justa adequação na escolha métrica, nem à perfeita articulação das partes. Deve-se também (e principalmente) ao fato do poema passar ao largo das tendências marcantes quer do nosso Romantismo oficial - oscilando entre o "porquemeufanismo" típico e a pieguice das dores de amores; quer, em âmbito mais restrito, do próprio conjunto da produção azevediana - "não há aqui", nota Carone, "nada que lembre o lírico patético, o retórico nacionalista, o sarcástico bem-sucedido, o versejador de cambulhada, o piegas condoído, o byroniano infeliz".⁴³ O abandono da afetação e do lamento púbere faz repontar a lucidez do homem maduro, "que se encara sem crueldade, mas sem complacência".⁴⁴

No poema, esse auto-enfrentamento é propiciado pelas condições concretas de isolamento em que se encontra o Eu lírico, recluso entre as quatro paredes de seus aposentos, onde é surpreendido por aquele *taedium vitae* tão peculiar a uma geração que já nasceu velha, levando-o a assumir uma posição distanciada frente à própria existência. É da emergência gradativa desse sentimento que tratam os trinta versos iniciais:

- 1 *Ossian o bardo é triste como a sombra*
- 2 *Que seus cantos povoa. O Lamartine*
- 3 *É monótono e belo como a noite,*
- 4 *Como a lua no mar e o som das ondas...*
- 5 *Mas panteia uma eterna monodia,*
- 6 *Tem na lira do gênio uma só corda*
- 7 *Fibra de amor e Deus que um sopro agita:*
- 8 *Se desmaia de amor a Deus se volta,*
- 9 *Se pranteia por Deus de amor suspira.*
- 10 *Basta de Shakespeare. Vem tu agora,*
- 11 *Fantástico alemão, poeta ardente*
- 12 *Que ilumina o clarão das gotas pálidas*
- 13 *Do nobre Johannisberg! Nos teus romances*
- 14 *Meu coração deleita-se ... contudo*
- 15 *Parece-me que vou perdendo o gosto,*
- 16 *Vou ficando blasé, passeio os dias*
- 17 *Pelo meu corredor, sem companheiro,*
- 18 *Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.*
- 19 *Minha casa não tem menores névoas*
- 20 *Que as deste céu de inverno ... Solitário*
- 21 *Passo as noites aqui e os dias longos;*
- 22 *Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;*
- 23 *Debalde ali de um canto um beijo implora,*
- 24 *Como a beleza que o sultão despreza,*

43 Modesto Carone, loc. cit. p.2.

44 Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, loc.cit., p.190

25 *Meu cachimbo alemão abandonado!*
 26 *Não passeio a cavalo e não namoro;*
 27 *Odeio o lansquenê ... Palavra d'honra:*
 28 *Se assim me continuarem por dois meses*
 29 *Os diabos azuis nos frouxos membros,*
 30 *Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso.*

Ao longo dos treze primeiros versos, como se pode notar, o Eu lírico ocupa-se da reportagem a nomes significativos da tradição literária européia, os quais compõem o núcleo das leituras em voga no período e em cuja órbita ele transita com a desenvoltura de quem possui bastante familiaridade com os mesmos.

A intenção do Eu é justamente a de frisar essa *familiaridade*, implicando aí o sentido de *rotinização*, de ausência de novidade, pois dela advém o sentimento de fastio, que já vemos despontar na menção a Lamartine: em meio às comparações e adjetivações empregadas para caracterizar o poeta francês, o "monótono" introduz a nota de dissonância, que redundará nos demais versos.

Mas, mesmo antes de introduzi-la, já podemos ouvir seu ecoar desde o verso 1, na cadência enfadonha produzida pelo emprego sucessivo das nasais e que acabará por retumbar nesse "som das ondas", que é a expressão imagético-fônica perfeita para a eterna mesmice aludida no verso 5 ao 10.

Ao longo desses versos, o Eu tratará de demarcar mais e mais o seu distanciamento em relação ao universo representado por suas leituras, a começar pelo adversativo "mas", disposto logo na abertura do verso 5. Com o ecoar monódico da lira lamartiniana, aprisionada a um ir e vir incessante entre amor e Deus - que a disposição em quiasmo (versos 8 e 9) tão bem ilustra -, ele chegará ao limite do enfado, expresso no verso 10 por um exasperado "basta".

Segue, do verso 10 ao 14, a última reportagem do Eu a um autor, agora o "fantástico alemão" (Goethe?), que se afigura, ao menos por um instante, como antídoto contra o mal do *spleen*. A tentativa é vã, como bem demonstra a suspensão de juízo sobre o poeta, indicada pelas reticências, que ademais assinalam a transição para um novo momento do poema.

Passamos, agora, da vivência *livresca* à vivência *de fato* da casa. Com esta transição, o poeta parece estar aludindo a uma outra: a de sua própria obra. Ou melhor, a passagem que demarca a diferença existente entre as "Idéias" e as demais poesias da *Lira*. Não é de

hoje que sabemos ser de procedência puramente livresca o fundamento das vivências reveladas por Azevedo através de seus escritos.⁴⁵

Ora, o que assinala o caráter diferencial das "Idéias" em relação ao restante de seus versos é justamente a passagem de uma poesia que se alimenta dos empréstimos tomados aos livros para uma outra que traz o *selo da vivência efetiva, o crivo da mediação do real!* É uma poesia *outra* ou mesmo *uma não poesia*, pois segundo quer fazer crer Azevedo, ela é fruto de um momento de abandono em que o Eu descuida não só dos livros como também - pasmem! - do próprio poeitar (verso 18). Dito de outro modo, a poesia nasce, paradoxalmente, da impossibilidade de fazer poesia.

Está visto que essa impossibilidade é decorrência direta do tédio ou, como o Eu mesmo declara, dos *blues devils* que lhe afrouxam os membros e o lançam à inércia, aprisionando-o ao "aqui" da casa, onde passa "as noites e os dias longos" (verso 21). O próprio tempo experienciado nesse seu prolongamento é resultante única e exclusivamente do *ennui*, que não raras vezes foi definido como "maladie du sens du temps": "tel maladie", observa Jean Pucelle, "se plaint que tout lui paraît mort; les journées n'en finissent pas de s'écouler; le rythme de l'existence est devenu d'une lenteur inaccoutumée..." E se o tempo nos parece interminável é precisamente porque "nous pensons au temps qui s'écoule, et nous attendons quelque chose que ne vient pas..."⁴⁶

Foi com o Romantismo que, pela primeira vez, se descobriu o tempo como dimensão psicológica, introduzindo a descontinuidade no fluxo normal das horas.⁴⁷ Álvares Azevedo dá mostras de fazer um bom uso da descoberta, pois é notório que o tempo, tal como se afigura nas "Idéias", em nada corresponde à objetividade cronológica que rege a nossa vida ativa.

Trata-se de um tempo subjetivo, cuja *durée* se mostra em franco descompasso com o andamento preciso dos ponteiros do relógio, pois nela cada minuto se dilata a fim de acompanhar os percalços de uma consciência a incessantemente regressar do presente ao passado e, deste, projetar-se rumo ao futuro.

45 "De inspiração tremendamente livresca, a menor sugestão poética de Azevedo em estado d'riador", diz, entre outros, Fausto Cunha, *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1971, p. 113.

46 Jean Pucelle, *Le temps*. Paris, PUF, 1967, pp. 15-16.

47 O momento inaugural dessa exploração do tempo interior remonta à obra de velhice de Rousseau - que, aliás, está na origem do Romantismo: *Les rêveries du promeneur solitaire*. Na verdade, a descoberta dessa dimensão temporal não era nova à época, pois Sêneca, Santo Agostinho e Locke, entre outros, já tinham refletido sobre ela, segundo observa Friedrich. "A intensidade lírica, porém, com a qual Rousseau se abandona ao tempo interior, em particular a sua disposição para uma fama adversa ao mundo circundante, teve uma força que preparou o caminho à poesia futura, que não poderia advir das anteriores análises filosóficas sobre o tempo". Cf. Hugo Friedrich, loc. cit. p. 24.

Quase todo o poema (fazendo coincidir o tempo da narração com o tempo do narrado) se constrói enquanto duração, com o devaneio inaugurando o verso 14 e perdurando até a penúltima parte. Ou seja, impossibilitado de agir, o Eu entrega-se ao devaneio e, deste, acaba resultando o poema.

Como se vê, a inércia do sujeito vitimado pelo *spleen* não se resume a permanecer em compasso de espera, assistindo ao lento escoar das horas. Ela não implica necessariamente em "perda de tempo". Por uma contradição bem cara à visão romântica, a perda aqui se faz ganho; a vida contemplativa se mostra tanto ou mais produtiva do que a vida ativa, pois dela resulta o poema.

Acompanhemos de perto o devaneio. Com ele também processa-se a auto-análise, que segue atrelada ao inventário dos bens dispostos pelo *espace étroit* (para me valer da epígrafe lamartiniana) da casa. É pela "articulação dos espaços materiais"⁴⁸ que o Eu se dá a conhecer, recortando a sua imagem sobre o fundo composto pelos móveis, quadros e demais pertences. E não só: os espaços da casa parecem trazer em si o próprio "tempo comprimido"⁴⁹, com as lembranças de hábitos, vivências e frustrações passadas, que tendem a aflorar no presente, tão logo o Eu lance um simples olhar a um recanto ou outro. É, enfim, o sujeito lírico por inteiro, bem como a sua trajetória de vida, que se encontram "cristalizados" no domínio físico da casa. Daí a necessidade de enfocá-la, de esquadrihá-la minuciosamente enquanto se processa a auto-análise.

Com sua imagem assim *externalizada* nos objetos pessoais e recantos caseiros, torna-se tanto mais viável o auto-enfrentamento do Eu com ele mesmo, na medida em que ele se permite guardar um *reco* em relação à própria imagem que lhe devolve os objetos e a casa. Dito de outro modo, ele consegue *objetivar* a si mesmo no espaço físico e, com isso, olhar-se *como que de fora*, numa perspectiva distanciada necessária à tomada de consciência e à reflexão sobre a própria existência.

É bem verdade que esse distanciamento não se mantém ao longo de todo o poema (e disto tratarei adiante). Mas, enquanto se mantém, a *ironia* virá em auxílio à preservação da consciência, permitindo ao Eu passar em revista os bens e a própria existência, sem que

48 Cf. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, loc. cit., p. 192.

49 Valho-me aqui de algumas considerações tecidas por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1988 (ver especialmente cap. 1).

haja comprometimento de sua posição. Dessa ironia, cumpre tratar agora, visto ser ela que introduz o travo amargo da negatividade, tornando o poema ainda tão degustável ao paladar moderno.

Quando se fala em ironia, há que se ter em conta as várias gradações que ela pode assumir de acordo com a maior proximidade quer em relação ao cômico, quer ao trágico. Entre um extremo e outro, abre-se uma gama variada, muitas vezes difícil de precisar - embora não tenha faltado quem a isso se propusesse.⁵⁰

No caso específico das "Idéias", pode-se dizer que *a ironia tende a tomar distância em relação ao cômico para se avizinhar do trágico*. O riso aqui se atenua a ponto mesmo de ausentar-se em muitas das passagens, abrindo espaço para a emergência do *pathos*. E é justamente essa mistura do riso com o patético e o melancólico que estabelece a distinção entre esta e as demais poesias calcadas no cômico.

Já Antonio Candido havia aludido a tal mistura quando notou a presença, nas demais poesias, de certas "correntes obscuras de desencanto e receio de amar" a se agitarem por detrás da máscara do chiste, as quais viriam a efetivamente aflorar em *Macário* e "Idéias Íntimas".⁵¹ Note, contudo, que enquanto essas correntes permaneciam, por assim dizer, "latentes", a disseminar apenas um indício ou outro, ainda era dado ao riso comprazer-se, por exemplo, com o jogo fácil do rebaixamento do "código de amor cortês" - como bem diz Merquior⁵² a propósito de "É ela...!", mas que é válido também para "Namoro a cavalo", onde a figura do cavaleiro galante, conforme vimos, é (literalmente) lançada por terra.

Há, assim, nessas poesias, um deslocamento rumo ao puramente cômico, que se esgota num jogo de superficialidade, sem qualquer aprofundamento psicológico, já que o Eu se vê e se mostra de fora. Não chega a haver, em suma, nenhuma tensão significativa entre os termos antagônicos da *binomia* azevediana, pois a idealidade, se é convidada a comparecer aqui (como a fada aérea, as Lauras e Beatrizas lembradas a propósito da lavadeira) é apenas para dar reforço ao rebaixamento processado.

50 Assim Northrop Frye em sua "teoria dos mitos" in *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1979. Especialmente no *mythos* de inverno, Frye buscou sistematizar essas variáveis através da determinação de seis fases compreendidas entre os limites da sátira e da ironia. Dentre elas, possivelmente a quarta fase corresponderia mais de perto ao caso de "Idéias Íntimas". Com ela, "acercamo-nos do aspecto irônico da tragédia, e a sátira começa a retroceder. Tal ironia trágica difere da sátira por não tentar divertir-se com a personagem, mas apenas exibir claramente os aspectos demasiado humanos da tragédia, tais como se distinguem dos heróicos". Sempre segundo Frye, a quarta fase é a da "ironia por direito de nascença", que "olha de posição inferior a tragédia, partindo da perspectiva moral e realista do estado de experiência". (pp.232-33).

51 Cf. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, loc.cit., p.182.

52 José Guilherme Guimarães, *De Anchieta a Duclides: breve história da literatura brasileira*, loc.cit., p.75.

Já bem outro é o caso de "Idéias Íntimas", momento em que os dois termos da binomia chegam a efetivamente partilhar o mesmo espaço textual, num confronto que, muito embora não alcance as raias do dilaceramento ou das oscilações conflituosas, não deixa de revelar a sua dimensão dramática. É desse confronto que poderá advir o riso, mas nunca virá só: sempre trará de entremeio um *quê* de dor e de lamento...

Quando o Eu nos fala (fragmento X) primeiro de seus "sonhos de amor e mocidade" para, em seguida, contar que "acordava arquejando a beijar meu travesseiro" - ele pode, porventura, nos levar ao riso, pelo grotesco da situação. Todavia, a nossa tendência será mitigá-lo tão logo nos apercebemos o quanto de fatalidade encerra o fato de que a realização dos desejos do Eu está relegada exclusivamente ao plano do imaginário. O contraste entre o ideal desejado e o real constatado faz, assim, com que o cômico ceda o passo a ironia trágica.

Nem sempre, é certo, o poema faz soar essa nota de patético - e, como veremos, ela só se fará notar a partir do fragmento VI, por razões óbvias - , o que não implica em resvalar para o puramente cômico. Apenas o Eu não chega a comprometer sua posição com o desespero frente ao trágico das contradições, graças ao distanciamento que lhe garante a placidez necessária à auto-análise. Isso tudo atesta que há, no poema, certa margem de gradação da ironia, determinada pela posição mais ou menos distanciada assumida pelo Eu.

É só com "Idéias Íntimas" que, a meu ver, torna-se possível falar, de relance, em ironia num sentido mais próximo ao da chamada *romantische Ironie*⁵³ - que, como se deve saber, é algo distinta tanto da ironia retórica, quanto da socrática, ou seja: ela nem se reduz (embora possa empregá-lo) a um mero artifício discursivo de dizer "desdizendo" o dito;

53 Obviamente, essa maior proximidade em relação à chamada "ironia romântica" não deve levar a supor um contato direto do poeta com as obras dos principais nomes do Romantismo alemão, que mais se detiveram na conceituação do termo, tal como Schlegel e Novalis. Talvez devêssemos pensar em outros que se seguiram a esses, como Heine e Jean Paul.

Do primeiro, inclusive, Ronald de Carvalho (*Pequena história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Briguier, 1964, p.225) sentiu o "roçar das asas" no fragmento I das "Idéias", e já se observou. Além disso, lembremos que o próprio Azevedo demonstra estar familiarizado com as poesias desse romântico *défroqué* na 2ª. parte da Lira, onde incluiu o "Poema traduzido de Henrique Heine" intitulado "Relógios e beijos".

Quanto ao segundo, Azevedo teria travado contato com a obra, direta ou indiretamente (via Musset), de acordo com alguns de seus biógrafos e críticos, embora jamais tenham atestado marcos efetivos de alguma influência.

Sobre Jean Paul, vale notar que se costuma falar menos em ironia do que em "humor". E humor à inglesa (*humour*), aprendido em Sterne. Esbarramos aqui numa questão problemática, mas que vale a nota por se aplicar também a Azevedo: qual a distinção existente entre *humour* e ironia romântica? É difícil responder, pois as águas se misturam e não chega nem a haver consenso entre os especialistas no assunto. Por exemplo, nos moldes em que Robert Escarpit (*Le humour*, Paris, PUF, 1976, pp. 26-27) concebe o *sense of humour* como "consciência do próprio papel", da "própria personagem", ou melhor, uma agudíssima *self-consciousness* - reconhecemos a principal definição dada à ironia romântica (e que mais nos interessa para falar das "Idéias"): *Azcan Jankélévitch* (*L'ironie*, Paris, Flammarion, 1985) já considera a própria consciência como "ironia nascente" e E. Fede

nem se traduz num método interrogante, dialético (entenda-se: baseado no diálogo) como via de acesso à verdade.

Nos termos em que foi cultivada e teorizada pelos românticos, a ironia caracteriza-se precisamente por esse movimento, descrito no poema, de uma consciência que se volta sobre si mesma, fazendo nascer daí uma reflexão problematizada. É dessa revanche da consciência que resultará o desprendimento necessário à auto-análise: o Eu se distancia, se aparta de si - e, como diria Alexander Blok, "ironizar é se ausentar"⁵⁴ -, tendendo a ver-se e comentar-se como ser distinto, como *outro*.

Esse desdobramento do Eu como resultante da cisão introduzida pela ironia é bem visível no poema: há, de um lado, a consciência alerta e distanciada do Eu que nos fala, o homem maduro da confissão; de outro, o adolescente "confessado", o Eu romântico e sonhador de conhecidos poemas de amor e morte, cujo perfil se delinea a partir dos objetos inventariados, bem como das lembranças por estes suscitadas. Ainda fica visível no poema, que é só pelo distanciamento que se objetiva a reflexão. É esse distanciamento que leva os românticos a definir a ironia como "subjektivismo objetivador",⁵⁵ ou seja: ela pressupõe um recuo que garante a impassibilidade necessária não apenas para a reflexão, mas também para *externar* o produto desta.

A questão da distância recebeu, em "Idéias Íntimas", um tratamento no mínimo curioso e, para entendê-lo, é preciso mais uma vez lembrar o vínculo indissociável que une a auto-análise promovida pelo sujeito lírico à casa. Como já foi dito, é do enfoque direcionado aos vários espaços da casa com seus pertences que o Eu lírico vai dando curso à sua reflexão. Pois bem. Note, agora, que esse enfoque nem sempre é o mesmo, pois ele nem sempre se dá a um mesmo grau de distância.

Álvares de Azevedo arquitetou todo um jogo de perspectivas em que o *distanciamento interior* do Eu é *projetado espacialmente*. Ou seja, a maior ou menor

54 *Apud* V. Jankélévitch, loc.cit. p.21.

55 Quem fala em "subjektivismo objetivador" é C.F. de la Vega, apoiando-se em dadas definições dos próprios românticos alemães, como esta de Schlegel:

"A ironia é a nota essencial da forma do 'D. Quixote'; condição formal da objetividade desta obra. O poeta irônico se afasta do objeto de seu poema, subtrai ao produto de seu espírito e à quintessência de sua vida seu interesse privado e se mostra (...) indiferente (...)"

"a ironia é a única forma pela qual aquilo que parte ou tem de partir do sujeito se separa de novo dele de modo mais determinado e adquire objetividade". (ao citar, traduzi)

proximidade em relação aos objetos e recantos caseiros determina o maior ou menor grau de distanciamento interior (de *afetação* do sujeito lírico).

Isso se reflete, inclusive, no plano da composição: quanto menor a distância (e maior o envolvimento do Eu com o objeto ou o lugar da casa), mais a poesia se tinga de lirismo e lamento; quanto maior a distância (e menor o envolvimento do Eu), o discurso poético vale-se de um procedimento dos mais objetivos para se constituir: a *descrição* (a nota épica que desponta no lirismo das "Idéias")

Reconhecer essas modulações implica, enfim, em dizer que o *Eu não fala de um lugar fixo*. À mobilidade da consciência, corresponde uma imobilidade física: à medida em que se processa a reflexão, também se processa um deslocamento pelo espaço da casa. Para melhor explicitar isto que estou dizendo, vou valer-me de uma comparação com dada modalidade de poesia, cuja origem data mais ou menos do Romantismo e se estende até hoje, sofrendo constantes reformulações. Não se trata necessariamente de estar atestando uma "ascendência" literária ao poema, embora seja tentado a sugerir-la, visto a existência de afinidades por demais significativas.

Penso na tradição do poema *reflexivo*, por vezes denominado de meditação, cultivado sobretudo pelos ingleses, pré-românticos e românticos de primeira hora, como o Thomas Gray da "Elegia escrita num cemitério campestre" ou o Wordsworth de "Esboços descritivos" e "A excursão". Nada é claro autoriza supor uma influência direta advinda desses autores, mas também a tradição do poema reflexivo não se restringe a tais nomes. Ela não só acolhe outros tantos, como ainda engloba modos bem diversificados de realização, dos quais tratou Antonio Candido em estudo relativamente recente, dedicado a Mário de Andrade.⁵⁶ A este estudo gostaria de reportar-me a seguir.

Para firmar as delimitações e especificidades desse gênero de poesias, o crítico começa por distingui-lo das epístolas e ensaios neoclássicos, poemas de corte filosófico centrados num tema abstrato, a exemplo do "Ensaio sobre o homem", de Pope. Estes eram "verdadeiras dissertações em verso", que tomavam algum juízo ou conceito como ponto de partida, ao passo que as meditações originavam-se de "algum estímulo dos sentidos ou do sentimento, devido geralmente à contemplação da natureza, que dava corpo paupável à

56. Antonio Candido, "O poeta itálico", loc.cit. (as considerações que passo a fazer nada mais são do que uma síntese das principais idéias sobre esse gênero de poesia mencionadas pelo crítico entre as páginas 158 e 161)

generalidade das abstrações". Aqui a natureza se converte em correlato do pensamento e do sentimento, o que no pré-romantismo inglês, em especial, inicia-se "com o vínculo entre a reflexão e o lugar", como na citada elegia de Gray.

Nesse caso, convém notar que a relação instituída entre o sujeito da enunciação e a natureza é de ordem *estática*, sendo ainda possível pensar, agora com base nos aludidos versos de Wordsworth, num vínculo *dinâmico*, em que o poeta se afigura *em trânsito*, extraíndo dos próprios passos a emulação necessária ao despertar da mente. Dito de outro modo, a andança propicia a emergência das reflexões de um Eu sensibilizado pelo espetáculo da natureza que se desceortina a cada passo.

Esta "poesia itinerante", na definição precisa do crítico, tem antecedentes nos *Devaneios de um Caminhante Solitário* de Rousseau, compostos de dez meditações em prosa sobre temas diversos, sugestivamente intituladas de "passeios" (*promenades*). Desde então, a meditação itinerante descreveu (perdoem-me o trocadilho) *longa trajetória* através do Romantismo, e mesmo posteriormente deixar-se-ia flagrar reatualizada nas perambulações urbanas do *flâneur* baudeleriano.

Antonio Candido destaca ainda outros momentos significativos da poesia itinerante presentes na literatura contemporânea (cuja menção não vem ao caso) e inclusive colhe exemplos da tradição local, na qual se notabilizam o Castro Alves de "Sub tegmine fagi", o Augusto dos Anjos de "As cismas do destino" e, em especial, o Mário de Andrade de "Louvação da tarde". A estes três nomes, poderíamos aproximar um quarto, o que nos traz de volta a Álvares Azevedo.

Do exposto até aqui, talvez uma objeção possa ser feita, logo de saída, quanto a esta tentativa de aproximar os poemas de Azevedo à tradição da poesia meditativa, objeção esta que diz respeito justamente ao fato de não se estar levando em conta a ausência, em "Idéias Íntimas", do que parece ser o centro gerador de toda manifestação do gênero à época romântica: a natureza, de onde, afinal, provêm os paralelismos necessários ao desvelar dos estados d'alma.

De certo, é bem outro o cenário ao qual se dirige o Eu lírico, *embora não menos investido da motivação necessária ao despertar da mente*. Sendo assim, o "vínculo entre a

reflexão e o lugar" (este sim *fundamental*) permanece vigente, ainda que o Eu já não esteja situado a céu aberto, mas encerrado no espaço exíguo de uma república estudantil.

É como se a casa, com seus quadro e demais pertences, acabasse por se converter numa espécie de *segunda natureza*, de onde o Eu extrai a força de sua meditação. Aliás, entre uma "natureza" e outra, há mesmo certa equivalência que, talvez forçando um pouco a nota, parece sugerida acima, nos versos 19 e 20, quando o Eu alude ao fato de terem em sua casa tantas "nuvens" (é certo que artificialmente produzidas pela fumaça do cigarro) quanto "as deste céu de inverno".

Avançando um pouco mais no reconhecimento das afinidades, note que a posição do Eu lírico em relação a essa segunda natureza não se revela estanque sim *dinâmica*: *ele efetivamente caminha à roda do quarto* - a exemplo do que fazia, no campo da prosa, o Narrador de Xavier de Maistre - e é dessa caminhada que resultam as "idéias". Como Rousseau, o Eu lírico não apenas medita, mas *divaga*.⁵⁷

A itinerância está, de início, literalmente atestada no verso 16, inclusive reforçada pelo *enjambement* que, ao remeter o complemento da frase para o verso seguinte, parece querer figurar a própria caminhada:

... *passoio os dia*
Pelo meu corredor ...

De modo mais sutil, ela se mostra confirmada em outras passagens do poema, o que implicará em mudança determinante. Mas desta só tratarei mais a frente, bastando, por ora, assinalar que, no fragmento II, o Eu fala de algum lugar em seu salão, de onde enxerga a alcova com o leito à *distância* (segundo se deduz do advérbio empregado) -

... *Ali na alcova*

-, enquanto que no fragmento VIII, ele fala situado no próprio leito -

Aqui lânguido à noite debati-me

-, o que implica necessariamente num deslocamento entre um momento e outro.

⁵⁷ Apenas como paralelo, é curioso o comentário de Fúlvia M. Luiza Moretto na introdução à tradução brasileira de Rousseau, sobre os vínculos entre o vagar ou vagabundear e o meditar presentes na etimologia da palavra *vagabond* - algo também extensível ao termo correspondente em português.

Contudo, o deslocamento processado ao longo do poema nem sempre é fruto de uma andança efetiva. Quer dizer, a trajetória é descrita, mas não necessariamente ... com os pés! Isto nos leva de encontro a uma última modalidade de poesia meditativa identificada por Antonio Candido, e até agora não mencionada: trata-se da "poesia de perspectiva", na qual "a meditação, sucedendo a uma andança implícita, é feita a partir da altitude, como ocorre frequentemente no próprio Wordsworth", ou ainda em certas composições de Lamartine, "nas quais a meditação não deriva do deslocamento no espaço, mas do movimento da visão a partir de um lugar alto"⁵⁸, como é o caso de "L'isolement":

*Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.*

Embora em "Idéias Íntimas" o Eu lírico não fale a partir de um "lugar alto" - a menos que se possa pensar numa altitude metafórica, associada à superioridade da consciência irônica⁵⁹ -, há momentos(*os mais frequentes*) em que *ele detém o passo e apenas o olhar dá prosseguimento à itinerância*.

Ele também passeia os olhos - é bem verdade, que não tão ao acaso - e vê desenrolar a sua frente (invés de a seus pés), não um quadro cambiante, mas uma sequência de quadros (ainda que de "natureza" bem diversa), tal como no fragmento II aludido há pouco, onde o Eu, falando de algum lugar situado em seu salão, descreve-nos até onde alcança o seu raio de visão, as figuras dispostas nas paredes, a imagem do leito, as caricaturas, etc. Ele cria a ilusão de *perspectiva*, através do emprego preciso de advérbios que permitem a nós, leitores, acompanhar o percurso descrito pelo olhar: aqui, ao longo de, ali, além...

31 *Enchi o meu salão de mil figuras.*
32 *Aqui voa um cavalo no galope,*
33 *Um roxo dominó as costas volta*
34 *A um cavaleiro de alemães bigodes,*
35 *Um preto beerrão sobre uma pipa,*
36 *Aos grossos beiços a garrafa aberta...*
37 *Ao longo das paredes se derramam*
38 *Extintas inscrições de versos mortos,*
39 *E mortos ao nascer... Ali na alcova*
40 *Em águas negras se levanta a ilha*
41 *Romântica, sombria à flor das ondas*
42 *De um rio que se perde na floresta...*
43 *Um sonho de mancebo e de poeta,*

J.J.Rousseau, *Os devaneios do caminhante solitário*. Brasília: Ed.Universidade de Brasília; São Paulo: Hucitec, 1976, p.12.

58 Antonio Candido, "O poeta itinerante", loc.cit., p.160.

59 Cf.V. Jankélévitch, loc.cit.

- 44 Eldorado de amor que a mente cria
- 45 Como um Éden de noites deleitosas...
- 46 Era ali que eu podia no silêncio
- 47 Junto de um anjo... Além do romantismo!
- 48 Borra adiante folgaz caricatura
- 49 Com tinta de escrever e pó vermelho
- 50 A gorda face, o volumoso abdômen,
- 51 E a grossa penca do nariz purpúreo
- 52 Do alegre vendilhão entre bofetadas
- 53 Mecido num tonel... Na minha cômoda
- 54 Meio encetado o copo inda verbera
- 55 As águas d'ouro do Cognac fegoso
- 56 Negreja ao pé narcótica botelha
- 57 Que da essência de flores de laranjeira
- 58 Guarda o licor que nectariza os nervos.
- 59 Ali mistura-se o charuto de Havano
- 60 Ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo.
- 61 A mesa escura cambaleia ao peso
- 62 Do titâneo Digesto, e ao lado dele
- 63 Childe Harold entreberto ou Lamartine
- 64 Mostra que o romantismo se descuida
- 65 E que a poesia sobrenada sempre
- 66 Ao pesadelo clássico do estudo.

A idéia de construir esta e outras passagens a partir do que o Eu capta de um dado ângulo de visada poderia, sem dúvida, ter sido sugrida pelo Lamartine de poemas como o aludido "L'isolement", a exemplo do que suponho ter ocorrido antes, em poemas como "Crepúsculo na montanha", integrado à primeira parte da *Lira*.

Todavia, outros nomes podem ser lembrados e com afinidades muito mais evidentes. Cito dois. Primeiro, o soneto camoniano, cujo verso de abertura diz: "Quando o céu encoberto vai mostrando...". Nele, retrata-se o amante que, "à luz quieta e duvidosa", caminha "ao longo de ua praia deleitosa", onde vai reconhecendo e ao mesmo tempo relembando o que a memória mantém ainda viva de sua "inimiga". O recurso aos advérbios também se faz presente e de modo bastante acentuado: "Aqui a vi os cabelos concertando,/Ali coa mão na face, tão fermosa,/Aqui falando alegre, ali cudososa"... "Agora...", "Aqui ...ali!", etc.⁶⁰

Quanto ao segundo nome, só a primeira vista pode soar estranho: Nicolau Tolentino, cujos escritos tornaram a gozar de grande voga à época romântica.⁶¹ Dentre eles, há um

60 A lembrança do soneto partiu de uma menção ao mesmo no estuopendo estudo de Sérgio B. de Holanda sobre Cláudio Manuel da Costa. Mais especificamente, na passagem dedicada a certa *tópica* comum nas meditações religiosas, que reaparece em versão secularizada num célebre soneto do árcade mineiro (que pode também ter sido uma possível fonte de sugestão para o poema de Azevedo). Trata-se da "compositio loci" (*composição de lugar*), prelúdio necessário a toda meditação metódica, que consiste em se ver "concretamente, com os olhos da imaginação, o cenário diretamente relacionado com o objeto proposto pela meditação". Não seria demais supor certo influxo, em algum nível, da *tópica* sobre a tradição da poesia meditativa, visto afinidades bastante significativas entre ambas. Inclusive porque o próprio Sérgio Buarque assinala que tal *tópica* chegou a ter enorme importância no desenvolvimento da poesia, e não apenas da poesia religiosa". Ver *Capítulos de literatura colonial* (org. Antonio Candido). São Paulo, Brasiliense, 1991, p.298ss.

61 Veja a respeito as considerações de Paulo Franchetti no estudo citado (p.8) sobre "a continuidade e revivescência de certo gosto neoclássico perceptível em todo o grupo" de poeta em torno de Azevedo.

que não raras vezes foi considerado a obra-prima do satirista lusitano: "O Bilhar",⁶² longo poema de quase trinta estâncias em oitava-rima. O poema retrata um Eu "melancólico" que, como ele mesmo dirá na estância final, "enfreia as baldas próprias rindo das alheias". Situado num canto da janela de seu quarto, ele cria de espreitada, "pela miúda gelosia", uma *perspectiva* através da qual enfoca todos esses exemplares da fauna urbana lisboeta arrebanhados no bilhar "defronte" sua casa. Também os advérbios estão aqui presentes, embora sem o emprego sistemático que lhes dá Azevedo. Assim atestam as seguintes passagens:

Mora *defronte* roto Guriteiro (...)
 (...) *Ali* suspira o triste, *ali* se queixa (...)
 (...) Alçando mais os olhos *á defronte* (...) ⁶³

O procedimento, *mutatis mutandis*, parece ser o mesmo, apenas Azevedo ajustaria o modelo aos interesses próprios e, por extensão, às injunções do tempo. Assim, a tendência egótica orientaria o afastamento em relação ao mundo exterior para o qual se abria a janela - que em nenhum momento é mencionada pelo estudante - e canalizaria o olhar para o interior dos aposentos que, suponho já tenha sido notado, funciona como uma espécie de "microcosmo da interioridade lírica".⁶⁴

Mas, uma vez sugeridas as possíveis afinidades, cumpre retomar o fio da meada exatamente do ponto em que foi desatado: no fragmento II, onde encontramos o Eu situado em seu salão, dando início ao inventário de seus bens. Dentre as "mil figuras" aí dispostas, o Eu começa pelas mais próximas - como bem indica o advérbio "aqui": a do roxo dominó, dando as costas à única figura deslocada no quadro (o cavaleiro cuja nobreza é metonimicamente indiciada pelos "alemães bigodes" e possivelmente em fuga no lombo do veloz animal que voa em disparada) e a do preto beberão com a garrafa aos beiços - de que Mário de Andrade⁶⁵ diz ser a única representação do negro a que se permitiu o gosto "aristocrático" do poeta.

62 Vale lembrar que este poema foi incluído na coletânea de 1834 intitulada *Satyricos portugueses: coleção de poemas heroi-cômico-satyricos*, organizada por José da Fonseca. Consultei a reedição feita por João Ribeiro no início do século (Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1910).

63 Nicolau Tolentino, "O bilhar" in *Satyricos portugueses: coleção de poemas heroi-cômico-satyricos*. (Nova edição com introdução crítica e anotações de João Ribeiro). Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1910, pp. 153-160

64 Valho-me aqui da expressão empregada por Davi Arrigucci Jr. no estudo sobre Manuel Bandeira, para definir a relação existente entre o espaço fechado do quarto e a interioridade do sujeito lírico no "Poema só pra Jaime Ovalle". Cf. *Humil-dade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.63.

65 Mário de Andrade, *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.357

Pela própria qualidade intrínseca dessas imagens, somos autorizados a inscrevê-las numa mesma esfera, a do *grotesco*, que inclusive encontra ressonância, com a última imagem aludida, na própria sonoridade dos versos, de força quase paronomástica, dada a aliteração das bilabiais surdas e sonoras entremeadas em dígrafo pelo vibrante alveolar /r/:

*Um PReTo BeBeRRão soBRe uma PiPa
Aos GRossos Beiços a GaRRafa aPeRTa*

Também na mesma esfera está inscrita a terceira imagem da sequência, a caricatura do vendilhão borrada à base de pó vermelho e tinta de escrever, em que se evidencia o exagerado da face, do nariz e do abdômen.

Entre um grotesco e outro, emerge a esfera do *sublime*, muito propositadamente representada pela imagem, bem ao gosto rousseauísta, da "ilha" romântica associada à alcova, onde se localiza o móvel "metafísico" por excelência: a *cama*. Não é de hoje que sabemos da importância desempenhada pela cama em meio à produção azevediana - e o próprio Eu virá a tratar dela adiante - como espaço da idealidade, indiciada já na escolha dos motivos a ela associados, todos relacionados à Natureza, que vão, num crescendo, da floresta, o rio, as ondas e a própria ilha até às representações mais imaginárias de uma idade de outro pródigo e mítica (Eldorado) e do paraíso bíblico (Éden).

Destacado do corpo da casa, o leito é o reduto de abstração ao real, ilha imersa no rio da inconsciência, de onde afluem os desejos de mancebo sublimados junto a figura etérea de um "anjo". Sendo como é, abertura ao passado com suas vivências oníricas, ele se mostra impregnado de lembranças, que tendem a aflorar quando da reportação ao mesmo, levando a uma certa vacilação do Eu, sensível já na própria mudança de registro.

O objetivismo descritivo é, por um instante, suspenso. Por um instante, um sopro de lirismo nostálgico parece ameaçar a lucidez do Eu que tende a resvalar para o passado: "Era ali que eu podia...". Mas as lembranças são, de pronto, suspensas; o Eu se recompõe e retorna para o *aquém* da casa, deixando para "além" o Romantismo".

Isso graças à perspectiva distanciada de onde fala. Como vimos, ele está situado em seu salão, que é o espaço, por assim dizer, menos "intimista" e, portanto, menos comprometedor. Em contraponto à esfera do sublime - cujos limites geográficos se

demarcam umbral adentro do quarto -, a sala é o domínio mais preso à existência prosaica e, em consequência, mais próximo à esfera do grotesco (indiciada já nas caricaturas que borram as paredes).

É desta perspectiva da sala que ele dará prosseguimento ao inventário por mais alguns fragmentos, sem que o *pathos* venha a comprometer sua posição. Assim, após focar o "mundo em caos" de seu quarto, ele se atém (fragmentos IV e V) aos ídolos, seus e de toda uma geração, cujos retratos pendem ao longo das paredes: Hugo, Lamennais, Bonaparte.

Todos os três são comentados e descritos segundo um mesmo paradigma: o do jogo entre a retratação da sublimidade do gênio (pela evocação dos grandes feitos e obras, em sintonia com a menção às feições ativas de cada um deles) e a lembrança de uma dada passagem da biografia de cada uma das personalidades que revele a sua condição "demasiado humana".

Primeiro Hugo, cuja genialidade foi capaz de criar personagens como Triboulet, Marion Delorme e Esmeralda, e acabou indo aos tribunais "por amar as mulheres dos amigos/ e adúlteros fazer romances vivos". Depois, de Lamennais, "o bardo santo,/ cabeça de profeta, ungido crente", o Eu alude maliciosamente a um certo "envolvimento" com G. Sand. Por fim, de Napolão, a quem "o gênio do futuro parecia predestiná-lo à glória", restou apenas "um crânio nas urnas do estrangeiro".

Obviamente, é em decorrência de seu estado de espírito, que o Eu cuida em retratar seus ídolos assim, com pés de barro. Há muito de ironia, é claro, nessas contradições entre o sublime e o demasiado humano, mas não chega as raías do patético, nem sequer do elegíaco. O Eu não abandona a sua atitude contida e, se algum lamento existe, passa velado.

O comprometimento dessa atitude parece começar mesmo a partir do fragmento seguinte, quando o Eu começa a "avizinhar-se" do leito, descrevendo imagens como a da "pálida sombra de mulher formosa" (quadro ou visão? - nem mesmo o Eu sabe a resposta), que lhe tocam mais diretamente e findam por abalar a visão lúcida e distanciada. Já no fragmento VII, com o quadro da "bela adormecida", o patético irrompe de cheio -

*Oh! quantas vezes ideal mimoso,
 Não encheste minhi'alma de ventura,
 Quando louco, sedento e arquejante,
 Meus tristes lábios imprimi ardentes
 No poento vidro que te guardia o sono!*

- e, com a chegada do fragmento VIII, tenderá a predominar. Agora o Eu fala *situado* no próprio leito e, com isso, sua posição queda comprometida de vez. Anulada, de certo modo, a visão em perspectiva, o Eu resvala memória adentro, abrindo as comportas do passado, que acaba por inundar o presente (atente-se à mudança de tempo verbal a partir deste fragmento). O que antes era auto-análise, vazada numa linguagem contida, transmuda-se agora em confissão, vertida em tom puramente elegíaco.

Do leito, e em tom de lamento, o Eu nos falará até o final do devaneio. É bem verdade que no fragmento XI o inventário é retomado - agora atendo-se aos objetos dispostos apenas no interior do quarto -, mas não no tom impessoal de antes. Assim a menção ao candieiro, feito com certa graça, é acompanhada de um comentário vazado de patético:

Oh meu comparsa nas doidas cenas do meu drama obscuro.

Note-se, de passagem, o quão sintomática é a disposição do quarto, tendo a mesa com o candieiro (local de criação) bem junto do leito (local do sonho) - "Aqui sobre estas mesa junto do meu leito"... É como se estivessem a nos dizer: no leito, o poeta sonha e, na mesa, converte em poesia o produto desses sonhos. Curiosamente, até então o Eu falava do salão, de onde *compunha* o seu poema como devaneio...

Agora ele se aproxima da mesa, onde encontra, além do candieiro e os livros diletos - Dante, Byron e a Bíblia -, uma caixa preta contendo o retrato dos pais. A lembrança destes acaba por desviar o curso do devaneio, que agora volta-se para o futuro. E futuro "negro"... a morte. O conhecido Eu lírico dos "poemas de luto púbere"⁶⁶ desponta aqui e, com ele, finda-se o devaneio.

Saindo da letargia esplinética em que se encontrou durante todo o poema, o Eu retorna à realidade da casa, que denuncia a presença do pajem, a quem saúda e ordena, primeiro, que despeje as "gotas últimas" da garrafa negra; depois que traga "fogo e dois charutos" e que acenda a lâmpada na mesa de estudo. Nisto, o feroso *cognac* já surtiu

66 A expressão é de Haroldo de Campos, "Apostila: diacronia e sincronia" in *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977, p.223.

efeito, devolvendo ânimo - "É só contigo/Que sinto-me viver" - e inspiração - "E no cérebro passam deliriosos assomos de poesia...." O Eu finda, portanto, o poema justamente quando se prepara para começar a escrever. Mas poderíamos indagar: escrever o quê? O poema, que já está pronto?

Em caso afirmativo, esta conclusão paradoxal faz pensar (apenas como paralelo para descrever o processo) num procedimento bem moderno, como o de Proust, em que o Narrador diz, ao fim e ao cabo, ter encontrado a chave para dar início à obra, quando, na verdade, ela já havia se construído durante a *busca* descrita ao longo de vários volumes.

Algo no gênero, pensaríamos, poderia ser a explicação para o processo descrito em "Idéias Íntimas": uma vez livre da "pachorra" que o impossibilitava de poetar e o entregava à cisma, quando o Eu se propõe a escrever, o poema já está pronto, já havia se construído nas costas do devaneio - e pensar que ainda seria preciso esperar mais de meio século até que Freud viesse a dar fundamento teórico a esse vínculo que une a criação poética aos "sonhos diurnos" do poeta! ⁶⁷

Contudo, um indício e outro disseminados no último fragmento vêm por em xeque esta nossa conclusão. Não parece ser bem o "poema-devaneio" que o poeta se prepara para escrever, empolgado pela bebida que lhe turva a visão - "Os meus olhos ardentes se escurecem". Justamente os olhos, que eram o canal por onde chegava a realidade captada no pormenor, para se converter na principal matéria enformada pelo poema.

Turvada a visão, o Eu lírico perde de vez o pé do real e se entrega, delirante, às idealizações que lhe acenam do leito: o velho "complexo do amor e medo" volta à tona, sublimado no delineio das formas feminis que aí resvalam a dormir. É desta ordem a poesia que o Eu se prepara para escrever.

*Os meus olhos ardentes se escurecem
E no cérebro passam deliriosos
Assomos de poesia... Dentre a sombra
Vejo num leito d'ouro a imagem dela
Palpitante, que dorme e que suspira,
Que seus braços me estende...*

O famigerado Eu romântico e sonhador da primeira parte da Lira, o adolescente "belo, doce e meigo" ressurge das cinzas, por fim, para expulsar o homem maduro, "realista"

67 Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos" in *Obras completas*. Madrid, Ed. Nueva, s/d, pp. 134s.

e, com ele, o que havia de avanço, de "moderno" ou de propriamente novo em relação ao romantismo "oficial": a *negatividade de uma consciência irônica*.

"Idéias íntimas" finda, assim, com um movimento de retorno, que remete não para o início do poema (como no romance proustiano e similares), mas para antes desse: um retorno, portanto, entendido (em vários sentidos) enquanto *regressão*. Reata-se o fio do rotineiro, do normatizado e o avanço, a maturidade desperta no poema ficou restrita a apenas um momento intervalar na trajetória do adolescente.

Se, como quer a justa análise de Antonio Candido⁶⁸, toda a obra do jovem Maneco deve ser compreendida (independente da biografia) como um esforço de conferir estatuto literário à adolescência, podemos dizer que "Idéias íntimas" corresponde a um daqueles momentos excepcionais de "vislumbre" da consciência adulta, mas logo seguido de novos retrocessos, novas vacilações e titubeios próprios a essa difícil fase de transição. Um momento, enfim, de "descuido" (do Eu, do adolescente, do Romantismo), mas ainda incapaz de operar mudança em definitivo.

⁶⁸ "Não desejo, nem de leve, sugerir nele qualquer incapacidade, desvio ou anormalidade efetiva, mesmo porque estou me referindo ao poeta que, em suas obras, fala em primeira pessoa, não ao homem Álvares de Azevedo, necessariamente. A sua obra exprime, com a força ampliadora da arte, a condição normal do adolescente burguês e sensível em nossa civilização, mais acentuada ou prolongada nuns do que noutros: a dificuldade inicial de conciliar a idéia de amor com a de posse física. Sob este aspecto ele é o adolescente, exprimindo um drama inerente à educação cristã, que tem sido ao mesmo tempo fonte dos mais graves desajustes individuais e estímulo para as mais altas sublimações da arte." Cf. Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, loc. cit., p.184.

**4. BERNARDO GUIMARÃES E OS
ACORDES DISSONANTES DE
UM 'RUDE RABEÇÃO'**

*De atroz sarcasmo às vezes pelos lábios
Lhe doudejava um riso.*

Bernardo Guimarães, "Ao meu aniversário"

Se comparado ao riso ténue de Azevedo, o de Bernardo Guimarães surge como pólo oposto, quer pela intensidade, quer pela variedade de notas que extrai de seu "rude rabecão". O forte traço de personalismo e intimismo que desponta na poesia do primeiro contrasta vivamente com a tendência à impessoalidade presente na do segundo.

A margem de gradação já não caminha aqui do cômico ligeiro em direção à ironia mesclada de trágico e patético, mas cobre um amplo espectro, que vai da graça faceta até o riso extremo de perversão e sadismo: o "grand rire infernal" de que fala Hugo¹, só chega mesmo a ecoar, entre nós, com Bernardo.

Para a consideração dessas várias gradações, optei pela ordenação das poesias em quatro grandes grupos, que seguem mais ou menos à risca os níveis do humor de Bernardo identificados por Antonio Candido². A cada um deles fiz corresponder um subcapítulo:

- o primeiro trata tanto das poesias de tema impessoal e intenção satírica, quanto das mais intimistas e marcadas por certo humor ligeiro, nos moldes em que foi difundido à época a partir da lição azevediana;
- o segundo trata dos tributos pagos à "masa secreta", da qual Bernardo não foi o único cultor de sua geração, embora poucas produções no gênero tenham conseguido burlar as barreiras da moral vitoriana e alcançar a posteridade;
- o terceiro envereda pelas trilhas do humor *noir*, do riso grotesco por excelência - nos moldes em que o definiu Baudelaire³, infelizmente representado aqui por um único poema: "A orgia dos duendes";
- o quarto ocupa-se, por fim, de um gênero especial de poesia, de que Bernardo também não foi o único cultor: refiro-me ao bestialógico, variante local do *nonsense verse*.

1 Victor Hugo, Do grotesco e do sublime, loc.cit.

2 Ver Formação da literatura brasileira, loc.cit., v.2, p.175s.

3 "Sobre a essência do riso" in Escritos sobre arte, São Paulo, Edusp, 1991.

Com este último sub-capítulo, o trabalho de mapeamento das modalidades de riso romântico chega praticamente a seu termo. O que segue, são apenas considerações finais relativas a trajetória descrita e a posição do humor em poesia na tradição literária local. Começemos, pois, pelo que aqui denomino de riso rotineiro.

4.1.RISO ROTINEIRO

De antemão, devo observar que o adjetivo que aqui figura no título, qualificando o riso, não deve implicar, de modo algum, num juízo de valor pois, do contrário, estar-se-ia cometendo um séria injustiça para com certas produções de excelente nível do poeta mineiro, cujo humor tende a ser assim qualificado.

Na verdade, o termo trai certa impropriedade, mas era o que dispunha à mão para designar algumas formas de comicidade que não constituíam novidade, nem sequer particularidade da obra de Bernardo Guimarães, quer por existirem há muito e continuarem a ser cultivadas em todas as épocas; quer por serem características do Romantismo sim, mas inauguradas na tradição local por outro nome representativo do período, que não o do poeta mineiro.

No primeiro caso, temos a sátira de costumes endereçada a um dos alvos preferidos de todos os tempos: a *mulher*. Mais especificamente, a mulher retratada como vítima dos ditames da *moda* que, desde a mais remota manifestação da sátira misógena, foi sempre tomada como signo da vaidade e frivolidade tributadas ao sexo frágil.

Dois são os poemas dedicados ao tema: "A saia-balão" (1859) e o hino "À moda" (1878), que se concatenam numa todo seqüencial, devido a alusão direta ao primeiro poema contida logo na abertura do segundo, de modo a assinalar a retomada da investida satírica iniciada por aquele:

Balão, balão, balão, perdão te imploro
Se outrora te maldisse,
Se contra ti em verso mal sonoro
Soltei muita sandice.
Tu sucumbiste, mas de tua tumba
Ouço uma gargalhada, que retumba.

Cobrindo, assim, um lapso de quase 20 anos, Bernardo retraça a evolução da indumentária feminina com fidelidade de cronista social: da saia-balão à moda marcada pelo arrepanhados de tecidos na parte posterior, a compor, com os penteados, "um ritmo em cascata de *chutes*, *ondulations* e cauda".⁴

4 Para um histórico e uma belíssima análise da moda no período em questão, remeto o leitor ao estudo pioneiro de Gilda de Mello e Souza, O espírito das roupas: a moda no século XIX, São Paulo, Companhia das Letras, 1987. No tocante aos dois momentos da indumentária feminina enfocados pelos poemas de Bernardo, vale lembrar a seguinte passagem do estudo, que ajuda a compreender o

Frente a esses complicados arranjos de fazendas, pregas, gregas e demais adereços, o poeta desce a minúcias de rendas e babados orientado pela nostalgia da "clássica roupagem" com que outrora se trajavam as beldades gregas, tal como se afiguram talhadas em mármore. Como se pode notar, até no domínio da moda o poeta deixa flagrar o atavismo de seu gosto clássico ao eleger como ideal de beleza imagem desataviada e sublime, com a túnica singela presa ao ombro deixando entrever o delineio das formas e a nudez alva dos braços.

Mas contra ela, o presente devolve a figura feminina concretizada no portentoso das saias, no arco descomunal da crinolina ou no emaranhado de fofos, apanhados e *pouffs*, seguido pelo incomensurável da calda, que tanto horror causavam ao poeta, despertando-lhe o senso de grotesco, traduzido em comparações das mais maldosas: de *gameleira* ou *perua de roda* a *chourica* ou *ovelha timorata* a arrastar rotos velos de lã. A perversidade, que viria a ser o traço distintivo do humor de Bernardo (conforme trataremos de mostrar em momento oportuno) já reponia nestes poemas e chega mesmo ao limite no segundo deles, com uma derradeira comparação -de gosto bastante duvidoso, mesmo no domínio da sátira- em que aproxima a imagem da mulher com seu arrepanhado de tufos e pregas à da

...corça malfadada,
Que as garras do jaguar
A custo escapa toda lacerada,
Co'as víceras ao ar,
De rojo pela senda das montanhas
Pendientes leva as tépidas entranhas".⁵

É difícil saber quem, no caso está mais próximo do jaguar: o próprio poeta ou o figurinista responsável por tal deformidade ambulante.

Obviamente, não é preciso muito esforço para notar que a investida satírica atende, aqui, a um objetivo mais específico e coadunado com o período: a representação romântica da mulher, *esbelta qual palmeira a arquear ao mais leve sopro d'aura* - tal como, dizem os versos, "comparam os poetas as virgens de seus sonhos mais diletas". À delgadez ideal,

fundamento da crítica feita pelo poeta através da sátira: "A saia-balão e a crinolina são outros dois símbolos de classe que, alcançando o seu exagero máximo justamente no período em que o desenvolvimento das estradas de ferro incrementava as viagens, mostram como coerência e comodidade são elementos estranhos à moda, sobretudo à moda feminina. Ambas tolham sobremodo os movimentos: a saia-balão, com a série portentosa de anáguas engomadas, seis ou sete ao todo, incluindo a indispensável, de flanela vermelha; a crinolina, com a monumental armação de aço que entulhava as salas, por maiores que elas fossem, e só por milagre cabia nas acomodações exíguas dos trens. Em 1860 a imperatriz Eugênia abandona esse mecanismo defuncional, como diríamos hoje; mas em vez da evolução da roupa se fazer no sentido da simplicidade, como seria razoável, surge o impedimento das caudas que, cada vez mais longas e elaboradas, se arrastam pesadas, varrendo a poeira e a imundície da via pública.(...) No decênio de 80 as caudas diminuem, mas em compensação as saias ficam mais estreitas e cerram as ancas; e se andar é uma arte difícil que solicita grande habilidade, sentar-se sobre o emaranhado de fofos, apanhados e *pouffs* que ornam a parte posterior dos vestidos torna-se quase uma utopia." (pp.127-128)

⁵ Note que, embora repulsiva, a imagem da corça com as víceras pendentes, bem como a da ovelha tosqueada a arrastar os velos são fiéis à impressão causada, à época, pela moda em *cascade*, conforme ilustra a anedota do *Punch*, lembrada por Gilda de Melo e Souza (loc.cit, p.64), em que a velha diz para a moça elegante: "Minha cara, suas roupas estão todas caindo..."

Bernardo contrapõe a turgidez das silhuetas projetadas nas ruas da cidade, a varrer-lhes o lixo.

Assim, se Azevedo foi buscar na "filha do povo" o veículo para promover o rebaixamento da idealização romântica da mulher, Bernardo encontraria-o na velha tópica da sátira anti-feminista. Ou ainda na retratação de certa parte corporal que muito raramente se prestaria a louvação poética.

Tal ocorre em "O nariz perante os poetas", muito próximo ao que faria, por exemplo, José Bonifácio, o Moço em "Um pé", inclusive no modo como ambos encaminham a abordagem dos respectivos temas, conforme se pode notar no confronto entre a estrofe de abertura do primeiro -

*Cantem outros os olhos, os cabelos
E mil cousas gentis
Das belas suas: eu de minha amada
Cantar quero o nariz.*

- e as seguintes passagens do segundo:

*Adorem outros palpitantes seios,
Seios de neve pura;
De angélico sorrir meiga fragrância;
Ou sobre o colo de nevada garça,
Caindo a medo, em ondas aloiradas,
Bastos anéis de tranças perfumadas; (...)*

*Não, não quero painéis de tal encanto,
Tenho gostos humildes.
Amo espreitar a negligente perna
Que mal se esconde nas rendadas saias
Ou ver sumindo o putamar da escada
Sem asas, a voar, um pé de fada! (...)*

Em ambos os casos, como se vê, o *eu* começa por enunciar a particularidade de seu canto frente ao gosto comum, partilhado pelos demais poetas, na retratação da mulher amada. Segue-se a isto a enumeração - bastante similar em Bernardo e José Bonifácio, embora muito mais detalhada neste último - dos lugares-comuns explorados à exaustão pela lírica romântica: a basta cabeleira em anéis de tranças aloiradas; a face angelical ou menina, de fresco matiz; o coral da boca ingrata e o perolado dos dentes; o colo de nívea garça ou de alabastro; os seios palpitantes...

Esta visto que tal enumeração, por um lado, obedece a uma intenção paródica que - na esteira de Álvares de Azevedo ("Namoro a cavalo"; "E ela! E ela! E ela!...") - visa expor ao ridículo a pieguice do lirismo rotineiro. Por outro lado, ela parece servir de contraponto a novidade do canto promovido pelo *eu*.

Há, contudo, diferenças significativas entre os dois poemas, a serem assinaladas, a fim de se ter a medida exata do que é peculiar a cada um deles. Em "Um pé", o inusitado do tema não é algo extensível ao tratamento oferecido ao mesmo. Ou seja, a matéria é de todo diversa ao que era freqüente na lírica amorosa, mas o *tom* ainda permanece idêntico ao empregado por esta.

Muito embora haja o humor a estabelecer o fosso entre o objeto e o discurso que o institui, ele não chegar a abolir o tom sentimental e idealizante próprio da época. Na verdade, ambos (humor e lirismo) se mesclam num tom faceto que se, por um lado, ajuda a conter os excessos de pieguismo, por outro, não deixa de conferir a "um pé" a parcela de poesia que lhe cabe. Afinal, se Álvares Azevedo conseguiu reconhecer certa maviosidade no ronco de sua Beatriz lavadeira, porque José Bonifácio não poderia captar uma dose de poesia num mimoso pezinho?

Assim, com ares de fetichista, José Bonifácio acaba por fazer o pé de sua iaiazinha - "pé de fada" a voar "sem asas" - alçar às esferas do sublime, através de um discurso não menos idealizante e sentimental que o empregado por qualquer outro poeta do tempo, ao tratar do colo ou dos olhos da amada. De objeto parcial, destacado do conjunto, o pé chega mesmo a emancipar-se e equivaler à totalidade da mulher amada, pois é dotado de uma "tez mimososa", "tez folha de rosa", e até de um coração (cabendo a alma a perna) - partes elevadas do corpo as quais geralmente se dirigia a louvação poética.

"Poeta do amor e da saudade", como ele mesmo se auto-rotula, JB finda seus versos, como não poderia deixar de ser, cantando a *lembrança de morrer*. Mas ao invés da cruz e dos conhecidos dizeres com que sonhava o jovem Maneco em seu "leito solitário", pede o poeta, "sobre a funérea pedra, a forma do pé" de sua amada. Afinal, se este sempre "foi o (seu) culto", é natural que assim o queira, a fim de que possa - desejo oculto

de todo aquele que tem no pé o seu fetiche⁶ - "sonhar o *resto*", como ele maliciosamente diz, "enquanto a lua, chorosa e triste, pelo céu flutua..."

Já em "O nariz perante os poetas", a notação lírica e sentimental se desfaz por completo em prol da puramente cômica. Mas não é apenas nisso que reside a diferença em relação ao jovem Maneco e o moço Bonifácio. Ela também se faz sentir no modo como Bernardo expõe o desajuste entre o objeto e o discurso que o institui, o que o leva, por fim, a desistir da empreitada:

*Estou já cansado, desisto da empresa,
Em versos mimosos cantar-te bem quis;
Mas não o consente destino perverso,
Que fez-te infeliz:
Esta decidido, - não cabes em verso,
Rebelde nariz.*

O jogo poético sinicamente mantido por Álvares de Azevedo e José Bonifácio da primeira à última linha do poema é, assim, desfeito⁷ por Bernardo, através do reconhecimento da impossibilidade de um tema dessa ordem converter-se em matéria de poesia. Mais do que o nariz, é essa *impossibilidade* o verdadeiro objeto do poema, conferindo a este uma dimensão de *negatividade* que viria a ser um traço marcante em outros momentos da produção "irregular" de Bernardo, através da mobilização de recursos diversos, a serem assinalados adiante.

Antes, cumpre ainda ocuparmo-nos de outros momentos do que aqui denominou-se de riso *rotineiro* e, para tanto, deve-se mais uma vez trazer à baila o nome de Álvares de Azevedo, pois dele parece proceder o modelo de alguns dos poemas de Bernardo Guimarães a serem tratados a seguir. O leitor pode julgar contraditória esta aproximação, uma vez que logo na abertura do capítulo 4 tratei de assinalar a diversidade existente entre o humor de um e o de outro. A contradição, contudo, é apenas aparente, pois a diversidade de fato existe e se torna evidente quando se considera a parcela mais representativa do humor de Bernardo Guimarães. O fato é que, ao lado desta, existe outra parcela, talvez menos representativa do que a primeira, mas ainda assim bastante significativa. E

6 Segundo Freud ("Fetichismo", in *Obras completas*. Madri, Ed. Nueva, 1973, v.III, p.2995), "o pé ou o sapato devem sua preferência - total ou parcialmente - como fetiches a circunstância de que o menino curioso sonha espiar os genitais femininos desde baixo, ou seja, das pernas para cima".

7 Uma atitude similar ainda comparece - embora de modo mais discreto - nos versos finais de "A saia-balão", de que tratamos há pouco: "Balão, balão, balão! - fatal presente/com que brindou das belas a inconstância/a caprichosa moda impertinente,/sepulcro da elegância,/tirano de bom gosto, horror das graças!.../Render-te *or cultus meus não posso, não*;/roam-te sem cessar ratos e traças,/balão, balão, balão."

justamente nela é que podemos reconhecer o influxo do humor azevediano - embora, em muitos momentos, Bernardo não deixe de trazer soluções muito pessoais a temas propostos pela lírica azevediana e, sob inspiração desta, bastante cultivados por muitos outros menores do período.

Como muitos, Bernardo não poderia ter-se furtado à influência desse que foi modelo, confesso ou não, de toda uma geração. Ainda mais quando se tem em conta o grau de intimidade privada por ambos nos tempos de academia, onde configuravam, juntamente com Aureliano Lessa, "sólida trinca de amigos que fascinou muitas gerações de acadêmicos literatos".⁸ Tamanha camaradagem quase veio a ser selada de vez com um acalentado projeto de publicação conjunta de suas poesias, que já dispunha até de título - as *Três Liras* -, sem contudo chegar a conhecer letra de forma.

Desse convívio estreito, resultaram peças com a ode "Ao charuto" e a canção "O cigarro", em que sentimos, já nos títulos, o bafejo do autor da *Lira*. O mesmo culto ao poder lenitivo do tabaco propício ao devaneio, fazendo o pensamento dissipar-se no ar com a fumaça, está presente aqui. Mas, ao contrário de Azevedo, os méritos do tabagismo não são desfrutados apenas pelo poeta estudante, como se fosse um privilégio distintivo da classe. É, antes, um prazer socializado, e não apenas pelos homens... Também as mulheres, àquela altura, "já...fumavam por chalaça..."

Ainda um sopro mais leve de Azevedo se faz sentir em composições como "Minha rede" e "Hino à preguiça", pois foi o autor da *Lira* quem primeiro celebrou, e repetidas vezes, a santa "pachorra". Basta lembrar que a preguiça é a "mulher por quem suspira" o Eu lírico de um dos poemas da série "Spleen e charutos" e é também ela que define o principal atributo do herói em "O poema do frade": "Meu herói é um moço muito preguiçoso".

A valoração da preguiça tem antecedentes europeus e, como se sabe, coaduna-se bem com o ideário romântico. "A preguiça", diz Eugênio Gomes, "prepara o sono e, deste, já se disse que é irmão da morte. O romantismo alberga desveladamente os dois 'fratelli' favorecendo-os com a manutenção de uma atmosfera de noturnidade peculiar a um e a outro."⁹

⁸ Antonio Candido, "A literatura na evolução de uma comunidade", loc.cit.p.156.

⁹ Eugênio Gomes, "Álvares de Azevedo" in *Prata da casa*, Rio de Janeiro, A Noite, s/d, p.18.

Além disso, a exaltação da preguiça e do ócio foi também um modo encontrado pelos românticos para afrontar os clássicos, defensores do aproveitamento racional do tempo. Até mesmo Goethe - que nunca escondeu sua face classicista, aliás a mais valorizada pela crítica alemã - observava "que a hora tem sessenta minutos, cada minuto sessenta segundos e o dia tantas e tantas horas (...): eis um campos em que posso trabalhar, posso plantar nele."¹⁰

Não seria demais supor, ainda, que essa mesma exaltação surgia em resposta à ética burguesa do trabalho, já em consolidação à época romântica e primando pelas horas regradas e vigilantes, de modo a torná-las (fator capital) *produtivas*.

Talvez por isso Schlegel, em ensaio justamente intitulado *Sobre a preguiça*, lastimasse a pontualidade distintiva do povo alemão - cuja formação protestante bem sabemos o quanto contribuiu para a consolidação da referida ética do trabalho. A noção de tempo deste povo, considerava o escritor, é a de quem não sabe nem sentar-se bem (feitos os italianos), nem deitar-se bem (como os orientais).

Como notam Rosenfeld e Guinsburg, "vê-se nesses símbolos de repouso e do ócio que o ideal é refestelar-se no tempo a fim de esvaziá-lo de qualquer visgo objetivo e convertê-lo em lânguido leito de inação. Assim, ao discorrer *Sobre a preguiça*, exaltando-a, Schlegel põe à mostra um aspecto típico do Romantismo e de seu requinte, a fadiga de uma gente que já nasceu cansada..."¹¹

Para essa simbologia do repouso, Bernardo Guimarães tratou logo de oferecer - a exemplo de Álvares de Azevedo, em "Minha esteira" - uma contribuição local: a *rede*, embalando o indolência inata de um povo, cuja fama Schlegel devia desconhecer, embora apontada até mesmo por viajantes estrangeiros, quando de sua estada no país.¹²

Bernardo Guimarães, no aludido hino, parece dar reforço à tese da preguiça como atributo local, ao registrar o nascimento desta em meio à nossas plagas:

10 Cf. Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg, "Um encerramento" à coletânea organizada por este último: *O Romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p.283.

11 Idem, *ibidem*.

12 Sirva de exemplo este trecho de Luís d'Alencourt em *Memórias sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuiabá*, onde a preguiça é vista ora como um atributo natural do povo brasileiro, ora como resultante de uma dada ordem de fatores histórico-sociais: "O geral do povo", diz o viajante, "como não pode exportar e não é animado pelo interesse, mola real do coração humano, tem-se entregado à indolência e à preguiça, causas fatais à população". Apud. Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo, Duas Cidades, 1991.

*Nascestes outrora em plaga americana
 À luz de ardente sesta
 Junto de um manso arroio, que corria
 À sombra da floresta.*

E, nascida em berço esplêndido, é natural que a Deusa Preguiça trouxesse a marca de origem impressa já na própria tez:

*Gentil cabocla de fagueiro rosto,
 De índole indolente,
 Sem dor te concebeu entre as delícias
 De um sonho inconsciente.*

A *indolência* como atributo congênito à nossa *índole* (numa afinidade que chega a ser da ordem da paronomásia) constitui verdadeiro lugar-comum, datado de muito tempo atrás. Lastimada no século passado, ela chegou, neste, a ser vista, com Mário de Andrade e demais modernistas, em chave valorativa, possivelmente devido aos evidentes sinais de esgotamento da ética protestante do trabalho, segundo observa Schwarz.¹³

Ora, para Bernardo ela também nada revolta de negativo, tanto que é convertida em matéria de louvação -

*Maldigam-te outros; eu, na minha lira
 Mil hinos cantarei
 Em honra tua, ao pé de teus altares
 Sempre cochilarei.*

-e desvinculada da "horrenda comitiva" dos "pecados capitais":

*O que tens de comum com a soberba?...
 E nem com a cobiça?...
 Tu que às honras e ao luxo dás as costas,
 Lhana e santa Preguiça?...
 Com a pálida inveja macilenta
 Em que é que te assemelhas,
 Tu, que sempre tranquila, em as faces
 Tão nédius e vermelha?
 Jamais a feroz ira sanguinária
 Terás por tua igual,
 E é por isso que aos festins da gula
 Não tens ólio mortal.*

*Com a luxúria sempre dás uns visos
 Porém muito de longe,
 Porque também não é de teu programa
 Fazer vida de monge*

13 Idem, *ibidem*.

Curiosamente, o poeta que aqui faz a apologia tropical da preguiça, lamentando profundamente, ao fim e ao cabo do hino, ter de abandonar os braços da "gentil cabocia", por "fatal necessidade", é o mesmo que, em um dos sonetos intitulados "Trabalho e Luz", meterá à bulha esta "divisa imensa da nova legião de um mundo novo" (como diz no outro soneto homônimo), repetindo-a debochadamente à exaustão, no que mais parece ser uma paródia do cultismo luso, segundo observou Basílio de Magalhães.¹⁴ Baseado nas repetições excessivas e no duplo sentido com que é tomada a palavra *luz*, o encômio à essa divisa chega às raias do absurdo, deixando entrever o velho *rei dos bestialógicos*, dos tempos da academia de Direito:

*Trabalho e luz, mais luz e mais trabalho!
Sem trabalho não pode dar-se a luz,
Ao trabalho preside a diva luz
E de noite sem luz não há trabalho.
O trabalho é saúde, é vida, é luz;
Para ter uma luz, sempre trabalho;
Sai sem luz, todo errado, o meu trabalho,
Pois não há trabalho sem a luz.
Ora, a luz sendo guia do trabalho -
Nada faz o trabalho sem a luz,
E nem a luz é nada sem o trabalho.
A força do trabalho obtém-se a luz
Mas a luz não resplande sem trabalho
Glória ao trabalho e luz, luz e trabalho.*

Ainda dentro do universo temático do trabalho, vale recordar uma última composição - e das mais saborosas - de Bernardo Guimarães: o longo poema narrativo intitulado "Dilúvio de Papel". Nele, o referido universo assume contornos mais definidos, pelo enfoque dirigido a uma situação concreta (e, ao que tudo indica, de cunho biográfico): a "incompatibilidade entre a musa clássica do poeta e o lugar que ele ocupa, como profissional da palavra, no mundo moderno", conforme bem definiu Franchetti.¹⁵

Na verdade, ao tratar da incompatibilidade de sua musa clássica, Bernardo acaba pondo em evidência o lugar periférico ocupado pela poesia em geral dentro (ou melhor, à *margem*) da sociedade moderna. E o faz sem parecer estar tratando de um simples lugar-

14 Cf. esclarecem Basílio de Magalhães (biógrafo do poeta) e Alphonsus de Guimaraens Filho (organizador das *Poesias completas*), os dois sonetos homônimos foram publicados no *Diário de Minas*, de 15 de agosto de 1925, trazendo algumas notas de um outro biógrafo (anônimo) de Bernardo, que informam terem sido esses versos compostos "por ocasião de se inaugurar em Ouro Preto, o Liceu de Artes e Ofícios".

O primeiro soneto (feito com seriedade e, por isso mesmo, talvez o único realmente destinado a homenagear o Liceu) traz uma curiosa nota (do próprio poeta?): "No luzidio e bem trabalhado soneto, as palavras trabalho e luz entram sete vezes cada uma! Eu que sou pichoso [*caprichoso*?] vou deitar a barra além, e fabricar um soneto em que não haja um só verso, em que não entre o Trabalho e a Luz". Daí o segundo soneto em versão satírica, que também traz outra nota: "Isto é que é luzir e trabalhar". Informa ainda o biógrafo anônimo, que Bernardo Guimarães fez, para os tercetos do segundo soneto, "uma deliciosa variante, de um realismo algum tanto desabusado". Devido à natureza desta, por certo, é que o biógrafo teve o cuidado de não reproduzi-la no jornal. Ver a respeito: Bernardo Guimarães, *Poesias completas*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1959, pp.514-515 (nota 16, de Alphonsus de Guimaraens Filho), e Basílio de Magalhães, *Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro, Anuário de Brasil, 1926, pp.116-117.

15 Paulo Franchetti, loc.cit.p.14.

comum d Romantismo - que foi, afinal, no que acabou por se transformar a condição de *outsider* do poeta, quando desvinculada da conjuntura social que a motivou. É o que parece ocorrer, conforme vimos, em alguns momentos da produção do colega Maneco, quando partilha ironicamente com o leitor o desprezo burguês por poetas e poesias.

Muito mais preso ao solo de uma vivência efetiva, "O dilúvio de papel" parece ser uma das primeiras respostas vazadas em moldes poéticos a uma problemática que já freqüentava, com certa assiduidade, as páginas de escritos, prefácios e necrológios¹⁶ produzidos pela geração anterior à de Bernardo. Nelas, atesta-se o desmerecimento público do homem de letras, visto a oscilar entre o parasitismo social e a loucura.

Num contexto tacanho, carente de leitores que a reconheça e de um mercado que a absorva, a poesia tendeu a se transformar numa ocupação extra, propícia às horas de ócio - tal como atestam, entre outros, Porto Alegre (conforme vimos em sua Estátua Amazônica) e o próprio Bernardo (no prefácio às suas Poesias). Além disso, no próprio hino de exaltação à preguiça, há mais de um momento em que essa vinculação entre a poesia e as horas de ócio (sob a égide da "gentil cabocla") pode ser apreendida.

Já em "O Dilúvio de Papel", a problemática da inserção social do escritor ocupa o centro da cena, ao retratar um poeta obrigado a empenhar a pena a serviço da grande imprensa. Este "sonho de um jornalista poeta" - como é subtítulado o poema - inscreve-se, biograficamente, na passagem da condição de poeta-estudante à de "jornalista poeta": provavelmente composto em fins da década de 50 ou, de modo mais preciso, entre os anos de 1859 e 1860, o poema coincide com o período da primeira estada do poeta na Corte, onde travou contato com Machado de Assis e desempenhou, juntamente com este, a função de repórter parlamentar no Senado. Também por essa mesma época, viria a assumir a editoria de literatura do jornal *Atualidade*, órgão do partido liberal onde publicou quatro severas críticas a obras de nomes consagrados, causando certo *frisson* nas rodas cultas da época. Toda essa vivência pode ter servido de inspiração ao poema.

Em linhas gerais, o poema trata de um jornalista - que também faz as vezes do narrador - cansado de viver em "pálido aposento, na lóbrega espelunca, não vendo quase

¹⁶ Um rastreamento dos vários registros deixados pelos membros da Niterói (e mesmo por aqueles enquadrados nas gerações seguintes) a respeito da marginalidade da poesia e da falta de status do homem de letras na sociedade local pode ser encontrado em Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *A leitura rarefita: livro e literatura no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p.151ss. Pesquisando os relatórios e necrológios escritos por Joaquim Manuel de Macedo, quando primeiro-secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, também Cristina Bassi assinalou-me a freqüência com que o romancista trazia à baila o problema da inserção social de poetas e escritores brasileiros.

nunca senão por uma fresta o firmamento". Aí jaz imerso em meio a folhas e mais folhas de papel, "que de todos os cantos aos milheiros noite e dia [o] assaltavam de tropel".

Assim cansado, ele resolve "sacudir a importuna poeira que lhe encardia" e buscar, "longe das turbas", um "lindo recesso" onde pudesse "respirar o bálsamo da tarde". Certamente o leitor não terá dificuldade em reconhecer nesse movimento de bater em retirada, a atitude típica do poeta romântico, buscando a campo aberto a quietude indispensável à reflexão, bem como o consolo às contradições experienciadas no espaço urbano. Contudo, sabendo-se do pendor clássico revelado pelo poeta em boa parte de sua produção oficial, é possível que tal movimento tenda a oscilar entre a atitude romântica e a velha tópica horaciana do *fugere urbem*.

Enfim, uma vez no campo, o poeta depara-se com um sítio ameno "ao pé de uma colina, ao sussurro da fonte, que golfeja sonora e cristalina", onde vai sentar-se, "enquanto o sol dardeja frouxos raios por sobre os arvoredos, e da serra nos últimos fraguejos" - diz ele - "meu pensamento longe se embrenhava em páramos fantásticos, e do mundo e dos homens me olvidava, sem ter medo de seus risos sarcásticos".

A composição do *locus* obedece aqui à orientação clássica, que prescrevia como cenário próprio ao poetar, um recanto no prado, junto à fonte e sob uma árvore.¹⁷ Isto faz supor, portanto, que ao fugir da cidade e buscar abrigo *sub tegmine fuge*, o jornalista transmudar-se-ia em poeta. A velha oposição campo x cidade serve, assim, para definir os domínios relativos aos ofícios em confronto.

Contudo, se Bernardo Guimarães lança mão da tópica clássica é para logo em seguida desautorizá-la e o faz pelo menos de dois modos. Para considerarmos o primeiro deles, devese lembrar que, dentro da tradição helenística, essa *paisagem ideal* ao exercício da poesia requer, como bem nota Curtius, "um marco sociológico, isto é, um ofício que exija a vida ao ar livre ou no campo, distante da cidade. O poeta deve ter tempo e ocasião para escrever..." "A isso prestava-se às maravilhas o ofício dos *pastores*, "que desfrutavam do ócio em abundância..."¹⁸ Ora, justamente o que falta ao *eu* do poema de Bernardo é *tempo* e *ocasião* para escrever, visto que seu inadequado ofício absorve todas as horas do dia. A

17 Ver Ernst Robert Curtius, "El paisaje ideal" in *Literatura europea y Edad Média latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, v.1, p.269.

18 Idem, *ibidem*.

própria ida ao campo é fruto de um abandono temporário dos afazeres jornalísticos devido ao cansaço.

Um segundo modo de desautorizar a tópica está na intenção com que o *eu* sai em busca da paragem amena, reconhecendo aí um lugar antes para reflexão (numa atitude própria aos românticos, conforme já se notou), do que para o poetar. É bem verdade que essa reflexão acaba por traduzir-se de modo poético, visto que dela resulta o *poema*. Todavia, um poema que se alimenta justamente da *impossibilidade* do fazer poético. Ou seja, a ida ao campo se afigura, de fato, como um reencontro com a musa, mas não para render-lhe os tributos costumeiros e sim para um verdadeiro acerto de contas (embora este se valha ainda dos moldes poéticos).

O reencontro com a musa dá-se de maneira efetiva. A princípio, confundida com uma estátua caída do pedestal (queda, aliás, bastante significativa), a deslumbrante virgem, que surge recostada ao cajueiro e, diz o *eu*, "de mim não mui distante" (proximidade não menos significativa), revela sua real identidade ao dedilhar as cordas da lira que trazia à mão, dela extraíndo maviosos harpejos. Outra não era a virgem senão a própria *musa* em pessoa, que ao poeta se dirige a cantar - "que a musa canta sempre e nunca fala" - com "severo acento", que "inda abala té agora o meu peito". Ao canto (que leva a um vascolo do poeta), o *eu* contrapõe a fala articulada num discurso engenhoso, voltado à persuasão - e, no limite, ao rechaço - da musa. É o jornalista quem fala aqui, valendo-se de todos os artifícios retóricos aprendidos, provavelmente, nos anos de academia.

A imagem do poeta a rechaçar a musa foi um motivo freqüentemente explorado pela tradição européia e inaugurado com o cristianismo. Em Boccaccio, por exemplo, a homenagem às musas põe-se "a serviço da misogenia medieval", numa atitude marcada, segundo Curtius, "pelo ressentimento do letrado medieval".¹⁹ Certo ressentimento também parece marcar a atitude Bernardo (embora atenuada pelo humor), que vai além do rechaçamento, chegando às raias do aviltante.

Depois de notar a esterilidade do "arvoredo de Dáfnis" neste "país de ouro e pedrarias", onde "só vale o café, a cana, o fumo e o carvão de pedra", o poeta trata de sugerir a musa o retiro para as margens do Hipocrene. Em seguida reconsidera a proposta

¹⁹ Idem, p.340.

e sugere meio acanalhadamente à musa que, para obter riqueza e glória certa, ela se exhiba nos teatros, explorando os dotes de prima-dona (com a parceria do poeta nos libretos) e o torneado das belas pernas.

Diante da proposta venal, a musa de Bernardo é tomada de indignação e, irada, lança a maldição que dá nome ao poema: um verdadeiro *dilúvio de papel*. Todos os jornais que compunham a grande imprensa da época, nacional e internacional, descem em enxurrada e saem em perseguição ao desertor do Parnaso, que foge rumo à cidade. Lá, acaba acuado, atolado até o pescoço por folhas e mais folhas impressas. Busca ainda em vão reparar o erro cometido para com a musa até que, diante do quadro irreversível, o poeta lança mão de uma idéia que, por instantes, julga ser a solução: atear fogo à papelada. Ledo engano: imerso que estava em meio aos jornais, o poeta jornalista (mais jornalista do que poeta) acaba ele próprio ardendo em chamas.

Aos gritos, por fim, desperta, revelando a verdadeira natureza do episódio narrado:

*Ainda bem, que esse quadro tão medonho
Não foi mais do que um sonho.*

O desfecho dado por Bernardo ao poema pode parecer a alguns uma solução "comprometedora", na medida em que, ao desfazer todo o episódio em sonho, dá a impressão de minimizar a investida crítica às condições de inserção social de poeta e poesia.²⁰ Todavia, não é preciso muito esforço para notar o quanto soa irônica a expressão de alívio do *eu* ao reconhecer em tudo um mere sonho. Assim, por força da ironia, a dimensão "crítica" mantém-se ainda nos últimos versos, garantindo ao poema uma posição privilegiada na abordagem literária de uma problemática que ingressaria século XX adentro em muitas páginas de ficção e poesia, obviamente tratada de forma mais aprofundada e contundente.

²⁰ Algo nesse sentido parece estar subjacente ao comentário de Cesta Lima (loc.cit.p.247) sobre o poema, embora o faça com propósitos outros.

Findo aqui o que denominei - com todas as ressalvas - de riso rotineiro. Segue agora outra forma de modalidade de riso que, embora cultivada em todos os tempos, é aqui explorada pelo poeta mineiro de modo particular e de acordo com a visão própria do período.

4.2. PROH PUDOR!...O RISO OBSCENO

A comicidade de Bernardo Guimarães enveredou também por regiões abscondidas, à cata de temas e expressões nada aceitáveis pelos padrões vitorianos em vigência no século passado. E nisso não esteve só: particularmente na geração em que se mostra inscrito, o obsceno parece ter sido pão cotidiano, partilhado inclusive com quem menos se esperava.²¹

Era assim que, entre um lamento e outro lançado da cela de Frei Luís de Santa Escolástica Junqueira Freire, podia-se também ouvir a grossa gargalhada de comprazimento com a imprecisão ou o palavirão cabeludo. Contudo, parece que esses sons extraídos de tão rude lira pelo santo frei esbarraram nas paredes da clausura, tão hermeticamente cerrada a ponto de nem o mais leve eco ser ouvido pela posteridade. A menos que tenham sido legados ou - cruz, credo! - *condenados* ao conhecido "inferno" da Academia Brasileira de Letras, onde podem permanecer devidamente encerrados, talvez para que um imortal ou outro, liberando-se por instantes do peso do fardão, possa deliciar-se com os pecadinhos poéticos de seus antecessores.

Assim ocorreram com os frutos que o obsceno fez germinar em meio às "flores" de Laurindo Rabelo, obviamente expurgados das edições de sua obra completa pelos sucessivos organizadores, respeitáveis pais de família, ciosos da reputação do vate, da moral e dos bons costumes. É exemplar, nesse sentido, o seguinte trecho extraído do prefácio de Antenor Nascentes a uma dessas edições:

*Só não incluímos poesias eróticas. Fiquem elas no inferno da Academia, onde Constâncio Alves as depositou.*²²

Mas, contra a atitude condenatória do organizador, as poesias "livres" de Rabelo puderam ainda ser conhecidas pela posteridade, pois de modo distinto julgava um obscuro editor da segunda metade do século passado, quando resolveu dar à lume uma amostragem significativa (ao todo, 39 composições, fora as variantes de um mesmo poema) dos tributos pagos pelo repentista baiano à musa frascária.

21. Muito a propósito, lembro o seguinte trecho extraído de uma passagem da *Formação da literatura brasileira* (loc. cit., v.2, p.163) dedicada a Laurindo Rabelo: "Mas como também era sarcástico, cultivou com abundância a musa secreta, em versos que correspondiam a outra sociabilidade - a do botequim, a das tertúlias masculinas, onde não foi menor a sua glória. É preciso lembrar que não constitui exceção neste trilha, pisado tanto por boêmios contumazes, como Bernardo Guimarães ou Aureliano Lessa, quanto por Álvares de Azevedo e quem diria! - Frei Luís Junqueira Freire."

22. Cf. Prefácio a Laurindo Rabelo, *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, Grãfica, s/d.

O acesso a *uma* das edições (que não foram poucas, comprovando a popularidade das poesias "livres" de Rabelo até a virada do presente século ²³) pode ser oportuno para algumas poucas considerações relativas tanto à essa faceta do poeta tão negligenciada pelos historiadores (embora tenha sido ela a lhe conferir a notabilidade desfrutada em seu tempo), quanto ao cultivo do gênero em contexto local. A luz dessas considerações, suponho ser possível alcançar uma melhor compreensão das poesias obscenas do Dr. Bernardo, notadamente pelo modo como elas contrastam vivamente com a média de produções no gênero - embora seja quase nulo o que se conhece a respeito destas últimas. Voltemos, assim, ao editor anônimo do vulgo "poeta lagartixa".

Ao contrário do que pensavam os bons pais de família que legislavam sobre o que da produção de certos nomes reconhecidos deveria ter acesso franqueado ao grande público, o consciencioso (e algo pretensioso) editor, que se auto-denominava de "guarda avançada da posteridade", julgou por bem "não dever privar o leitor de por si mesmo apreciar essa face singular daquele prodigioso talento".

Enfeixou, assim, as composições num volume meio mambembe, editado clandestinamente de parelha com outros cujos títulos (elencados na contracapa²⁴) dão boa mostra do teor dos mesmos: *Camarões elétricos* (Comem os homens e Penam as Mulheres); *Em que posição* (volume com "esplêndidas fotos") e, entre outros... *A Caganeira* (Poema dedicado aos sodomitas).

No prefácio "Ao leitor curioso" apostado às *Poesias Livres*, refere-se o editor anônimo às suas "laboriosas pesquisas e (...) improbo trabalho" para colecionar "as poesias do Dr. Laurindo José da Silva Rebelo [*sic*], que não podem, PROH PUDOR! fazer parte das que o *comum dos leitores* encontrará em todas as livrarias". Como se pode notar, o editor fala aqui a um público dirigido que, contrário ao *comum dos leitores*, exclui explicitamente a *leitora*, já pela advertência impressa na contracapa do volume: "leitura para homens". E mesmo dentre estes, só uma dada parcela deveria ter acesso à obra. Ou seja, só um certo número de homens saberia *onde* encontrar o precioso voluminho, que outra referência não traz senão esta: "à venda na mesma livraria".

23 A cópia de que disponho das poesias é de um fac-símile de 1981, feita a partir da edição de 1882 (o volume intitula-se *Obras Poéticas de Laurindo José da Silva Rebelo*, Rio de Janeiro, s/ed., 1882 e, na página seguinte, traz a indicação: III Livres). É, talvez, a mais antiga que se conhece hoje, mas não traz o número da edição. José Ramos Tinhorão, a quem devo a cópia, possui um outro exemplar datado de 1890, que traz na capa a seguinte referência: 8a. edição.

24 Consultei a lista no volume de 1990. Pode ser que ela constasse da edição de 1882 e tenha sido eliminada na reprodução fac-similar, uma vez que não foram poucos os *descuidos* dos responsáveis por esta (cf. nota 152 de J.R. Tinhorão, loc. cit. p.294).

Estes mesmos dizeres, aliás, figuravam nas páginas de um dos principais jornais em circulação à época, conforme atestou Brito Broca a partir da consulta feita a alguns números da *Gazeta de Notícias* de 1888.²⁵ Era assim que o clandestino se fazia reclame e alçava à esfera da grande imprensa para vender seu peixe.

A clandestinidade e o anonimato parecem ser precauções justificáveis, notadamente num período em que ainda devia ser fresca a lembrança do processo movido contra o famoso repentista Moniz Barreto por seu *Álbum da Rapaziada*, conjunto de poesias fesceninas publicado na Bahia em 1864. É isto a despeito dos cuidados dispensados pelo autor em velar a identidade dos versos, quer invertendo as iniciais do nome - **B.M.F.**- na folha de rosto, quer fazendo constar aí a tipografia de Richard Brennecke, em Bruxelas, como local de impressão da obra. (Ambos os procedimentos eram, aliás, bastante comuns para esse tipo de obra, conforme observou-me José Ramos Tinhorão.) Ainda assim, "pela característica tipográfica, por algumas alusões e outros detalhes flagrantes à época, o autor foi identificado, sendo processado pelo procurador do Estado da Bahia, Antônio Eusébio de Almeida".²⁶

Todavia, foi este o primeiro e único processo dessa natureza movido no país, onde tal gênero de produção vinha sendo cultivado desde as primeiras décadas do século XIX (com João Pedro Maynard, por exemplo) e assim continuaria a ser mesmo após o *affaire* Moniz Barreto, com Frei Bastos de Baraúna (o *Bocage de buret*, como o chamou Romero), João Nepomuceno da Silva (vulgo *poeta graxeiro*) e Bernardo Guimarães - para não falar, depois, de Bilac e outros de sua época. O próprio *Álbum da Rapaziada*, afinal o pivô do escândalo, continuou a circular livremente pelos canais competentes, constando inclusive da lista de títulos publicados pelo editor de Rabelo.

Diga-se de passagem, não era apenas à essa lista que se resumia a tal "leitura para homens" em reclame nas páginas do jornais. Ela incluía ainda toda uma série de novelas fesceninas anônimas, "algumas decerto adaptadas de outros idiomas". Eram verdadeiros subprodutos literários que se aproveitaram da grande voga naturalista como rótulo e disfarce para fazer a mais franca obscenidade passar despercebida aos olhos pouco criteriosos de muitos leitores, que mal sabiam discernir *O Mulato* ou *A Carne d'Os Prazeres*

25 Brito Broca, *Naturalistas parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo* (org. Luiz Damas). Campinas, Editora da Unicamp, 1991, p.111.

26 É o que informa Pero d'Arruda em ensaio gentilmente cedido por Tinhorão e publicado, sob o título de "Os livros proibidos dos clássicos brasileiros", em *Ele/Elá*, no.24, São Paulo, set. 1983, p.97.

de Rosália, a Morgadinha das Delícias e outros tantos exemplos de "pura pornografia de bordel" com cenas cruas, "expressa em jargão científico da escola".²⁷

Tudo isso parece indicar que, embora o moralismo burguês - o mesmo que levaria Flaubert e sua Ema às barras dos tribunais franceses - por vezes desse prova de estar alerta, atuante e pronto para reprimir excessos, ele tendeu a descuidar-se com muito mais freqüência, deixando que produções como as elencadas há pouco circulassem desapercibidas sob as alvíssimas barbas de Pedro II. Talvez por tolerância dessa mesma moral que, a despeito de todo puritanismo, sempre condescendeu com a natureza instintiva do homem (de onde os bordéis), cujos direitos eram preconizados abertamente, à época, por religiosos, educadores, médicos etc.²⁸ Talvez, ainda, por ineficácia de nosso aparelho jurídico, tal como faz crer certo comentário de Agripino Grieco ao tratar da vinda para a Corte do *paterfamilias* de toda uma linhagem de editores: A.A. Cruz Coutinho, que se estabeleceu no Rio de Janeiro por volta de 1855 e ali publicou "algo de literatura brasileira(...) mas concentrou-se em publicações obscenas, protegido por uma força policial complacente e pelas frouxas leis do Brasil".²⁹

Seja como for, por tolerância ou negligência (ou mesmo ambas, já que não se excluem mutuamente), o fato é que o meio favoreceu o cultivo e circulação dessa sorte de produções a todo um bando de ilustres desconhecidos (autores e editores) e a nomes consagrados da tradição literária local como Bernardo Guimarães e Laurindo Rabelo - que não partilhou com o grande amigo e conterrâneo os constrangimentos de uma reprimenda pública de tal natureza. Nem poderia ser diferente, pois o poeta lagartixa jamais chegou a compagnar em livro outras poesias de sua lavra senão aquelas estampadas no volume de 1853, singelamente intitulado *Trovus*.

Quanto à procedência e recolha das poesias ora tratadas aqui, informa o editor no referido prefácio, que as reproduziu tal "como a tradição oral no-las conservou, por certo

27 Cf. Brito Broca, loc.cit. pp.111-112. O crítico cita ainda outros títulos: Clarita, Beatriz e As Sete Noites de Luerécia. Lembra também que num dos números consultados da *Gazeta* encontrou "a notícia de um dos livros típicos do gênero: *Um Homem Gasto*, com a indicação zulesca: 'Episódio de história social do XIXo.Século' e este acrescido, bem ao gosto da época: 'Romance naturalista de leitura livre'. Entre essa 'leitura livre' e as 'leituras para homens' do anúncio não haveria grande distância na curiosidade de muita gente e no julgamento de certos críticos". (idem, p.112).

28 Para uma análise desse direito natural do homem à livre expansão dos instintos e, por oposição, da mulher como "felicemente dotada de menor pulsão erótica (!)" segundo a visão da boa moral vitoriana vigente no século passado (mas que remonta à cultura inglesa do XVIII), ver o citado estudo de Costa Lima e também o estudo de Edmund Leites, *A consciência puritana e a sexualidade moderna*, São Paulo, Brasiliense, 1987 (especialmente o capítulo "*Pamela* e a hierarquia dos sexos").

29 Cf. *Zeros à esquerda*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, p.197.

alteradas em mais de um ponto e modificadas segundo a compreensão poética de cada um dos agentes da tradição [que] as transmitiu ao editor".

Mas a despeito das condições de transmissão e dos conseqüentes riscos, devidamente apontados pelo editor, o conjunto das poesias líricas parece manter alguma unidade e apresentar certas constantes que marcaram a produção oficial de Rabelo. É bem verdade que isto pode não ser o bastante para comprovar de vez a autoria, pois os traços marcantes da produção (oficial e irregular) de Rabelo pensam-se à tradição popular em geral, sendo requeridos por muitos improvisadores de beira de estrada. Contudo, muitas das peças elencadas no volume têm, hoje, a autoria atestada, quer pela fama alcançada à época e que repercutiu até os nossos dias; quer por depoimentos de um e outro que privaram da intimidade do poeta.

É o caso de "As Rosas do Cume", poema famosíssimo à época, talvez mais até do que a "Saudade Branca", invariavelmente lembrada por historiadores ou organizadores de seletas e antologias. Transformada em lundu (com outras tantas poesias suas) "As Rosas do Cume" alcançou tal popularidade que chegou "no início do século XX a ser [gravada] por recitadores pelo menos duas vezes, em Portugal, sob a indicação de 'poesia carnavalesca' e de 'versos carnavalescos'".³⁰

Em tais versos, o poeta parece oferecer a contrapartida grotesca da principal fonte de imagens e símbolos que marcaram a parcela mais significativa de sua produção oficial, tão bem estudada por Antonio Candido. Refiro-me à sua "imaginação floral",³¹ que aqui redireciona a busca analógica do mundo físico (flor) e o domínio da subjetividade (sentimento) para o mundo físico (rosa) e o domínio do corpo (ou melhor, do baixo corporal). E para isso, o jogo de palavras que instaurava a ambigüidade poética nos melhores momentos de sua poesia (representados pelo *ciclo* da saudade e do amor-perfeito) cede a vez à exploração cacofônica da palavra "cume", de onde provém a graça obscena do poema.

30 Cf. José Ramos Tinhorão, loc. cit.

31 Diz Antonio Candido: "Em Laurindo há quase sempre sinceridade a mais e estilização a menos, deixando-nos algo alheios a esse rememorar de penas. Mas algumas vezes é tal a fluência do verso ou a felicidade das imagens, que o leitor se entrega, principalmente quando arrastado à esfera da imaginação floral, com que deu corpo a alguns de seus melhores poemas. Aliás as flores talvez sejam a principal fonte de imagens dos poetas românticos brasileiros, prontos a explorar as suas possibilidades de delicadeza e sentimentalismo, concebendo-as como uma espécie de intermediário entre o mundo físico e o homem, cuja vida interior pareciam refletir. (...) Na obra de Laurindo, elas parecem em 26 sobre 82 poemas recolhidos na edição mais completa, ou seja mais de um terço. Muitas vezes a ocorrência é puramente ocasional. (...) Outras, reponta a intenção simbólica, ou apenas comparativa; e a flor é virtude, saudade, tristeza, prazer, amor. (...) Mas os grandes momentos se dão quando surge a ambigüidade poética e a imagem, ao mesmo tempo indicativa e metafórica, é flor e sentimento: é o ciclo da saudade e do amor-perfeito, que se prestam ao jogo de palavras". (*Formação da literatura brasileira*, loc. cit., pp. 162-163).

Além de "As Flores do Cume", lembro mais uma das poesias *livres* cuja autoria é também atestada, agora pelo biógrafo e amigo de Rabelo: Melo Moraes Filho, que nas *Memórias do Largo do Rócio*³² informa-nos, inclusive, sobre as circunstâncias que originaram os versos. Por ocasião do batizado do príncipe D. Afonso, construiu-se no Rócio³³ um monstruoso coreto para as comemorações. Este, todo safenado e ostensivamente iluminado, apresentava uma fachada com vistosa alegoria mitológica representando as várias divindades que presidiam as letras e as artes. Laurindo, que ali se achava com um grupo de amigos, tratou logo de ofertar uns versos de improviso à extravagante pintura:

*As Graças mostravam o cu
Minerva tomava lição,
Apolo toca o bitú
Nas cordas do rabecão...*

O histórico fornecido pelo biógrafo de Rabelo acena indiretamente para uma característica marcante de quase todo o conjunto das poesias livres: o seu *carater de ocasião*, de improviso feito para o desfrute imediato dos amigos, tendendo logo ao envelhecimento, uma vez desvanecida a conjuntura que as motivou. Com isso, elas parecem sucumbir à ameaça que circunda o gênero satírico como um todo: a *efemeridade*.³⁴

Além disso, o convencionalismo formal e temático acaba por comprometer o restante do conjunto. O desejo da comunicação imediata parece ter ressaltado ainda mais uma tendência já revelada em boa parte da produção oficial: o primado da expressão sobre (ou em detrimento) da estilização literária. As condições de produção e recepção requeriam as fórmulas prontas e as medidas ajustadas ao gosto popular como a trova, os redondilhos e as rimas emparelhadas, que são os meios de expressão congêniais³⁵ do poeta. E assim como dispunha dos esquemas métricos prontos, dispunha também, sempre a mão, de determinadas imagens *clichés*, como a da mulata *bestial* repetida em três poemas que pouco diferença trazem entre si. Aliás, a repetição de um mesmo verso e de quase todo um poema (sem que se trate aqui de variante) é comprovada em vários momentos do conjunto

32 In *Fatos e memórias*, Rio de Janeiro, Garnier, 1904.

33 A referência a lugares como o Rócio e a festas populares como a Festa dos Reis é algo constante nas poesias de Rabelo, que parecem, assim, introjetar o meio e o clima popular em que foram gestadas.

34 Conforme, entre outros, Massaud Moisés, verbete "Sátira" in *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, e Matthew Hodgart loc.cit. (capítulo intitulado "Origens e princípios").

35 Cf. Alfredo Bosí, loc.cit. p.126.

das *Poesias Livres*, atestando a limitação do improvisador que, para atender as solicitações do momento, não hesita em reprisar-se a si mesmo.

Esse comprometimento "literário" do conjunto das *Poesias Livres* de Rabelo - e provavelmente da maior parte do que se produzia, então, no gênero - pode ser um bom ponto de partida para se considerar a produção de Bernardo Guimarães, a começar pelo prefácio que invariavelmente acompanhou as várias edições de cordel, desde a primeira publicada em Ouro Preto (1875). De autoria desconhecida, ele ocupa-se da tarefa de justificar o porquê da publicação (o desejo de perpetuidade que as cópias manuscritas, dispersas e raras, não podiam garantir) e de falar da qualidade dos versos desse poeta "nosso bem conhecido", ao qual se refere pelas iniciais do nome: B.G. Além disso, como era de se esperar, trata de advertir sobre o público ao qual se dirigem os versos, obviamente excluindo "as moças" e também "os meninos". Todavia, na escolha feita entre o público masculino, as poesias "cômicas e eróticas" de Bernardo revelam-se mais exigentes do que as "livres" de Rabelo, ao eleger apenas uma "classe" daquele composta por "leitores de um gosto delicado".

O modo como nomeia as poesias (conferindo-lhes distinção e certo status literário) e como idealiza o público, aponta para a tarefa maior do prefaciador nessas linhas: o esforço em demarcar a *distância* destas poesias em relação à média das produções no gênero, por força mesmo de salvá-las da vulgaridade e do barateamento. Por isso ainda insiste, em outros momentos, no apelo a um público distinto, composto "de pessoas sérias, que(...) encarem [os versos] pelo lado poético e cômico, sem ofensa da moralidade e nem tão pouco das consciências pudicas e delicadas". Um leitor cultivado, que saiba reconhecer nos mesmos não o gozo clandestino com o palavrião impresso ou a exploração grotesca e aviltante do corpo, mas sim "um florão de mais juntado à coroa de poeta que B.G. tem sabido conquistar por força de seu gênio". Por isso, também, o prefaciador enfatiza, mais do que tudo, o caráter propriamente literário dos versos, o seu alto nível de artesanaria, fazendo-o primar eminentemente sobre a ordem da matéria tratada:

Repugnam-nos os contos obscenos e imundos, quando não têm o perfume da poesia...

Com isso, o prefaciador parece repudiar boa parte, senão a totalidade, de obras como as mencionadas até aqui, justamente por faltar-lhes aquilo que em Bernardo excede: o

senso estético, que permite ao poeta operar a transmutação em arte de uma matéria tão desprezível, tal como sugere Boileau na epígrafe presente logo na abertura do ensaio, definindo-lhe a tônica:

D'un pinceau délicat l'artifice agréable du plus hideux objet fait un objet aimable.

Não há dúvida de que, postas lado a lado da média de produções no gênero (ou mesmo restringindo apenas àquelas com algum interesse literário), salta aos olhos a alta qualidade estético-literária dessas poesias cômico-eróticas. Confrontadas, por exemplo, com as do poeta-lagartixa (com quem Bernardo teve seu nome não poucas vezes confundido na atribuição de autoria de alguns poemas), a diferença não tarda a se evidenciar: onde um busca a comunicação fácil e imediata vazada em moldes previstos e, portanto, resultando em detrimento da forma literária, o outro prima pela realização formal, pela agudeza da reapropriação paródica, pela manipulação de uma gama variada de medidas e ritmos em perfeita adequação com a matéria tratada - conforme teremos oportunidade de assinalar mais de perto.

Não resta dúvida, também, de que há muita pertinência no critério eleito pelo prefaciador para a apreciação da lira fescenina do Dr. Bernardo. Ainda recentemente, seria com base no mesmo critério estético que certa intérprete balizada³⁶ procederia à triagem de certas pérolas da literatura obscena em meio a todo lixo pornográfico que é lançado diariamente no mercado. Cabe, contudo, indagar se em pleno século vitoriano, o alto valor artesanal permitiria apartar as poesias do circuito clandestino e das mãos devassas e fazê-las aceder ao circuito oficial, contando com a consciência estética dos colegas literatos e demais leitores "cultivados" a que apela o prefácio. Não é preciso muito esforço para saber a resposta, mas é possível entrevê-la melhor nas seguintes palavras de um leitor que, supõe-se, adequar-se-ia ao perfil traçado pelo prefaciador: Artur Azevedo, que sobre essa parcela da produção do poeta mineiro teceu o seguinte comentário:

Tentou igualmente o gênero erótico, e em má hora o fez, porque o poeta, que se não pertence, que se dá inteiro à Pátria, que estremece e respeita, não tem o direito de prostituir a sua musa, ainda que seja a branca; mas nós, os brasileiros, atravessamos uma época tão primitiva como a do Café do Nicola, de Lisboa, no princípio do século, ou tão decadente como a dos boulevards, de Paris, na atualidade. Tanto assim é, que, para desespero do sr. B.L. Garnier, de todos, ou de quase todos os livros de Bernardo Guimarães, o escrito mais popular do autor dos Cantos da solidão é um poemeto obscuro, intitulado Elixir do Pajé, que nunca foi impresso! É raro o

*mineiro que não o saiba de cór. Há, na província espalhadas um sem número de cópias desse Elixir inútil e brejeiro.*³⁷

Num período em que o crivo moral vigorava mais do que o estético na triagem das obras que poderiam ter acesso franqueado ao domínio oficial do literário (tal como já ocorria nas primeiras sistematizações de nossa história literária), era natural uma reação dessa ordem. A observância do princípio (de procedência iluminista) do serviço que a literatura deveria prestar à pátria e à moral era (no tocante a esta última) mais rigorosa na segunda metade do século vitoriano do que no século XVIII, entre os próprios ilustrados.³⁸ É que, nesse meio tempo, a burguesia passou da ofensiva à defensiva e, à medida que ia tomando consciência de si mesma como classe, buscou na conduta moral irreprochável a prova mais evidente de sua legitimação. Com isso, teve de cobrir de véus a sensualidade e para manter a postulada pureza de seus costumes, lançou mão da repressão e manteve a mulher sob severa vigilância.

O enrijecimento da moral burguesa processou-se na Europa "no mesmo momento em que a *intelligentsia* latino-americana tinha pela frente a organização das nações há pouco autonomizadas e, em virtude disso, transigir com tal rigidez poderia parecer, "ao menos inconscientemente, uma prova de perigosa convivência com costumes degradados..." Essa ordem de preocupação e rigor se canonizaria, aqui, na interpretação da literatura, "por ser ela a única expressão intelectual com alguma possibilidade de, editada, circular. A literatura tinha de ser, assim, 'pura', pois "do contrário daria provas de um sangue que, contaminado, ameaçava degenerar os seus leitores." Daí, conclui Costa Lima, que a "conjunção entre amor e medo, tão bem intuída por Mário de Andrade a propósito de Álvares de Azevedo, não [tenha sido] propriedade apenas de um pobre e desgarrado estudante, amante de orgias e caveiras. Era sim um *topos* valorizado como prova de elegância verbal."³⁹

Com base nesse contexto - e voltando para o nosso caso - é que se entende a contradição básica e irreconciliável em que parecem se apoiar as poesias "erótico-cômicas" do Dr. Bernardo: ao mesmo tempo que se apartam da média das produções no gênero pela sua qualidade intrinsecamente literária, elas não podiam aceder ao circuito oficial (sem

36 Susan Sontag "A imaginação pornográfica" in *A verdade radical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

37 Artur Azevedo "Bernardo Guimarães" in *Almanack* de Heitor Guimarães, 1885 (citado por Basílio de Magalhães, loc.cit., p.113).

38 Como observa Costa Lima (loc.cit.pp.249-251), em quem se apóiam as considerações ora tecidas, o moralismo sentimental dos prefácios de Diderot às suas peças dramáticas não o impediu de glosar as *hât* e *uma noites* em *Bijoux indiscrets* - "cuja indiscrição já começa na maliciosa alusão contida em 'bijoux'..."

39 Idem, ibidem.

passar pelo crivo da moral) e contar com o reconhecimento público, continuando, portanto, a depender ainda dos mesmos canais clandestinos para ser aceita e apreciada. O que resta por fim saber é se o alto grau de artesanias dessas poesias eximiu-as das limitações próprias ao obscuro e para isso faz-se necessário o exame detido das mesmas, a começar por aquela que gozou de mais fama pelo viés da clandestinidade: "O Elixir do pajé".

Trata-se de um longo poema de mais de 200 versos e metros bastante variados, de acordo com as modulações da matéria tratada (embora não sejam muitas). Esta última versa sobre os poderes milagrosos de um misterioso elixir que um certo pajé bandalho, "nigromante das matas de Goiás", obteve a conselho do demônio e procedendo a uma "triaga de plantas cabalísticas".

O motivo do *elixir* demoníaco foi relativamente explorado pelo Romantismo, em especial pela sua vertente "gótica". Lembro aqui alguns momentos em que ele se fez presente, inclusive nos títulos. É o caso do conto baiaquiano *O elixir da longa vida* e do clássico hoffmaniano intitulado *Os elixires do diabo*, que pode ter circulado entre nós, no século passado, em versão francesa. Também Hawthorne acalentou durante anos, sem jamais encontrar a forma definitiva, o projeto de um romance cujo motivo central era o miraculoso elixir que conferia a imortalidade. Por fim, o elixir da longa vida viria ainda a fornecer o tema à obra homônima do romancista gótico Arthur Ransome, da qual dá notícia Lovecraft.⁴⁰

O motivo em questão, como se sabe, remonta à velha crença dos alquimistas numa lendária poção miraculosa, cuja fórmula secreta - a chamada *pedra filosofal* - era capaz de trazer riqueza (transformando metal em ouro), cura e completo rejuvenescimento físico. Na mão dos românticos, o motivo adquire poderes sinistros, estando geralmente associado à dimensão *noturna* da consciência, da qual é veículo para entorpecer as forças vigilantes da razão e liberar toda uma gama de instintos perversos. Assim ocorre na história hoffmaniana do monge Médard, que após a ingestão do diabólico filtro, descreve uma verdadeira descida aos infernos, enveredando pelo crime, a luxúria, o incesto e a loucura.

No caso do poema de Bernardo, é notório o poder revitalizador tributado ao elixir. Contudo, seu efeito é, por assim dizer... *tópico*. Embora sem adquirir contornos tão sinistros

40 H.P. Lovecraft, *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987, pp.58 e 76.

- salvo no que toca à procedência demoníaca -, o elixir do velho piaga também se mostra ligado à esfera dos instintos, que saltam aqui libertos, a descrever *ad nauseam* toda uma coreografia hiperbólica própria ao obscuro e que parece concretizar, retoricamente, o impulso que está na base do princípio do prazer: a compulsão à repetição.

Como é também freqüente no gênero, o obscuro se constrói aqui à custa da paródia, tendo por alvo nada menos do que o mais insigne representante do romantismo pátrio: Gonçalves Dias, cujos ritmos e medidas são aqui retomados, obviamente em registro grotesco. A paródia se constrói na contrafação de *alguns* dos poemas antológicos do indianismo gonçalino, incluídos nos *Primeiros* e nos *Últimos Cantos*. Fica, a meu ver, descartada a hipótese de arremedo dirigido *especificamente* a *Os timbiras*,⁴¹ que Basílio de Magalhães formulou talvez sob sugestão da severa crítica dirigida por Bernardo à inacabada obra gonçalina no jornal *Atualidade*. Para comprovação, considere-se algumas poucas passagens, como as que seguem.

Ora é o clima sinistro, descontada a batida opressa do anapesto, do "Canto do Piaga", que certamente serviu de modelo ao pajé bandalho de Bernardo:

*À meia-noite, à luz da lua nova,
co'os manitós falando em uma cova,
ao som atroz conjuro e negra praga,
compôs esta triaga(...)*

Ora é o exibicionismo do "Canto do guerreiro" (parodiado à perfeição e com muita graça) vangloriando-se e desafiando seu povo a procurar quem com ele possa medir em força, bravura e destreza no manejo das armas - embora aqui não se trate propriamente de "tacapes"...

41 Já Pero d'Arrieta havia discordado dessa afirmação de Magalhães: "No poema, cujos versos pentassílabos parodiam um trecho de Juca-Pirama, de Gonçalves Dias (e não de *Os Timbiras*, como afirmou Basílio de Magalhães e se repete até hoje), há uma sátira evidente ao indianismo". Contudo, como trato de demonstrar a seguir, a alusão ao Juca-Pirama, embora esteja presente, não corresponde aos pentassílabos, que parecem inspirar-se em outra passagem da obra gonçalina.

- Mas neste trabalho,
dizei minha gente,
quem é mais valente,
mais forte quem é?
Quem vibra o marzapão
com mais valentia?
Quem conas enfia
com tanta destreza?
Quem fura cabuços
com mais gentileza?

Ora, enfim, é o emblema do indianismo brasileiro, o "I-Juca Pirama", que serve de parâmetro aos versos inaugurais do poema:

*Que tens, caralho, que pesar te oprime
que assim te vejo murcho e cubisbaixo,
sumido entre essa basta pentelheira,
mole, caindo pela perna abaixo?*⁴²

Como se pode notar, Bernardo compôs um verdadeiro *pot-pouri* de citações e medidas gonçalinas, destituídas, é claro, dos fins e propósitos assumidos em seu contexto original. Assim, a velha e sublime imagem do índio, que tanto na "Canção do guerreiro", quanto no "I-Juca Pirama" comparece "reduzido aos padrões da Cavalaria"⁴³, é submetida à nova redução, só que agora aos moldes grotescos da satírfase. O ótimo rendimento que Gonçalves Dias sempre soube extrair dos vários ritmos e medidas - no tocante ao poder de sugestão ou adequação ao sentido mais profundo dos versos - serve agora unicamente para mimetizar de forma desbragada o movimento ininterrupto e obsessivo do coito.

Em dada medida, a dimensão *épica* dos poemas gonçalinos contribuiu para a versão licenciosa de Bernardo, visto que a literatura obscena em geral, como nota Guiraud, é também "uma *epopéia*; quer dizer, uma poesia da ação e do fazer, uma *gesta*", em que "o pênis é o herói, o campeão, valente e infatigável em suas *proezas*".⁴⁴

Mais do que tudo, é a essas *proezas* que parece se ater o poema, subordinando e comprometendo todo o resto, inclusive o "a mais" que lhe dava fundamento: a investida contra o modelo consagrado pelo cânone oficial, que só em aparência é desautorizado ou

42 Aqui discordo de Costa Lima, quando reconhece nesses versos um saporoso ataque dirigido contra "o ilustre modelo camoniano" (?) e conclui, a partir daí, que, no *Elvir*, "a paródia não se encerra na contrafação do cantor dos timbiras" (cf. "Bernardo Guimarães e o cânone" in *Pensando nos trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p.246). A meu ver, não haveria muito sentido numa alusão paródica, sem mais, a Camões num contexto que tem todo ele por alvo outro modelo literário e onde tal alusão permaneceria como peça solta, sem qualquer função dentro da economia do poema. E tanto mais infundada me parece ser a hipótese quando é possível reconhecer no próprio Gonçalves Dias - indubitavelmente o verdadeiro alvo da paródia, ao qual tudo aponta - a referência que pode ter servido de modelo à passagem em questão, presente no consagrado "I-Juca Pirama", cuja parte III traz versos como este: "Que tens, guerreiro? Que temor te assalta..." [in Gonçalves Dias, *Poesias completas* (org. Frederico J. de Silva Ramos), São Paulo, Saravá, 1957, p.511.]

43 Antonio Candido, "Gonçalves Dias consolida o Romantismo" in *Formação da literatura brasileira*, loc.cit., v.2, p.84.

44 Pierre Guiraud, *Les gros mots*, Paris, PUF, 1983.

"demolido",segundo faz supor algumas interpretações libertárias (e porque não dizer, *libertinas*) do gênero paródico.Pois como nota Flávio Kothe,"a paródia existe completamente à sombra daquilo a que ela parodia"; ela "existe apenas como antítese e como negação determinada". Melhor dizendo,a "paródia 'vive' num estado de tensão,pois indica o 'seu' ódio e o 'seu' desprezo para com o texto parodiado...e,ao mesmo tempo, ela denota o 'seu' parentesco para com o texto parodiado".⁴⁵

Nesse sentido,muito mais demolidora parece ser a ação do crítico literário Bernardo Guimarães,quando nas páginas (injustamente esquecidas, como bem notou Cunha⁴⁶) da *Atualidade* propunha-se à apreciação severa d'*Os timbiras* "sem concessões ao panegírico"⁴⁷ (para escândalo dos adoradores de ídolos),do que o poeta dos versos de arremedo. Pois nestes, embora haja a negação,pelo viés da paródia,da épica indianista, há também a afirmação desta, visto a identidade e dependência⁴⁸ (do mimetismo dos versos e também,por contraste, do idealismo e sublimidade do modelo parodiado),mesmo que de forma rebaixada e reduzida a mais uma simples oferenda depositada aos pés do Deus-Príapo. Assim, a despeito de toda artesanaria literária, Bernardo parece ter-se restringido a oferecer o que era esperado pelos apreciadores do gênero e nada mais. Nada além de "uma manifestação saudável do priapismo de anedotário", como já uma vez Antonio Candido definiu o poema.

Mediante as limitação apontada,e contrariamente a certas opiniões correntes,⁴⁹ tanto mais interessante parece-me o outro poema de Bernardo que invariavelmente

45 Flávio R.Kothe, "Paródia & cia" in *Tempo brasileiro*, no. 62, Rio de Janeiro, jul-set 1986, p.99

46 Loc.cit.

47 Para uma apreciação do crítico literário Bernardo Guimarães, ver o ensaio de Brito Broca ("Bernardo, um precursor" in *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*, loc.cit,pp.298-300) em que ele assinala ter sido o poeta oropretano um dos primeiros a tentar "realizar no Brasil crítica militante, tomando-a um instrumento rigoroso de aferição do mérito literário, sem concessões ao panegírico..."

48 Esta relação de ambivalência que a paródia obscena mantém com o discurso oficial do período literário correspondente foi muito bem analisada por Yara Fratreschi Vieira e Brian F.Head num estudo intitulado "Obscenidade em poesia de língua portuguesa" in *Luso-Brazilian Review* 16:1, Summer, 1979, pp.91-103. Nele, os autores começam por identificar dois grupos de poesias obscenas - um *monológico*, outro *dialogico*. Sob todos os aspectos, o "Elixir" revela seu perfeito enquadramento no primeiro grupo, quer pela ênfase dada à linguagem obscena que comparece em abundância, revelando o gosto pelo palavrão impresso já apontado por Franchetti; quer pela disposição estratégica e privilegiada dos palvões, de modo a evidenciá-los por força mesmo da tonicidade dos versos, que sobre eles recai, quer, ainda, pela relação que ele estabelece com o discurso oficial seu contemporâneo (no caso, bem representado, pelo indianismo gonçalino) e para a qual vale o seguinte comentário dos autores: *este discurso do 'mundo invertido' não é a forma erótica de subverter o discurso oficial dessexualizado. Ele só pode nascer num contexto repressivo, que não só tolere mas também estimule uma válvula de escape; essa, entretanto, acaba por refletir a repressão: numa cultura em que o sexo oficial se restringiu às atividades reprodutoras, e as zonas erógenas às genitais, esse discurso escatológico é um discurso de liberação, sim, mas apenas no sentido que a repressão lhe permite. Por isso, não admira que essa poesia, embora de forma marginal, tenha sido não só largamente pro-duzida mas até mesmo fruída e divulgada. Embora cante livremente a cópula e use a linguagem da 'praça pública'-onde os contatos são nivelados- esse discurso permanece um discurso solitário, auto-compensador, onanista".*

49 É o caso de Pero d'Arruda(loc.cit.), ao dizer deste outro poema,que ele "não tem a mesma graça do Elixir e nem despertou o mesmo entusiasmo entre os apreciadores do gênero".E de fato assim o foi,na medida em que estes buscavam no poema o que havia de desfrute mais imediato e frequente no gênero,nada além. Isso,aliás,se comprova pelo reconhecimento alcançado pelo Elixir,não havendo um mineiro que não o soubesse de cor,como notou Artur Azevedo e mesmo outros biógrafos. Já o mesmo não aconteceu com o outro poema, embora sempre tenha seguido de parilha com o Elixir nas várias edições,o que pode ser, em parte, justificado pelos motivos que apresento adiante.

acompanhou o "Elixir" nas várias edições de cordel; refiro-me a "A origem do mênstruo", que parece trazer um a mais como fundamento.

Lido em conjunto com o poema que lhe faz *pendant*, é, aliás, curioso notar o quanto um e outro se opõem, embora também se completem de modo significativo (e quem sabe até com certa dose de intencionalidade), já no simples fato de um estar centrado na sexualidade masculina; outro, na feminina. Um trata de manifestação positiva e "saudável" do sexo e do gozo hiperbolicamente potencializado; outro, de uma *culpa* infinda perpetuada no corte que sangra numa plethora não menos hiperbólica. Um trata da completude e da saciedade; outro de falta ou falha. Um é dirigido à livre expansão dos extintos; outro à interdição, regulando a economia das trocas sexuais.

"A origem do mênstruo" é um poemeto etiológico em que se narra como todas as mulheres vieram a expiar a culpa de um ato leviano e brincalhão tributado à ninfa Galátéia, que quase feriu de morte Vênus, às vésperas da noite de amor desta com o grande Anquises, na qual tencionava gerar o grande Enéias. Na abertura do poema, a deusa cípria é flagrada em preparativos para essa noite decisiva:

*Stava Vênus gentil junto da fontê,
Fazendo o seu pentelho
Com todo o jeito, p'ra que não ferisse
Das cricas o aparelho.*

Defrontando-se com tal cena, a imprudente ninfa interpreta mal a posição [*E vendo a deusa assim tão agachada/Julgou que ela cagava*] e decide pregar um susto na deusa, atirando-lhe um calhau. Desencadeia-se, então, a inevitável tragédia:

*Vênus se assusta: a branca mão mimososa
Se agita alvoroçada,
E no cono lhe prega - oh! caso horrendo,
Tremenda navalhada.*

Tomada de uma cólera infinita, a deusa lança-se à imprecação, amaldiçoando a ninfa e, sedenta de vingança, dirige-se aos céus, onde repete a cena da sedução de Zeus, já uma vez descrita por Camões, a fim de exigir reparo a tão hediondo crime, no que é de pronto atendida pelo pai dos deuses, que baixa o seguinte decreto:

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

(...)
 "Amém! amém!" com voz atoadora
 Os deuses todos urram;
 E os ecos das olímpicas abóbodas
 "Amém! amém!" sussurram.

Em linhas bem sucintas, é este o percurso temático do poema. Cumpre passar, agora, aos demais aspectos, para proceder, em seguida, a análise de conjunto.

Em termos formais, "A origem do mênstruo" mais parece um *madrigal*⁵⁰, composto de versos heterométricos, distribuídos em quartetos com alternância do decassílabo heróico e do heróico quebrado. A opção pela composição madrigalesca somada às referências mitológicas dão boa mostra do corte clássico do poema, ao que se pode acrescentar a seguinte indicação (não menos clássica), que figura logo na abertura do poema, referente à procedência e autoria dos versos:

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

À parte o gracejo, a referência da autoria é de importância para a identificação do modelo que serviu de inspiração ao poema: Ovídio, que Bernardo (mestre de latim que foi) devia conhecer no original ou mesmo das versões a que se dedicou Bocage no fim da vida, depois retomadas e levadas a termo por Castilho. Do escritor romano, suponho que Bernardo tenha-se valido, em chave paródica, não propriamente de uma ou outra passagem, mas sim certo gênero que define uma de suas principais obras.

"A origem do mênstruo" é definida como *fábula*, o que vale dizer, com muito mais propriedade, *metamorfose*, gênero normalmente associado ao nome do poeta romano e que não se confunde com a primeira, ainda que ambos os termos tenham sido empregados indistintamente.⁵¹

Hegel define as *metamorfoses* como "produções simbólico-mitológicas" em que "o natural acha-se nitidamente oposto ao espiritual no sentido de que de que um objecto que existe na natureza, um rochedo, um animal, uma flor, uma fonte, é interpretado como representando uma existência decaída e castigada".⁵² Essa forma de existência é fruto de uma falta, uma paixão ou um crime que redundam em expiação infinda ou sujeição a dores

50 Quem fala em *madrigal* a propósito do poema é Flora Sussekind, "Bernardo Guimarães: romantismo com pé-de-cabra" in *Folhetim*, supl. Folha de São Paulo, 9 set 1984, p.4.

51 Para a distinção entre *fábula* e *metamorfose*, remeto o leitor ao volume II da *Estética* de Hegel, dedicado à *Arte Simbólica*, Lisboa, Guimarães, 1970. Ver em especial o capítulo terceiro, "O simbolismo consciente na arte simbólica", pp.141s.

52 Idem, *ibidem*, p.166.

intermináveis, com a conseqüente privação da liberdade da vida espiritual e a transformação em um objeto inanimado.

Em virtude disso, conclui Hegel, os objetos naturais (sol, mar, rio etc.) e os atos concretos (fecundidade, por exemplo) deixam de ser considerados em seu aspecto exterior e prosaico, para se mostrarem investidos de "um conteúdo que faz parte de uma acção ou de um evento promanado do espírito. O rochedo não é apenas uma pedra, mas Niobe que chora os filhos."⁵³ E visto tratar-se aqui de uma acção com culpa, a metamorfose em simples objeto material deve ser considerada uma degradação do espírito.

Não se pode deixar de notar que é com base em lógica bastante similar que se construiu a metamorfose descrita no poema de Bernardo, sendo mesmo possível divisar alguns dos principais quesitos próprios ao gênero em questão: o caráter simbólico-mitológico, a existência de uma falta (tributada a Galatéia) e sua conseqüente expiação (por todas as mulheres) numa forma degradada... Tudo visando oferecer uma explicação - ainda que em tom de deboche - para um "fenômeno natural" e dos mais inesperados no domínio estrito do literário.

À época, o tema era bem pouco tratado⁵⁴ e mesmo posteriormente só viria a ser explorado - ao menos na tradição local - em apenas dois outros momentos.⁵⁵ Primeiro, no drama da nubilidade de Pombinha (em *O cortiço*), certamente inspirado, apesar do tratamento diferenciado, pelo exemplo de Zola, em *La joie de vivre*, que parece ter sido o primeiro na tradição européia a quebrar o tabu em relação aos *blasons du corps féminin*. Depois, o fenômeno das regras mensais femininas forneceria surpreendente o mote - tão alheio à poesia - para uma das mais belas peças da lírica de Bandeira: "Água-forte".

Num caso como no outro, o tratamento oferecido a um assunto tão "escabroso" é, de todo, diverso daquele dado por Bernardo. No romance de Alúcio de Azevedo, a exploração desse traço fisiológico se traveste de interesse científico, que foi, em boa medida, a principal justificativa para a grande subversão temática empreendida pelo Naturalismo, dando-lhe viabilidade junto à opinião pública. Já em "Água-forte", o artesanato sutil, em perfeita homologia com o conteúdo, mais vela do que expõe,

53 Idem, ibidem, p.167.

54 Em seu estudo sobre Gregório de Matos e a sátira barroca, Hansen chega a mencionar a exploração, no período, do catamênio junto a outras imagens escatológicas. Não me recordo, contudo, de poemas em que esse ordem de tema fosse tratado de modo mais detido.

*Tudo bem oculto
Sob as aparências
Da água-forte simples:
De face, de flanco,
O preto no branco.*

O agenciamento das metáforas a designar fisiologia e morfologia sexual femininas (*pássaro espalmado, concha bivalve, mar de escarlata, tâmara...*) subtraía aos olhos do leitor desavisado a verdade do conteúdo, deixando-o fascinar-se apenas pelo dado mais imediato: a alta musicalidade dessa "esfinge sonora". Com isso, segundo bem observa Ledo Ivo, na belíssima exegese do poema, o poeta erótico obtinha o "passaporte falso" necessário para "atravessar as fronteiras da moral literária ou social".⁵⁶

Distante de um caso e de outro, a abordagem oferecida por Bernardo ao "sangue proibido"⁵⁷ não se vale de nenhuma prerrogativa científica ou de qualquer outra ordem; longe de ocultar a verdade da matéria tratada aos olhos superciliosos do público, a sua intenção é de expô-la nua e crua e de alcançar, assim, diretamente o leitor. Nem haveria mesmo o porquê da ocultação, visto o circuito por onde circuiava o poema e onde essa "explicitude" vinha justamente em atenção à expectativa média.

Resta, contudo, saber (ou ao menos indagar) se essa expectativa foi, no mais, atendida. Pois se a transgressão da linguagem e a exposição grotesca do corpo eram esperadas, o mesmo talvez não se possa dizer de certas notas que o poeta mineiro introduziu nessa perturbadora *metamorfose*, em que "o sangue rutila na composição esmeradamente clássica, infiltrando estranhas manifestações de perversidade".⁵⁸

Terá o leitor afeito às produções obscenas atentado ao quanto Bernardo parece afastar-se à media do gênero, em especial no tocante à representação feminina? Nem ao quanto ele carrega nas tintas? Não lhe terá causado certo arrepio de aflição a descrição do talho e do sangue profuso, levando-o, por instantes, a suspender o riso? Ou ter-lhe-ão passado despercebidos tais requintes de perversidade, ocultados sob a camada do puro e simples gracejo (tal como viria a ocorrer em outros momentos da produção irregular de Bernardo)? Sem pretender dar respostas a todas essas questões, busquemos ao menos aproximarmo-nos de algumas delas, a começar pela questão da representação da mulher.

55 Veja a respeito, Antonio Candido "De cortiço em cortiço" in *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, pp

56 Ledo Ivo, "O preto no branco" in *Poesia observada*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p.193.

57 A expressão é de Antonio Candido, no ensaio citado há pouco (p.126).

58 Candido Antonio, *Formação da literatura brasileira*, loc.cit., v.2, p.175.

Salvo raras exceções, é possível dizer que a figuração da mulher na tradição da literatura obscena tendeu a se constituir, basicamente, de dois modos, a saber. Ora é vista como mera *partner* dos jogos sexuais, ocupando passivamente o segundo plano e, portanto, servindo tão somente de suporte para a hiperbólica performance do homem, que domina o centro da cena. Ora é vista - quando trazida a primeiro plano - como vitimada por certa fúria uterina, uma avidez ninfômana jamais apaziguada, nem sequer à custa de uma cavalaria - não raro incluindo a montaria.

Em casos como este último, a "receptividade feminina" é o equivalente direto das "proezas fálicas", construindo-se como estas à custa do adínato. Tal ocorre - apenas para ficar com o modelo de lira fescenina mais difundido entre nós - no poema dedicado a certa Mantegui, que é reduzida por Bocage a menos que um corpo, a um órgão - "...tudo que ali vê é tudo cono" - tomado de "brutal incontidência" que, "a ser preciso, enguliria / pelo vaso os martelos de Vulcano":

*Corpo vil, que trabalha mais num dia
Do que Martinho trabalhou num ano;
E que atura as chumbadas e pelouros
De cafres, brancos, maratás e mouros.*

No caso de "A origem do mênstruo", a mulher também vem a ocupar a boca de cena, mas certamente de modo bem distinto do que o esperado pelo leitor familiarizado com o obsceno. Pois ao contrário do poema bocageano e similares, ela não é figurada num momento profuso, de gozo compulsivo e sim... de *interdição* ao mesmo.

Com Mantegui, a mulher herda de Vênus - a "mais formosa" entre as deidades, mas também a "mais lasciva", que arrancou de Anquises "mais de seiscentas mil fornicadelas" - o principal atributo da deusa do amor⁵⁹, como me atesta o canto III:

*Tua virtude [de Vênus] em Mantegui respira,
Com graça, qual tu tens, motiva encanto;
E bem pode entre vós haver disputa
Sobre qual é mais bela, e qual mais puta.*

Já no poema de Bernardo, tal atributo é negado e - em virtude do crime cometido pela ninfa às vésperas da grande noite com o mesmo Anquises - a mulher herda, em

59 Tal atributo é definido por Junito Brandão nos seguintes termos: "Afrodite é o símbolo das forças irrefreáveis da fecundidade, não propriamente em seus frutos, mas em função do desejo ardente que essas mesmas forças irresistíveis ateam nas entranhas de todas as criaturas(...) Eis aí o amor única e exclusivamente sob forma física, traduzido no desejo e no prazer dos sentidos". O mitólogo prossegue com o seguinte comentário de Paul Diehl: "Num plano mais elevado do psiquismo humano, onde o amor se completa no elo com a alma, cujo símbolo é a esposa de Zeus, Hera, o símbolo Afrodite exprimirá a perversão sexual, porque o ato da fecundação é buscado apenas em função da primazia do prazer outorgado pela natureza. A necessidade natural se exerce, portanto, perversamente". (*Mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1991, pp. 223-24).

contrapartida, outro traço não menos distintivo⁶⁰ da temperamental deusa do amor: o ódio traduzido em maldição, e das mais vis.

O poeta mineiro já havia primado pelo rebaixamento grotesco da imagem etérea da mulher - construída pelos românticos à custa de muita sublimação -, quando a fez presa das injunções perversas da moda, mas agora chega a extremos: do "amor e medo", como diz Flora Sussekind, "passa-se subitamente ao horror e nojo". E a mulher ganha nova aura, neste madrigal de Bernardo Guimarães: a de inesperado objeto de abjeção".⁶¹

De fato, a maldição lançada no poema, nada fica a dever, em termos de abjeção, àquela com que, outrora, a deusa furibunda contemplou, por muito menos, as pobres mulheres da ilha de Lemnos, fazendo-as exalar um odor tão repulsivo a ponto de serem abandonadas pelos maridos, que preferiram buscar os favores das escravas da Trácia. Compare-a, agora, com maldição lançada à ninfa, pelo bárbaro atentado:

*Ó ninfa, de teu cono sempre atormente
perpétuas comichões,
e não aches jamais quem nele queira
vazar os seus culhões...
Em negra podridão imundos vermes
roam-te sempre a crica,
e a vista dela sinte-se banzeira
a mais valente pica!
De eterno esquentamento flagelada,
verta fétidos jorros,
que causem tédio e nojo a todo mundo,
até mesmo aos cachorros!*

A tal maldição, dá a sangão Jove, que não julgando bastante o castigo, estende-o à "toda humana crica", nos termos expressos atrás. Daí, de tempos em tempos, as "lágrimas de sangue" a simbolizarem não apenas o lamento do ventre infecundado, mas ainda - e principalmente - a expiação de uma culpa infinda, que remete para além da infração cometida pela ninfa, visto que o castigo, segundo informa Jove, já se encontrava "escrito no livro do destino".

É curioso pensar no que teria levado Bernardo a oferecer uma imagem tão depreciativa e culposa de uma função biológica das mais vitais. Principalmente quando se

60. Conforme ainda assinala Junito de Souza Brandão (loc.cit., p. 221ss.) ficaram célebres na mitologia as explosões de ódio e as maldições de Afrodite, ilustradas por vários episódios, dentre os quais o relativo às mulheres de Lemnos, mencionado na sequência do texto. O atributo da vingança somado ao da lascívia parecem responder por um dos epítetos associados ao nome da deusa cipriota: Afrodite Pandêmia, "isto é a Afrodite popular, (...) dos desejos incontroláveis" (p. 187), inspiradora dos amores vulgares e carnavais, que se contrapõe à Afrodite Urânia, inspiradora do "amor eterno, superior, imaterial através do qual se atinge o amor supremo, como Diotima revelou a Sócrates" (n.º Banquete) (p. 216).

61. Loc.cit., p. 4.

tem em conta o contraste vivamente oferecido pela *naturalidade*⁶² com que ele trataria dessas mesmas funções (e seus distúrbios) em alguns dos seus romances.

Sem buscar oferecer uma resposta em definitivo, suponho que essa visão depreciativa e culposa seja produto do horror experienciado pelo homem ao sangue menstrual e que, em dada medida, pode estar associado ao temor inconsciente da castração.⁶³ Isto parece encontrar reforço na imagem central do corte e também em certa adjetivação atribuída à genitália feminina que, em dada altura, chega a ser denominada como "chaga venérea" e, depois, como "cona faminta" (embora esta seja bastante convencional no gênero).

Nesses signos de ferimento e devoração, a crítica de orientação psicanalítica certamente não hesitaria em reconhecer toda uma simbologia da castração. Nem talvez nas imagens de putrefação e dos vermes *rodadores* constantes do castigo lançado, de forma direta, à ninfa, mas que podem ser, implicitamente, uma representação exacerbada do mênstruo, motivada pelo horror da castração. Frente a essas imagens de horror e nojo, o desejo masculino recua e queda interdito (com bem demonstra ainda a referida passagem relativa ao castigo lançado à ninfa).

Há, na verdade, todo um jogo de desejo e intedição, de avanço e recuo, que parece ser a mola propulsora do poema. Ele se mostra bem configurado não apenas na passagem relativa ao socorro prestado pelos deuses do Olimpo (excitados frente a exposição das partes pudendas da deusa, mas sem poderem satisfazer seus desejos devido ao ferimento) como também naquela relativa ao Cupido, que parece ter sido forjada como símbolo. Numa possível leitura, o deus do amor é representado sobre um carro feito de *concha alabastrina* (que, tal como a *concha bivalve* de Bandeira, pode ser uma figuração da genitália feminina) presa a uma quadriga (lembrando a vinculação existente entre a imagem do

62 A este respeito os comentários de Antonio Candido (*Formação da literatura brasileira*, loc.cit., v.2, p.239ss.) sobre a visão *natural* "que imprime tanta saúde" à obra ficcional de Bernardo "(em contraste com os traços quase patológicos da sua boémia e misantropia)" e onde "a carne é componente normal e necessária, embora ele a encare de preferência em situações anormais do ponto de vista social". No tocante às obras em que os problemas relativos aos distúrbios associados ao organismo feminino, há as passagens relativas à heroína d'O seminarista e, de modo mais direto, n'A filha do fazendeiro, "onde, ao descrever a doença da exaltada Paulina se abrasa de amor insatisfeito, põe na boca do médico este diagnóstico de surpreendente ousadia", como nota ainda Antonio Candido: "-Não há de ser nada, senhor Ribeiro, disse ele saindo; a menina teve e ainda tem uma forte febre maligna complicada com alguma irregularidade nas funções uterinas" ("Ó manes de Elvira!...", como diz o crítico).

63 A explicação mais balizada dessa relação é do discípulo (nieto renegado) de Freud, Georg Groddeck, em uma das cartas (a de no.20) escritas sob o pseudônimo de Patrick Troll: "...eu digo que nesse medo da castração está ligado ao sentimento de culpa oriundo da masturbação e de sua proibição. Em compensação, a idéia de que as partes sexuais podem ser cortadas provém das constatações feitas sobre as diferenças entre os sexos porque, em nossa infância, considerávamos as partes sexuais femininas como uma ferida deixada pela castração; a mulher é um homem castrado. Esta concepção torna-se uma certeza através do que percebemos sobre o fluxo menstrual(...) Esse fluxo, essa hemorragia nos assusta: ela desperta em nós o medo de sermos nós também transformados em mulheres. A fim de que nada venha nos lembrar esse sangramento, somos levados (...) a extirpar da memória toda lembrança (...) Não conseguimos fazê-lo; a única coisa que conseguimos é o recalque. E o recalque se serve da vida para construir a proibição das relações sexuais durante a duração das regras. Dado que a 'fêmea' que sangra desperta o complexo de castração recalcado, recusamos todo o contato com a mulher ferida." (In *O livro disse*, São Paulo, Perspectiva, 1984, pp.147-148.) Remeto ainda o leitor para o estudo recente de Mary del Fiore (*Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993), em que são relatadas as lendas, crenças e tenores envolvendo o fenômeno das regras mensais até o final do século XVIII (e quem sabe até algumas delas, sobrevividas no XIX).

cavalgar e o coito) que vai tirando da esfera cristalina "porras aladas" ora *apaziguadas*, ora *incitadas* pela seta certaíra do deus-menino, configurando, assim, o aludido jogo.

Assim, se a hipótese for correta, teríamos no plano da produção oficial um enfoque objetivo, racional e mesmo cientificizante das regras mensais e seus distúrbios - pois não esqueçamos que, num dos casos, ele sai da boca de um médico, sob a forma de um diagnóstico, o que talvez bastasse para não causar maiores celeumas em meio ao público leitor. Em contrapartida, no plano da produção marginal, a razão cede a vez ao inconsciente, que encontra no poema o veículo para um flagrante desrecalque das componentes reprimidas (o horror da castração, no caso). Na tradição do obsceno, só encontro paralelo para isto em Boris Vian, com quem o temor da castração associado à genitalia feminina já se dá de modo explícito e extremado.⁶⁴

Teríamos, assim, configurado, no plano mais profundo do poema de Bernardo, um verdadeiro *retorno do reprimido* que parece encontrar reforço em outros momentos de sua produção *irregular*, repleta de perversidade e sadismo, e que se justificaria pela tendência marcante no Romantismo para a sondagem das camadas mais "obscuras" do ser.

Com base nesses traços da poesia de Bernardo, Antonio Candido viria a inscrevê-lo em certa "vertente de desvios da norma", bastante visível na tradição da poesia brasileira (pensando sempre "no que dizem os versos, não no comportamento dos poetas") e composta de "masoquismo em Casimiro de Abreu, erotismo solitário em Álvares de Azevedo, *voyerismo* em Bilac, necrofilia em Alberto de Oliveira, senso de decomposição em Augusto dos Anjos, angústia do impulso sexual irregular em Mário de Andrade, autocastração punitiva em Drummond".⁶⁵

Accita a interpretação acima, pode-se considerar, por fim, a lógica e a função do humor em estreita sintonia com esse significado mais íntimo apreendido do poema. Para tanto, lembro aqui os principais pontos da brilhante interpretação dada por Freud ao chiste de tendência obscena, que em sua origem era uma forma explícita de obscenidade motivada pela excitação sexual masculina e dirigida exclusivamente à mulher, a fim de despertar-lhe a excitação correspondente.

64 Em Vian, a genitalia feminina é torturantemente figurada como uma "raia-líax", "uma ferida granulosa" ou como "tartarmente pro-vida de dentes". Chega mesmo haver aquela provida de uma "lâmina de barbear" a fim de retalhar o membro viril. Um bom exemplo pode ser encontrado no poema "Durante o congresso" em tradução Heloísa Jahn: Boris Vian, *Escritos pornográficos*, São Paulo, Brasiliense, 1985 (ver também o estudo introdutório de Noël Arnaud).

65 Antonio Candido, "O pomo do mal" in *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p.256.

Com o tempo e o estágio de civilização(ou "civilidade") a que se chegou, a mulher tendeu a revelar certa incapacidade -"crescente em razão direta de sua cultura e grau social" - de suportar o dito abertamente sexual. Essa limitação imposta à mulher - e, em menor grau, também ao homem - é o que Freud chama, aqui e em outros momentos de sua obra, de *repressão*. Em virtude dela, a obscenidade franca tendeu a assumir os contornos *alusivos* próprios ao chiste que, para isso, se vale de toda uma técnica (da qual depende, de forma estrita, o sucesso de seu efeito).Tal técnica vem, de certo modo,para restituir a perda sofrida pelo psiquismo - que desconhece interdição ao prazer - do homem diante da recusa.

Para essa restituição, é necessária a presença de uma terceira personagem. Na medida em que o dito licencioso já não pode ir mais endereçado de forma direta à mulher (como originariamente), o autor do chiste tem de buscar a aliança com um auditor em quem se realiza a intenção do chiste, que é de produzir prazer. Este auditor, quando ri, diz Freud, "ri como se fosse espectador de uma agressão sexual". Assim, "as palavras obscenas do primeiro[o autor do chiste] libertam a mulher sem véus aos olhos do terceiro que, enquanto auditor - visto que ele pode satisfazer a pouco custo, sua própria libido - se deixa facilmente seduzir". Paradoxalmente, o autor do chiste não goza do prazer que ele procura, mas pelo chiste, ele contorna o obstáculo (a resistência real ou presumida da mulher) e satisfaz, assim, seu instinto lúbrico e hostil *indiretamente*.

Trazendo essa ordem de considerações para a nossa análise é preciso, antes de homologá-las, reconhecer a distância existente entre a franca obscenidade do poema de Bernardo e o caráter alusivo próprio do chiste. Todavia, a despeito dessa distância, a comicidade obscena do poema pode, de um lado, estar servindo de fachada para acobertar (quem sabe para a própria consciência do poeta) a manifestação de certas componentes reprimidas no inconsciente (o temor da castração); de outro, ela pode ainda representar, como no chiste de tendência obscena, uma forma *indireta* de obter prazer lá onde este é negado, em virtude de algo que, apesar de participar da natureza da mulher, independe da vontade dela (o mêsruo e a ameaça por ele representada). De qualquer modo, o interdito se acha configurado e, para contorná-lo, a criação poética e a verve de Bernardo acabaram por converter a matéria de horror em matéria de riso, a fim de satisfazer os instintos não apenas do *eu* que aí se enuncia, como também dos possíveis leitores que com

ele possam, porventura, partilhar do mesmo temor inconsciente.

4.3 WALPURGIS E O PANDEMONISMO SERTANEJO

- NAS TRILHAS DOS HUMOUR NOIR

*À meia-noite, quando já os homens dormem,
É então para nós que a lua brilha,
Que para nós a estrela começa a cintilar;
Vagueamos e cantamos
E é então que gostamos de dançar."*

Goethe, "Canção dos Elfos"

Dentre os principais motivos eleitos pelos românticos, há um que goza de especial relevo, a ponto mesmo de se confundir com a própria imagem associada à escola. Refiro-me, obviamente, ao motivo da noite - domínio do mistério, do sobrenatural, da anormalidade e do inconsciente liberto em sonho ou, no limite extremo, em pesadelo -, valorizado pelos românticos na mesma proporção com que os clássicos, imbuídos de certo racionalismo cartesiano, valorizaram a luz do dia.

Contra a luz da razão patrocinada pelo *Aufklärung*, a tudo buscando esquadrinhar e revelar de modo distinto, compartimentalizado e abstrato, os românticos lançaram seu apelo, no dizer de Schelling, à "divina confusão" da noite, cuja tônica é oferecida pela "mescla" do que os clássicos trabalhavam em separado:

*...la chimie romantique, science des affinités -Wahlverwandtschaften - sollicite l'une vers l'autre les qualités sensibles et les idées distinctes; la chimie romantique joue avec les corps comme l'humour romantique avec les mots. Là où le dualisme cartésien allait spontanément aux "natures simples", c'est-à-dire aux notions pures et sans mélange d'aucune autre, le romantisme, tout à opposé, va aux "mixtes"... Une génération de philosophes, de poètes, de musiciens, d'alchi-mistes et d'humoristes suffit à défaire ce que la critique cartésienne avait fait. L'idée distincte, je veux dire l'idée qui n'est qu'elle-même, apparaît maintenant comme le produit secondaire d'une abstraction, l'une des suites du Peché... L'alchimie romantique brasse dans ses creuzets les natures simples pour obtenir les natures concrètes d'avant le peché: car c'est le impur, désormais, qui est l'original, l'amalgame qui préexiste aux claires différences. La Nature elle-même, la nature de la "Naturphilosophie", désigne maintenant la matrice de ces différences, l'au-delà obscur où se confondent encore l'objet et le moi, le comique et le tragique, l'action et l'entendement.*⁶⁶

Essa natureza de que fala Jankélévitch, "laboratório de todas as disjunções civilizadas", só começa a falar aos homens "quando as sombras da noite se estendem pelo vale..." A nem todos, porém, é dado ouvir o seu apelo, como é, sobremaneira, o caso do

⁶⁶ Vladimir Jankélévitch, "Le nocturne" in Albert Béguin (org.), *Le romantisme allemand*, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949, p.89. As considerações relativas ao motivo da noite - ou do que mais propriamente poder-se-ia denominar de uma "metafísica do noturno" - valeram-se abundantemente deste ensaio. Além dele, inspirou-me também a leitura do clássico de Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1967.

burguês, que desconhece as virtualidades da noite por preferir o aconchego da cama e a anulação pelo sono reparador. Só os que não dormem sabem reencontrar na noite um testemunho da origem do tempo e, com ele, a desforra das forças elementares que tornarão a expulsar de novo, com a chegada do grande dia, o "vento norte da razão"...

Il arrive que la nuit, conforme explica Jan Kélévitch, cessant d'inviter au recueillement..., reveille dans l'âme de vieilles terreurs assoupies... la nuit agit sur la conscience par sa barbarie immémoriale ou, comme dit Schelling, par son élément "typhonien"; il y a dans la vieille nature un principe de tragédie mal refoulé que menace perpétuellement notre civilisation intérieure. Ce principe sauvage sort de sa cachette à minuit, quand se relâche la censure des forces vigilantes, tout comme l'âme "tellurique", selon von Kieser, profite de sommeil pour tromper la surveillance de l'âme "solaire".⁶⁷

Se a noite é - como bem definiu Novalis - o "lugar das revelações", pode-se dizer que o momento privilegiado destas coincida com as doze badaladas do relógio. A meia-noite é, por assim dizer, "o zênite do nada, meio-dia ao revés".

Em virtude disso, é natural que ela dê guarida ao avesso das formas e existências reveladas pela luz do dia - e, por extensão, da razão. Daí os sentimentos mais indefiníveis e os acontecimentos mais anormais (ou mesmo... sobrenaturais). Daí também toda a sorte de horrores - o mal, a morte, o erro, o pecado - e seres que, gestados no subsolo da natureza (e da consciência), aí permanecem aguardando a hora propícia para a sua aparição.

Está visto que essa hora é a meia-noite, quando as salamandras e demais seres elementares abandonam os redutos mais absconsos da natureza para respirar, a plenos pulmões, os influxos lunares. É a hora, ainda, em que se celebram as "orgias da confusão", feito a do Mont-Chauve de Moussorgski, até que as sombras da noite comecem a capitular com o canto do galo e os albores do dia. Nem bem soa seis horas e já não se reconhece o menor vestígio da folia noturna: no espaço que serviu de palco aos mais incríveis prodígios, resta apenas o frescor úmido da manhã.

Assim também ocorre com a *féerie* descrita por Bernardo Guimarães, num dos momentos mais felizes de sua produção poética: "A orgia dos duendes", da qual disse Antonio Candido com justeza:

É desses tenebrosos estouros na criação literária, abrindo fissuras por onde jorram os tenções subjacentes do espírito e no qual se evidenciam

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

*tendências, apenas parcialmente expressas, de toda uma geração desenquadrada pela embriaguez do individualismo estético.*⁶⁸

É ainda Candido quem nota que o poema, geralmente encarado "como troça", pode, na verdade, ser considerado "um dos fuleros de nosso satanismo"⁶⁹, partilhando juntamente com "a ousadia d'A Noite na Taverna", da mesma "atmosfera paulistana...densa, carregada de inesperadas soluções".⁷⁰

Atmosfera, aliás, que teve na citada obra azevediana apenas o seu rebento mais célebre, sendo ainda responsável pela gestação de outras tantas produções menores, visivelmente estimuladas pelo exemplo do autor de *Macário*. É o caso, entre outros, das chamadas *cartas-romances*, de que dá notícia Wolf, lastimando-as, em seu *Resumé*.⁷¹ Essas pequenas novelas de inspiração hoffmanesca vêm atestar ainda mais a tônica do gosto reinante em meio estudantil e do qual o poema de Bernardo é tributário, a despeito de ter sido ou não concebido durante os anos acadêmicos.

Mas para a devida inserção do poema de Bernardo, não basta falar apenas de sua inserção dentro da tradição local. É preciso, ainda, falar de sua filiação literária, o que necessariamente nos remete para além da tradição local.

A "Orgia dos Duendes" se inscreve numa linhagem inaugurada pelo "Walpurgisnacht", no *Primeiro Fausto*, de Goethe e que se estende por "La Ronde du Sabbat" e "Les djinns" (incluídos, respectivamente, em *Odes et Ballades*, de 1826 e *Les Orientales*, de 1828) de Hugo, pelo "Albertus, l'âme et le péché" (1833) de Gautier e por *El Diablo Mundo* (1841) de Espronceda. Para conceber a orgia mefistofélica do Monte Brocken, matriz de todas as demais, Goethe pode ter buscado inspiração na conhecida cena das bruxas de *Macbeth*. Toda essa linhagem era, com certeza, bem conhecida de nossos românticos.

Dentre eles, Bernardo Guimarães não foi o único a se valer do modelo goethiano. Neste também inspirou-se Sousândrade para compor um dos principais episódios de seu *Guesa Errante*: o "Tatuturama", a celebrada "dança-pandemônio dos indígenas decadentes na Amazônia, corrompidos pelos colonizadores, e que envolve, no seu rodopio infernal,

68 Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, loc. cit. p.175.

69 Idem, p.175.

70 Idem, p.177.

71 Cf. Ferdinand Wolf, *O Brasil Literário*, in Guilhermino Cesar (org.) *Historiadores e Críticos do Romantismo-I: A Contribuição Européia*. Rio de Janeiro: LTC, São Paulo: Fapesp, 1978, p.180.

personalidades autênticas da história brasileira e americana".⁷² Sobre essa influência, o próprio poeta maranhense tratou de deixar registro no prefácio intitulado "Memorabilia":

No acampamento indiano o Guesa esquece-se absolutamente do poeta, e é o índio com todas as suas extravagâncias. É assim que, entre muitas cenas curiosas, presenciamos o tremendo sabbat, que com o nome de Tatuturema, celebram os indígenas dos Solimões, verdadeira dança macabra, uma ronda como as de Broken[sic], por bacantes selvagens e demônios filhos das matas. Orgia indescritível, mas descrita em versos originalíssimos, apropriados e onomatópicos [sic].⁷³

Além do poeta maranhense, ainda é possível reconhecer o influxo da "Noite de Valpurgis" em "Ecletismo...", do conterrâneo Joaquim Serra. Aqui, o modelo goethiano foi reapropriado pelo poeta a fim de encenar o duelo entre escolas literárias promovido pela Questão Coimbrã:

*Era um soberbo congresso
No vale de Josafá;
Nele tinha franco ingresso
O Romantismo tão gosto,
E o Realismo tão vasto,
Formando o todo um sabbat!
(...)
Depois seguia-se uma orgia,
Como segunda não há;
Já vinha raiando o dia
Quando findou o congresso,
Daquele povo possesso,
No vale de Josafá.⁷⁴*

Estes versos de abertura e fecho do poema de Serra dão boa mostra do modelo tomado de empréstimo à *féerie* do Monte Brocken: à meia-noite, os espíritos e seres elementares abandonam os redutos mais absconsos da natureza a fim de celebrarem as orgias da confusão, que se estendem por toda a noite até a aurora despontar, dando o toque de recolher e anulando, com o frescor da manhã, todo e qualquer vestígio da execranda folia.

Essa mesma seqüência narrativa foi organizada, na "Orgia", em 5 partes compostas de número variável de estrofes de 4 versos, sendo estes (ao todo 241) obedientes a um único esquema métrico, o que confere regularidade absoluta ao conjunto. Trata-se do verso novessílabo (ou eneassílabo), com acentos na 3^a, 6^a e 9^a sílabas, definindo pausas que

⁷² Haroldo de Campos e Augusto de Campos "Sousândrade: o terremoto clandestino" in *ReVisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

⁷³ Citado por Haroldo e Augusto de Campos, *idem*, *ibidem*.

⁷⁴ Pietro de Castellamare (pseudônimo de Joaquim Serra), *Versos*. São Luiz do Maranhão, B.de Mattos Typ., s/d.

seccionam o verso em 3 segmentos, cada um deles contendo 3 sílabas (2 átonas + 1 tônica, correspondendo a um anapesto da antiga metrificacão greco-latina), a exemplo deste verso de abertura:

Me-ia-NOI / te-so-OU / na-flo-RES / ta

Não se pode deixar de notar aqui o perfeito ajustamento da escolha métrica à ordem da matéria tratada pelo poema. Esse tipo de verso "martelado e sonoro", bastante explorado pelos românticos, se ajustava, de um lado, ao movimento marcial próprio aos hinos (como o Acadêmico e, depois, o Hino da República). De outro, e o que mais nos interessa aqui, "serviu para exprimir movimento, ou então o ofego dos estados de angústia - como em sua utilização mais conhecida no Romantismo brasileiro, o "Canto do Piaga", onde é essencial para criar a atmosfera fantasmagórica de pressentimentos sinistros e opressão moral..."⁷⁵

A mesma sugestão parte do emprego do anapesto feito por Bernardo e isso a despeito do fundo de humor (a ser tratado adiante) que preside o poema. Tanto é que para alguns, tal emprego traria uma intenção subjacente de arremedo do ritmo gonçalino no "Canto do Piaga"⁷⁶. A hipótese parece carecer de mais indícios textuais que atestem tal intento. Todavia, é bem provável que o poema de Gonçalves Dias tenha inspirado a opção métrica da "Orgia dos Duendes".

Seja como for, o que importa notar, em sintonia com o clima opresso, é o efeito mimético alcançado pela adoção do ritmo anapéstico, pontuando a batida do "bataque infernal". Afora isto, é possível ainda divisar pelo ritmo desde as badaladas do relógio do sino de pau, que inauguram a grande folia, até o prenúncio da morte, que vem *a galope* em seu corcel, muito embora ela só chegue a figurar, efetivamente, no final do poema, dissipando os duendes e dando por finda a folia.

Soma-se ao mimetismo do ritmo, a sonoridade altamente expressiva produzida pelo emprego obsessivo das oclusivas, especialmente as bilabiais e linguodentais, mas contando ainda com alguma contribuição das velares, como neste fragmento:

⁷⁵ Antonio Candido, "Cavalcada ambígua" in *Na Sala de Aula. Caderno de Análise Literária*. São Paulo, Ática, 1986. p.42. Este ensaio muito inspirou a presente análise.

⁷⁶ Quem primeiro aventou tal hipótese foi Basílio de Magalhães, no estudo biográfico referido aqui repetidas vezes (p.83). Depois, seria reprisada por Haroldo de Campos, Flora Sussekind e Costa Lima nos estudos citados.

Jun[T]o [D]ele um ver[M]elho [D]iabo
 [Q]ue saíra [D]o an[T]ro [D]as fo[C]as,
 [P]en[D]ura[D]o [N]um [P]au [P]elo ra[B]o,
 [N]o [B]orralho [T]orrava [P]i[F]o[C]as.

Ven[T]o sul so[B]iou [N]a [C]um[B]u[C]a,
 [G]alo-[P]re[T]o [N]a cinza es[P]ojou;
 [P]or [T]rês vezes zum[B]iu a [M]u[T]u[C]a,
 [N]o [C]u[P]im o [M]a[C]u[C]o [P]iou.

Toda essa elaboradíssima trama sonora - enriquecida ainda por encontros consonantais do tipo /pr/ e /tr/, além da exploração vocálica do sinistro /u/- estende-se pelo poema inteiro e vem em reforço ao ritmo para configurar o batuque infernal.

Bernardo buscou afinar, com muito felicidade, o baque seco das palavras pelo diapasão bizarro dos instrumentos infernais: tambor feito com a barriga inchada de um sapo; campainha feita de crânio, tendo por badalo um casco de burro; contrabaixo feito com a caixa torácica, tendo por cordas as tripas de um barão...Tudo orquestrado por *lobisome* que, na qualidade de regente, vale-se de uma batuta feita com a canela de um frade.⁷⁷

A par dos aspectos formais destacados até aqui e somados a outros, que cabe ainda destacar, cabe notar o quão próxima se mostra "A Orgia dos Duendes" do gênero *balada*⁷⁸ - tal como ocorre com o símile hugoano incluído no volume de 1826. Em virtude disso, cabe aqui algumas considerações relativas a esse gênero de poesia.

De extração popular e pré-literária, a balada (cujo equivalente na tradição ibérica seria o chamado *romance*⁷⁹) ascendeu ao nível da grande literatura precisamente com o Romantismo. Os pré-românticos, despiertos em seu interesse pelo folclore e a Idade Média (quando a balada se originou), já haviam procedido à recolha junto à tradição popular, o que serviu de inspiração para se reelaborar o gênero à nível erudito. Foi esta forma reelaborada por ingleses e alemães que permaneceu como modelo da balada por

⁷⁷ Para as considerações sobre o ritmo e a sonoridade explorada no poema, ver Antonio Candido, "Poesia Pantagruélica" in *O discurso e a cidade*, loc.cit.

⁷⁸ Para uma caracterização sucinta do gênero, consultar Albert B. Friedman "Ballad" in Alex Preminger, (ed.) *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1974, pp.62-64. Ver também ensaio de Antonio Candido citado em nota anterior.

⁷⁹ As afinidades e especificidades da *balada* e do *romance* são explicadas por Pierre Grappin. Para ele, o segundo distingue-se da primeira "mais pelo caráter nacional dos conteúdos, da geografia e da história, do que por elementos formais, tendo a abalada sido no Norte o que o romance foi na Espanha ou na Provença". Grappin assinala ainda uma distinção feita por Herder, "segundo a qual a balada nórdica apresenta em re-gra traços terríficos e espectrais, ao passo que no romance se encontram geralmente personagens lendárias ou históricas inseridas num mundo guerreiro e trágico". O resumo dos comentários de Grappin é feito por Maria Manuela G. Delille, loc.cit., p.45n.

excelência, cujo exemplo mais famoso encontramos na "Lenora", de Burger (1773), difundida entre nós na tradução de Herculano.

No Brasil, as chadas "balatas" foram primeiramente escritas, segundo Antonio Candido, por Joaquim Norberto em 1840 e, pela mesma época, Porto-Alegre trataria de "adaptar o gênero ao ambiente e temas brasileiros, inspirado com certeza pelas *Odes e Baladas* (...) de Victor Hugo"⁸⁰.

No caso de Bernardo, o cultivo do gênero restringiu-se a dois momentos: a "Orgia dos Duendes", conforme faço supor aqui, e, dentre as poesias "sérias", o "Galope Infernal", também incluído no volume de 1865 (*Poesias*).

Passando agora ao gênero em si, cumpre observar que a balada é um poema de corte narrativo, centrado em aventuras de guerra, amor, caça e morte. Elementos terríficos e sobrenaturais se fazem presentes na balada macabra de origem alemã, a exemplo da citada "Lenora", de Burger, e "O Rei de Elfos", de Goethe.

A balada focaliza um só episódio ou situação crucial e, normalmente, inicia num ponto onde a ação é decisiva. É também próprio do gênero a impessoalidade. O "narrador" muito raramente chega a interferir nos eventos: os comentários tecidos por ele são categóricos e gerais, jamais revelando um ponto de vista pessoal.

O modo de apresentação na balada é "dramático": os eventos não são narrados, mas mostrados em seus suceder. Este recurso vem para conferir maior imediaticidade e intensidade à ação e para alcançar o impacto emocional do clímax. Além disso, como é próprio ao modo dramático, é dado aos protagonistas falarem por si mesmos, o que conseqüentemente implica num número adensado de diálogos, irrompendo em momentos estratégicos.

Por fim, pensando em termos estilísticos, a balada caracteriza-se pelo emprego de uma linguagem simples e direta, valendo-se de uma parca quantia de figuras, epítetos e adjetivos. Dado que a estória subordina a tudo na balada, é freqüente a opção por uma cadência mimética, reflexa no ritmo e no uso abundante de onomatopéias. Este último aspecto, em particular, já foi assinalado a propósito da "Orgia". Agora, tendo em mente os

⁸⁰ Antonio Candido, "Cavalgada ambígua", loc.cit.

demaís aspectos, cabe o retorno ao poema, a fim de aferir a validade de sua vinculação à balada e, ato contínuo, de proceder à descrição de suas partes, visando alcançar, ao cabo, o sentido mais íntimo que o habita.

Passo, assim, à parte I, notando que a objetividade sempre desejada na balada parece responder pelo fato do poema iniciar-se precisamente quando também tem início o momento crucial da única ação narrada: o sabá dos duendes. Com as doze badaladas "do relógio do sino de pau", a velha rainha assenta-se sobre um "grande jirau" convertido em trono, de onde coordena os preparativos para "a ceia da grande folia".

Sob seu comando, seres que habitam a floresta saem de suas tocas para se ocuparem dos mais diversos afazeres ou simplesmente participarem da festa, bailando ao redor da fogueira. Deles saberemos adiante tratarem-se, outrora, de papas, frades, freiras e condessas que, devido às mais diversas ações criminosas e perversas, expiam suas culpas na condição infernal a que foram legados, transformados em monstros e animais do nosso anedotário popular, todos concebidos segundo uma visão grotesca e noturna. São feito as "larvas da noite sombria" de que fala Gonçalves Dias no "I-Juca Pirama".

Conforme observa Kayser, existem animais "preferidos do grotesco, como as serpentes, corujas, sapos, aranhas - os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. O grotesco gosta, ademais, de todas as sevandijas."⁸¹ Além destes, há o morcego, animal grotesco e noturno por excelência.

Animais e seres dessa ordem interessam ao grotesco pelo poder que têm de encarnar e refletir no traçado acentuado de suas formas e feições os instintos mais vis que, em nós, traduzem-se em componentes de recalque. Elas são, numa palavra, a própria personificação do *id*. Cabe aqui a justa observação de Schopenhauer (também lembrada por Kayser), quando da reportagem aos remanescentes de antigas pinturas e esculturas de animais:

*É aquele querer, que também é nossa essência, que aqui aparece a nossos olhos em formações em que seu fenômeno não é dominado e abrandado pela reflexão, como acontece em nós, mas se revela em traços mais marcantes e com uma nitidez que limita o grotesco e o monstruoso...*⁸²

81 W. Kayser, loc. cit. p.34.

82 Arthur Schopenhauer, O Mundo como Vontade e Representação. São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1985, p.44.

Para conceber todos os seres - alguns fabulosos, outros reais, mas sempre envoltos em lendas e crenças - que pululam na "Orgia", o poeta foi, certamente, inspirado pelo "pandemônio fáustico"⁸³ do Monte Brocken, povoado de seres elementares como o servibilis e o grou, que seguem de parilha com o Realista, o Naturalista e o Parvenu, entre outros. Bernardo trataria apenas de buscar o equivalente no anedotário popular e na crença matuta (o que não é um dado de pouca monta).

Fez, assim, figurar ao lado dos seres noturnos tradicionalmente participantes da cultura de todos os povos, como bruxas, diabos vermelhos, esqueletos e *lobisome* (grafado assim, à maneira corrente), a nossa mula-sem-cabeça, o crocodilo, a getirana, a mamangaba e demais seres já no nome grotescos. Para explicar a procedência ou as crenças que envolvem tais seres, Bernardo dispôs várias notas ao final do poema, nas quais também explica uma série de outros termos localistas empregados. Esse emprego - somado à exploração das superstições sobrevividas à época, no Brasil - faz da "Orgia", conforme observa Magalhães, "a mais brasileira das produções poéticas do autor dos *Cantos da solidão*".⁸⁴

Dando continuidade à descrição do poema, cabe dizer que todos esses seres evocados, pela primeira vez, nas partes I e II, retornarão na III, quando tem início uma verdadeira *danse macabre*, com os duendes bailando alucinadamente ao redor da fogueira e confessando, cada um a seu tempo, os crimes da vida pregressa. Embora não se trate propriamente de diálogos, temos aqui cantos ou falas marcadas de figurantes, que podem bem vir em atenção ao preceito dialógico da balada.

Tais falas configuram em seu conjunto um mosaico horripilante, mixto de profanação, luxúria, demonismo e perversões de toda casta, que bem revelam a face convulsa do Romantismo ou, para dizer com mais propriedade, o seu lado "agônico", nos termos em que foi magistralmente estudado por Mário Praz, a partir da tríade representada pelo "diabo, a carne e a morte".⁸⁵

Tamanhos crimes e sacrilégios, estrategicamente dispostos na parte central do poema, assinalam o momento de culminância de um movimento que vem, num *crescendo*,

83 A expressão é de Haroldo de Campos ("História Sincrônica" loc. cit.).

84 B. de Magalhães, loc. cit. p.83.

85 *The Romantic Agony*. Valho-me da versão italiana, intitulada *La Carne, la morte e il diavolo*, Letteratura Romantica, Firenze, Sansoni Editore, 1980.

desde a parte I. *Crescendo pathétique* - em terminologia musical -, que parte do humor puro e simples até alcançar o paroxismo com uma espécie de humor *grandguignolesco*⁸⁶, fazendo soar notas extremas de perversão e sadismo. Acompanhemos de perto esse movimento.⁸⁷

De início, o gracejo roça os limites da para bestialogia, como nesta quadra inicial citada há pouco:

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

Em seguida, a graça costeia o grotesco -

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

- para depois atingir a dimensão do macabro em estrofes como estas, pontuadas de notações de extremo sadismo:

*(Getirana com todo o sossego
A caldeira da sopa adubava
Com o sangue de um velho morcego,
Que ali mesmo co'as unhas sagrava)
(...)
Assentado nos pés da rainha
Lobisome batia a batuta
Co'a canela de um frade, que tinha
Inda um pouco de carne corrupta*

A perversidade que aqui desponta encontrará ainda maior brigada na parte III, quando os fantasmas vêm à boca de cena e confessam à viva voz crimes desta ordem:

TATURANA

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

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

86 O termo foi empregado por Péricles E. da Silva Ramos, loc.cit. p.76.

87 A seqüência gradativa foi apontada por Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, loc.cit.pp.175-176.

GETIRANA

(...)

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

Antonio Candido, com a perspicácia que lhe é peculiar, soube encontrar o paralelo justo para sugerir a impressão causada por esse quadro de horrores concebido por Bernardo Guimarães: "a invocação de Jerônimo Bosch", diz o crítico, "talvez ajude a compreender a sua perturbadora força poética, feita de macabro, grotesco e o sadismo certamente mais cruel da nossa poesia."⁸⁸

De fato, é flagrante a afinidade existente entre a "Orgia" e *O Reino Milenar*, mais especificamente a ala do tríptico dedicada ao "Inferno". Reconhecemos, de imediato, tratarem-se, ambos, de universos macabros, povoados de visões grotescas, torturas e profanações as mais diversas, sendo mesmo possível divisar certas equivalências diretas, como os animais - outrora papas, abades e freiras - evocados por Bernardo e, por exemplo, a imagem da porca travestida em monja, que figura num canto do quadro de Bosch.

Mas o que talvez torne o poema de Bernardo mais afim ao universo de Bosch, respondendo pela "perturbadora força poética" de que fala Candido, é a *impassibilidade*, ou seja, a adoção, em ambos os casos, de uma ótica isenta de qualquer nota emocional na retratação de tão horrendos crimes, profanações e torturas.

"É estranha a calma com que se realizam todas essas torturas", observa Kayser, com relação ao "Inferno" boschiano; "as próprias vítimas, muitas vezes, parecem como que indiferentes: a ausência de afetividade age sobre nós de modo desconcertante e macabro. No quadro parece faltar toda e qualquer perspectiva emocional, seja a do horror diante do inferno, seja a da compaixão ou da insistente admoestação e ensinamento. O observador não recebe indicação nenhuma que lhe permita atribuir um sentido à cena ou posicionar-se em face dela".⁸⁹ Daí a perplexidade diante de tal quadro, experienciada já pelos contemporâneos do pintor holandês, que lhe deram as mais diversas interpretações.

88 Formação da Literatura Brasileira, loc.cit.p.175.

89 W. Kayser, loc.cit. p.34.

Na "Orgia dos Duendes", uma similar isenção de perspectiva emocional se faz notar em passagens como as citadas a pouco, relativas às falas das personagens e seus crimes pregressos, nas quais não se reconhece o menor indício de horror, indignação ou ensinamento.

Analisando uma dessas passagens, em especial - a que corresponde à fala de Taturana e sua confissão de incesto -, Luís Costa Lima comenta que "a fluência da linguagem, a clara transgressão das relações de família dão à estrofe - e ao poema inteiro de Bernardo - uma leveza, senão um caráter de leviandade absolutamente ausentes no "Tatutrema".⁹⁰

Leviandade, a meu ver, é um termo demasiadamente impróprio, traíndo certa incompreensão frente aos motivos e os efeitos obtidos através da fluência da linguagem e da evidência das transgressões. Fluência, aliás, que parece vir em obediência a um dos preceitos - conforme vimos - do gênero de que se valeu Bernardo para compor seu poema. O mesmo vale para a clara transgressão das relações de família. Como nota Friedman, "incesto e outros crimes domésticos são surpreendentemente comuns"⁹¹ nas baladas e sendo estas, no geral, vertidas numa linguagem simples e objetiva, é natural que tais transgressões também o sejam.

Costa Lima parece desconhecer tais preceitos quando diagnostica a suposta leviandade do poema. E o faz, além disso, tomando por parâmetro as ousadíssimas experimentações lingüísticas de Sousândrade.

A aproximação de ambos, está visto, vai por conta da ascendência comum, tendo já sido, inclusive, sugerida antes por Haroldo de Campos e, depois, por Flora Sussekínd.⁹² Em si, tal aproximação nada revela de problemática, o mesmo não podendo ser dito, creio eu, com relação ao modo como é encaminhada, pois Costa Lima parece passar por cima das particularidades da reapropriação que Bernardo faz do modelo goethiano, ao interpretá-la dentro do mesmo espírito que preside a de Sousândrade.⁹³

90 Luís Costa Lima, loc.cit. p.248.

91 Albert B. Friedman, loc.cit. p. 63.

92 Haroldo de Campos, "Poética Sincrônica", loc.cit., p.112. Flora Sussekínd, loc.cit.,p.4

93 Em termo muito próximos ao do "Tatutrema", Costa Lima de fine o teor do poema de Bernardo como uma "reflexão sobre a degenerescência dos costumes indígenas..." De início, a idéia de costumes indígenas impõe alguns problemas. Suponho que o crítico emprega o adjetivo na acepção mais corrente (ou seja, relativo especificamente aos índios e não aos habitantes locais em geral) e se de fato for, desconheço onde ele possa ter buscado fundamento a tal hipótese. A não ser que ele a tenha formulado tomando por base a suposição de arremedo (a meu ver, não suficientemente fundamentada) do ritmo gonçalino (que, aliás, o crítico aceita de bom grado). Ou talvez pela procedência etimológica de alguns nomes dos duendes evocados por Bernardo. Mas, num caso como no outro, seria forçar por

A meu ver, se existe alguma proximidade digna de nota entre "A orgia dos duendes" e o "Tatutureka", ela está restrita à dívida para com uma mesma fonte, sendo que se afastam por completo no tocante ao projeto e ao tratamento oferecido ao assunto.

O episódio sousandradino particulariza-se por um estilo mesclado (chegando mesmo à expressão crua, a linguagem popular e o trocadilho de conotação sexual) e altamente conciso - sintético-ideográfico, diriam os seus intérpretes mais balizados ⁹⁴ -, devido ao emprego farto das elipses e do processo condensatório de montagem de palavras, além da exploração dos recursos tipográficos inspirados na imprensa da época. Afora isso, o poeta faz uso de uma estrutura rítmica bastante tensa e acelerada, tomada de empréstimo aos *limericks* próprios à tradição da poesia inglesa (Jonson, Shakespeare, Lear...).

Através de todas essas soluções formais, Sousândrade alcança a contundência adequada à visada crítica que preside não só o episódio em questão, mas o poema como um todo. A par da denúncia de decadência (esta sim) indígena pela corrupção colonizadora, o "Tatutureka" investe, através da sátira, contra as altas instituições locais e seus representantes (Clero e Monarquia, esta na figura de Pedro II). Numa guinada mais ampla, a sátira alcança fatos e nomes da história internacional, o que bem revela a real envergadura do projeto sousandradino, votado à luta anticolonialista, à conscientização da americanidade em termos continentais e à crítica às contradições do capitalismo (entrevistas de modo surpreendente).

Já bem outro é o caso de "A orgia dos duendes", onde não se reconhece intenção de sátira (nem mesmo de paródia, suficientemente caracterizada). Distante das inovações estilísticas de Sousândrade, Bernardo faz uso sim de uma linguagem simples e direta, mas em perfeita sintonia com o jogo ambíguo instituído pelo humor, que mal esconde, sob a aparência do puro gracejo, um fundo de horror e perversidade.

O que temos aqui é algo afim ao que os franceses denominam de *humour noir* e no qual Friedrich bem reconheceu certas "radicalizações da teoria do grotesco de Victor Hugo".⁹⁵ Esta sorte de humor caracteriza-se, em termos bem simplistas, pelo emprego de elementos mórbidos ou macabros em situações cômicas e vice-versa. Revela,

demais a nota, atribuindo um sentido que o texto não comporta. Além disso, há o problema do caráter reflexivo associado ao poema. Mesmo que "humorística", a reflexão implica um *matu tar aturado*, de todo ausente no poema. Pois ao passo que a reflexão conta fundamentalmente com o poder de discernimento da razão, a "Orgia", já no próprio nome, celebra a confusão associada à liberação de um fundo puramente irracionalista.

94 Haroldo de Campos e Augusto de Campos, loc.cit.

95 Loc.cit.

frequentemente, um certo gosto pela notação cruel, certo comprazimento com a maldade e o sofrimento, temas que em geral não se prestam ao riso.

Mas afora o *quê* é tratado pelo humor negro, interessa também, e muito, o *como* trata, ou seja, através do emprego de um *tom lano e impassível*⁹⁶, como se estivesse a relatar a coisa mais natural do mundo. Não é difícil reconhecer aqui o *tom* peculiar ao poema de Bernardo e ao qual Costa Lima não soube dar o justo valor, por não considerar o quanto ele contribuía para configurar - através do contraste com a ordem da matéria tratada - o fundo perverso em que se assenta o poema. E serviu ainda para o jogo velado que estabelece o poema com o leitor, conforme notou Antonio Candido de modo primoroso:

*"O tom de galhofa e o disfarce do estilo grotesco acobertaram (quem sabe para o próprio autor), dando-lhe viabilidade em face da opinião pública e do sentimento individual, uma nítida manifestação de diabolismo; luxúria desenfreada e pecaminosa, gosto pelos contrastes profanadores, volúpia do mal e do pecado."*⁹⁷

O próprio Costa Lima chega a reiterar essa notação precisa de Antonio Candido, embora sem referência expressa, ao afirmar que:

*O tom de facécia (...) lhe concede um trejeito cômico que lhe diminuí a pathos e favorecia a opinião dos que nele [o poema] viam pouca seriedade."*⁹⁸

De fato, que esse fundo de perversidade tenha passado despercebido pelo leitor médio, presa fácil do jogo ambíguo instituído pelo riso, é algo passível de ser melhor sustentado quando se tem em conta certos dados relativos à recepção do poema.

Além de ter figurado, sem mais, no volume de 1865 (*Poesias*, seção "Poesias Diversas") e seguindo, portanto, de parilha com outros poemas bem menos, ou nada, "comprometedores", a "Orgia" chegou a alcançar grande difusão no século passado e começo deste, devido justamente à sua aparência pitoresca e faceta, além do ritmo fluente,

96 É o que assinala C.F. de la Vega, embora com intenção diversa. Para o estudioso galego, o tom simplista de que se vale o humor negro seria marca da atitude contida do humorista que - ao contrário do satirista, ironista e outros - tudo faz para não desesperar, para não "perder a cabeça" frente às contradições do real. Vega soube encontrar uma definição justa para o humor (*humour*), quando confrontado com as demais formas de comicidade, e a partir daí buscou ajustar o conceito de humor negro, de modo pouco feliz, a meu ver. Nesse sentido, tanto mais apropriada parece ser a observação de Henri Morier (*Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF, 1989, p.622), quando observa que, frente ao caráter conciliador que define o humor puro e simples, seria o caso de indagar se o *humour noir* merece mesmo o nome de humor. Talvez fosse o caso, diz o crítico, de interpretá-lo como "un humour qui manque d'humour. En ayant défini l'humour en général comme une sorte de conciliation morale, nous nous trouvons rejeter hors de notre définition un 'humour' qui ne concilie que des disparates au sein du donné dans une attitude de plus voisine du mépris et de la résignation contrainte que de l'acceptation souriante".

97 Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, loc. cit., p.177.

98 Luís C. Lima, loc.cit. p.248.

que lhe permitiu até ser cantada e acompanhada de uma toadinha monótona ao som de viola, em Minas Gerais.

Note-se, ainda com relação à recepção, que a leitura - digamos - "ingênua", não era exclusividade do público médio, pois mesmo um leitor do porte de Bilac, em sua conferência sobre "O diabo", não veria na "Orgia" mais do que um poema "engraçadíssimo".

Ofertando, assim, a faceta da galhofa, Bernardo Guimarães burlava a censura do gosto médio e dava azo para que certas componentes de recalque pudessem vir à tona. E é justamente nesse flagrante movimento de *retorno do reprimido* que reside o significado profundo do poema, ao qual tudo o mais se mostra subordinado.

É notória a equivalência existente no poema entre o lado noturno da Natureza com seus horrores e o lado "noturno" da alma. Longe de constituir-se numa atribuição anacrônica - entenda-se, pós-freudiana -, essa equivalência é plenamente justificável pela *demarche* romântica, que soube, a seu tempo, intuir profundamente e plasmar pela arte esse domínio obscuro que a psicanálise, muito tempo depois, daria contornos definitivos.

Essa equivalência é de ordem direta: as forças inconscientes liberam-se ao mesmo tempo em que as estrelas tornam-se víveis no céu, produzindo todos os sonhos fantásticos e todas as imagens indomáveis de delírio. Pois para os românticos, tudo se mostra ligado dentro do universo através de relações "simpatéticas", o que explica a correspondência imediata entre o caos da natureza e o caos da consciência, sem a necessidade de interpretá-la em termos de metáfora ou alegoria. É o que observa, ainda uma vez, Jankélévitch:

*...la nuit sur la nature n'est plus une allégorie de la nuit spirituelle, mais ces deux nuits ne sont plus qu'une seule et même nuit; la lettre et l'esprit, le sens propre et le sens figuré se rejoignent, et les analogies ne sont plus des métaphores, mais la vérité vraie. Ainsi l'âme romantique n'est plus isolée dans le monde: en revenant aux nains et aux esprits de la terre, elle a guéri la solitude où trois siècles de civilisation classique avaient laissé le romantisme français.*⁹⁹

A "Orgia dos duendes" ilustra com primor essa lógica da reconciliação de que fala o crítico, entre a "alma romântica" e os "espíritos da terra", como uma forma de romper a barreira de isolamento imposta pela tradição clássica - que obstruía o acesso e o conagraçamento com tudo que o decoro e a razão desconhecêssem. Cumpre apenas

⁹⁹ Loc.cit. p.97.

assinalar um particular - de importância capital para a compreensão do poema - relativo ao fato de Bernardo ter emprestado muito de *cor local* à configuração de tais espíritos ou seres elementares.

Obviamente, não deve ter sido à toa que o poeta tenha descido - com desvelos quase que de folclorista - às fontes do anedotário popular, a fim de colher as representações para as componentes de recalque que descrevem sua trajetória de retorno no poema. Com isso, talvez não seria demais supor que o violento desrecalque revelado no poema diz respeito não apenas às componentes recalçadas no inconsciente, mas também ao localismo reprimido pela razão e pelo decoro, que surge bem representado nos versos finais. Neles dá-se o retorno à ordem rotineira assinalado pela transformação do *locus horrendus* em *locus amoenus* - que bem pode ser visto como ícone do atavismo neoclássico marcante em boa parcela das poesias "sérias" de Bernardo. Acompanhemos de perto essa transformação.

Com a chegada da parte V, temos "os primeiros albos do dia", que apagam todo e qualquer vestígio (será?) da "nefanda, asquerosa folia". A floresta, palco até então de "tão horrendo prodígios", reassume as feições bucólicas de paragem amena -

*E nos ramos ramos saltavam as aves
Gorjeando canoros queixumes
E brincavam as auras suaves*

-, a fim de abrigar as cismas da virgem enamorada:

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

Comentando estas últimas estrofes do poema, Costa Lima observa que o retorno, com a aurora, dos "mitos apaziguadores da boa natureza e da virgem a cismar de amores" revela-se uma medida cautelosa da parte de Bernardo, ciente "da ameaça que peça semelhante causava a seu bom nome".¹⁰⁰ A interpretação é, a meu ver, justa, valendo apenas notar que esse retorno talvez não se dê em bases tão tranquilas, sem qualquer espécie de tensão.

Esta desconfiança é nutrida em relação, especificamente, à manutenção do ritmo anapéstico, o que pode parecer um dado de somenos importância, não fosse a tendência, sempre tão acentuada na poesia de Bernardo, para a "experimentação métrica, revelando senso exato da adequação do ritmo à psicologia. Ningém", diz Antonio Candido, "usou tão

bem os versos anapésticos, que reservou aos poemas de movimento, inquietante ou grotescos, sempre com o melhor proveito. Poucos usaram tão bem as estrofes de metros alternados para evocar a marcha do devaneio, ou tiveram a curiosidade, como ele, de brincar com o eco, à maneira do 'Pas d'armes du roi Jean', de Victor Hugo, em poemas como o aliás medíocre 'Gentil Sofia'.¹⁰¹

Mediante essa tendência acentuada para a exploração da métrica em termos de ajustamento à psicologia do poema, é de causar estranheza a manutenção da uniformidade do ritmo até as quadras finais, enformando uma matéria de todo incompatível com a batida do anapesto. Seria natural, suponho, a variação rítmica, a exemplo do equivalente hugoano ("Les djinns") e sua famosa experimentação métrica, que Bernardo certamente devia conhecer, inclusive devido à influência exercida sobre o Gonçalves Dias de "A Tempestade".¹⁰²

Obviamente, não quero dizer com isso que o poema de Bernardo sofra de inadequação rítmica e sim que a manutenção uniforme do anapesto parece ser um dado bastante indicial, cujo significado está em estreita sintonia com a análise de conjunto.

Desde as primeira linhas do poema, a batida do anapesto *caminhou pari passu* com o significado do poema, pontuando o batuque infernal e, através deste, a própria liberação de certas componentes de recalque. A sua manutenção no último canto, a despeito da mudança operada, parece assinalar - pelo efeito de dissonância produzido em relação ao tema - a permanência dessas mesmas componentes, só que agora em estado de *latência*, devido ao novo *recalcamento* processado. São feito ecos da noite com seus horrores que, muito embora não cheguem a perturbar as bucólicas cismas da virgem enamorada, ali permanecem à espreita, para quem quiser ouvir, como ameaça de um novo e inopinado retorno.

100 Loc.cit. p.248.

101 Antonio Candido, Formação da Literatura Brasileira, loc. cit., p.170. Um bom exemplo de ajustamento da métrica à psicologia do poema está na outra balada de Bernardo, citada atrás: "Galope Infernal", onde, "no princípio e no fim, endecassílabos(2-5-8-11) sugerem um ritmo desenfreado da cavalgada, enquadrando metros igualmente adequados aos estados de indecisão, serenidade e reflexão".(idem, p.170).

102 Quem nota essa influência é Fritz Ackermann, A obra poética de Gonçalves Dias, São Paulo, 1940.

4.4 AS ALOGIAS DO RISO

*É notório/ Que uma contradição completa e boa/E de mistério
igual para o um sábio e um simplório. É velha e nova, amigo, a
arte;/Semear o erro em vez da verdade,/Por três e um, e um e
três, em toda parte/Tem sido uso, e em qualquer idade./Assim
lecciona-se e se palra a gosto,/A lidar com o bufão, quem estará
disposto?/E os homens, quando estão a ouvir frases de estilo,
Pensam que deve haver o que pensar naquilo.*

Goethe, *Fausto*

Armélím Guimarães¹, neto de Bernardo, narra um episódio ocorrido em certa manhã chuvosa de 1849, quando chegou ao solar do Cel. João Cerqueira de Resende -sito na rua Esperança, em São Paulo - uma suposta dama envolta em mantilha. Em voz falseteada, mal disfarçando o fingimento, deu recomendações expressas à mucama para que entregasse uma carta em mãos da moça da moça Honorata, filha dileta do coronel.

Entre suspiros, a sinhazinha abriu afoita aquilo que supunha ser uma missiva amorosa. Qual não foi sua surpresa, contudo, quando nas dobras finais do perfumado papel deparou-se com os seguintes versos:

*Nas tascas imbecis da tesa Grécia,
Perdia-se em baús o rei tetarca.
E em batéis de elixir metia a Parca
Fingindo amor à póstera Lucrécia.*

*De que te vale um lírio se, na sécia,
Te deres de deitar o vil monarca
No fundo do barril da Dinamarca
Só p'ra listrar um gato com facécia?*

*Costurando os espaços do pagode,
Entre as mil sanguessugas perfumadas
Galileu segurava o pé de um bode.*

*Assim eu ponho o mérito das fadas
Nas casacas tiranas de um bigode
Por não ver-te entre as sílfides rimadas.*

Perplexa, a pobre iaiazinha incumbi uma aia de discretamente indagar sobre o sentido de tão hermético soneto anônimo-preservado por obra de Luís Andrade Veloso, freqüentador do distinto solar.

¹ José Armélím B. Guimarães, *E assim nasceu A escrava Isaura*. Brasília, Centro Gráfico do Senado Federal, 1954, pp.47-48.

De pronto, a não menos curiosa matrona foi socorrer-se à comadre, que por sua vez acudiu-se do compadre e assim, de mão em mão, correram os cifrados versos pela cidade, até chegarem às Arcadas, onde fizeram as delícias da rapaziada.

Em meio às fragorosas casquinadas e vivas da estudantada, seguiu-se a aclamação solene daquele que foi considerado o rei desse novo gênero de poesia, *criado* ali mesmo em São Paulo, a despeito de não ser (será?)² de sua autoria os citados versos. Para tal solenidade, não faltou, sequer, a coroa, improvisada com o cipó de uma trepadeira que se abeirava no muro do pátio da academia.

O rei posto, outro não era senão Bernardo Guimarães, por muitos considerado introdutor de tão esdrúxulo gênero, então nomeado bestilógico, que possivelmente teve como primeiro cenáculo a república da rua da Forca, onde residia o poeta. Nela, o dito gênero encontraria ambiente propício ao seu florescimento em meio a patuscadas lendárias. Ou melhor, talvez mais do que propício, seria justa falar em ambiente *necessário*, pois com ele essa modalidade poética forma um todo orgânico, impossível de dissociar.

A indissociabilidade dessa composição, embora patente, ainda não foi devidamente considerada e explorada em todas as suas implicações. Se fosse, cedo se constataria a importância, para a compreensão do próprio gênero, de certa matriz ficcional a que parecem remeter tanto produção, quanto ambiência. A identidade dessa matriz se deixa flagrar de modo mais imediato, quando se tem em conta a outra denominação atribuída aos bestialógicos: também conhecidos por *pantagruélicos*, eles parecem sugerir, de pronto, uma possível ascendência rabelaisiana.

É bem verdade que os nossos românticos não precisariam ir tão longe à cata de modelos para os seus absurdos poéticos, uma vez que já dispunham de algo no gênero em nossa tradição literária. De qualquer modo, Rabelais deve ter atuado em algum nível e de forma significativa a ponto de fornecer a própria nomeação do gênero. Em que nível dá-se essa atuação é o que tratarei de sugerir logo mais à frente.

Por ora, deve-se considerar que, em tempos românticos, não é de causar estranheza essa reortação ao universo rabelaisiano. O sentimento intenso que anima o período na

busca de expressões mais livres franqueou o acesso estético às manifestações literárias da Idade Média e do Renascimento, pautadas pelas formas lúdicas e festivas da cultura popular, que foram descartadas durante a vigência do decoro clássico.³

A ressurreição dessas formas viria a se processar no quadro maior de reabilitação do grotesco, interpretado, agora, segundo a ótica subjetiva do tempo.⁴ Por via desta, Rabelais retornaria à luz sob as vestes algo melancólicas do *shandysm*, que confrangiram a expansividade de seu riso popular às proporções atenuadíssimas de um carnaval interior, desfrutado em isolamento. Através dessa ótica "spleenética" de Sterne, o grotesco, e por extensão Rabelais, chegariam até Jean Paul, na Alemanha.

Já pela vertente francesa, antes mesmo de figurar no escrito programático do Romantismo francês - o Prefácio do *Cromwell* -, Rabelais reapareceria com um daqueles "gênios-mãe" aludidos por Chateaubriand, capaz de criar sozinho toda a literatura francesa, tal como teriam feito Shakespeare com a inglesa, Dante com a italiana e Homero com a grega e a romana. Hugo viria desenvolver concepção semelhante, tanto no referido prefácio, quanto, de modo mais detido, no seu estudo sobre *William Shakespeare*, onde estabelece o grotesco como critério de definição do gênio (representado, entre outros, por Rabelais).

Mas, para além da valorização promovida pelo Romantismo, creio haver algo de mais específico na obra de Rabelais, que deve ter despertado um interesse maior da parte dos rapazes de São Paulo, algo assim diretamente relacionado com o próprio universo estudantil.

Cabe lembrar aqui, mais uma vez, o papel fundamental desempenhado, na história da cultura medieval, pelas paródias, travestis farsas e demais formas de recreação escolar, que haviam ascendido, à época de Rabelais, ao nível da grande literatura. Por seu caráter de recreação - não raro coincidindo com as datas de festa e, portanto, gozando dos privilégios desta -, as bufonarias escolares representavam para os jovens (como vimos no capítulo 2) um momento de repouso em relação ao saber oficial e aos regulamentos acadêmicos, que acabavam inclusive por se tornarem alvo das brincadeiras jocosas.

3 Cf. Benedito Nunes, "A visão romântica" in Jacó Guinsburg (org.), *O Romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p.53.

4 Veja as considerações de Bakhtin (loc.cit. pp.32-39) sobre o grotesco romântico ou, como ele próprio denomina, "o grotesco de câmara".

Ora, Rabelais conhecia de perto todos esses folguedos escolares, pois, especialmente quando aluno de medicina em Montpellier, tomou parte ativa na boêmia estudantil de seu tempo, escrevendo facécias e anedotas, atuando em jogos e debates alegres, vivenciando a fundo as práticas e hábitos vigentes em meio às agremiações escolares. Toda essa vivência encontraria, posteriormente, grande ressonância em seus escritos.⁵

Aos olhos de Bernardo e seus pares, o reconhecimento de certas afinidades deve ter caminhado por esse viés da obra rabelaisiana, ao que se soma o culto exacerbado da bebida que está na base da "doutrina" debochadamente instituída pelo escritor francês, o *pantagruelismo*.

*Ilustríssimos bebedores, e vós, preciosíssimos galicados, de vez que a vós, e não a outrem, são dedicados os meus escritos...*⁶

Em Rabelais, os prazeres do copo aliam-se aos da mesa para constituir uma das principais *séries*⁷ presentes em seus livros. Nestes, quase inexistente página em que as imagens de banquete não figurem, se não retratadas diretamente, ao menos indiciadas sob a forma de metáforas e epítetos inscritos na esfera do comer e do beber. Da importância dessas imagens (a tendência à abundância e à universalidade, manifesta na ligação indissolúvel com as festas, os atos cômicos e o corpo grotesco) tratou Bakhtin com muita pertinência, especialmente quando surpreende o vínculo mais essencial que as une à palavra, à conversação sábia, à verdade alegre.⁸

Segundo o crítico russo, "uma ligação eterna sempre uniu a palavra e o banquete", o que se deixa entrever de modo mais claro no simpósio antigo em Platão, Xenofonte, Plutarco, Luciano, etc. Na Idade Média, havia mesmo uma tradição grotesca do simpósio, ou melhor, das "conversações à mesa", muito mais afinadas ao espírito do banquetear rabelaisiano, que remonta à *Coena Cypryani* (espécie de antologia de todos os trechos bíblicos relativos às imagens de festa, ao modo das homílias de Zenão) e se estende até a lírica dos goliardos e as missas paródicas dos bêbados e dos jogadores.

5 Cf. Bakhtin, loc. cit., p. 134-135.

6 François Rabelais, *Gargantua*, São Paulo, Hucitec, 1986, p. 41.

7 Cf. definição bakhtiniana em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, São Paulo, Hucitec/Unesp, 1990.

8 Cf. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, loc. cit., p. 248s.

Nessas conversações à mesa, fazia-se vistas grossas às distâncias hierárquicas entre as coisas e os valores, compatibilizando num convívio promíscuo o sagrado e o profano, o superior e o inferior, o espiritual e o material. Desse modo, subtraía-se o verbo do jugo da seriedade.

Herdeiro dos simpósios grotescos, Rabelais dá mostras desse convívio no mencionado prólogo de *Gargantua*, onde declara que "na composição deste livro senhorial, não perdi nem empreguei mais do que o tempo estabelecido para tomar a minha refeição corporal, a saber: comer e beber. Eis precisamente a hora de escrever sobre esses altos assuntos e ciências profundas..."⁹

A tradição do simpósio grotesco permaneceu vigente, ainda que de forma empobrecida, em numerosos fatos do século XIX (Bakhtin cita as conversações à mesa de Beethoven) e não seria demais supor que era em espírito mais ou menos homólogo ao dessas conversações que transcorriam as famosas *ceias escolásticas*, patuscadas realizadas por nossos estudantes invariavelmente às quartas-feiras.

Era nessas ocasiões, quando o riso se aliava ao regalo da mesa farta, que afluíam os bestialógicos, supostamente entre um brinde e outro, pois segundo depõe um dos convivas mais contumazes e ativos,¹⁰ eles eram assim compostos, ao calor da hora (!). Sem querer forçar a nota sugerindo uma influência direta, não se pode deixar de reconhecer nessas ceias mais um elemento de proximidade com o universo rabelaisiano.

É bem verdade que frente a esse universo hiperbólico, os exageros da boêmia estudantil paulistana surgem como uma pálida sombra, bem enquadrada dentro dos limites estreitos do verossímil. Por isso, inclusive, pode parecer desatino esta tentativa de aproximação apiada numa simples designação atribuída a tal gênero de poesias.

Ainda assim, gostaria de levar adiante a empreitada, alegando que esta aproximação parece se revelar muito menos impertinente quando, ao transcender a esfera do circunstancial, ainda é possível reconhecer certa afinidade com Rabelais, no tocante ao próprio plano da composição dos bestialógicos.

⁹ François Rabelais, loc.cit., p.44.

¹⁰ Cf. depoimento de Cardoso de Menezes, Barão de Paratapia cabá, em Almeida Nogueira, *A Academia de São Paulo. Tradições e reminiscências* (estudantes, estudantões e estudantadas). São Paulo, Arcádas, 1956, v.III, p.49ss.

Para tanto, basta a reportagem a certas passagens do primeiro e do segundo livro, a começar pelos capítulos XI, XII e XIII, que tratam da controvérsia entre os senhores Baisecul e Humevesne, assistida e julgada pelo protagonista num discurso idêntico ao dos outros dois.

Nessa mesma linha, mas agora em *Gargantua*, há o capítulo XI, onde diversos provérbios populares são alinhados às avessas para descrever os divertimentos de infante do herói. Antes disso, no capítulo II, Rabelais já havia dado livre curso ao absurdo com os "Fanfreluches antidotées trouvées en ung monument antique" (Resíduos esterilizados encontrados em um monumento antigo", em tradução brasileira ¹¹). O mesmo procedimento utilizado aqui por Rabelais parece orientar nossos românticos na construção de seus bestialógicos, enfeixando frases das mais diversas procedências num todo disparatado, em que o sentido (se é que ainda é possível falar em *sentido*) é, para me valer da deixa, da ordem do *residual*.

Cette manière d'exprimer quelque chose qui a l'apparence d'une pensée, dizia Nodier a propósito dos "Fanfreluches", est ce qu'en dialecte poissard, on appelle aujourd'hui le bagou, mélange hardi des idées les plus disparates, des locutions les plus hybrides, des formes de langage les moins susceptibles de s'allier entre elles, soutenues dans un discours de longue haleine avec l'énergie passionnée de la conviction et l'imperturbable volubilité d'une improvisation sérieuse. Elle est voisine, en ce sens, du Pedantesque et du Gratiien, mais elle se approche davantage encore du bavardage hétéroclite des fous. ¹²

À época de Rabelais, os franceses não só se mostravam familiarizados como, inclusive, já haviam cunhado uma expressão própria para designar essas modalidades discursivas afeitas ao despropósito, passando de uma idéia a outra completamente incompatível; alinhando inusitadamente uma locução a outra; saltando, enfim, como eles diziam, do *galo ao asno*. Os *coq-à-l'âne* eram "jogos de palavras, expressões correntes (provérbios, ditos), associações correntes de palavras, tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica. Uma espécie de recreação das palavras e das coisas deixadas em liberdade, liberadas do aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal." ¹³

Mas mesmo antes dos *coq-à-l'âne*, o *nonsense* já gozava de difusão na Idade Média, deitando raízes no século XIII, em dois gêneros independentes: a *fatrasie* e a *resverie*. Foi a apenas no presente século que ambos vieram a receber uma atenção especial da crítica,

¹¹ Loc.cit. p.373.

¹² Apud Robert Benayoum, *Les dingues du nonsense*. Paris, Balland (Virgule), 1984, pp.43-44.

valendo lembrar, além das rápidas considerações de Hans Robert Jauss, o estudo de Paul Zumthor, em que o crítico demonstra - para surpresa dos medievalistas silenciados frente a forma provocadora, em nada ajustada dentro dos moldes rotineiros de humor, chiste ou ironia - o perfeito enquadramento dos dois gêneros dentro do sistema retórico vigente à época. Ou melhor, eles só se tornam, dignos, *legíveis*, à luz deste.¹⁴

Para "além da evidente "matriz rabelaisiana", José Paulo Paes¹⁵ propõe que se faça remontar os nossos bestialógicos justamente até essas fatrasias (de *fatras*, 'mixórdia'), sugestão que merece um breve comentário, pois, sob certo aspecto, parece existir, de fato, mais afinidade (daí a influência direta vai uma grande distância) entre ambos, do que com os algismos do autor de *Gargantua*.

Se dirigi o enfoque a esse último, desde o início do presente capítulo, foi porque os nossos românticos assim o autorizavam, ao imprimirem o selo do pantagruelismo na própria denominação de seus versos. É como se estivessem a sugerir uma aproximação desejada com um universo que traduzisse, a despeito do hiperbolismo que os separa, o espírito reinante no ambiente da boêmia estudantil de São Paulo. A matriz rabelaisiana estaria, assim, muito mais presa ao *clima* reinante no ambiente estudantil, embora não se possa pensar os bestialógicos sem referência a ele.

Agora, com as fatrasias, a afinidade dá-se à revelia dos românticos e mostra-se muito mais presa ao plano da *forma*, já no simples fato de que, enquanto os absurdos rabelaisianos eram vertidos em prosa, elas eram poesia, feito os bestialógicos - embora não se desconheça, entre estes últimos, uma peça em prosa, como a de Silveira e Souza.¹⁶ Todavia, do que nos foi legado, o bestialógico ficou conhecido como uma composição em verso e não é à toa que as poucas menções feitas ao gênero em nossa historiografia falem em *poesia* pantagruélica.

13 Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, loc.cit., p.371.

14 Ver: Hans Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres" in *Poétique*, no 1, Paris, Seuil, 1970, pp.86-87. Paul Zumthor, "Fatrasie, fatrassiers" in *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, pp.68-86. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p.141. (Infelizmente não me foi possível ter acesso a outro estudo de Zumthor, em que ele trata das relações entre fatrasie e coq-à-l'âne.)

15 José Paulo Paes, "O surrealismo na literatura brasileira" in *Cigarras & baiões*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p.101.

16 Ei-la: "Deus é filho do homem; porém quem não é homem não tem pai; logo Deus foi criado. Logo Deus existe, porque todas as pedras são feitas de diversas combinações de fatos históricos, como diz o célebre Carlos Magno de Chumbo, montado num cavalo de mingau.

Ora, se a alma humana é uma porção de cangica, escapadas dos veleões da lua, quando esta brigou com o marquês de Para-naguá, segue-se que, a não existir Deus, a humanidade não passaria de um homem de estatura mediana, com uma bengala de ferro de seis léguas de grossura, tendo um avestruz na ponta. Logo, existe Deus, todo cheio de atributos de bronze e rodando o globo na ponta do pé, da mesma forma que a cidade de Biscaia oscila sobre um rochedo do tamanho de um dente de galinha, que lhe serve de fundamento razoável". (Reproduzido em Almeida Nogueira, loc.cit.)

Enquanto tal, ela requer do poeta, obviamente, o domínio da métrica e das várias formas de estrofação relativas aos diversos gêneros, exigência extensível também às fatrasias, e com muito mais rigor, visto que elas prestavam obediência a modelos rigorosamente fixados pelo decoro poético.

Assim, enquanto os *fatrassiers* obedeciam invariavelmente a uma mesma estrutura estrófica, métrica e rítmica¹⁷, os nossos românticos podiam valer-se de mais de um tipo de composição como o soneto (a exemplo do poema da Honorata; o conhecidíssimo "Eu vi dos pólos o gigante alado", de Bernardo; ou o de Cardoso de Menezes, cujo 1º verso diz "Era no inverno. Os grilos da Turquia"), a glosa (em "Mote estrambótico") e as décimas ("Lembranças do nosso amor" e "Disparates rimados").

Apesar dessa diferença, há um princípio comum à fatrasia e ao bestialógico. Num caso como no outro, os versos, deixando de se subordinarem a uma lógica de sentido, passam a ordenar-se, exclusivamente, segundo certos esquemas formais. A *rima*, mais do que tudo, assume papel determinante, respondendo pelo encadeamento verbal e mantendo, assim, a aparência factícia do discurso. Como nota Zumthor, a manutenção dessa aparência, a evidência dessa facticidade, é lei no gênero e dela, principalmente, procede o seu efeito.¹⁸

Em ambos os casos, é como se as poesias se compusessem a partir de um esquema rítmico preexistente, fazendo suscitar as diversas associações que tecem o *nonsense*. Há, nesse sentido, certo parentesco distante com a escritura automática, que se experimentará em tempos futuros, reconhecido tanto por Paes (no caso dos bestialógicos), quanto por Zumthor (no da fatrasia), com uma ressalva deste último: "Surrealismo, mas que concerne menos às coisas do que ao discurso que as diz".¹⁹

Deve-se observar que, em ambos os casos, o estilhaçamento processado no plano semântico não se estende, em absoluto, ao sintático: sujeito e complemento permanecem intactos, devidamente dispostos segundo regras previstas pela gramática para a constituição de uma proposição.

17 "La fatrasie est un poème de onze vers, divisé en deux parties, la première en pentasyllabes, séparés par une coupure entre 1e, 6e et 7e vers; la première partie à son tour est généralement divisée syntactiquement en deux groupes de trois vers. Les rimes se construisent sur le schéma aabaab/babab." Paul Zumthor, "Fatrasies, fatrassiers", loc.cit., p. 75.

18 Idem, p. 83.

19 Idem, p. 84.

As semelhanças entre as fatrasias e o bestialógico esgotam-se aqui, sem que - mais uma vez, repito - se possa supor qualquer influência direta. Pois se as fatrasias permaneceram praticamente ignoradas na França até o presente século, que dirá, então, na romântica província paulistana!

Deve-se considerar, ainda, que nem a forma poética, nem o determinismo da rima são o bastante para sustentar uma aproximação *exclusiva* entre um e outro, visto que esses recursos foram partilhados com outros momentos da tradição do *non-sense*. Das *fatrasies* (com seu desdobramento ulterior, o *faras*) e *reveries*, passando pelo *coq-à-l'âne* (o herdeiro *popular*), por Theophile de Viau (no século XVII) e chegando ao século XIX com Lear e Morgenstern, entre outros, os procedimentos se revelam mais ou menos afins, sendo mais viável pensar que se tratam de características do gênero (o *nonsense verse*), do que propriamente de particularidades de um caso e outro.

Desse modo, as afinidades podem também ser estendidas a outros momentos dessa linhagem, tal como faz Brito Broca²⁰, que aproxima os bestialógicos do conhecido soneto de Viau, reproduzido por E.R. Curtius, em clássico estudo:

*Ce ruisseau remonte en sa source;
un boeuf gravit sur un clocher;
le sangue coule de ce rocher;
une asprie s'accouple d'une ourse,
sur le haut d'une vieille tour
un serpent deschire un vautour;
le feu brusle dedans la glace;
le soleil est devenu noir;
je voy la lune qui va cheoir;
cet arbre est sorty de sa place.*

Embora este soneto viesse a ser incluído por Theophile Gautier na coletânea intitulada *Les grotesques*, é completamente improvável que os rapazes de São Paulo tivessem de esperar tanto para se familiarizarem com o alogismo poético e só então se entregarem ao cultivo do mesmo, pois em fins da década de 1840, a poesia pantagruélica já grassava pela província. A suposta afinidade reconhecida por Brito Broca vai, assim, por conta do que é comum ao gênero.

Agora, se tivermos de falar em fonte direta onde os românticos foram buscar inspiração para os seus alogismos poéticos, talvez deveríamos recorrer, então, à tradição local, mais precisamente ao que restou da obra de José Joaquim da Silva, vulgo Sapateiro

Silva, recentemente reabilitado graças aos esforços de Flora Sussekind e Raquel Valença.²¹

O que particulariza as décimas desse poeta popular de fins do século XVIII e início do seguinte é o cultivo de uma espécie de antidiscurso fundado no absurdo ou no disparate e denominado *anfigurari* que, segundo Péricles da Silva Ramos, foi praticado aqui e em Portugal²² notadamente na época barroca com intenção cômica. Vale-se, para isso, da força do *adínato* que, ainda segundo Silva Ramos, é a "figura pela qual se afirmam coisas impossíveis".

Foi Antonio Cândido quem primeiro assinalou - e repetidas vezes²³ - a provável influência das décimas desse poeta sobre a poesia pantagruélica e, em ensaio recente, trataria de sugerir o veículo por onde os rapazes de São Paulo poderiam ter travado contato com as mesmas, lembrando que elas foram recolhidas, pela primeira vez, no *Parnaso Brasileiro* (1829-1830), de Januário da Cunha Barbosa e, posteriormente, no *Florilégio da Poesia Brasileira* (1845) de Varnhagen. Ambas as antologias foram certamente lidas pelos estudantes.

Assim, nota o crítico, "se a hipótese valer, teríamos uma linha contínua que vem do anfigurari clássico ao dos românticos, inclusive, o tipo pantagruélico, e poderia explicar até certos traços da poesia de Sousândrade".²⁴ Nota ainda que, embora esse gênero de poesia tenha florescido em vários períodos (e, como vimos, não apenas na tradição local), devemos "fazer uma análise diferencial do que ele significou nos diversos momentos, pois o seu papel e o seu intuito variam conforme o contexto histórico".²⁵ Intuito este que, no caso da poesia pantagruélica de Bernardo, chega a ultrapassar os limites do simples gracejo ou da paródia.

A hipótese de paródia, aliás, tem sido a interpretação mais aceita desde de Basílio Magalhães, para quem a bestialogia de um soneto como "Eu vi dos pólos o gigante alado" teria por intento "zargunchar as hipérboles dos *ultra-condoreiros*, já muito no galardim ao

20 "O mundo às avessas" in *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, Mec (Serviço de Documentação), s/d, p.102.

21 Flora Sussekind e Raquel Valença, *O Sapateiro Silva*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

22 Já pelo viés da tradição popular talvez em toda a península ibérica, pois há provas de que esse gênero de absurdo poético era cultivado na Espanha durante a festa de matança de porcos por exemplo, assinalando a vinculação do gênero com o clima festivo, a tendência a abundância e aos regalos da mesa apontada por Dakhtin a propósito dos coq-a-l'âne. Veja a respeito o estudo (seguido de antologia) de Juan Amades, "El habla sin significado y la poesía popular disparatada" in *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t.XV-cuaderno3, Madrid, 1959.

23 Ver Formação da literatura brasileira, loc.cit., v.1, p. e "Literatura e subdesenvolvimento" in *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1985.

24 "A poesia pantagruélica", loc.cit., pp.233-34.

25 Idem, p.228.

norte e ao sul entre 1860 e 1870".²⁶ Tal suposição foi posteriormente retomada por outros, que a fizeram figurar como verdade aceita, sem procederem a uma análise mais acurada, nem sequer notarem que ela poderia encerrar flagrante anacronismo.

Fosse considerado tão somente o ano de publicação do referido soneto, a intenção paródica encontraria fundamento cronológico, pois em 1865 (quando foi estampado no *Correio Mercantil* e elogiado pelo conselheiro José Feliciano de Castilho), os condoreiros já haviam, de fato, alçado seu hiperbólico vôo. Todavia, bem sabemos que o ano da publicação não implica necessariamente o da composição e se levarmos em conta o depoimento do Barão de Paranapiacaba - aliás, citado pelo próprio Magalhães, sem atentar ao quanto ele depunha contra sua hipótese -, veremos que o aludido soneto data de muito antes.

Segundo reza o depoimento transcrito por Almeida Nogueira²⁷, o poema teria sido composto por Bernardo ainda nos tempos de academia, provavelmente durante uma das ceias escolásticas, e oferecido ao futuro barão, que em resposta compôs-lhe outro (cujo verso de abertura diz: "Era no inverno. Os grilos sarapintados..."). Ora, a permanência de Bernardo em São Paulo só se estende até 1854 e, a esta altura, os condoreiros não haviam esboçado, sequer, um simples bater de asas! Como, então, falar em paródia?

É bem verdade que, muitos anos depois - em carta datada de 1882 e endereçada ao Dr. Fernando Saldanha Moreira -, Bernardo, tencionando publicar suas poesias pantagruélicas e afins, dizia ter pronta uma paródia a Castro Alves, "das mais patuscas e estudantásticas".²⁸ Mas, pela quadra por ele reproduzida, vemos que não se trata do famoso soneto. Ei-la:

*Era hora das epopéias,
Das epopéias gigantes;
Na frente dos estudantes
Pululavam gentis idéias.*

Aqui, contamos com o aval do poeta para falar em paródia condoreira e talvez apoiando-se nele é que Magalhães tenha estendido a mesma intenção ao outro poema. De qualquer modo, o biógrafo toma o hiperbolismo em apoio à sua tese. Ora, a hipérbole de *per si* não se sustenta como justificativa, pelo simples fato de não ser exclusividade do

²⁶ Loc.cit., p.114.

²⁷ Almeida Nogueira, loc.cit., p.50.

²⁸ Apud Basílio de Magalhães, loc.cit., p.128.

soneto, mas de outras tantas manifestações do *nonsense*. É assim que Zumthor fala em "hyperbole impossible" a propósito das fatrasias.

Mesmo se Magalhães estivesse levando em conta vários dos motivos presentes no soneto, com seus 'coriscos', 'tufões' e 'bulcões' - que constituem, de fato, alguns dos principais símiles buscados por Castro Alves na natureza, para as suas composições -, deve-se lembrar que eles já estavam excessivamente presentes em muitas das poesias "sérias" de Bernardo, enfeixadas no volume de 1852 (*Cantos de Solidão*), bastando citar um trecho do poema de abertura para comprovação:

*Sorrindo da tormenta, eu contemplava
Em luta com os tufões ranger-lhe o tronco,
E no topo sublime a tempestade(...)
De sinistro bulcão, prenhe de raios.*

Como se pode ver, nem pelo hiperbolismo, nem pela escolha de motivos parece se sustentar a hipótese do soneto "zargunelar" especificamente os condoreiros.

Uma segunda hipótese de paródia foi formulada por Alexandre Eulálio, para quem essas "tempestades sonoras"²⁹ poderiam ser uma alusão ao gosto pelos fenômenos naturais e cósmicos revelado por Aureliano Lessa, cujas poesias estão todas semeadas de 'chuva de estrelas', 'vácuo informe e tenebroso', 'horror do espaço' e 'trevas que fulgiam'.

Não seria, aliás, a primeira vez que Bernardo buscaria, pelo viés do *nonsense*, troçar das composições do amigo: outra de suas poucas poesias pantagruélicas preservadas do olvido é a intitulada "Lembranças do nosso amor", que parodia diretamente um modinha homônima de Lessa, muito conhecida à época.

Neste último caso a intenção paródica é por demais evidente, a começar pelo título homônimo. Já o mesmo não ocorre com o soneto, estando a hipótese de Alexandre Eulálio fundamentada naquela mesma frequência de motivos que, pelas razões expressas a pouco, vimos não ser o bastante para sustentar a suposição de arremedo dirigido aos condoreiros. Nem, a meu ver, ao gosto pelos fenômenos naturais revelado por Lessa.

Para finalizar essa questão da paródia, lembro o comentário de Antonio Candido, para quem o arremedo aos condoreiros justificar-se-ia pela variante dada por Bernardo ao último verso do soneto, sem que fosse essa, contudo, a intenção original

deste.³⁰ Seja como for, é lícito afirmar categoricamente que mesmo sendo possível detectar com precisão alguma referência paródica num e outro dos poemas anfigúricos, ela deve ser vista como um dado suplementar, em nada contribuindo para definir o *significado* maior dos mesmos.

Tal significado, conforme já se assinalou, só pode ser devidamente apreendido à luz do ideário estético que orienta o cultivo do gênero e que, no caso do Romantismo, investe o anfiguri de fins outros além daqueles partilhados com a época anterior,³¹ pois como ainda explica Antonio Candido:

*Havia o desejo de manifestar as forças obscuras e recalçadas da alma, bem como de sugerir o mistério, sem medo da obscuridade e da desproporção-, porque o Romantismo (...) foi marcado pela negatividade. Por isso, nele o anfiguri, além de ser um jogo, como antes, torna-se também um recurso para pesquisar o inconsciente, mostrar a elasticidade da palavra e negar a ordem da razão oficial. O anfiguri romântico pode parecer quase igual ao que se fazia antes, mas na verdade corresponde a outro universo poético. Ele se irmana ao gosto pelo absurdo e à confiança no fragmento, ao uso do contraste e do grotesco, à mistura de gêneros e à quebra das hierarquias literárias, parecendo afirmar a liberdade de experimentação, que pode levar a uma espécie de negação do discurso.*³²

A validade dessas considerações fica patente a partir da valiosa análise que faz o crítico do soneto pantagruélico de Bernardo, no qual reconhece dois níveis de significação de profundidade variada. O primeiro deles é feito "de ressonâncias das piadas de estudantes com as suas matérias" (lógica, história, gramática), das quais parecem proceder terminologias específicas disseminadas no soneto (*sofisma, silogismo, anacronismo, solecismo*) que, em conjunto, tece "uma rede de agressões à razão".

Já o segundo nível mostra-se vinculado a certo gosto pelo macabro e pela notação sadica revelado pelo Romantismo paulistano, como bem atestam a obra de Álvares de Azevedo, a tradição semilendária da boêmia desenfreada e outros momentos da produção "irregular" de Bernardo, estudados aqui. Neles, inclusive, o crítico vai buscar apoio à sua hipótese, que, do contrário, poderia soar gratuita. Tal hipótese diz respeito ao fato dessa segunda camada indicar a presença no soneto de uma desrecalque de violência, traduzida em "imagens de devoração, sangue, sepultamento, que parecem exprimir um substrato de crueldade, apesar do tom burlesco que as envolve como grande álibi. Isso corresponde a

29 Alexandre Eulálio, "Aureliano Lessa" in loc.cit., p.124.

30 Antonio Candido, "A poesia pantagruélica", loc.cit., p.235.

31 É claro que na época anterior (clássica), o cultivo do anfiguri também atendia a fins outros, particulares a ela. "No período barroco, por exemplo, [o anfiguri] pode ser considerado uma exacerbação do processo então normal de contorção da palavra; uma prova a mais de sua capacidade de jogo, como que buscando o limite impossível em que este jogo poderia criar um mundo próprio. Já no período neoclássico, quando a palavra procura a forma direta e a clareza, querendo se confundir com o seu objeto, era sobretudo recurso cômico, piada de quem parecia dizer: vejam no que dá quando saímos da normalidade. Portanto, era um modo de ressaltar a importância desta." (idem, p.239)

32 Idem, ibidem.

certos aspectos do anfiguri, que pode ao mesmo tempo veicular e disfarçar a brutalidade, o horror"³³.

Vimos que esse jogo velador estabelecido no soneto entre humor e crueldade é um traço característico da poesia de Bernardo, conforme bem atesta "A orgia dos duendes" e ainda "A origem do mênstruo", embora o mesmo não parece ocorrer no restante da produção anfigúrica do poeta ouropretano - o que não diminui, em absoluto, a validade da análise empreendida pelo crítico. Isto apenas assinala o outro limite a que pode chegar o nonsense, descambando para o puramente cômico, a pura piada com a tradição popular, literária ou política (como em "Mote estrambótico"). Certas referências presentes em "Disparates rimados"³⁴ (as *trovas do paroxismo*, o *fantasma de alabastro*, os *meninos de rabo* a devorarem a *costela do Supino*, o *bisnejo da Mafona*) parecem, as vezes, revelar certo traço de perversidade, mas sem alcançar os níveis de "Eu vi dos pólos o gigante alado", nem revelar o embate das duas camadas que remetem ao contexto específico de gestação do gênero.

Mas, a meu ver, há um outro vínculo, mais íntimo, que pode responder pelo florescimento dessa sorte de poesia em geral no contexto da boêmia estudantil de São Paulo e que deve ser buscado na própria *gênese* do *nonsense*, do qual os bestialógicos constituem, por assim dizer, uma variante local. Refiro-me ao *enigma* ou a *adivinha*, formas primevas da qual o *nonsense* parece ter-se originado (ou inspirado, ao menos), segundo supõe Robert Benayoum:

*tous les germes du nonsense, tel qu'il se pratiquera dans ses plus machiaveliques étapes, sont d'avance contenus dans ses charades, devinettes ou acrostiches, recelant les plus ingénues des chaussetrappes ... De même esprit sont ces lapalissades, avant-gardes de l'inutile (une autre composante essentielle du nonsense) et qui témoignent déjà du souci de se parodier soi-même...*³⁵

Lembro, muito a propósito, que os "fanfreluches antido-tées" - aos quais Benayoum faz remontar o momento inaugural do *nonsense*, ignorando as *fatrasies* e as *reveries*, que os antecederam de muito - eram paródia de "enigma", gênero muito bem aceito à época de Rabelais.³⁶

33 Idem, *ibidem*.

34 Cumpre observar que Antonio Candido chama ao soneto analisado de "Disparates rimados", quando este título é usado, na edição das *Poesias completas*, para nomear outro poema.

35 *Loc.cit.*, p.25.

36 Cf. nota 19, de Yara Frateschi Vieira, à tradução brasileira de Gargantua, *loc.cit.*, p.256.

Note, contudo, que antes mesmo de tornar-se gênero literário, o enigma já existia há muito, dotado de um perfil muito bem delimitado. De tão antigo, foi possível a André Jolles incluí-lo, sob a rubrica de "Adivinha", entre aquelas *formas simples* situadas no aquém do literário, nesse extra-campo das *disposições mentais* básicas ao homem, de onde advirão *a posteriori* as *formas relativas* ou propriamente artísticas.³⁷ Uma retomada das considerações do crítico sobre as peculiaridades dessa forma simples pode ser de grande valia para dilucidar o atuidado vínculo dos bestialógicos com o contexto estudantil.

Jolles começa por observar que a Adivinha (com 'A' maiúsculo, para distingui-la de sua forma relativa, a adivinha "popular") é a outra forma além do mito "constituída por pergunta e resposta", mas com uma diferença: enquanto o mito é a forma que, contendo uma questão prévia, reproduz a *resposta*, a adivinha é a que mostra a *pergunta* e pede a resposta.³⁸

Ela implica num determinado *saber* detido por quem formula a pergunta (o interrogador) e pleiteado pelo adivinhador. Obviamente, esse saber não se traduz de modo imediato na pergunta (se assim fosse, não haveria o que, nem porque adivinhar): trata-se de um saber *cifrado*, a ser *decifrado* pelo adivinhador. A esta altura, é o leitor quem poderia indagar *o quê* e *o porquê* da cifra e, para responder, cumpre falar antes de *quem* cifra.

Tendo afirmado que o interrogador é o detentor do saber, cabe agora acrescentar que ele não o detém só, mas *partilha-o com um grupo de iniciados*, ao qual ele representa. Grupo este que pode ir, sempre segundo Jolles, da "sociedade secreta, sua configuração mais simples, até o reino dos bem-aventurados", desde que concebido "como lugar cujo único acesso seja o caminho da sabedoria". Essa sabedoria, deve o adivinhador demonstrar que possui através da resolução da Adivinha, que funciona como "palavra de passe" para o domínio fechado da associação. Ou seja, pela resolução, ele atesta estar de posse de um saber que o torna apto a iniciar-se no segredo encerrado pelo grupo.

Ora, está precisamente nesse *segredo* a justificativa para a necessidade da cifra, como modo de preservá-lo, a qualquer custo, da violação, sob pena de acarretar a própria

37 André Jolles, *Formas simples*. São Paulo, Cultrix, 1976, pp.109-127. As considerações seguintes são uma síntese das formulações do teórico holandês desenvolvidas neste ensaio.

38 Esse esquema de pergunta e resposta, tal como reconhecemos tradicionalmente numa adivinha ainda hoje (embora ele nem sempre seja dado de forma evidente na tradição do gênero, como atestam alguns estudiosos citados por Todorov num ensaio dedicado ao assunto em *Teorias do símbolo*, São Paulo, Martins Fontes, 1980) verifica-se de forma explícita num bestialógico que encontrei no *Ostensor Brasileiro* no. 1 (reproduzido em anexo). Nele, a dada altura dos versos, diz o poeta: "O que vou dizer/Como bem puder,/É o que tenho dito/Adivinhe quem quiser".

solvência do grupo (afinal, não existe sociedade secreta sem um segredo que a mantenha). E não é só: *é o próprio segredo o que é cifrado*. Como nota Jolles, só "se pode cifrar o que a iniciação encerra: o segredo de uma sociedade clandestina, o segredo que ela protege e dissimula ao mesmo tempo. Partindo dessa palavra, poder-se-á até falar de dissimulação e perfídia na adivinha. Logo, é o sentimento de fechamento que determina o que deve ser cifrado."

Por fim, deve-se observar *como* a cifra é obtida (o que nos conduz à verdadeira *forma da Adivinha*): *através do recurso a uma linguagem especial, cujo hermetismo é condicionado pelo mesmo sentimento de fechamento e clandestinidade do grupo*.

Em linhas gerais, são essas as características que interessam destacar, lembrando, mais uma vez, que elas correspondem a uma forma "pura", originária, e não necessariamente às derivações desta. Aliás, como nota Jolles, a "adivinha sobrevive em formas relativas quase totalmente desligadas da Forma Simples(...)". Os conceitos de grupo e clandestinidade, por exemplo, "foram praticamente abolidos da nossa sociedade e a noção de língua especial, em sua acepção mais profunda, foi retirada da linguagem".

Contudo, "onde quer que sobreviva o grupo clandestino, ainda que como simples vestígio, reencontraremos a verdadeira Adivinha", e um bom exemplo, em tempos não tão longínquos, é a Maçonaria. Não posso, aqui, perder a deixa, lembrando a presença significativa dessa sociedade secreta no contexto brasileiro do século passado, inclusive em meio acadêmico, como bem demonstrou Jamil Almansur Haddad³⁹, onde atesta, por exemplo, o fundo maçom da famosa *Epicuréia*, a "sociedade do delírio", em torno da qual se reuniam Azevedo, Bernardo e *troupe*, a fim de por em prática "os sonhos de Byron".

Obviamente, isso pode ser considerado apenas um dado circunstancial, que não responde de *per se* pela comprovação da suposta afinidade dos bestialógicos com a Adivinha. Mas o fato é que ele já atesta a tendência ao fechamento num grupo a parte (e, no caso, resvalando para a clandestinidade). Assim visto, não é um dado de somenos importância pois, como acabamos de notar com Jolles, um dos principais conceitos - aliás,

³⁹ O *Romantismo e as sociedades secretas do tempo*, São Paulo, Ind. Gráfica Siqueira Sales de Oliveira, 1945. Este ensaio foi ampliado e posteriormente reeditado com um novo título, o mais conhecido: *Alvares de Azevedo, a Maçonaria e a dança*.

atestado por mais de um teórico ⁴⁰ - para a definição da Adivinha é precisamente o de grupo fechado.

E não é só enquanto participantes da clandestinidade maçon que os nossos poetas se configuravam como grupo à parte. À luz das considerações tecidas no capítulo 2, vimos que a própria condição de estudante (experienciada, notadamente, pelo viés da boêmia) já respondia pelo isolamento e pela composição de um grupo que, embora justaposto à comunidade paulistana, dela se apartava por hábitos e expressões diferenciados.

Levando ao extremo esse caráter diferenciador, pode-se dizer que os bestialógicos seriam a *expressão mais acabada desse grupo*, ela também determinada - em perfeita homologia - pelo *sentido de fechamento* que o preside. A própria morfologia do gênero vem, assim, a se ajustar aos desígnios do meio em que é cultivado.

Vale notar aqui, que esse vínculo entre expressão poética e uma pequena associação, ambas determinadas pelo mesmo senso de hermetismo, não constitui caso único na tradição do *nonsense*. Basta lembrar as *Galgenlieder (Canções da Forca)* de Morgenstern, originariamente compostas quando o poeta e um bando de jovens amigos, voltando de *Galgenberg (Monte dos Enforcados)*, acabaram por se considerar como *Galgenbruder (Irmandade dos Enforcados)*.⁴¹

No suposto hermetismo (da linguagem, do grupo) reside, portanto, o principal aspecto que permite a aproximação do *nonsense* à Adivinha. Aproximação "em termos", é certo, pois nele não se reconhece, como na Adivinha, a presença de um objeto ou de uma verdade última cuidadosamente velada por detrás da cifra, preservada, assim, para desfrute único dos que se organizam, em cumplicidade, ao redor dela. Nesse sentido, o *nonsense* mais parece ser um *paródia* de Adivinha (a exemplo dos "fanfreluches" de Rabelais), mas ainda assim obediente a um mesmo impulso, um mesmo movimento, já referido, de fechamento e conseqüente exclusão dos *não iniciados* no jogo por ele instituído, que são postos em xeque e instigados a buscar uma resposta coerente para o que não há.

40 Ver J. Huizinga, *Homo ludens*, São Paulo, Perspectiva, 1980, p.148.

41 Cf. W. Kayser, *O grotesco*, loc.cit., p.128. Ver também Haroldo de Campos, "Morgenstern: o fabulário refabulado" in *34 Letras*, nº 3, Rio de Janeiro, mar 1989, p.96ss.

Nisso, o *nonsense* revela uma dose muito maior de perfídia do que a Adivinha, pois esta pode vir a revelar - após um aturado matutar frente a sua linguagem cerrada - uma resposta pronta e acabada, ao passo que aquele nada revela senão ludíbrio e burla.

A única resposta possível para o *nonsense* é o riso (cúmplice), atestando a posse do "saber" - o reconhecimento de uma "outra" lógica em que se apóia o gênero - que garante o direito à participação no jogo: o riso faz a vez da "palavra de passe". Antonio Candido, mais uma vez, soube descrever com muita adequação e graça esse processo, tratando especificamente do soneto de Bernardo:

*Quando começamos a ler, o primeiro verso não parece contrasenso: pode ser alusão a algum mito, ou imagem ousada, cujo sentido esperamos perceber adiante. Por isso, como costuma acontecer na leitura de muitos poemas, esperamos pelo segundo verso para completar o entendimento. Mas o segundo verso prolonga a impressão estranha do primeiro e por isso gera certa inquietude, confirmada pelo terceiro, que lemos já com pressa de saber o que o quarto vai finalmente decidir, pois dele depende a solução. Em face dessa cômica "mão do Fado" que o gigante está devorando não é mais possível duvidar: trata-se de uma burla. Neste momento, os versos anteriores, que tínhamos lido como uma espécie de apreensão crescente, são contaminados em retrospecto pela explosão de brincadeira e a estrofe se define, revelando a sua natureza de anfiguri (...) A partir daí aceitamos as regras do jogo e com ela a maluquice. Tanto assim que passamos a admitir uma lógica diferente, própria de um universo especial.*⁴²

Aqui contamos com um leitor requintado (*especializado*, dir-se-ia hoje), que fala há mais de um século de distância e, portanto, extremamente familiarizado com os caminhos trilhados pela poesia pós-romântica. Alguém que já vivenciou de perto os experimentos das vanguardas, notadamente as ousadias dadaístas e surrealistas, a descambarem para o puro ilogismo.

Agora, pensemos num leitor da época. Não tanto o leitor especializado, nem aquele procedente do meio acadêmico, onde a poesia anfigúrica era praticada, pois consequentemente estava a par das regras em que se apoiava o jogo. Refiro-me ao leitor comum ou à leitora, a quem (vimos no capítulo 2) era dirigida a média das produções poéticas, moldando o padrão do gosto vigente no período.

Ela surge no início do presente capítulo, bem representada pela pobre Honorata, apalermada diante de um soneto, que rompe por completo com toda a expectativa média de leitura. Leitores como a sinhazinha (e demais paulistanos, que tiveram o soneto à mão)

42 Antonio Candido, "Poesia pantagruélica" loc.cit.

eram, assim, postos à margem, experienciando e confirmando a verdade das palavras de John Munro ao definir o universo do nonsense verse:

*"O mundo do contra-senso puro é um mundo autônomo, operando segundo as suas próprias leis, no qual as pessoas mentalmente sadias nunca poderão de fato penetrar..."*⁴³

Destituída da função "expressiva" - sobre a qual recaía a ênfase da poesia romântica - e sem qualquer finalidade interativa, comunicacional, a poesia pantagruélica assinala va a ruptura com a comunidade leitora, dando fecho a uma tendência marcante (que viemos pontuando até o momento) da literatura produzida em meio acadêmico: o seu caráter segregativo que, aqui, é levado ao extremo, em perfeita homologia com o meio que a gestou. Nesse sentido, pode-se dizer que a poesia pantagruélica não apenas se vincula ao grupo estudantil, mas acaba, por assim dizer, a *estilizar* a própria conduta do mesmo.

43 Apud Antonio Candido, *idem, ibidem*.

**5. DO RISO ROMÂNTICO AO
'CLARO RISO DOS MODERNOS'**

Vimos até aqui buscando estabelecer - bem ou mal - um convívio direto com os poemas mais representativos do humor romântico, a fim de caracterizar as diversas inflexões assumidas por este. Travamos contato, assim, com uma gama variada, cuja gradação estendia-se do riso ténue e melancólico, próprio à ironia azevediana, até o riso perverso que acompanhava várias das notas (obscena, satânica, disparatada) extraídas por Bernardo Guimarães de seu "rude rabeção".

Embora objetivasse fundamentalmente a caracterização das várias inflexões, busquei considerá-las não em separado e sim de modo orgânico. Nesse sentido, a caracterização acabou por caminhar em direção à interpretação - ou ao menos, a uma tentativa *de*. O procedimento pareceu-me plenamente justificado, por considerar que o humor raramente comporta uma análise enquanto traço isolado, revelando-se de modo efetivo apenas quando integrado ao contexto (o poema) de que participa.

A contextualização não se restringiu aqui ao domínio estrito do poema, abrangendo ainda o domínio histórico.¹ Tratava-se, neste caso, de situar o humor no quadro maior do Romantismo - cujo ideário dava o tom às várias inflexões - e, mais particularmente, no quadro romântico local. Daí todo o capítulo 1, dedicado exclusivamente aos nexos existentes entre o florescimento do humor e as pequenas associações ou grupos boêmios. Daí também as várias digressões promovidas ao longo das análises, a fim de aclarar aspectos significativos dos poemas à luz do ideário romântico ou da nossa tradição literária.

Entretanto, a despeito de toda atenção e cuidado dispensados ao longo das análises para com essa série de contextualizações, julgo que algumas questões fundamentais escaparam. O presente capítulo vem, em especial, para tentar suprir essa falta da melhor maneira possível.

Em vista disso, retomarei (com o risco da redundância) os fios das várias análises e, em sintonia com o exposto na introdução e no capítulo 1, buscarei não propriamente um amarramento final. A própria heterogeneidade do *corpus* não parece tornar viável uma conclusão acabada, lapidar. Pelo menos a mim não foi dado alcançá-la. Couberam-me apenas algumas poucas considerações finais relativas, notadamente, à posição dessas

¹ Para distinguir esses dois níveis de contextualização, tal vez fosse mais apropriado falar em "contexto interior" - para designar a organização das partes, a configuração gestaltiana do poema, a sua contextura, enfim - e "contexto exterior" - para o domínio extralinguístico, compreendendo aqui os vários nexos referenciais que o poema estabelece com o meio circundante, a História, a Sociologia, os períodos literários... Cf. verbete "Contexto" in Massaud Moisés, Dicionário de termos literários. São Paulo, Cultrix, 1985, pp.97-98.

poesias e, a partir delas, do próprio humor (em poesia, pelo menos) frente à tradição literária local, de meados do século passado em diante.

Começo, assim, por lembrar o interesse - já assinalado no início deste trabalho - desperto no presente século, tão afeito às revisões do cânon oficial, por essa parcela da produção dos românticos, pelo que ela supostamente encerra de inovação, inventividade e mesmo crítica ao modelo hierático-sentimental consagrado pelo lirismo rotineiro de nossos plangentes carpideiros de segunda geração.

Na verdade, pode-se dizer que essa tendência valorativa encontra respaldo não apenas no caráter de exceção à regra representado por tal parcela da produção romântica, mas ainda no que ela traz de afim a certos traços marcantes da poesia moderna. Com base em similar afinidade é que se deu, por exemplo, a reabilitação de poetas como Sousândrade, empreendida por Haroldo de Campos, o mesmo crítico que viria a pleitear justamente a faceta, aqui examinada, das poesias de Bernardo e Azevedo, para integrar a sua *Antologia brasileira de invenção*. Isto pelo que tais poesias traziam de interesse, para a "visada moderna", que orienta a concepção de "história sincrônica" desenvolvida pelo crítico paulista, na esteira das formulações de Jakobson e Pound.²

De fato, não há como negar certa finidade existente entre alguns traços explorados pelas poesias aqui analisadas e pela poesia moderna: o humor e a ironia; a escolha de certos temas ligados à realidade prosaica, vazados num tom despojado, próximo à coloquialidade (sensível em Álvares de Azevedo³); o gosto pela notação grotesca e, no limite extremo, perversa (com em Bernardo Guimarães); o cultivo do absurdo e da livre associação de palavras...Tudo isso, marcado por um forte cunho de negatividade, corresponde a algumas das principais categorias responsáveis pelo "efeito dissonante" característico da lírica moderna, nos termos em que foi estudada por Hugo Friedrich.⁴

Todavia, é ainda o próprio Friedrich quem reconhece que algumas dessas mesmas categorias (e seu conseqüente efeito) já haviam sido inauguradas pelo Romantismo francês

2 Para essa concepção, bem como para composição da aludida antologia, ver do autor: "Texto e história" in *A operação do texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976, pp.13-22, e "Por uma poética sincrônica" in *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, pp.205-223.

3 Haroldo de Campos chega a falar em "coloquialismo irônico" a propósito de Azevedo -possivelmente pensando na linhagem simbolista representada por Laforgue e Corbière, o que não deixa de encerrar certo anacronismo: "Não é o Álvares de Azevedo dos poemas de luto púbere, que recheiam as antologias, mas o poeta coloquial-irônico das 'idéias íntimas' (como já sentiu Mário de Andrade), aquele que conta para a visada moderna". In "Por uma poética sincrônica", loc.cit.p.223.

4 Hugo Friedrich, loc.cit.

(notadamente, através da teoria do grotesco de Hugo), não sendo à toa que este figure, em seu estudo, ao molde antecedente. E é justamente pelo viés de tal teoria que se explica muitos dos principais traços da produção estudada aqui (conforme tratei de assinalar em mais de um momento), não se justificando, portanto, concebê-la em termos de inovação ou rasgo de originalidade de seus autores. Se esta impressão subsiste, ela se justifica apenas por um contexto onde o riso (em várias de suas modalidades) raramente gozou dos direitos de cidadania, e assim continuaria a ser no restante da tradição da lírica oitocentista brasileira. Mesmo as notas mais contidas de ironia ou *humour*, na esteira da novidade trazida por Azevedo - e que oferecia poucos riscos de celeumas em meio ao público leitor - foram poucas vezes exploradas, sendo postas à margem, na maioria das vezes, pela lírica oficializada.

É exemplar, nesse sentido, a parca repercussão alcançada entre nós - antes do Modernismo - por uma das principais linhas de sustentação do Simbolismo francês e conhecida, desde de Edmund Wilson,⁵ como "coloquial irônica", cujo representante-mor foi Laforgue e seu lirismo melancólico e *clownes-que*. Conforme observa Andrade Murici:

*O Simbolismo brasileiro foi quase radicalmente desprovido de humour. A veia acusada em Jules Laforgue, paralela à de Cesário Verde, porém, neste, de feição naturalista, pouca repercussão teve aqui.*⁶

É bem verdade que *pouca não quer dizer nenhuma* repercussão, como bem comprovam algumas contribuições de um Emiliano Perneta, um Marcelo Gama ou um Pedro Kilkerry, que livraram o nosso Simbolismo da completa ausência de *humour*. Todavia, não se pode deixar de lembrar que o reconhecimento e a valorização (embora não unânime) de tais nomes só viriam a ocorrer no presente século, depois do esforço louvável de Andrade Murici. À época, essas contribuições passaram despercebidas, ocultadas pela "longa noite parnasiana".⁷ É o que observa Merquior, reportando-se ao humor de Perneta, em especial:

*O império do Parnaso relegou à obscuridade o humor coloquial, um pouco entre a ironia de Laforgue e a chalaça de Artur Azevedo, de Perneta...*⁸

5 *O castelo de Axel*. São Paulo, Cultrix, 1985, pp.72-74.

6 Andrade Murici, "Poesia simbolista" in Afrânio Coutinho (org) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio/UFPA, 1985, v.4, p.

7 A expressão é de Haroldo de Campos em "Por uma poética smærônica", loc.cit.

8 José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, loc.cit.p.139.

De igual modo, seria necessário aguardar até o presente século para que fosse possível o contato com a parcela humorística de um dos carros-chefes de nosso Simbolismo: refiro-me a Alphonsus de Guimaraens, cujas *Poesias Humorísticas* - possivelmente, fruto do período de sua estada em São Paulo, como estudante de direito, e da vida boêmia - só viram a ser conhecidas a partir da edição de sua *Obra completa* (?),⁹ organizada pelo filho em 1960.

Alphonsus e demais simbolistas - como os citados há pouco - continuam no aguardo de um estudioso interessado em proceder a um levantamento e um estudo sistemático dessa faceta de suas produções, tão negligenciada e relegada à margem pela beletrística parnasiana, que pontificou por décadas a fio. A título de contribuição para essas futuras investigações, vale registrar aqui que, ainda na segunda metade do século passado em diante, com o Simbolismo, a aliança entre humor e poesia permaneceu tributária dos *petits comités*, instalando-se à margem do circuito literário oficial - como no Romantismo.

Ainda às vésperas, e mesmo ao longo, do Modernismo - momento em que se dá a efetiva incorporação do humor no domínio sagrado da lírica¹⁰ - é possível detectar a permanência de um vínculo inextrincável entre o cultivo da comicidade e a vida boêmia. Assim demonstrou Vera Chalmers, ao tratar da trajetória literária de uma das figuras de proa do movimento: Oswald de Andrade, cujo início de atividade deu-se em meio ao convívio, na condição de estudante de Direito, com a boêmia paulistana da primeira década do século. Boêmia esta que, vale ressaltar, já não se restringia ao corpo estudantil, como no Romantismo,¹¹ mas ainda abrigava em seu quadro toda uma fauna urbana composta por literatos, jornalistas, artistas, burgueses mundanos e pessoas sem ocupação social definida.

Mas, guardadas as diferenças de composição, a boêmia ainda era aqui, como em tempos românticos, "um modo de existência paralelo ao comportamento social

⁹ Embora dada como definitiva, por incluir uma fração inédita do espólio do simbolista mineiro, o volume organizado por Alphonsus de Guimaraens Filho parece ter deixado uma outra - de fora, que merece menção aqui, pelo seu teor. Sem chegar a ter acesso a essa fração inédita, encontrei referência especial à mesma num ensaio de Augusto de Campos: "Do temor, do amor, do humor" in *Verso reverso* controverso, S. Paulo, Perspectiva, 1978, p. 116n], em que ele fala de um projeto acalentado por Afonso Ávila de compor uma espécie de "Florilégio do mal", "voltado para o repertório nacional, lembrando a tradição crítico-es-catológico-realista mineira que teria como padrão o 'Elixir do Pajé' de Bernardo Guimarães, prosseguindo em: *poemas irre-verentes do simbolista Alphonsus (inéditos)* e em poemas do tipo 'O sátiro', de Drummond (*Lição de coisas*)". (grifos meus)

¹⁰ "É preciso assinalar que o humorismo não era considerado elemento aceitável pela poesia 'séria' tradicional. Uma das grandes conquistas dos modernos foi introduzi-lo, sob a forma de ironia ou paradoxo, utilizando-o como instrumento de análise moral, aprofundamento das emoções e senso da complexidade do homem e do mundo." Antonio Candido e José Aderaldo Castello, "Modernismo" in *Presença da literatura brasileira*, São Paulo, Difel, 1981, v. III, p. 21.

¹¹ Embora o corpo estudantil ainda assumia o papel de relevo e continue a manter alguns dos principais traços - definidos no capítulo 1 deste trabalho - que o distinguiam à época romântica. Veja, a propósito, o seguinte comentário de Chalmers: "O bacharel ainda possuía alguns dos traços que o definiam na época do romantismo e até outros mais remotos, que prendem o estudante ao desenvolvimento da vida urbana em São Paulo. Ele é, como no Romantismo, o público leitor e o divulgador da moda literária". In 3

estabelecido. O seu lugar", como observa Chalmers, "é, na verdade, extra-literário, isto é, marginal à literatura como é em relação ao sistema social vigente".¹²

Dado o seu ponto de vista anti-canônico, a boêmia - aqui, como outrora - continua a encontrar no humor um dos principais recursos para a sua produção literária, abrindo-se às "formas de cultura popular e [a]o rebaixamento satírico do código oficial".¹³ Tais formas encontram expressão, à época, através das produções dos chamados "regionalistas" paulistas, como Léo Vaz, Hilário Tácito e Juó Bananere, entre outros. A este último (cuja obra tem sido objeto de grande interesse da crítica atual) se aproximaria o jovem Oswald dos tempos de *O Pirralho*, no cultivo (sob o pseudônimo de Annibale Scipione) do português "macarrônico".¹⁴

Afora esse aproveitamento jocoso da fala "imigrante", a boêmia parnasiana valia-se também do pastiche e dos gêneros franceses, como "o trocadilho, a trepanação, o soneto e, ainda, a sátira, a polémica, a injúria e a paródia". Todos estes gêneros eram praticados pela boêmia com o intuito de criticar o parnasianismo e, nesse sentido, conforme observa Chalmers, parecem "preparar o terreno para os debates, que se abrirão com as manifestações da Semana".¹⁵

A boêmia parnasiana serviu ao jovem Oswald, então jornalista, como uma espécie de campo de provas, onde ele pôde afiar as armas da polémica e exercitar-se em várias formas de comicidade - popular ou não - postas à disposição pelo grupo regionalista, para que mais tarde pudesse valer-se delas de modo proveitoso e -depurando-as de certa ambiguidade mais ou menos conformista - trazê-las para o centro do palco das manobras modernistas.

É isto, mais do que tudo, que importa assinalar aqui, e a propósito não só de Oswald, mas também de boa parte dos modernistas: com eles, opera-se um deslocamento das várias formas de comicidade *da margem para o centro*,¹⁶ passando elas a constituírem um dos

linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.40.

12 Idem, p.45. Vale, contudo, notar que essa posição marginal revela-se, por vezes, ambígua, conquanto muitos dos escritores dessa boêmia parnasiana - que buscavam através da sátira promover o rebaixamento da literatura oficial, representada pela Academia Brasileira de Letras e seus "medalhões" - eram eles próprios acadêmicos ou, senão, "protegidos de alguma figura eminente na política, de quem dependem para a obtenção de um pequeno emprego burocrático". (p.39) Isto servia para demonstrar "a tolerância para com a vida boêmia de alguns literatos e atestar publicamente o liberalismo da cultura oficial" (p. 40). Em certa medida, há aqui uma equivalência passível de ser assinalada com a mesma atitude condescendente por parte das autoridades imperiais frente aos "exageros" dos estudantes românticos.

13 Idem, p.45.

14 Idem, p.39.

15 Idem, pp.38-39.

16 Esse mesmo deslocamento da margem para o centro pode, de igual modo, ser assinalado a propósito de uma linhagem específica de nossa tradição literária. Dela tratei Antonio Candido em clássico estudo dedicado às *Memórias de um sargento de milícias*. O crítico, empenhado em "delinear a modalidade bastante peculiar, que se manifesta no livro de Manuel Antonio de Almeida", acaba pondo a descoberto, em seu ensaio, um filão até então ignorado de nossa historiografia: trata-se, como se sabe, da tradição "malandra", que deixa

principais recursos de escola. E assim continuariam a ser mesmo posteriormente à "fase heróica" do movimento, embora em formas mais atenuadas, como o humor e a ironia de, entre outros, Drummond e Bandeira - com este último, em especial, retomando de modo bastante fecundo o veio aberto, entre nós, por Álvares de Azevedo.¹⁷

É desnecessário dizer mais, aqui, da importância assumida pelo humor no quadro do Modernismo. O que talvez não seja desnecessário é assinalar, por fim, o vínculo que ele, ainda aqui, mantém com a expressão de um grupo, só que em novas bases. Pode parecer impertinente a insistência nessa vinculação, mas neste caso, em específico, ela pode ser de bastante interesse pelo contraste oferecido entre um grupo e outro.

Para tanto, ainda uma vez busco respaldo no ensaio que norteou o primeiro capítulo deste estudo, pois nele o próprio Antonio Candido trata de aproximar o grupo dos poetas-estudantes com o dos modernistas, a fim de determinar as convergências e divergências, no tocante à inserção social dos mesmos, bem como às implicações desta no âmbito estrito da produção literária.

O crítico começa, assim, por assinalar que, tanto em 1845, quanto em 1922, "o grupo literário se constitui em oposição consciente à comunidade, na afirmação de uma existência própria".¹⁸ Mas a isto segue-se uma primeira diferença: enquanto em 45 "a oposição era entre duas visões de mundo, e por assim dizer entre duas idades - adolescência e maturidade" - em 22, "era, além disso, de uma literatura a outra - pois o que se desejava era destruir um sistema literário solidamente constituído, coisa inexistente em São Paulo, ao tempo do Romantismo".¹⁹

De fato, a produção dos românticos (ou mais especificamente a parcela humorística desta) não chegou, efetivamente, a fazer frente ao sistema literário que, àquela época,

raízes no folclórico Pedro Malasartes, passa por Gregório de Matos e Manuel Antonio, para alcançar sua máxima expressão no presente século, com *Macunaima* e *Serafim Ponte Grande*. Essa linha-gem traz como traço definidor uma "comichade [que] foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a ir-reverência de certas expressões populares". Com isso, promove o aludido deslocamento.

Deve-se ainda observar, com base no ensaio de Antonio Candido, que o romance de Manuel Antonio corresponde, mais do que se costuma dizer, a certa "atmosfera cômica de seu tempo", para a qual contribuem - além do jornalismo de um Lopes Gama e Gama e Castro, as caricaturas de Porto-Alegre e o teatro de Martins Pena, entre outros - a "poesia cômica, obscena e maluca" dos românticos aqui estudados, que podem, assim, serem visto dentro da mesma tradição malandra. Cf. Antonio Candido, "Dialética da malandragem", in Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (ed. crítica de Cecília de Lara), Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978, pp. 317-342.

17 O fato foi assinalado por mais de um crítico e, se não me falha a memória, o próprio Bandeira trataria de deixar registro, no seu *Itinerário*, de uma certa dívida para com o jovem Maneco. Menciona aqui apenas Arrigucci que, lembrando alguns "penumbristas" como Ribeiro Couto e Pederneiras, assinala de modo mais direto uma certa "queda pelas coisas miúdas e banais, onde uma velha linha romântica, tão forte em Álvares de Azevedo, parece que se reata e continua século XX adentro, ganhando nova dimensão com Bandeira e o Modernismo". Cf. "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira" in Roberto Schwarz (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 112. [Está visto que esse apego às miudezas vem em geral temperado de humor e melancolia.

18 "A literatura na evolução de uma comunidade", loc. cit.

19 Idem, ibidem.

encontrava-se ainda em franco processo de *formação*.²⁰ Mesmo nos momentos em que o humorismo investe de forma deliberada contra a tradição consagrada - a exemplo de "O elixir do pajé", estudado no capítulo 3 -, ele não chega a ponto de lançá-la por terra. Embora promova uma inversão hierárquica dos valores, através do rebaixamento da representação idealizada, essa investida não chega a se opor tomando por base uma nova hierarquia de valores, nem uma nova representação idealizada. Esta ambivalência é algo extensível à boêmia em geral, conforme assinala Chalmers, uma vez que ela não se orienta por nenhum compromisso de renovação. A "boêmia e parte integrante do sistema" - ainda que possa constituir-se numa "abertura para outras concepções sobre a cultura, graças ao estranhamento das representações usuais provocado pela inversão satírica e parodística".²¹

De modo mais sutil, algo próximo dessa atitude ambivalente ou ambígua frente ao código de valores (literários, morais) oficializado pode ser reconhecido, primeiramente, no modo como o humor serviu, em alguns dos momentos estudados, de fachada para franquear certos temas e motivos que, ostentados abertamente, poderiam causar pruridos em meio público leitor da época. Depois, no modo como, em outros momentos, desata-se o fio do rotina literária para, mais a frente, reatá-la novamente, numa possível atitude de defesa.

É significativo, assim, que Bernardo tenha se valido do humor como *álibi* para dar vazão a certas manifestações de perversidade. De igual modo, é significativo que as ousadias descritas em sua "Orgia dos duendes" tenham por desfecho um movimento de retorno à ordem, através do recurso aos mitos apaziguadores da boa natureza, conforme vimos com Costa Lima, que também notou uma atitude similar no desfecho de "O dilúvio de papel", onde a denúncia da posição incompatível do poeta com a sociedade moderna desfaz-se, ao cabo, em simples pesadelo. E poderíamos, por fim, engrossar a lista, assinalando uma atitude similar em "Idéias íntimas" que - conforme a análise desenvolvida no capítulo 3 - descreve também um movimento de retorno ao lirismo rotineiro, com o qual havia rompido à princípio, através da estratégia do distanciamento irônico. Em todos esses casos pode-se reconhecer, creio eu, o posicionamento ambíguo em relação à norma e a

²⁰ Está visto que emprego o termo tendo em mente o clássico estudo de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*. Ver especialmente o capítulo intitulado "Avatares do egotismo", dedicado à poesia da 2ª. geração, bem como ao seu papel na tradição da lírica brasileira.

²¹ Vera Chalmers, *loc. cit.*, p.44.

rotina literárias, marcado pela ruptura tão somente *temporária*, sem o compromisso com a mudança em definitivo. Bem distinto, portanto, da atitude modernista.

Dando continuidade à confrontação, lembremos ainda que, em ambos os casos, o grupo forja uma expressão própria, como modo de atestar o seu caráter diferencial e, inclusive, garantir a coesão interna de seus membros. No caso específico dos modernistas, além da própria linguagem - e muito do que se tornou expressão oficial do movimento, que "pareceu ao público hermetismo voluntariamente perverso"-, haviam as famosas atitudes "futuristas": "interpelações públicas, protestos, intimidação, confusão do adversário".²²

Não é difícil reconhecer aqui um paralelo com os românticos. Em termos de atitude, temos - na esteira da imagem difundida pela tradição europeia do poeta incompreendido e apartado do convívio com os homens - as ousadias semi-lendárias da sociedade Epicuréia, com seus cultos byronianos e as famosas ceias escolásticas. A diferença é notória: aqui, a atitude de fechamento do grupo e conseqüente isolamento em relação ao corpo social; lá, o confronto, a investida demolidora e transformadora precipitando-se para além dos domínios do grupo.

Já em termos de linguagem e expressão literária, pode-se buscar estabelecer uma comparação mais ilustrativa com os bestialógicos, também regidos por certo senso de "hermetismo", conforme vimos no capítulo anterior. O contraste, contudo, não tarda a se revelar. O suposto hermetismo dos modernistas era, na verdade, um "aparato esotérico" que servia "de blindagem do grupo para a luta", mas que escondia por detrás um "trabalho aturado e profundo de revisão literária".²³ Já o hermetismo da poesia pantagruélica era pura e simples fachada, que nada escondia por detrás senão burla e absurdo completo. Aqui sim pode-se falar em "hermetismo voluntariamente perverso".

Por fim, o derradeiro confronto - e dos mais importantes - estabelecido por Antonio Candido entre o grupo de 1845 e o de 1922: "a atitude de negação, que lá foi satanismo e aqui troça, piada", embora o crítico reconheça que "o humor e a chacota também pertençam à atitude romântica, lembrando, como uma de suas manifestações mais típicas, "A orgia dos duendes" - "um xadrez de brincadeira, melancolia e perversidade, com predomínio das duas últimas". Mas, diferentemente do humor romântico e seus meio-tons

22 "A literatura na evolução de uma comunidade" loc.cit.

23 Idem, ibidem.

obtidos com as tintas da soturnidade ou da melancolia, o humor modernista teve a alegria e a jovialidade por dogma, reflexas inclusive no comportamento de seus protagonistas, com "sua furiosa ânsia de diversão"... É "o claro riso dos modernos", que ecoa em alto e bom som ao centro - e não mais à margem - da cena literária:

- *com ele*, cai por terra toda uma estética passadista oficializada em sisudos preceitos de rigidez parnasiana - aqui, a velha definição bergsoniana ainda encontra a sua razão de ser: *le mecanique plaqué sur le vivant*, que acaba se convertendo no próprio alvo do riso modernista;

- *com ele*, libera-se, em contrapartida, as componentes localistas, populares e folclóricas, devidamente reprimidas pela subserviência aos modelos consagrados pela tradição européia: é o que Antonio Candido bem definiu como "desrecalque localista", e para o qual o cômico não prestou poucos serviços;

- *com ele*, o próprio humor, enfim, é redimido do desterro a que o legou nosso passado literário;

- e é *com ele*, de igual modo, que ponho termo à trajetória aqui descrita.

6. BIBLIOGRAFIA

- ACKERMANN, Fritz. A obra poética de Gonçalves Dias. São Paulo, Departamento de Cultura, 1940.
- ALCÂNTARA MACHADO, Antonio de. Cavaquinho e Saxofone. Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.
- ALMEIDA NOGUEIRA. Academia de São Paulo: Tradições e Reminiscências. São Paulo, Arcadas, 1959.7v.
- ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel António. Obras Completas (org. e notas de Homero Pires). São Paulo, Ed. Nacional, 1944, 2v.
- AMADES, Juan. "El habla sin significado y la poesía popular disparatada" in Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, t.XV-cuaderno 3, Madri, 1959.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo, Martins, s/d.
- , Taxi e Crônicas no Diário Nacional. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976.
- AREAS, Vilma. Iniciação à comédia. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- ARIÈS, Phillippe e DUBY, Georges (orgs.). História da Vida Privada. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, v.4.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Humildade, Paixão e Morte: a Poesia de Manuel Bandeira. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- AUERBACH, Erich. Introdução aos Estudos Literários. São Paulo, Cultrix, 1972.
- , Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- , Questões de Literatura e Estética. São Paulo: Hucitec, Marília: Editora da Unesp, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Romântica. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1940.
- BARBOSA, João A. A tradição do impasse. São Paulo, Ática, 19
- BARBOZA, Onédia C.C. Byron no Brasil: Traduções. São Paulo, Ática, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. Escritos sobre Arte (trad. Plínio A. Coelho). São Paulo, Edusp, 1991.
- BAÜER, Gerard. Les Métamorphoses du Romantisme. Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1928.
- BÉGUIN, Albert. L'âme Romantique et le Rêve. Paris, José Corti, 1967.
- BÉGUIN, Albert (org.) Le Romantisme Allemand. Paris, Cahiers du Sud, 1949.
- BENAYOUM, Robert. Les Dingues du Nonsense. Paris, Balland (Virgule), 1984.
- BERGSON, Henri. O Riso: Ensaio sobre a significação do Cômico. Rio de Janeiro, Guanabara, 1980.

- BONIFÁCIO, José (o Moço). Poesias. São Paulo, Comissão Estadual de Cultura, 1962.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1975.
- BROCA, Brito. Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos. São Paulo: Polis, Brasília: INL/Pró-Memória.
- , Pontos de Referência. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura (Serviço de Documentação), s/d.
- , Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo (org. Luiz Dantas). Campinas, Editora da Unicamp, 1991.
- CAMPOS, Augusto de. Verso reverso controverso. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. e CAMPOS, Haroldo de. REvisão de Sousândrade. São Paulo, Brasiliense
- CAMPOS, Haroldo de. A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- , A operação do texto. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- , "Morgenstern: o Fabulário Refabulado" in 34 Letras, n^o 3. Rio de Janeiro, mar 1989.
- CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, 2v.
- , "O Poeta Itinerante" in Revista da USP, n^o 4. São Paulo, dez-jan-fev 1989-1990.
- , Literatura e Sociedade. São Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1985.
- , A Educação pela Noite e Outros Ensaios. São Paulo, Ática, 1987.
- , "Dialética da Malandragem" in ALMEIDA, M.A.de. Memórias de um Sargento de Milícias. Rio de Janeiro, LTC, 1978.
- , Na sala de aula: caderno de análise literária. São Paulo, Ática, 1986.
- , O discurso e a cidade. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José A. Presença da literatura brasileira. Modernismo. São Paulo, Difel, 1981.
- CARON, Jean-Claude. Généralions Romantiques. Les Étudiants de Paris & Le Quartier Latin (1814-1851). Paris, Armand Colin, 1991.
- CARONE, Modesto. "Álvares de Azevedo, um Poeta Urbano" in Remate de Males, n^o 7. Campinas, 1987.
- CARVALHO, Ronald de. Pequena História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Briguiet, 1964.
- CASTELLAMARE, Pietro de (pseudônimo de JOAQUIM Maria SERRA Sobrinho). Versos. São Luiz do Maranhão, B.de Mattos Typ., s/d.
- CÉSAR, Guilhermino (org.) Historiadores e Críticos do Romantismo-1: a Contribuição Européia. Rio de Janeiro: LTC, São Paulo: Edusp, 1978.
- CHALMERS, Vera. 3 linhas, 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976.
- COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, Niterói: UFF, 1985, v.3-4.
- CRUZ, Dilermando. Bernardo Guimarães. Juiz de Fora, Costa & Cia, 1911.

- CUNHA, Fausto. O Romantismo no Brasil. Rio de Janeiro, Paz e Terra/INL, 1971.
- CURTIUS, Ernst R. Literatura europea y Edad Media latina. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 2v.
- DEL FIORE, Mary. Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993.
- DELILE, M^a. Manuela G. A recepção literária de H. Heine no Romantismo português. Coimbra, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- ESCARPIT, Robert. L'humour. Paris, PUF, 1960.
- ESSLIN, Martin. O Teatro do Absurdo. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- EULÁLIO, Alexandre. "Aureliano Lessa" in Anuário da Literatura Brasileira, n^{os} 3 e 4, 1962-1963.
- FARIA, Maria Alice O. Astarte e a Espiral: um Confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, s/d.
- FRANCHETTI, Paulo. "O Riso Romântico - Nota sobre o Cômico nas Poesias de Bernardo Guimarães e seus Pares" in Remate de Malos, n^o. 7. Campinas, 1987.
- FREUD, Sigmund. Obras Completas. Madri, Biblioteca Nueva, 1973.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. São Paulo, Cultrix, 1979.
- GOMES, Eugênio. Prata da Casa. Rio de Janeiro, A Noite, s/d.
- GRODDECK, G. O livro disso. São Paulo, Perspectiva, 1984.
- GUIMARÃES, Bernardo. Poesias Completas (org. Alphonsus de Guimaraens Filho). Rio de Janeiro, MEC/INL, 1959.
- , Elixir do Pajé/A origem do mênstruo/A orgia dos duendes. Sabará, Edições Dubolso, 1988
- GUIMARÃES, José Armelino B. E Assim Nasceu a Escrava Isaura. Brasília, Centro Gráfico do Senado Federal, 1975.
- GUINSBURG, Jacó (org). O Romantismo. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- GUIRAUD, Pierre. Les Gros Mots. Paris, PUF, 1975.
- HADDAD, Jamil A. O Romantismo e as Sociedades Secretas do Tempo. São Paulo, Ind. Gráfica Siqueira Sales de Oliveira, 1945.
- HANSEN, João A. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo, Companhia das Letras/ Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- HEGEL. Estética. Poesia. Lisboa, Guimarães, s/d.
- HODGART, M. La Satira. Madri, Guadarrama, 1969.
- HOLANDA, Sérgio B. de. Capítulos de literatura colonial (org. Antonio Candido). São Paulo, Brasiliense, 1991.
- HOMENAGEM A ÁLVARES DE AZEVEDO in Revista Nova, ano 1, n^o 3, 1931.
- HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- HUIZINGA, J. Homo Ludens. São Paulo, Perspectiva, 1980.

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. L'Ironie. Paris, Flammarion, 1985.
- JARDON, Denise. Du Comique dans les Textes Littéraires. Paris/Bruxelas, De Boeck-Duculot, 1988.
- JAUSS, Hans R. "Littérature Médiévale et Théorie des Genres" in Poétique. n^o1. Paris, Seuil, 1970.
- JOLLES, André. Formas Simples. São Paulo, Cultrix, s/d.
- KAYSER, W.O. Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura. São Paulo, --- Perspectiva, 1986.
- , Análise e interpretação da obra literária. Coimbra, Arménio Amado Editor, 1958, 2v.
- KERNAN, Alvin. The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance. New Haven, 1959.
- KOTHE, Flávio R. "Paródia & cia" in Tempo brasileiro, n^o 62, Rio de Janeiro, jul-set 1980.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. e NANCY, J.J. L'absolu Littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand. Paris, Seuil, 1978.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. A leitura rarefeita. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- LE GOFF, Jacques. Os Intelectuais na Idade Média. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- LEITES, Edmund. A consciência puritana e a sexualidade moderna. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- LIMA, Luís Costa. Pensando nos Trópicos: Dispersa Demanda II. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- LOVECRAFT, Howard P. O horror sobrenatural na literatura. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.
- MAGALHÃES, Basílio de. Bernardo Guimarães. Rio de Janeiro, Anuario do Brasil, 1936.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. Antologia de Humorismo e Sátira: de Gregório de Matos a Vão Gogo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. O Espírito e as Roupas. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides: História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- , O fantasma romântico e outros ensaios. Petrópolis, Vozes, 1980.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, Cultrix, 1985.
- MORAIS FILHO, Melo. Fatos e memórias. Rio de Janeiro, Garnier, 1904.
- MORIER, Henri. Dictionnaire de Poétique et Rhétorique. Paris, PUF, 1989.
- OSTENSOR BRASILEIRO, Rio de Janeiro
- PAES, José Paulo. Gregos & Baianos. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PIRES DE ALMEIDA. Byron no Brasil. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de A. A estátua amazônica. Rio de Janeiro, Tipografia de Francisco de Paula Brito, 1851.

- PRAZ, Mario. La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica. Firenze, Sansoni, 1989.
- PREMINGER, Alex (ed.). Encyclopaedia of Poetry and Poetics. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- PUCELLE, Jean. Le Temps. Paris, PUF, 1967.
- RABELAIS, François. Gargantua. São Paulo, Hucitec, 1986.
- RABELO, Laurindo J. S. Obras completas (org. Osvaldo Melo Braga). São Paulo, Ed. Nacional, 1946.
- Poesias completas (seleção, prefácio e notas de Antenor Nascentes). São Paulo, Ediouro, s/d.
- Obras poéticas: III. Livres. Rio de Janeiro, s/e, 1882 (edição facsimilar feita em São Paulo, em 1981).
- RAMOS, Péricles E. da Silva. Do Barroco ao Modernismo: Estudos de Poesia Brasileira. Rio de Janeiro, LTC, 1979.
- ROMERO, Sílvio. História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1949, v.III.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Os Devaneios de um Caminhante Solitário. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, São Paulo: Hucitec, 1976.
- SATYRICOS PORTUGUESES: Coleção de Poemas Herói-cômico-satyricos (Nova edição com introdução e anotações de João Ribeiro). Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1910.
- SCHOLBERG, K. Algunos Aspectos de la Sátira en el Siglo XVI. Berne-Frankfurt-Las Vegas, Peter Lang Ed., 1979.
- SCHOPENHAUER, A. O mundo como vontade e representação. São Paulo, Abril Cultural (*Os Pensadores*), 1985.
- SCHWARZ, Roberto. Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- (org.) Os pobres na literatura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais de Poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- SUSSEKIND, Flora. "Bernardo Guimarães: Romantismo com Pé-de-cabra" in Folhetim. Supl. Folha de São Paulo. São Paulo, 9 set 1984.
- SUSSEKIND, Flora e VALENÇA, R. O. Sapateiro Silva. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 198
- TIEGHEM, Paul van. Le Romantisme dans la Littérature Européene. Paris, Albin Michel, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. Lisboa, Ed. Caminho, 1990.
- TODOROV, T. Teorias do símbolo. São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- VEGA, C.F. de la. El Secreto del Humor. Buenos Aires, Nova, s/d.
- VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1929.
- Estudos de Literatura Brasileira. São Paulo, Edusp, 1977.

VIAN, Boris. Escritos pornográficos (trad. Heloísa Jahn). São Paulo, Brasiliense, 1985.

VIEIRA, Yara Frateschi e HEAD, Brian F. "Obscenidade em poesia de língua portuguesa" in Luso-Brazilian Review 16:1, Summer 1979.

WILSON, Edmund. O castelo de Axel. São Paulo, Cultrix, 1985.

ZUMTHOR, Paul. Essai de Poétique Médiévale. Paris, Seuil.

-----, Langue, Texte, Énigme. Paris, Seuil, 1975.

7. ANEXOS

1. ALVARES DE AZEVEDO

IDÉIAS ÍNTIMAS

*La chaise ou je m'assieds, la natte ou je me couche,
La table ou je t'écris.....*

*Mes gros souliers ferrés, mon bonnet, mon chapeau.
Mes livres pele-mêle entassés sur leur planche...*

De cet espace étroit sont tout l'ameublement.

Lamartine, *Jocelyn*

Ossian o bardo é triste como a sombra
Que seus cantos povoa. O Lamartine
É monótono e belo como a noite,
Como a lua no mar e o som das ondas...
Mas pranteia uma eterna monodia,
Tem na lira do gênio uma só corda,
Fibra de amor e Deus que um sopro agita:
Se desmaia de amor a Deus se volta,
Se pranteia por Deus de amor suspira.
Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
Fantástico alemão, poeta ardente
Que ilumina o clarão das gotas pálidas
Do nobre Johannisberg! Nos teus romances
Meu coração deleita-se... Contudo,
Parece-me que vou perdendo o gosto,
Vou ficando *blasé*, passeio os dias
Pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.
Minha casa não tem menores névoas
Que as deste céu d'inverno... Solitário
Passo as noites aqui e os dias longos;
Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;
Debalde ali de um canto um beijo implora,
Como a beleza que o Sultão despreza,
Meu cachimbo alemão abandonado!
No passeio a cavalo e não namoro;
Odeio o *lasquet*... Palavra d'honra!
Se assim me continuam por dois meses
Os diabos azuis nos frouxos membros,
Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso.

Enchi o meu salão de mil figuras.
Aqui voa um cavalo no galope,
Um roxo dominó as costas volta
A um cavaleiro de alemães bigodes,
Um preto beberrão sobre uma pipa,
Aos grossos beiços a garrafa aberta...
Ao longo das paredes se derramam
Extintas inscrições de versos mortos,
E mortos ao nascer... Ali na alcova
Em águas negras se levanta a ilha
Romântica, sombria a flor das ondas
De um rio que se perde na floresta...
Um sonho de mancebo e de poeta,

Eldorado de amor que a mente cria
 Como um Éden de noites deleitosas...
 Era ali que eu podia no silêncio
 Junto de um anjo... Além do romantismo!
 Borra adiante folgaz caricatura
 Com tinta de escrever e pó vermelho
 A gorda face, o volumoso abdômen,
 E a grossa penca do nariz purpúreo
 Do alegre vendilhão entre botelhas
 Metido num tonel... Na minha cômoda
 Meio encetado o copo inda verbera
 As águas d'ouro do Cognac fegoso.
 Negreja ao pé narcótica botelha
 Que de essência de flores de laranja
 Guarda o licor que nectariza os nervos.
 Ali mistura-se o charuto havano
 Ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo.
 A mesa escura cambaleia ao peso
 Do titânico *Digesto*, e ao lado dele
Childe-Harold entrecaberto ou Lamartine
 Mostra que o romantismo se descuida
 E que a poesia sobrenada sempre
 Ao pesadelo clássico do estudo.

Reina a desordem pela sala antiga.
 Desce a teia de aranha as bambinelas
 A estante pulverulenta. A roupa, os livros
 Sobre as cadeiras poucas se confundem.
 Marca a folha do *Faust* um colarinho
 E Alfredo de Musset encobre as vezes
 De Guerreiro ou Valasco um texto obscuro.
 Como outrora do mundo os elementos
 Pela treva jogando cambalhotas,
 Meu quarto, mundo em caos, espera um *fiat!*

Na minha sala três retratos pendem.
 Ali Victor Hugo. Na larga fronte
 Erguidos luzem os cabelos louros
 Como c'roa soberba. Homem sublime,
 O poeta de Deus e amores puros
 Que sonhou Triboulet, Marion Delorme
 E Esmeralda - a Cigana... E diz a crônica
 Que foi aos tribunais parar um dia
 Por amar as mulheres dos amigos
 E adúlteros fazer romances vivos.

Aquele e Lamennais - o bardo santo,
 Cabeça de profeta, ungindo crente,
 Alma de fogo na mundana argila
 Que as harpas de Sion vibrou na sombra,
 Pela noite do século chamando
 A Deus e a liberdade as loucas turbas.
 Por ele a George Sand morreu de amores,
 E dizem que... Defronte aquele moço
 Pálido, pensativo, a fronte erguida,
 Olhar de Bonaparte em face Austríaca,
 Foi do homem secular as esperanças,
 No berco imperial um ceu de Agosto
 Nos cantos de triunfo despertou-o...
 As águias de Wagram e de Marengo
 Abriam flamejando as longas asas
 Impregnadas do fumo dos combates,
 Na púrpura dos Cesares, guardando-o.
 E o gênio do futuro parecia
 Predestiná-lo a glória. A historia dele?...
 Resta um crânio nas urnas do estrangeiro...

Um loureiro sem flores nem sementes...
 E um passado de lágrimas... A terra
 Tremeu ao sepultar-se o Rei de Roma.
 Pode o mundo chorar sua agonia
 E os louros de seu país na frente dele
 Infecandos depor... Estrela morta,
 So pode o menestral sagrar-te prantos!

Junto a meu leito, com as mãos unidas,
 Olhos fitos no céu, cabelos soltos,
 Pálida sombra de mulher formosa
 Entre nuvens azuis pranteia orando.
 E um retrato talvez. Naquele seio
 Porventura sonhei doiradas noites:
 Talvez sonhando desatei sorrindo
 Alguma vez nos ombros perfumados
 Esses cabelos negros, e em deliquio
 Nos lábios dela suspirei tremendo.
 Foi-se a minha visão. E resta agora
 Aquela vaga sombra na parede
 - Fantasma de carvão e pó cerúleo,
 Tão vaga, tão extinta e fumarenta
 Como de um sonho o recordar incerto.

Em frente do meu leito, em negro quadro,
 A minha amante dorme. É uma estampa
 De bela adormecida. A rósea face
 Parece em visos de um amor lascivo
 De fogos vagabundos acender-se...
 E com a nívea mão recata o seio...
 Oh! Quantas vezes, ideal mimoso,
 Não encheste minh'alma de ventura,
 Quando louco, sedento e arquejante,
 Meus tristes lábios imprimi ardentes
 No poento vidro que te guarda o sono!

O pobre leito meu desfeito ainda
 A febre aponta da noturna insônia.
 Aqui lânguido a noite debati-me
 Em vãos delírios anhelando um beijo...
 E a donzela ideal nos róseos lábios,
 No doce berço do moreno seio
 Minha vida embalou estremecendo...
 Foram sonhos contudo. A minha vida
 Se esgotou em ilusões. E quando a fada
 Que diviniza meu pensar ardente
 Um instante em seus braços me descansa
 E roça a medo em meus ardentes lábios
 Um beijo que de amor me turva os olhos,
 Me atea o sangue, me enlanguece a fronte,
 Um espírito negro me desperta,
 O encanto do meu sonho se evapora
 E das nuvens de nácar da ventura
 Rolo tremendo a solidão da vida!

Oh! ter vinte anos sem gozar de leve
 A ventura de uma alma donzela!
 E sem na vida ter sentido nunca
 Na suave atração de um róseo corpo
 Meus olhos turvos se fechar de gozo!
 Oh! nos meus sonhos, pelas noites minhas
 Passam tantas visões sobre meu peito!
 Palor de febre meu semblante cobre,
 Bate meu coração com tanto fogo!
 Um doce nome os lábios meus suspiram,
 Um nome de mulher... e vejo lânguida

No veu suave de amorosas sombras
 Semi-nua, abatida, a mão no seio,
 Perfumada visão romper a nuvem,
 Sentar-se junto a mim, nas minhas pálpebras
 O alento fresco e leve como a vida
 Passar delicioso... Que delírios!
 Acordo palpitante... inda a procuro;
 Embalde a chamo, embalde as minhas lágrimas
 Banham meus olhos, e suspiro e gemo...
 Imploro uma ilusão... tudo e silêncio!
 So o leito deserto, a sala muda!
 Amorosa visão, mulher dos sonhos,
 Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!
 Nunca viras iluminar meu peito
 Com um raio de luz desses teus olhos?

Meu pobre leito! eu amo-te contudo!
 Aqui levei sonhando noites belas;
 As longas horas olvidei libando
 Ardentes gotas de licor doirado,
 Esqueci-as no fumo, na leitura
 Das paginas lascivas do romance...

Meu leito juvenil, da minha vida
 És a página d'ouro. Em teu asilo
 Eu sonho-me poeta, e sou ditoso,
 E a mente errante devaneia em mundos
 Que esmalta a fantasia! Oh! quantas vezes
 Do levante no sol entre odaliscas
 Momentos não passei que valem vidas!
 Quanta música ouvi que me encantava!
 Quantas virgens amei! que Margaridas,
 Que Elviras saudosas e Clarissas,
 Mais trêmulo que Faust, eu não beijava,
 Mais feliz que Don Juan e Lovelace
 Não apertei ao peito desmaiando!
 Ó meus sonhos de amor e mocidade,
 Porque tão formosos, se devieis
 Me abandonar tão cedo... e eu acordava
 Arquejando a beijar meu travesseiro?

Junto do leito meus poetas dormem
 - O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron -
 Na mesa confundidos. Junto deles
 Meu velho candieiro se espreguiça
 E parece pedir a formatura.
 O' meu amigo, o velador noturno,
 Tu não me abandonaste nas vigílias,
 Quer eu perdesse a noite sobre os livros,
 Quer, sentado no leito, pensativo
 Relesse as minhas caras de namoro!
 Quero-te muito bem, o meu comparsa
 Nas doidas cenas de meu drama obscuro!
 E num dia de spleen, vindo a pachorra,
 Hei-de evocar-te em poema heroico
 Na rima de Camões e de Ariosto,
 Como padrão as lâmpadas futuras!

.....

Aqui sobre esta mesa junto ao leito
 Em caixa negra dois retratos guardo.
 Não os profanem indiscretas vistas.
 Eu beijo-os cada noite: neste exílio
 Venero-os juntos e os prefiro unidos
 - Meu pai e minha mãe. - Se acaso um dia
 Na minha solidão me acharem morto,

Não os abra ninguém. Sobre meu peito
Lancem-os em meu túmulo. Mais doce
Sera certo o dormir da noite negra
Tendo no peito essas imagens puras.

Havia uma outra imagem que eu sonhava
No meu peito na vida e no sepulcro.
Mas ela não o quis... rompeu a tela
Onde eu pintara meus desígnios sonhos,
Se posso no viver sonhar com ela,
Essa trança beijar de seus cabelos
E essas violetas inodoras, marchas,
Nos lábios frios comprimir chorando,
Não poderei na sepultura, ao menos,
Sua imagem divina ter no peito.

Parece que chorei... Sinto na face
Uma perdida lágrima rolando...
Satã leve a tristeza! Olá, meu pagem,
Derrama no meu copo as gotas últimas
Dessa garrafa negra...

Eia! bebamos!
És o sangue do gênio, o puro nectar
Que as almas de poeta diviniza,
O condão que abre o mundo das magias!
Vem feroso *Cognac!* É só contigo
Que sinto-me viver. Inda palpito,
Quando os eflúvios dessas gotas áureas
Filtram no sangue meu correndo a vida,
Vibram-me os nervos e as artérias queimam,
Os meus olhos ardentes se escurecem
E no cérebro passam deliriosos
Assomos de poesia... Dentre a sombra
Vejo nem leito d'ouro a imagem dela
Palpitante, que dorme e que suspira,
Que seus braços me estende...

Eu me esquecia:
Faz-se noite; traz fogo e dois charutos
E na mesa do estudo acende a lâmpada...

É ELA! É ELA! É ELA! É ELA!

É ela! é ela - murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou - é ela!
Eu a vi minha fada aérea e pura -
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chitas, as saias brancas;
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei, mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...

Tinha na mão o ferro do engomado...
 Como roncava maviosa e pura!...
 Quase cai na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
 Palpitava-lhe o seio adormecido...
 Fui beijá-la... roubei do seio dela
 Um bilhete que estava ali metido...

Oh! de certo... (pensei) o doce página
 Onde a alma derramou gentis amores;
 São versos dela... que amanhã de certo
 Ela me enviara cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
 Quem pousasse contigo neste seio!
 Como Otelo beijando a sua esposa,
 Eu beijei-a a tremer em devaneio...

É ela! É ela! - repeti tremendo;
 Mas cantou nesse instante uma coruja...
 Abri cioso a página secreta...
 Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
 Dando pão com manteiga as criancinhas,
 Se achou-a assim mais beia, - eu mais te adoro
 Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! É ela! meu amor, minh'alma,
 A Laura, a Beatriz que o céu revela...
 É ela! É ela! - murmurei tremendo,
 E o eco ao longe suspirou - e ela!

2. BERNARDO GUIMARÃES

O NARIZ PERANTE OS POETAS

Cantem outros os olhos, os cabelos
 E mil cousas gentis
 Das belas suas: eu de minha amada
 Cantar quero o nariz.

Não sei que fado misero e mesquinho
 É este do nariz,
 Que poetas nenhum em prosa ou verso
 Cantá-lo jamais quis.

Os dentes são pérolas,
 Os lábios rubis,
 As tranças lustrosas
 São laços sutis
 Que prendem, que enleiam
 Amante feliz;
 É colo de garça
 A nivea cerviz;
 Porém ninguém diz
 O que é o nariz.

Beija-se os cabelos,
 E os olhos belos,
 E a boca mimosa,
 E a face de rosa
 De fresco matiz;
 E nem um só beijo
 Fica de sobejo
 Pro pobre nariz;
 Ai! pobre nariz,
 És bem infeliz!

Entretanto, - notai a sem-razão
 Do mundo, injusto e vão: -
 Entretanto o nariz é do semblante
 O ponto culminante;

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

Trabalham sempre os olhos; mais ainda
 A boca, o queixo os dentes;
 E - míseros plebeus - vão exercendo
 Ofícios diferentes.

Mas o nariz, fidalgo de bom gosto,
 Desliza brandamente
 Vida voluptuosa entre as delícias
 De um doce *far-niente*.

Sultão feliz, em seu divã sentado
 A respirar perfumes,
 De bem-aventurado ócio gozando,

Não tem inveja aos nomes.

Para ele produz o rico Oriente
O cedro, a mirra, o incenso;
Para ele meiga Flora de seus cofres
Verde o tesouro incenso.

Amante fiel sua, a mansa aragem
As asas meneando
Anda pra ele nos vergéis vizinhos
Aromas apanhando.

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

Nariz, nariz, já é tempo
De ecoar o teu queixume;
Pois, se não há poesia
Que não tenha o seu perfume,
Em que o poeta às mãos cheias
Os aromas não arrume,
Por que razão os poetas,
Por que do nariz não falam,
Do nariz, pra quem somente
Esses perfumes se exalam?
Onde, pois, ingratos vates,
Achar'leis as fragâncias,
Os balsâmicos odores,
De que encheis vossas estâncias,
Os eflúvios, os aromas
Que nos versos espargis;
Onde acharieis perfume,
Se não houvesse perfume,
Se não houvesse nariz?
Ó vós, que ao nariz negais
Os foros de fidalguia,
Sabei, que se por um erro
Não há nariz na poesia,
E por seu fado infeliz,
Mas não é porque não haja
Poesia no nariz.

Atenção pois aos sons de minha lira,
Vós todos, que me ouvis,
De minha bem-amada em versos d'ouro
Cantar quero o nariz.

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

Nem uma idéia
Me sai do cascol...
Ó miserando,
Triste fiasco!!

Se bem me lembra, a Bíblia em qualquer parte
Certo nariz ao Líbano compara;
Se tal era o nariz,
De que tamanho não seria a cara?!...

E aí de mim! desgraçado,
Se o meu doce bem-amado

Vê seu nariz comparado
 A uma erguida montanha:
 Com razão e sem tardança,
 Com rigores e esquivança,
 Tomara cruel vingança
 Por essa injúria tamanha.

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

E assim como o coração,
 Sem ter corda, nem cravelha,
 Na linguagem dos poetas
 A uma harpa se assemelha;

Como as mãos de alva donzela
 Parecem cestos de rosas,
 E as roupas às mais espessas
 São em verso vaporosas;

E o corpo de esbelta virgem
 Tem feíto de coqueiro,
 E só com um beijo se quebra
 De tão franzino e ligeiro;

E como os olhos são flechas,
 Que os corações vão varando;
 E outras vezes são flautas
 Que de noite vão cantando;

Pra rematar tanta petá
 O nariz será trombeta...

Trombeta o meu nariz?! (ouço-a bradando)
 Pois meu nariz é trombeta?
 Oh! não mais, Sr. poeta,
 Com meu nariz se intrometa.

Perdão por esta vez, perdão, senhora!
 Eis nova inspiração me assalta agora,
 E em honra ao teu nariz
 Dos lábios me arrebeta em chafariz:

O teu nariz, doce amada,
 É um castelo de amor,
 Pelas mãos das próprias graças
 Fabricado com primor.

AS suas ventas estreitas
 São como duas seteiras,
 Onde ele oculto dispara
 Agudas flechas certeiras.

Em que sítios te pus, amor, coitado!
 Meu Deus, em que perigo?
 Se a ninfa espirra, pelos ares saltas,
 E em terras dás contigo.

Estou já cansado, desisto da empresa,
 Em versos mimosos cantar-te bem quis;
 Mas não o consente destino perverso,
 Que fez-te infeliz;
 Está decidido, - não cabes em verso,
 Rebelde nariz.

E hoje tu deves
 Te dar por feliz
 Se estes versinhos
 Brincando te fiz.

Rio de Janeiro, 1858.

À SAIA BALÃO

Balão, balão, balão! cúpula errante,
 Atrevido cometa de ampla roda,
 Que invades triunfante
 Os horizontes frívolos da moda;
 Tenho afinado já para cantar-te
 Meu rude rabeção;
 Vou teu nome espalhar por toda parte,
 Balão, balão, balão!

E para que não vá tua memória
 Do esquecimento ao pélagos sinistro,
 Teu nome hoje registro
 Da poesia nos galantes fastos,
 E para receber teu nome e glória,
 Do porvir te franqueio os campos vastos.

Em torno ao cinto de gentil beldade
 Desdobrando o teu âmbito estupendo,
 As ruas da cidade
 Co'a longa calda ao longe vais varrendo;
 E nessas vastas roçagantes pregas
 De um tímido bojo,
 Nesse ardor de conquistas em que ofegas,
 O que encontras, levando vais de rojo,
 Qual máquina de guerra,
 Que inda os mais fortes corações aterra.

Quantas vezes rendido e fulminado
 Um pobre coração,
 Não vais por essas ruas arrastando
 Na cauda de um balão.
 Mal despontas, a turba numerosa
 À direita e à esquerda,
 De tempo sem mais perda
 Amplo caminho te abre respeitosa;
 E com esses requebros sedutores
 Com que saracoteias,
 A chama dos amores
 Em mais de um coração a furto ateias.

Sexo lindo e gentil, - foco de enigmas! -
 Quanto és ambicioso,
 Que o círculo espaçoso
 De teus domínios inda em pouco estimas;
 Queres mostrar a força onipotente
 De teu mimoso braço;
 De render corações já não contente,

Inda pretendes conquistar o espaço!...

Outrora já cos atrevidos pentes
E as toucas alterosas,
As regiões buscavas eminentes,
Onde giram as nuvens tormentosas;
Como para vingar-te da natura,
Que assim te fez pequena de estatura.

Mudaste enfim de norte,
E aumentando o diâmetro pretendes
Avantajar-te agora de outra sorte
Na cauda do balão, que tanto estendes.
Queres em torno espaço,
Té onde passas desdobrar teu braço.

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

Mas ah! por que o menenio gracioso
De teu airosos porte
Sepultas por tal sorte
Nesse mundo de saias portentoso?
Por que razão cuidados mil não poupas
Pra ver tua beleza tão prezada
Sumir-se-te afogada
Nesse pesado pélagos de roupas?

Sim, de que serve ver as crespas ondas
De túrgido balão
A rugirem bojudas e redondas
Movendo-se em contínua oscilação;
- Vasto sepulcro, onde a beleza cega
Seus encantos sepulta sem piedade,
- Empavezada nau, em que navega
A todo pano a feminil vaidade? -

De que serve enfeitar da vasta roda
Os estufados flancos ilusórios
Com esses infindos acessórios,
Que vai criando a inesgotável moda,
De babados, de gregas, fitas, rendas,
De franjas, de vidrilhos,
E outros mil badulaques e fazendas,
Que os olhos encham de importunos brilhos,
Se no seio de tão tofuda mouta
Mal se pode saber que ente se acouta?!

De uma palmeira à graciosa imagem,
Que flácida se arqueia
Ao sopro d'aura, quando lhe meneia
A trêmula ramagem,
Comparam os poetas
As virgens de seus sonhos mais diletas.
Mas hoje onde achar pode a poesia
Imagem, que as bem pinte e as enobreça,
Depois que deu-lhes singular mania
De atufarem-se em roupa tão espessa;
Se eram antes esbeltas qual palmeiras,
Hoje podem chamar-se - gameleiras.

Também o cisne, que garboso fende

De manso lago as ondas azuladas,
 E o níveo colo estende
 Por sobre as águas dele enamoradas,
 Dos poetas na vívida linguagem
 De uma bela retrata a pura imagem.

Mas hoje a moça, que se traja à moda,
 Só se pode chamar peru de roda.

Quais entre densas nuvens conglobadas
 Em hórrido bulcão
 Vão perder-se as estrelas afogadas
 Em funda escuridão,
 Tal da beleza a sedutora imagem
 Some-se envolta em tímida roupagem.

Balão, balão, balão! - fatal presente,
 Com que brindou das belas a inconstância
 A caprichosa moda impertinente,
 Sepulcro da elegância,
 Tirano do bom gosto, horror das graças,
 Render-te os cultos meus não posso, não;
 Roam-te sem cessar ratos e traças,
 Balão, balão, balão.

Ó tu, que eu amaria, se na vida
 De amor feliz restasse-me esperança,
 E cuja imagem linda tão querida
 Eu trago de contínuo na lembrança,
 Tu, que no rosto e no ademã singelo
 Das filhas de Helena és vivo modelo;

Nunca escondas teu gesto peregrino,
 E da estreita cintura o airoso talhe,
 E as graças desse teu porte divino,
 Nesse amplo detalhe
 De roupas, que destroem-te a beleza
 Dos dons de que adornou-te a natureza.

De que serve entre véus, toucas e fitas,
 Ao peso dos vestidos varredores,
 De *marabouts*, de rendas e de flores
 Tuas formas trazer gemendo aflitas,
 A ti, que no teu rosto tão viçosas
 De tua primavera tens as rosas?.....

Pudesse eu ver-te das belezas gregas,
 Quais as figuram mármoreos divinos,
 Na túnica gentil, não farta em pregas,
 Envolver teus contornos peregrinos;
 E ver dessa figura, que me encanta,
 O altivo porte desdobrando a aragem
 De Diana, de Hero, ou de Atalanta
 A clássica roupagem!...

Em simples trança no alto da cabeça,
 As fúlgidas madeixas apanhadas;
 E a veste pouco espessa
 Desenhando-te as formas delicadas,
 Ao sopro das aragens ondulando,
 Teus puros membros mórbida beijando.

E as nobres linhas do perfil correto

De importunos ornatos destoucadas,
 Em toda a luz de seu formoso aspecto
 Fulgindo iluminadas
 Por sob a curva dessa fronte bela,
 Em que tanto esmerou-se a natureza;
 E o braço nu, e a túnica singela
 Com broche de ouro aos aivos ombros presa.

Mas não o quer o mundo, onde hoje impera
 A moda soberana; -
 Esquivar-se pra sempre, oh! quem pudera
 A sua lei tirana!...

Balão, balão, balão! - fatal presente,
 Com que brindou das belas a inconstância
 A caprichosa moda impertinente,
 Sepulcro da elegância,
 Tirano do bom gosto, horror das graças!...
 Render-te os cultos meus não posso, não;
 Roam-te sem cessar ratos e traças,
 Balão, balão, balão.

Rio de Janeiro, 18 de julho de 1859.

À MODA

1878

Balão, balão, balão, perdão te imploro,
 Se outrora te maldisse,
 Se contra ti em verso mal sonoro
 Soltei muita sandice.
 Tu sucumbiste, mas de tua tumba
 Ouco uma gargalhada que retumba.

"Atrás de mim virá inda algum dia,
 Quem bom me há de fazer!"
 Tal foi o grito, que da campa fria
 Soltaste com satânico prazer.
 Ouvia o inferno tua praga horrenda,
 E pior que o soneto veio a emenda.

Astro sinistro no momento extremo
 De teu ocaso triste,
 Do desespero no estertor supremo
 O bojo sacudiste,
 E surgiram de tua vasta roda
 Os burlescos vestidos hoje em moda.

Moda piramidal, moda enfezada,
 Que donairoso porte
 Da moça a mais esbelta e bem talhada
 Enfeia por tal sorte,
 Que a torna semelhante a uma chouriça,
 Que em pé desajeitada se inteiriça.

*
 * *
 *

Se vires pelas ruas aos saltinhos
 Mover-se um obelisco,
 Como quem vai pisando sobre espinhos,
 Com a cauda varrendo imenso cisco,
 Do espectro esguio a forma não te espante
 Não fujas, não, que aí vai um elefante.

Mas se de face a moça assim se ostenta
 Esguia e empertigada,
 Sendo por um dos lados contemplada
 Diversa perspectiva se apresenta,
 E causa assombro ver sua garupa
 Que área imensa pelo espaço ocupa.

Formidável triângulo despenha-se
 Com base igual à altura,
 De cujo agudo vértice despenha-se
 Catadupa, que atrás se dependura,
 De fofos e babados
 Com trezentos mil nós empantufados.

A linha vertical para e correta
 Eleva-se na frente;
 Atrás a curva, a linha do poeta
 Em fofos ondulando molemente
 Nos apresenta na suave escarpa
 A fugura perfeita de uma harpa.

Pela esguia fachada nua e lisa,
 Qual maço pilar,
 Se brincar co'a roupagem tenta a brisa,
 Não acha em que pegar;
 E só o sopro de um tufão valente
 Pode abalar da cauda o peso ingente.

*
* * *

Onde vais, virgem cândida e formosa,
 Assim cambalenado?!...
 Que zombeteira mão despiedosa
 O teu donoso porte torturando,
 Te amarrou a essa cauda, que carregas,
 Tão atufada de medonhas pregas?!...

Trazes à idéia a ovelha timorata,
 Que trêmula e ofegante
 Do tosquiador se esquiva à mão ingrata,
 E em marcha vacilante
 Vai arrastando a lã despedaçada
 Atrás em rotos velos pendurada.

Assim também a corça malfadada,
 Que às garras do jaguar
 A custo escapa toda lacerada,
 Co'as víceras ao ar,
 De rojo pela senda das montanhas
 Pendentes levadas as tépidas entranhas.

*
* * *

Onde estão os meneios graciosos
 De teu porte gentil?
 O nobre andar, e os gestos majestosos
 De garbo senhoril?...

Abafados morreram nessa trouxa,
Que assim te faz andar cambeta e coxa.

E a fronte, a bela fronte, espelho d'alma,
Trono do pensamento,
Que com viva expressão, turvada e calma,
Traduz o sentimento,
A fronte, em que realça-se a beleza
De que pródiga ornou-te a natureza,

Tua fronte onde está?... Teus lindos olhos
Brilhar eu vejo apenas
Na sombra por debaixo de uns abrolhos
De aparadas melenas...
Ah! modista crel, que por chacota
Te pôs assim com cara de idiota.

Ouro Preto, agosto de 1877.

AO CHARUTO

ODE

Vem , ó meu bom charuto, amigo velho,
Que tanto me regalas;
Que em cheirosa fumaça me envolvendo
Entre ilusões me embalas.

Oh! que nem todos sabem quanto vale
Uma fumaça tua!
Nela vi passear do bardo a mente
As regiões da lua.

E por lá embalado em rósea nuvem
Vagueia pelo espaço,
Onde amorosa fada entre sorrisos
O toma em seu regaço;

E com beijos de requintado afeto
A fronte lhe desruga,
Ou com as tranças d'ouro mansamente
As lágrimas lhe enxuga..

Ó bom charuto, que ilusões não geras!
Que tão suaves sonhos!
Como ao te ver atropelados correm
Cuidados enfadonhos!

Quantas penas não vão por esses ares
Com uma só fumaça!...
Quanto negro pesar, quantos ciúmes,
E quanta dor não passa!

Tu és, charuto, o pai dos bons conselhos,
O símbolo da paz;
Para em santa pachorra adormecer-nos
Nada há mais eficaz.

Quando Anarda com seus caprichos loucos
 Me causa dissabores,
 Em duas baforadas mando embora
 O anjo e seus rigores.

Quanto lastimo os nesses bons maiores,
 Os Gregos e os Romanos,
 Por não te conhecerem nem gozarem
 Teus dotes soberanos!

Quantos males talvez não pouparias
 À triste humanidade,
 Ó bom charuto, se te possuísse
 A velha antiguidade!

Um charuto na boca de Tarquínio
 Talvez lhe dissipara
 Esse ardor que matou Lucrecia linda,
 Dos mimos seus avara.

Se o peralta do Páris já soubesse
 Puxar duas fumaças,
 Talvez com elas entregara aos ventos
 Helena e suas graças,

E a régia esposa em paz com seu maridos
 Dormindo ficaria;
 E a Tróia antiga com seus altos muros
 Inda hoje existiria.

Quem dera ao velho Mário um bom cachimbo
 Que lhe abrandasse as sanhas,
 Para Roma salvar, das que sofrera,
 Catástrofes tamanhas!

Mesmo Catão, herói trombudo e fero,
 Talvez se não matasse,
 Se a raiva que aos tiranos consagrava,
 Fumando evaporasse.

Fumemos pois! - Ambrósio, traze o fogo...
 Puff!...oh! que fumaça!
 Como me envolve todo entre perfumes,
 Qual véu de névea cassa!

Vai-te, alma minha, embarca-te nas ondas
 Desse cheiroso fumo,
 Vai-te a peregrinar por essas nuvens,
 Sem bússola, nem rumo.

Vai despir no país dos devaneios
 Esse ar pesado e triste;
 Depois, virás mais lépida e contente,
 Contar-me o que lá viste.

Ouro Preto, 1857.

AO CIGARRO

CANÇÃO

Cigarro, minhas delícias,
 Quem de ti não gostará?
 Depois de café, ou chá,
 Há nada mais saboroso
 Que um cigarro de Campinas
 De fino fumo cheiroso?

Cigarro, quanto és ditoso!
 Já reinas em todo mundo,
 E esse teu vapor jucundo
 Por toda parte esvoaça.
 Até as moças bonitas
 Já te fumam por chalaça!...

Sim; - j'a por dedos de neve
 Posto entre lábios de rosa,
 Em gentil boca mimosa
 Tu te ostentas com vaidade.
 Que sorte digna de inveja!
 Que pura felicidade!

Anália, se de teus lábios
 Desprendes sutil fumaça,
 Ah! tu redobras de graça,
 Nem sabes que encantos tens.
 À invenção do cigarro
 Tu deves dar parbéns.

Qual cacoula de rubim
 Exalando ambar celeste,
 Tua boca se reveste
 Do mais primoroso chiste.
 A tão sedutoras graças
 Nenhum coração resiste.

Embora tenha o charuto
 Dos fidalgos a afeição,
 E do conde ou do barão
 Seja embora o favorito;
 Mas o querido do povo
 És tu só, meu cigarrito.

Quem pode ver sem desgosto,
 Esse charuto tão grosso,
 Esse feio e negro troço
 Nos lábios da formosura?...
 É uma profanação,
 Que o bom gosto não atura.

Mas um cigarrinho chique,
 Alvo, mimoso e faceiro,
 A um rostinho fagueiro
 Dá realce encantador.
 É incenso que vapora
 Sobre os altares de amor.

O cachimbo oriental
 Também nos dá seus regalos;
 Porém nos beijos faz calos,

E nos faz a boca torta.
 De tais canudos o peso
 Não sei como se suportar...

Deixemos lá o grão-turco
 No tapete acocorado
 Com seu cachimbo danado
 Encher as barbas de sarro.
 Quanto a nós, ó meus amigos,
 Fumemos nosso cigarro.

Cigarro, minhas delícias,
 Quem de ti não gostará?
 Certo no mundo não há
 Quem negue tuas vantagens.
 Todos às tuas virtudes
 Rendem cultos e homenagens.

És do bronco sertanejo
 Infalível companheiro;
 E ao cansado caminheiro
 Tu és no pouso o regalo;
 Em sua rede deitado
 Tu sabes adormentá-lo.

Tu não fazes distinção,
 És do plebeu e do nobre,
 És do rico e és do pobre,
 És da roça e da cidade.
 Em toda a extensão professas
 O direito de igualdade.

Vem pois, ó meu bom amigo,
 Cigarro, minhas delícias;
 Nestas horas tão propícias
 Vem dar-me tuas fumaças.
 Dá-mas em troco deste hino,
 Que fiz em ação de graças.

Rio de Janeiro, 1864.

MINHA REDE

CANÇÃO

Minha rede preguiçosa
 Amorosa,
 Em teu seio me embalaça;
 Quero ler nos céus risonhos
 Doces sonhos
 De ventura e de esperança.

Neste lânguido deleixo
 Correr deixo
 Minha vida descuidosa,
 Contemplo ali defronte
 No horizonte
 Uma nuvem cor-de-rosa.

Pelo vão dessa janela,
 Pura e bela,
 Eu a vejo deslizar;
 pelo campo etéreo voga
 Qual piroga
 Cortando o cerúleo mar.

Linda nuvem, quem me dera
 Pela esfera
 Em teus ombros ir boiando,
 E pairando sobre os montes,
 Horizontes
 Infinitos devassando!

Veria da minha terra
 A alta serra,
 Que há tanto tempo deixei;
 E veria na janela
 A donzela
 por quem tanto suspirei.

E os lares de minha infância,
 Em distância
 Pelo menos eu veria,,
 E as campinas, os ribeiros,
 E os coqueiros,
 A cuja sombra dormia...

Veria coisas infindas,
 E tão lindas,
 Que eu nem posso descrever,
 O nuvem se em teu regaço
 Pelo espaço
 Eu pudesse espairecer.

Mas se tão puro receio
 Em teu seio
 Não quer dar-me a sorte escassa,
 Ao menos esvoaçando
 Lá te mando
 De meu charuto a fumaça.

Nela vai meu pensamento
 Pachorrento
 Pelo ar vagando a esmo;
 Para mim isto é tão doce,
 Qual se fosse
 Para ti voando eu mesmo.

Entanto daquele corvo
 Negro e torvo
 Quanto invejo o feliz fado!
 Sobre as nuvens me parece
 Que adormece
 Nas asas equilibrado.

E adejando em céus de anil,
 Esse vil
 Ri talvez de compaixão
 De mim, pobre animalejo,
 Que rastejo
 Neste ingrato e duro chão.

Que me importa, se em descanso
 Me embaço
 Cantando uma barcarola;

E agitando-me nos ares,
 Dos pesares
 Minha rede me consola.

Tudo prazeres exprime,
 E sorri-me
 Em puro céu de bonança,
 Quando esta rede amorosa,
 Preguiçosa,
 Em seu seio me embalanca.

Minha rede é meu tesouro,
 Nuvem d'ouro
 Que me embala pelo espaço;
 Em seu lânguido vaivém
 Eu também
 Sobre os ares esvoaço.

Se penso nos meus amores,
 Entre flores
 Me sorri doce esperança:
 E entre sonhos cor-de-rosa,
 Amorosa,
 Minha rede me embalança.

Os pesares, os queixumes,
 Os ciúmes
 Com horror dela se arredam;
 Só prazeres sorridores,
 Só amores
 Em suas malhas se enredam.

Meus amigos, em mim crede:
 Esta rede
 Foi um presente divino;
 Esta rede é encantada;
 Uma fada
 Me a deu em troco de um hino.

Minha rede sonolenta,
 Vai mais lenta,
 Vai-me agora embalando;
 Enquanto o suave sono
 De teu dono
 Sobre os olhos vem baixando.

Rio, abril de 1864.

HINO À PREGUIÇA

...viridi projectus in antro...

(Virgílio)

Meiga Preguiça, velha amiga minha,
 Recebe-me em teus braços,
 E para o quente, conchegado leito
 Vem dirigir meus passos.

Ou, se te apraz, na rede sonolenta,
 À sombra do arvoredó,
 Vamos dormir ao som d'água, que jorra
 Do próximo rochedo.

Mas vamos perto; à orla solitária
 De algum bosque viziúho,
 Onde haja relva mole, e onde se chegue
 Sempre por bom caminho.

Aí, vendo cair uma por uma
 As folhas pelo chão,
 Pensaremos conosco: - são as horas,
 Que aos poucos lá se vão. -

Feita esta relexão sublimae e grave
 De sã filosofia,
 Em desleixada cisma deixaremos
 Vogar a fantasia,

Até que ao doce e tépido mormaço
 Do brando sol de outono
 Em santa paz possamos quietamente
 Conciliar o sono.

Para dormir à sesta às garras fujo
 Do ímprobo trabalho,
 E venho em teu regaço deleitoso
 Buscar doce agasalho.

Caluniam-te muito, amiga minha,
 Donzela inofensiva,
 Dos pecados mortais te colocando
 Na horrenda comitiva.

O que tens de comum com a soberba?...
 E nem com a cobiça?...
 Tu, que às honras e ao ouro dás as costas,
 Lhana e santa Preguiça?

Com a pálida inveja macilenta
 Em que é que te assemelhas,
 Tu, que, sempre tranquiia, tens as faces
 Tão nédias e vermelhas?

Jamais a feroz ira sanguinária
 Terás por tua igual,
 E é por isso, que aos festins da gula
 Não tens ódio mortal.

Com a luxúria sempre dás uns visos,
 Porém muito de longe,
 Porque também não é do teu programa
 Fazer vida de monge.

Quando volves os mal abertos olhos
 Em frouxa sonolência,
 Que feitiço não tens!... que eflúvios vertes
 De mórbidas indolências

És discreta e calada como a noute;
 És carinhosa e meiga,
 Como a luz do poente, que à tardinha
 Se esbate pela veiga.

Quando aparcees, coroada a fronte
 De rouxas dormideiras,
 Longe espancas cuidados importunos,
 E agitações fragueiras;

Emudece do ríspido trabalho
 A atroadora lida;
 Repousa o corpo, o espírito se acalma,
 E corre em paz a vida.

Até dos claustros pelas celas reinas
 Em ar de santidade,
 E no gordo toutiço te entronizas
 De rechonchudo abade.

Quem, senão tu, os sonhos alimenta
 Da cândida donzela,
 Quando sozinha vago amor delira
 Cismando na janela?...

Não é também, ao descair da tarde,
 Que o vate nos teus braços
 Deixando à vontade a fantasia ardente
 Vagar pelos espaços?...

Maldigam-te outros; eu, na minha lira
 Mil hinos cantarei
 Em honra tua, e ao pé de teus altares
 Sempre cochilarei.

Nasceste outrora em plaga americana
 À luz de ardente sesta,
 Junto de um manso arroio, que corria
 À sombra da floresta.

Gentil cabloca de fagueiro rosto,
 De índole indolente,
 Sem dor te concebeu entre as delícias
 De um sono inconsciente.

E nessa hora as auras nem buliam
 Nas ramas do arvoredo,
 E o rio a deslizar de vagaroso
 Quase que estava quedo.

Calou-se o sabiá, deixando em meio
 O canto harmonioso,
 E para o ninho junto da consorte
 Voou silencioso.

A águia, que, adejando sobre as nuvens,
 Dos ares é princesa,
 Sentiu frouxas as asas, e do bico
 Deixou cair a presa.

De murmurar, manando entre pedrinhas
 A fonte se esqueceu,
 E nos imóveis cálices das flores
 A brisa adormeceu.

Por todo o mundo o manto do repouso
 Então se desdobrou,
 E até dizem, que o sol naquele dia
 Seu giro retardou.

E eu também já vou sentindo agora
 A mágica influência
 De teu condão; os membros se entorpecem
 Em branda sonolência.

Tudo a dormir corvida; a mente e o corpo
 Nesta hora tão serena
 Lânguidos vergam; dos inertes dedos
 Sinto cair a pena.

Mas aí!... dos braços teus hoje me arranca
 Fatal necessidade!...
 Preguiça, é tempo de dizer-te adeus,
 Ó céus!... com que saudade!

DILÚVIO DE PAPEL

Sonho de um jornalista poeta

I

Que sonho horrível! - gélidos suores
 Da fronte inda me escorrem;
 Eu tremo todo! - crebros calafrios
 Os membros me percorrem.

Eu vi sumir-se a natureza inteira
 Em pélagos profundos;
 Eu vi, eu vi... acreditai, vindouros,
 Eu vi o fim do mundo!...

E que fim miserando!... que catástrofe
 Tremenda e singular,
 Como nunca os geólogos da terra
 Ousaram sonhar.

Não foram, não, do céu as cataratas,
 Nem as fontes do abismo,
 Que alagando este mundo produziram
 Tão feio cataclismo.

Nem foi longo cometa amplo-crínito,
 Perdido nos espaços,
 Que sanhudo investiu nosso planeta,
 E o fez em mil pedaços.

E nem tão pouco, em roxas labaredas,
 Ardeu como Gomorra,
 Ficando reduzido a lago imundo
 De flutuante borra.

Nada disso: - porém coisa mais triste
 Senão mais temerosa,
 Foi da visão, que a mente atormentou-me,
 A cena pavorosa.

II

Já o sol se envolvia em seus lençóis
 De fofas nuvens, resplendentes d'ouro,
 Como o cabelo de um menino louro,
 Que se enrosca em dourados caracóis.
 Dos róseos arrebóis
 A luz suave resvalava apenas

Nos topos dos outeiros
 E dos bosques nas cúpulas amenas.
 E eun que os dias sempre passo inteiros,
 Rodeado de folhas de papel,
 Que de todos os cantos aos milheiros
 Noite e dia me assustam de tropel,
 Qual o gafanhotal bando maldito
 Com que Deus flagelou o velho Egito:
 Eu que vivo de um pálido aposento
 Na lóbrega espelunca,
 Não vendo quase nunca
 Senão por uma fresta o firmamento,
 E as campinas, e os montes e a verdura,
 Flóreos bosques, encanto da natura;
 Das vestes sacudindo
 A importuna poeira, que me encarde,
 Longe das turbas, num recesso lindo
 Fui respirar os bálsamos da tarde.

Ao pé de uma colina,
 Ao sussurro da fonte, que golfeja
 Sonora e cristalina,
 Fui-me sentar, enquanto o sol dardeja
 Frouxos raios por sobre os arvoredos,
 E da serra nos últimos fraguejos,
 Meu pensamento longe se embrenhava
 Em páramos fantásticos,
 E do mundo e dos homens me olvidava,
 Sem ter medo de seus risos sarcásticos.

Mas ó surpresa!... ao tronco recostada
 De um velho cajueiro vi sentada,
 De mim não mui distante,
 Uma virgem de aspecto vislumbrante;
 Sobre os nevados ombros lhe tombava
 A basta chuva do cabelo louro,
 E a mão, como a descuido, repousava
 Por sobre uma harpa de ouro
 Engrinaldada de virente louro.
 Cuidei que era um estátua ali deixada
 Que em noite de tremendo temporal
 Pela fúria dos ventos abalada
 Tombou do pedestal.
 Mas o engano durou só um momento;
 Eu a vi desdobrar o ebúrneo braço,
 E percorrendo as cordas do instrumento
 De mel'ifluas canções encher o espaço.
 E ouvi, cheio de espanto,
 Que era a musa, que a mim se endereçava
 Com mavioso canto,
 E com severo acento, que inda abala
 Té agora o meu peito, assim cantava,
 - Que a musa canta sempre, e nunca fala.

III

CANTO DA MUSA, RECITATIVO

Que vejo? junto a meu lado
 Um desertor do Parnaso,
 Que da lira, que doei-lhe
 Faz hoje tão pouco caso,

Que a deixa pendurada numa brenha,
 Como se fora rude pau de lenha?!
 Pobre infeliz; em vão lhe acendi n'alma,
 De santa inspiração o facho ardente;
 Em vão da glória lhe acenei co'a palma,
 A nada se moveu esse indolente,
 E de tudo sorriu-se indiferente.

Ingrato! ao ver-te, sinto tal desgosto,
 Que fico possuída de ruim sestro,
 Me sobe o sangue ao rosto;
 E em estado, que até me falta o estro,
 Em vão estafo os bofes,
 Sem poder regular minhas estrofes.

Por que deixaste, desditoso bardo,
 As aras, em que outrora
 De tua alma queimaste o puro incenso?
 Como podes levar da vida o fardo
 Nesse torpor, que agora
 Te afrouxa a mente, e te anuvia o senso,
 E as flores desprezar de tua aurora,
 Ricas promessas de um porvir imenso?
 Nossos vergéis floridos
 Trocas por esse lúgubre recinto,
 Onde os dias te vão desenxabidos
 Em lânguido marasmo;
 Onde se esvai quase de todo extinto,
 O fogo do sagrado entusiasmo;
 Onde estás a criar cabeos brancos
 Na lide ingloriosa
 De alinhar a trancos e barrancos
 Insulsa e fria prosa!

ÁRIA

Pobre bardo sem ventura,
 Que renegas tua estrela;
 - Oh! que estreia tão brilhante!
 Nem tu merecias vê-la!

Pobre bardo, que da glória
 Os louros calcas aos pés,
 Deslembrado do que foste,
 Serás sempre, o que tu és?

Já não ouves esta voz,
 Que te chama com amor?
 Destas cordas não escutas
 O magnético rumor?

Nenhum mistério decifras
 No rugir deste arvoredos?
 Esta fonte, que murmura
 Não te conta algum segredo?

Não entendes mais as vozes
 Destes bosques, que te falam,
 No rumorejo das folhas,
 E nos perfumes que exalam?

Nesta brisa que te envio
 Não sentes a inspiração

E acordar-te o coração?

Não vês lá nos horizontes
Uma estrela refulgir?
É a glória, que rutila
Pelos campos do porvir!

É ela, que te sorri
Com luz vivida e serena;
E com sua nobre auréola
Lá do horizonte te acena.

IV

Estes acentos modulava a musa
Com voz tão maviosa,
Qual borbotando geme de Aretusa
A fonte suspirosa,
Da Grécia os belos tempos recordando,
Que já no esquecimento vão tombando.
Encantada de ouvi-la, a mesma brisa
O vôo suspendeu;
E o travesso regato de seu curso
Quase que se esqueceu.
Os bosques aos seus cantos aplaudiram
Com brande rumorejo;
E o gênio das canções, na asa das auras,
Mandou-lhe um casto beijo.
Enquanto a mim, senti correr-me os membros
Estranho calafrio;
Mas procurei chamar em meu socorro
Todo o meu sangue-frio.

Qual ministro de estado interpelado,
Não quis ficar confuso;
E da parlamentar nobre linguagem
Busquei fazer bom uso.
Como homem que entende estilos,
Impavido me ergui,
Passei a mão na frente, e sobranceiro
Assim lhe respondi:

V

Musa da Grécia, amável companheira
De Hesíodo, de Homero e de Virgílio,
E que de Ovídio as mágoas consolaste
Em seu mísero exílio;

Tu, que inspiraste a Píndaro os arrojos
De altiloqüentes, imortais canções,
E nos jogos olímpicos lhe deste
Brilhantes ovações;

Tu, que a Tíbulo os hinos ensinaste
De inefável volúpia repassados,
E do patusto Horácio bafejaste
Os dias regalados;

Que com Anacreonte conviveste
Em galhofeiro, amável desalinho,
Entre mirtos e rosas celebrando
Amor, poesia e vinho;

Que tens a voz mais doce que a da fonte
 Que entre cascalhos trépida borbulha,
 Mais meiga que a da pomba que amorosa
 Junto do par arculha;

E também, se te apraz, teus da tormenta
 A voz trante, o brado das torrentes,
 O zunir dos tufões, do raio o estouro,
 O silvo das serpentes;

Tu bem sabes, que desde minha infância
 Rendi-te sempre o culto de minh'alma;
 Ouvi-te as vozes e aspirei constante
 A tua nobre palama.

Mas, ah!... devo eu dizer-te... o desalento
 N'alma apagou-me a inspiração celeste,
 E fez cair das mãos esmorecidas
 A lira que me deste!...

Peregrina gentil, de que te serve
 Andar vagando aqui nestes retiros,
 Na solidão dos bosques exalando
 Melódicos suspiros?...

Não vês que o tempo assim perdes embalde,
 Que tuas imortais nobres canções
 Entre os rugidos, abafadas morrem,
 Dos rápidos vagões?

Neste país de ouro e pedrarias
 O arvoredo de Dáfnis não medra;
 E s'ó vale o café, a cana, o fumo
 E o carvão de pedra.

Volta aos teus montes; vai volver teus dias
 Lá nos teus bosques, ao rumor perene,
 De que povoa as sombras encantadas
 A límpida Hipocrene.

Mas se desejas hoje alcançar palmas,
 Deixa o deserto; exhibe-te na cena;
 Ao teatro!... lá tens os teus triunfos;
 Lá tens a tua arena.

Tu és formosa, e cantas como um anjo!
 Que furor não farias, que de enchentes,
 Quanto ouro, que jóias não terias,
 E que reais presentes!

Serias excelente prima-dona
 Em cavatinas, solos e duetos:
 E ajustarias de cantar em cena
 Somente os meus libretos.

Se soubesses dançar, oh! que fortuna!
 Com essas bem moldadas, lindas pernas,
 Teríamos enchentes caudalosas
 Entre ovações eternas.

Em vez de ser poeta, quem me dera,
 Que me tivesse feito o meu destino
 Pelotiqueiro, acróbata, ou funâmbulo,
 Harpista ou dançarino.

Pelos paços reais eu entraria
De distinções e honras carregado,
E pelo mundo inteiro o meu retrato
Veria propagado.

E sobre minha fronte pousariam
C'roas aos centos, não de esteril louro,
Como essas que possuis, mas de maciças,
Brilhantes folhas de ouro.

Esse ofício, que ensinas, já não presias;
Vai tocar tua lira em outras parte;
Que aqui nestas paragens só tem voga
Comércio, indústria e artes.

Não tem aras a musa; - a lira e o louro
Já andam por aí de pó cobertos,
Quais vãos troféus de um túmulo esquecido
Em meio dos desertos.

Ó minha casta, e desditosa musa,
Da civilização não estás ao nível;
Com pesar eu to digo, - nada vales,
Tu hoje és impossível.

VI

De santa indignação da musa ao rosto
Rubor celeste assoma;
De novo a lira, que repousa ao lado,
Entre seus braços toma.

E essa lira, inda agora tão suave,
Desfere voz rouquenha,
Desprendendo canções arripiadas
De vibração ferrenha.

Eu julguei que escutava entre coriscos
Troar a voz do raio;
Em pávido desmaio
Tremem os arvoredos;

De medrosos mais rápidos correram
Os trépidos regatos, e os rochedos
Parece que de horror estremeceram.

"Maldição, maldição ao poeta,
Que renega das musas o culto,
E que cospe o veneno do insulto
Sobre os louros da glória sangrados!

"Ao poeta, que em frio desânimo
Já descrê dos poderes da lira,
E que à voz que o alenta e inspira,
Se conserva de ouvidos cerrados!

"Maldição ao poeta, que cede
À torrente do século corruto,
E nas aras imundas de Pluto
Sem pudor os joelhos inclina!

"Que com cínico riso escarnece
Dos celestes acentos da musa,
E com tosco desdém se recusa
A beber da Castália divina.

"E agora, ó descrido poeta,
Que o alaúde sagrado quebraste,
E da frente os lauréis arrancaste
Qual insígnia de ignóbil baldão,

"Já que a minha vingança provocas,
Neste instante tremendo verás
Os terríveis estragos que faz
A que vibro, fatal maldição!"

VII

Calou-se a musa, e envolvida
Em ténue vapor de rosa,
Qual sombra misteriosa
Nos ares se esvaeceu;
E de aromas divinais
Todo o éter recendeu.

Qual zunido do látigo vibrado
Por mãos de algoz cruento,
Nos ouvidos troou-me aquele acento,
E me deixou de horror petrificado.
Já ia arrependido aos pés prostrar-me
Da irritada, frenética deidade,
Cantar-lhe a palinódia, e em triste carme
Pedir-lhe piedade!...

Em vão eu lhe bradava: "Musa, ó musa!
Não me castigues, não; atende, escusa
A minha estranha audácia;
Um momento isso foi de irreflexão,
Em que não teve parte o coração,
E não serei mais réu por contumácia."

Mal dou um passo, eis no mesmo instante
Encontro por diante
Jornal imenso de formato largo,
Aos meus primeiros passos pondo embargo.
Vou desviá-lo, e em sua retaguarda
Encontro um *Suplemento*;
Porém, pondo-me em guarda
para a direita opero um movimento,
E encontro frente a frente o *Mercantil*.
Para evitá-lo esgueiro-me sutil,
Buscando flanqueá-lo, e vejo ao lado
O *Diário do Rio de Janeiro*
Que todo desdobrado
Ante mim se apresenta sobranceiro;
Com brusco movimento impaciente
Me volto de repente
E quase que me achei todo embrulhado
No *Diário do Rio Oficial*.
Então compreendi toda a extensão
E a força do meu mal,
E o sentido satânico e fatal
Que encerrava da musa a maldição.
Eis-me pelos jornais de todo o lado
Em assédio formal engaiolado!
Assédio, que depois foi um Vesúvio,
Que arrojou das entranhas um dilúvio.

Porém o sangue-frio inda não perco,
 Co'a ponta da bengala
 Romper procuro o cerco
 Que obstinado em torno se me instala.
 Sobre o inimigo intrépido me atiro;
 Brandindo uma estocada
 Varo o *Jornal*, e mortalmente o firo;
 E de uma cutilada
 Denodado rasquei de meio a meio
 O *Mercantil* e o *Oficial Correio*;
 Co'as botas ao *Diário* faço guerra,
 E debaixo dos pés o calco em terra.
 Mas aí de mim! em batalhões espessos,
 Ao longe como ao perto,
 Resistindo aos meus rudes arremessos
 O inimigo rebenta em campo aberto.
 Debalde lhe desfecho denodado
 Mil golpes repetidos;
 Debalde vou deixando o chão coalhado
 De mortos e feridos.
 E quanto mais o meu furor se assanha,
 Mais a coorte cresce e se arrebanha!

Bem como nuvem densa,
 Eu vejo chusma imensa
 De folhas de papel, que o espaço coalham,
 Que lépidas fartalham,
 Que trêmulas chocalham,
 Nos ares se tresmalham,
 E sobre a frente passam-me, e repassam,
 E em contínuo vórtice esvoaçam.
 Aturdido procuro abrir caminho,
 Demandando o pacífico aposento,
 Onde refúgio encontre a tão mesquinho
 E mísero tormento.
 E espreitando a custo pelos claros,
 Que entre as nuvens da espessa papelada,
 Já me luziam raros,
 procuro orientar-me pela estrada,
 Que me conduza à casa suspirada.

E através da ondas que recrescem
 A cada instante, e os ares escurecem,
 De *Mercantis*, *Correios* e *Jornais*,
 De *Ecos do Sul*, do *Norte*, de *Revistas*,
 De *Diários*, de *Constitucionais*,
 De *Coalições*, de *liras Progressistas*,
 De *Opiniões*, *Imprensas*, *Nacionais*,
 De *Novelistas*, *Crenças*, *Monarquistas*,
 De *mil Estrelas*, *Iris*, *Liberdades*,
 De *mil Situações*, e *Atualidades*;
 Através de *Gazetas* de mil cores,
 De *Correios* de todos os países,
 De *Crônicas* de todos os valores,
 De *Opiniões* de todos os matizes,
 De *Ordens*, *Épocas*, *Nautas*, *Liberais*,
 Do *Espectador da América do Sul*,
 De *Estrelas do Norte*, e outros que tais,
 Que me encobrem de todo o céu azul,
 A custo rompo, e chego esbaforido
 Ao sossegado albergue, e precavido
 A porta logo tranco,
 E de um só arranco
 Com as escadas íngremes invisto.

Mas! oh! desgraça! oh! caso não previsto!
 As folhas entre as pernas se embaralham,
 E todos me atrapalham,
 E quase de uma queda me escangalham.
 Mas salvei-me sem risco, e subo ao quarto
 Do meu repouso, e onde me descarto
 De tudo que me zanga e me atrapalha.
 Cansado já do excesso
 De golpe me arremesso
 Sobre o colchão de fresca e tofa palha;
 Mas apenas encosto na lamofada
 A fronte afadigada,
 Eis começa de novo o atroz vexame;
 Como importunas vespas,
 De folhas me acomete novo enxame,
 Zumbindo pelo ar co'as asas crespas,
 Agravando à porfia o meu martírio
 A ponto de me por quase em delírio.

Já das gavetas
 E dos armários
 Surgem gazetas,
 Surgem diários;
 Uns do tablado
 Lá vêm subindo,
 Ou do telhado
 Descem rugindo;

Dentro da rede
 Sobre o dossel,
 Pela parede
 Tudo é papel.
 Folhas aos centos
 Pare a canastra,
 E o pavimento
 Delas se alastra.

Té as cadeiras
 E os castiçais,
 E escarradeiras
 Parem jornais.

Saem do centro
 Dos meus lençóis,
 E até de dentro
 Dos uri.....
 Já me sentia quase sufocado
 Do turbilhão no meio,
 E já tendo receio
 De ficar ali mesmo sepultado,
 Para sair de trance tão amargo
 Resolvi-me a de novo por-me ao largo.
 Salto da cama, rodo pela escada
 E procuro safar-me da rascada,
 Já não andando,
 Porém nadando
 Ou mergulhando
 Co'esse quinto elemento em guerra crua.
 Cheguei enfiam à rua
 Que de papel achei toda inundada!

E bracejando
 Espernegando
 Entrei em luta acerba
 Contra a enchente fatal, que me assoberba,
 Até que muito a custo surjo à tona

Do horrendo turbilhão
 Que túrbido se entona
 E no mundo se arroja de rondão.
 Às vagas meto o ombro,
 Até achar dos céus a claridade.
 Oh! céus! que cena horrível! oh! que assombro!
 Em todo o seu horror e majestade
 A mais triste catástrofe contemplo,
 De que jamais no mundo houvera exemplo.
 Fiquei transido de terror mortal,
 Pois vi que era um dilúvio universal.

Das bandas do Oriente
 Avistei densas nuvens conglobadas,
 Que sobre o americano continente
 Arrojavam camadas e camadas
 De fofas papeladas.

E lá vinha de *Times* nuvem densa
 Com um sussurro horrendo
 No ar as pandas asas estendendo,
 Derramando nos mares sombra imensa.
 E após vinha em vastíssima coorte
 O País, a *Imprensa*, o *Globo*, o *Mundo*,
 O *Este*, e o *Oeste*, o *Sul*, e o *Norte*,
 Esvoaçando sobre o mar profundo,
 Jornais de toda a língua, e toda sorte,
 Que no hemisfério nosso vêm dar fundo,
 Gazetas alemãs com tipos góticos,
 E mil outras com títulos exóticos.

Outras nuvens, também do sul, do norte,
 Mas não tão carregadas, se encaminham,
 E lentas se avizinham
 Com horroroso frêmito de morte.
 Da tormenta fatal recresce o horror!
 Até do interior
 Como um bando de leves borboletas
 Lá vêm surgindo lépidas gazetas,
 A desastrosa enchente
 Fornecer seu pequeno contingente.
 Julguei que sem remédio este era o dia
 Da ira do Senhor; - pois parecia,
 Que se abriam do céu as cataratas
 E os abismos da terra, vomitando
 Em borbotões, e túrbidas cascatas,
 De hedionda praga o inextinguível bando.

Enquanto esbaforido luto, e ofego
 Contra as ondas, que sempre recresciam,
 J'a sobre o farfalhante, imenso pego
 As casas abafadas se sumiam.
 Em torno a vista estendo,
 E vejo então, que esse dilúvio horrendo
 Já tendo submergido as baixas terras
 Ameaçava os píncaros das serras.
 E nem diviso barca de Noé
 Que me conduza aos cimos de Arará!
 O mal é sem remédio!... já perdida
 Toda esperança está!...

Mas não!... eis voga além batel ligeiro,
 Os fofos escarcéus assoberbando;
 Impávida e com rosto sobranceiro
 Uma ninfa gentil o vai guiando,
 De angélica beleza;

E vi então... que pasmo! que surpresa!
 Que a *dona* desse nunca visto lago
 Sem mais nem menos era
 A ninfa linda e fera
 Que ainda há pouco em um momento aziago
 Aos sons de uma canção
 Fulminou-se tremenda maldição.
 Era-lhe barco a concha mosqueada
 De tartaruga enorme,
 Com engenhoso esmero trabalhada
 De lavor preciosa e multifome.
 Com remo de marfim, mimoso pulso
 Ao leve barco dá fácil impulso.
 E enquanto fende as chocalheiras ondas
 Desse pego, que em torno se lhe empola,
 Vai cantando em estrofes mui redondas
 Esta estranha e tremenda barcarola:

VIII

Já tudo se vai sumindo!...
 Já desaparecerem as terras;
 Pelos outeiros e serras
 Sobem ondas a garne!...
 E neste geral desastre
 Somente a minha piroga
 Ligeira sem risco voga
 Sobre as ondas de papel!
 Sobre estes estranhos mares,
 Voga, voga, meu batel!...

Para a triste humanidade
 Não resta mais esperança;
 O dilúvio cresce, e avança,
 Leva tudo de tropel!...
 Já imensa papelada
 As terras e os mares coalhada
 Já o globo se amortalha
 Em camadas de papel.
 Mas sobre elas resvalando
 Vai vogando o meu batel.

Pobre idade, testemunha
 Desta pavorosa cheia
 Que dos tempos na cadeia
 Vê quebrar-se o extremo anel!...
 Oh! século dezenove,
 Ó tu, que tanto reluzes,
 És o século das luzes,
 Ou século de papel?!...
 Sobre estas estranhas ondas,
 Voga, voga, meu batel!...

Debaixo de teu sudário
 Dorme, ó triste humanidade!
 Que eu chorarei de piedade
 Sobre teu fado cruel!
 E ao futuro irei dizendo
 Sentada na tua lousa:
 - Todo o mundo aqui repousa
 Sob um montão de papel! -
 Meu batel, eia! ligeiro,
 Voga, voga, meu batel!

IX

Calou-se, e a um golpe do ebúrneo remo
 Impele a concha, que veloz desliza;
 Eu nesse trance extremo,
 Como quem outra esperança não divisa,
 Meu afrontoso fim tão perto vendo,
 A musa os braços súplices estendo.

"Perdão! perdão! bradeci ; musa divina,
 Recebe-me a teu brodo; - é o teu vate,
 A quem sempre tu foste o único norte,
 Que entre estas fofas ondas se debate
 Entre as vascas da morte."

Mas de minha fervente rogativa
 Não fez caso nenhum a ninfa esquiva;
 Sem ao menos a mim volver o rosto
 As secas ondas corta;
 Continuando a remar muito a seu gosto
 Comigo nem se importa.
 E ei-la que continua a cantarola
 De sua endiabrada barcaola:

"Meus altares abjuraste,
 Agora sofre o castigo,
 Que eu não posso dar abrigo
 A quem me foi infiel.
 Morre em paz, infeliz bardo,
 E sem maldizer teu fado
 Fica pra sempre enbrulhado
 Nesse Montão de papel!..."
 Eia, rompe as secas ondas,
 Voga, voga, meu batel...

X

Fiquei aniquilado!...
 Horror! horror! há nada mais cruel,
 Do que morrer a gente sufocado
 Debaixo de uma nuvem de papel?!
 Mas eis que de repente
 A mais atroz lembrança
 O desespero me sugere à mente,
 Que exulta em seus desejos de vingança.
 Veio-me à idéia de Sansão o exemplo,
 Com seus robustos braços abalando
 As colunas do templo,
 E sob suas ruínas esmagando
 A si e aos inimigos
 Para evitar seus pérfidos castigos.
 "Pois bem!... já que esperança alguma temos,
 O mundo, e eu com ele, acabaremos,
 Mas não por esta sorte;
 Morrerei; mas também tu morrerás,
 O ninfa desalmada,
 Porém um outro gênero de morte
 Comigo sofrerás:
 A mim e ati verás,
 E a toda tua infanda papelada
 Reduzidos a pó, a cinza, a nada!"

Enquanto isto eu dizia, da algibeira
 Uma caixa de fósforos tirava,
 Que por felicidade então trazia;
 E já chama ligeira
 Aqui e além lançava
 Com o pequeno archote que acendia;
 Eis já o voraz fogo se propaga,
 Como em madura, tórrida maecoga,
 E co'as rúbidas línguas lambe e traga
 A seca papelada que fumeja.
 Como Hércules em cima da fogueira
 Por suas próprias mãos alevantada,
 Eu com serena face prazenteira
 Vejo lavar a chama abençoada.
 Espesso fumo em túrbidos novelos
 Os ares escurece,
 E a rubra labareda, que recresce,
 Já me devorava as vestes e os cabelos.
 Em tão cruel tortura
 Horrenda me aparece
 Da morte a catadura,
 E a coragem de todo me falece.
 "Perdão! perdão! ó musa! ai!... a teu bordo...
 O fumo me sufoca... eu morro..." acordo!...

XI

Ainda bem, que esse quadro tão medonho
 Não foi mais do que um sonho.

ELIXIR DO PAJÉ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E ao som das inúbias,

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

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

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

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

Vassoura terrível
dos cus indianos,
por a nos e anos
fodendo passou,
levando de rojo
donzelas e putas,
fondendo acabou!
E com sua morte
milhares de gretas
fazendo punhetas
saudosas deixou...

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

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

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

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

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

Sim, faze que este caralho,
 por tua santa influência,
 a todos vença em potência,
 e, com gloriosos abonos,
 seja logo proclamado
 vencedor de cem mil conos...
 E seja em todas as rodas

d'hoje em dia respeitado
 como herói de cem mil fодas,
 por seus heróicos trabalhos,
 eleito - rei dos caralhos!

A ORIGEM DO MENSTRUO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Ouviste estas palavras piedosas
 do Olimpo e Grão-Tonante,
 que em púvia ao sacana do Cupido
 comia nesse instante..."

das lástimas que ouviu,
 manda ao menino que, de pronto, acuda
 à puta que o pariu...

Ei-lo que, pronto, tange o veloz carro
 de concha alabastrina,
 que quatro aladas porras vão tirando
 na esfera cristalina.

Cupido que as conhece e as rédeas bate
 da rápida quadriga,
 co'a voz ora as alenta, ora co'a ponta
 das setas as fustiga.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mas, inda é pouco: - a todas as mulheres
 estenda-se o castigo

para expiar o crime que esta infame
ousou para contigo...

Para punir tão bárbaro atentado,
toda humana crica,
de hoje em diante, lá de tempo em tempo,
escorra sangue em bica...

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

"Amém! Amém! com voz atoadora
os deuses todos arram!
E os ecos das olímpicas abóbodas,
Amém! Amém! sussurraram...

A ORGIA DOS DUENDES

Meia-noite soou na floresta
No relógio de sino de pau;
E a velhinha, rainha da festa,
Se assentou sobre o grande jirau¹.

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

Junto dele um vermelho diabo
Qua saíra do antro das focas,
Pendurado num pau pelo rabo,
No borralho torrava pipocas².

*Taturana*³, uma bruxa amarela,
Resmungando com ar carrancudo,
Se ocupava em frigar na panela
Um menino com tripas e tudo.

*Getirana*⁴ com todo o sossego
A caldeira da sopa adubava
Com o sangue de um velho morcego,
Que ali mesmo co'as unhas sangrava.

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

1 Jirau. É uma palavra brasileira, que significa um leito grosseiro de pau, armado entre os ramos das árvores. (N.do A.).

2 Pipocas. Grãos de milho torrados ao borralho. (N.do A.).

3 Taturana. Espécie de lagarta felpuda; há de diversas cores e figuras; se nos passa pelo corpo deixa na pele uma irritação caustica assas incomoda, mas que se desvanece em pouco tempo. É um verme vulgarmente conhecido pelo nome de bicho cabeludo (N.do A.).

4 Getirana, ou Getiranobóia. Inseto rarissimo, que se encontra nos sertoes do Brasil. Sua forma é singularissima, e só um de-senho poderia dar dela uma ideia precisa. É uma grande mosca de uma até duas polegadas de comprimento. Tem asas como as de cigarra, porém excedendo muito ao tamanho do corpo, que é ob longo como o da borboleta. Sua cabeça, que é quase um terço do total do corpo, tem a forma da cabeça de uma serpente. Tem um ferrão ou tromba que se dobra por debaixo do ventre, como um canivete no cabo. Dizem que é cego, e quando desprende o vôo, parte direito como um seta com o terrível agilhão estendido como uma baloneta calada, e desgraçado do ente em que toca!... Cai immediatamente fulminado.

Este lindo e quase fabuloso insecto existe portanto. Se mente ignora-se se é mesmo destruidor e venenoso como dizem os sertanejos, ou e apenas uma bela e innocente borboleta, sen-do aquela tromba, que tanto pavor espalha, apenas destinada a sugar o alimento necessário, como pretendem outros. Não sei se algum entomologista já terá feito um exame acurado sobre algum individuo dessa curiosissima espécie. (N.do A.).

Vento sul sobiou na cumbuca⁵,
Galo-preto na cinza espojou;
 Por tres vezes zumbiu na mutuca⁶,
 No cupim o macuco⁷ piou.

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

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

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

Ide ja procurar-me a bandurra⁸
 Que me deu minha tia Marselha,
 E os ventos da noite sussurra,
 Pendurada no arco-da-velha.

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

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

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

Tu também, o gentil *Crocodilo*,
 Nao deploras o suco das uvas;
 Vem beber excelente restiio
 Que eu do pranto extrai das viúvas.

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

II

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

Tres diabos vestidos de roxo

5 Cumbuca. Cabaça oca. (N.do A.)

6 Mutuca. Grande mosca do mato, que incomoda o gado com suas mordeduras. (N.do A.)

7 Macuco. Grande ave das florestas, que pia a noite. (N.do A.)

8 Bandurra. Viola pequena. (N.do A.)

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

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

Capetinhas⁹ trepados nos galhos
Com o rabo enroscado no pau,
Uns agitam sonoros chocalhos,
Outros põem-se a tocar marimbau¹⁰.

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

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

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

Ja ressoam timbales e rufos,
Ferve a dança do caterete¹¹;
Taturana, batendo os adufos,
Sapateia cantando - o le rê!

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

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

Ja no meio da roda zurrando
Aparece a *mula-sem-cabeça*,
Bate palmas, a sucia berrando
- Viva, viva a Sr^a. condessa!..

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

9 Capetinha. Sinónimo de diabretes ou demónios. (N.do A.)

10 Marimbau. Pequeno instrumento de ferro, que colocado entre os dentes produz certas vibrações monótonas; e mais um brinquedo de crianças do que verdadeiro instrumento musical

III

TATURANA

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

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

GETIRANA

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

Os amantes, a quem despojei,
Conduzi das desgraças ao cúmulo,
E alguns filhos, por artes que sei,
Me caíram do ventre ao tûmulo.

GALO PRETO

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

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

ESQUELETO

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

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

MULA-SEM-CABEÇA

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

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

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

CROCODILO

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

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

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

LOBISOME

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

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

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

RAINHA

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

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

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

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

Entre a turba de meus servidores

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

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

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

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

Mas eis que no mais quente da festa
 Um rebenque¹² estalando se ouviu,
 Galopando através da floresta
 Magro espectro sinistro surgiu.

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

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

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

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

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

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

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

12 Rebenque. Chicote, guasca, latógó. (N. do A.)

SONETO

Eu vi dos pólos o gigante alado,
Sobre um montão de pálidos coriscos,
Sem fazer caso dos buleões ariscos,
Devorando em silêncio a mão do fado!

Quatro fatias de tufão gelado
Figuravam da mesa entre os petiscos;
E, envolto em manto de fatais rabiscos,
Campeava um sofisma ensagüentado!

"Quem és, que assim me cercas de episódios?"
Lhe perguntei, com voz de silogismo,
Brandindo um facho de trovões seródios.

"Eu sou", - me disse - "aquele anacronismo,
Que a vil coorte de sulfúreos ódios
Nas trevas sepultei de um solecismo..."

MOTE ESTRAMBÓTICO

MOTE

Das costelas de Sansão
Fez Ferrabrás um ponteiro,
Só pra coser um cueiro
Do filho de Salomão.

GLOS.A

Gema embora a humanidade,
Caíam coriscos e raios,
Chovam chouriços e paíes
Das asas da tempestade,
- Triunfa sempre a verdade,
Com quatro pedras na mão.
O mesmo Napoleão,
Empunhando um raio aceso,
Suportar não pode o peso
Das costelas de Sansão.

Nos tempos da Moura-Torta,
Viu-se um sapo de espadim,
Que perguntava em latim
A casa da Mosca-Morta.
Andava, de porta em porta,
Dizendo, muito lampeiro,
Que, pra matar um carneiro,
Em vez de pegar no mastro,
Do nariz do Zoroastro
Fez Ferrabrás um ponteiro.

Diz a folha de Marselha
Que a imperatriz da Mourama,
Ao levantar-se da cama,

Tinha quebrado uma orelha,
 Ficando manca a parelha.
 É isto mui corriqueiro
 Numa terra, onde um guerreiro,
 Se tem medo de patrulhas,
 Gasta trinta-mil agulhas,
 Só para coser um cueiro.

Quando Horácio foi à China
 Vender sardinhas de Nantes,
 Viu trezentos estudantes
 Reunidos numa tina.
 Mas sua pior mofina,
 Que mais causou-lhe aflição,
 Foi ver de rojo no chão
 Noé virando cambotas
 E Moisés calçando as botas
 Do filho de Salomão.

DISPARATES RIMADOS

Quando as fadas do ostracismo,
 Embrulhadas num lençol,
 Cantavam em si bemol
 As trovas do paroxismo,
 Veio dos fundos do abismo
 Um fantasma de alabastro
 E arvorou no grande mastro
 Quatro panos de toicinho,
 Que encontrara no caminho
 Da casa de João de Castro.

Nas janelas do destino,
 Quatro meninos de rabo
 Num só dia deram cabo
 Das costelas de um Supino.
 Por tamanho desatino,
 Mandou do Rei dos Amores
 Que se tocassem tambores
 No alto dos chamimés
 E ninguém pusesse os pés
 Lá dentro dos bastidores.

Mas este caso nefando
 Teve a sua nobre origem
 Em uma fatal vertigem
 Do famoso Conde Oriando.
 Por isso, de vez em quando,
 Ao sopro do vento sul,
 Vem surgindo de um paul
 O gentil Dalailama,
 Atraído pela fama
 De uma filha de Irminsul.

Corre também a notícia
 Que o Rei Mouro, desta feita,
 Vai fazer grande colheita
 De matéria vitalícia.
 Seja-lhe a sorte propícia,
 É o que mais lhe desejo.
 Portanto, sem grande pejo,

Pelo tope das montanhas,
Andam de noite as aranhas
Comendo cascas de queijo.

O queijo, - dizem os sábios, -
É um grande epifonema,
Que beio servir de tema
De famosos alfarrábios.
Dá três pontos nos teus lábios,
Se vires, lá no horizonte,
Carrancudo mastodonte,
Na ponta de uma navalha,
Vender cigarros de palha,
Molhados na água da fonte...

Há opiniões diversas
Sobre dores de barriga:
Dizem uns que são lombrigas;
Outros, - que vêm de conversas.
Porém as línguas perversas
Nelas vêm grande sintoma
De um bisneto de Mafona,
Que, sem meias, nem chinelas,
Sem saltar pelas janelas,
Num só dia foi a Roma.

LEMBRANÇAS DO NOSSO AMOR

Qual berra a vaca do mar
Dentro da casa do Fraga,
Assim do defluxo a praga
Em meu peto vem chiar.
É minha vida rufar,
Ingrato, neste tambor!
Vê que contraste do horror:
Tu comendo marmelada,
E eu cantando, aqui, na escada,
Lembranças do nosso amor!

Se o sol desponta, eu me assento;
Se o sol se esconde, eu me deito;
Se a brisa passa, eu me ajeito,
Porque não gosto de vento.
E, quando chega o momento
De te pedir um favor,
Alta noite, com fervor,
Canto, nas cordas de embira
Da minha saudosa lira,
Lembranças do nosso amor!

Mulher, a lei do meu fado
É o desejo em que vivo
De comer um peixe esquivo,
inda que seja ensopado.
Sinto meu corpo esfregado
E coberto de bolor...
Meu Deus! Como faz calor!
Ai! que me matam, querida,
Saudades da Margarida,
Lembranças da Leonor!

O anjo da morte já pousa
 Lá na estalagem do Meira,
 E lá passa a noite inteira
 Sobre o leito em que repousa.
 Com um pedaço de lousa,
 Ele abafa toda a dor,
 E, por um grande favor,
 Manda ao diabo a saudação,
 E afoga, por amizade,
 Lembranças do nosso amor!

**PARECER DA COMISSÃO DE ESTATÍSTICA A RES PEITO DA
 FREGUESIA DA MADRE-DE-DEUS-DO-ANGU**

Diga-me cá, meu compadre,
 Se na sagrada escritura
 Já encontrou, porventura,
 Um Deus que tivesse madre?
 Não pode ser o Deus-Padre,
 Nem tão pouco o Filho-Deus;
 S'ó se é o Espírito-Santo,
 De quem falam tais judeus.
 Mas esse mesmo, entretanto,
 De que agora assim se zomba,
 Deve ser pombo, e não pomba,
 Segundo os cálculos meus.

Para haver um Deus com madre,
 Era preciso um Deus fêmea;
 Mas isto é forte blasfêmia,
 Que horroriza mesmo a um padre.
 Por mais que a heresia ladre,
 Esse dogma tão cru,
 - De um Deus de madre de angu, -
 Não é obra de cristão,
 E não passa de invenção
 Dos filhos de Belzebu.

E, se há um Deus do Angu,
 Pergunto: - Por que razão
 Não há um Deus do Feijão,
 Seja ele cozido ou cru?
 De feijão se faz tutu,
 Que não é mau bocadinho;
 Mas não se seja mesquinho;
 Como o feijão sem gordura
 É coisa que não se atura,
 Deve haver Deus do Toicinho.

Desta tríplice aliança
 Nascerá uma trindade,
 Com que toda a humanidade
 Há de sempre encher a pança;
 Porém, para segurança,
 Como o angu é dura massa,
 E o feijão nunca tem graça
 Regado com água fria.
 Venha para a companhia
 Também um Deus da Cachaça.

Mas, segundo a opinião
 De uma minha comadre,
 Nunca houve Deus de madre,
 Nem de angu, nem de feijão.
 Tem ele toda a razão.
 Pelos raciocínios seus,
 Que são conformes aos meus,
 Isto é questão de panela,
 E Deus não deve entrar nela,
 E nem ela entrar em Deus.

E, portanto, aqui vai uma emenda,
 Que tudo remenda:

Vai aqui oferecida
 Uma emenda supressiva:
 Suprime a madre, que é viva,
 Fica o angu, que é comida.
 A comissão, - convencida
 Pelos conselhos de um padre,
 Que conversou com a comadre, -
 Propõe que, desde este dia,
 Chama-se a tal freguesia
 A do Angu de Deus, sem Madre.

DEDICATÓRIAS

I

Já que por terras estranhas
 Acompanhar-vos não posso,
 Deste fraco amigo vosso
 Levai o fiel retrato.
 Tem o nariz muito chato
 E a boca um pouco torta...
 Mas isto bem pouco importa.
 Para que ninguém o veja,
 Ponde-o a tomar cerveja
 Por detrás de alguma porta...

II

Amigo, não faças caso
 Deste retrato tão feio.
 Ele é meu, e não alheio:
 Eu sou um soldado raso;
 Porém, se feio é o vaso,
 O conteúdo é bonito.
 Eu sou um pobre proscrito,
 Que só, no meio da calma,
 Solto o brado de minha alma:
 - Independência! - eis meu grito.

4. JOSÉ BONIFÁCIO, O MOÇO

UM PÉ

Adorem outros palpitantes seios,
 Seios de neve pura;
 De angélico sorrir meiga fragrância;
 Ou sobre o colo de nevada garça.
 Caindo a medo, em ondas aloiradas,
 Bastos anéis de tranças perfumadas;

Adorem o coral da lábio ingrato
 Na alvura do alabastro,
 A voz suave o pálido reflexo
 Da luz do céu em face de criança;
 Ou sobre o altar erguido à formosura
 Na fronte ebúrnea a mórbida brancura.

Adorem outros de um airoso porte
 Relevados contornos,
 A majestade da beleza altiva,
 Desdenhoso passo, o gesto ousado,
 A descuidosa mão, que a trança alisa
 Na trípode infernal a pitonisa.

Não, não quero painéis de tal encanto,
 Tenho gostos humildes.
 Amo espreitar a negligente perna
 Que mal esconde nas rendadas saias,
 Ou ver subindo o patamar da escada
 Sem asa, a voar, um pé de fada!

Um pé, como eu já vi, de tez mimosa,
 De tez folha de rosa,
 Leve, esguio, pequeno, carinhoso,
 Apertado, a gemer, num sapatinho;
 Um pé de matar gente e pisar flores,
 Namorado da lua e pai de amores!

Um pé, como eu já vi, subindo a escada
 Da casa de um doutor;
 Da moçoila gentil, erguida a saia,
 Deixou-me ver a delicada perna.
 Padres, não me negueis, se estais em calma,
 Um coração no pé, na perna uma alma.

Um pé, como eu já vi, junto à otomana,
 Em férvido festim,
 Tremendo de valsar, envergonhado
 Sob a meia sutil e a cor do pejo
 Deixando flutuar na veia azul,
 Requebro, amor, feitiço - um pé tãful!

Poeta do amor e da saudade,
 Depois de morto pe'co,
 Em vez de cruz, sobre a funérea pedra,
 A forma de seu pé: foi o meu culto...
 Quero sonhar o *resto*, enquanto a lua,
 Chorosa e triste, pelo c'eu flutua...

MEU TESTAMENTO

Vem cá, traze a tua caixa de costura,
E, em vez de agulha, tira o teu rosário,
O caso é sério,
Pode causar-te riso...
Tu vais servir-me agora de notário.

Em nome da Santíssima Trindade,
Livre o juízo e são o entendimento,
Sentado em teu banquinho,
Inda a teus pés sonhando,
Eu digo, escreve tu meu testamento.

De todos os meus bens desembargados,
Faço-te a minha herdeira universal;
Mas não sem condições,
Guardarás, se puderes,
Meu coração no fundo do dedal.

Deixo-te um longo beijo bem ao meio
Da fina boca...oh! sim, guarda-o com medo!
Pode haver curioso
Que por instinto ou hábito
Tente roubar do cofre o meu segredo.

Num cantinho do lábio entre umas dobras
De púrpura sutil e junto à neve,
Deixo-te os meus suspiros
A procurar carinhos
De longas horas em momento breve.

Não te deixo um abraço... foram tantos!
Não sei se o diga, corará teu rosto...
Talvez nas aperturas
Das nacionais finanças
Ouse o fisco lançar-te algum imposto.

Deixo-te aquele olhar tão feiticeiro,
Meio luz, meio sombra, assim, assim,
Ao pé do jasmineiro,
Aquele olhar tão lânguido,
Aquele olhar do banco do jardim.

O mais é reservado e escrito fica
Em teu quartinho, ao lado do teu leito,
Flores, quadros perfumes,
Meus sonhos a voar...
Queres um codicilo mais bem feito?

Guarda estes versos; são meu testamento.
Podem cerrá-lo anéis de teus cabelos;
Mas se ingrata o perderes,
Virei roubar te à noite
Minhas cartas de amor entre os noveios.

5. FRANCO DE SÁ

A ESBELTA

A *esbelta*, o aivo dos suspiros nossos,
É fada vaporosa, é flor das flores;
Em vez de carne, vestem-na vapores,
É leve a rapariga, só tem ossos.

Os caniços do lago são mais grossos
Que as cancias gentis dos meus amores;
tem nas lindas bochechas menos cores
Que a seca múmia quando sai dos fossos.

Ah! ditoso mancebo, eu te prometo
Que se hoje, noivo, trêmuo desmaias,
Beijando a anágua que lhe encobre o espeto,

Talvez, quando marido, morto caias
Vendo surgir o pálido esqueleto
Da espessa nuvem de umas oito saias.

6. LAURINDO RABELO

MOTE

Junto a uma clara fonte
Analia bela encontrei,
Mimosamente banhando
Uma cousa que eu cá sei.

GLOSA

Um dia em que meu gado
Pastorava no deserto,
O bosque de um monte perto
Vi de flores recarnado;
Àquele mimoso encantado
Me dirigi por defronte,
E chegando ao pé de monte,
Que suspendia a ramada
Dei com uma ninfa agachada,
JUNTO A UMA CLARA FONTE.

Pé ante pé, sutilmente
Nas hervanças me escondi,
E como basbaque ali

Pus-me a vê-la atentamente;
 No colo lívio e luzente
 Dois glóbulos lhe admirei,
 Rica anágua divisei
 Suspensa à virilha sua,
 E daí pra baixo nua,
 ANALIA BELA ENCONTREI.

Nos calcanhares sostida,
 Abertas lúcidas coxas,
 No meio entre sombras roxas,
 Negra cúpula crescia,
 Com o figo parecida,
 Do meio p'ra o fim rachando;
 Da fenda, vermelhejando,
 Pingente rubro surdía,
 Na qual água sacudia,
 MIMOSAMENTE BANHANDO.

C'o este painel aturdido,
 Em chamas de amor aceso,
 Corro, chego, mostro teso,
 De Vênus o cetro erguido;
 Ela assustou-se."Atrevido!"
 Me disse assim que cheguei.
 A seus pés me ajoalhei,
 Com protestos tão extremos
 Que ali logo fizemos
 UMA COISA QUE EU CÁ SEI.

DÉCIMA

Certa mulher de um marquês
 Fodi por coisa nenhuma,
 Mas fodi somente uma,
 Deus me livre de outra vez!
 A tal putinha me fez
 Na porra tal desatino,
 Com seu reboiar malino
 Pôs-me a mente tão corrupta
 Que julguei no cu da puta
 Encontrar o palatino!

MOTE

Vá p'ra puta que o pariu!

GLOSA

Certa sujeita do paço
 Um amante namorava,
 Com quem se punhetava,
 Com todo o desembaraço;
 Ele quis ir-lhe ao cabaço
 Mas ela lhe retorquiou:

"Gentes, pois já se viu?
 "Arre lá, arrede a trouxai
 "Se já não lhe serve a coxa.
 "VÁ P'RA PUTA QUE O PARIU!

MOTE

Porra no cu não é festa.

GLOSA

Em noite do Espírito Santo
 Comia certo fanchono
 Um sacano de alto abono
 De uma barraca no canto;
 Já lhe tinha um tanto ou quanto
 Entrado do cu na fresta;
 Troam foguetes... "É esta?
 (Diz o puto em repiquetes)
 "A que vêm estes foguetes?
 PORRA NO CU NÃO É FESTA!

MOTE

As graças servam à mesa,
 Minerva toma lição,
 Apolo toca o Bitu
 Nas cordas do rabeção

GLOSA

Famosa e bela barraca
 Lá no Largo do Rócio
 Foi, pelo racional brio,
 Feita com panos de maca;
 Do candieiro à luz fraca,
 Quase sempre mal acesa,
 Vê-se que, com gentileza,
 Um pagode ali se arvora,
 Onde, com o cu de fora,
 As graças servem à mesa.

Também por entre estas cenas
 Da nação vê-se o Tesouro
 Qual um menino do coro,
 Vendo as partes obscenas
 Daquelas machas pequenas
 Que, em tão bela posição,
 Té podem fazer tesão
 A criança inocente,
 A quem qual mestra prudente,
 Minerva toma lição,

Vendo esta cena tão grata,
 Das Musas o velho pai
 Aflito do Pindo sai,
 Julgando encontrar mamata;
 Mal chega, as calças desata,
 Tira as vestes põe-se a nu,
 Das graças aperta o cu,
 E, arreitado ficando,
 Em um rabeção pegando,
 Apolo toca o Bitu.

Minerva, coçando o sundo,
 De ensinar deixa o menino,
 E agarrar quer o pepiño
 Do louro Apolo jocundo;
 E, volvendo o cu rotundo
 Com fremente arreitação,
 Deixa a música de mão,
 Tira o menino do colo,
 E faz esporrar-se Apolo
 Nas cordas do rabeção.

OUTRO

As gregas mostram o cu
 Minerva toma lição
 Apolo toca o Bitu
 Nas cordas do rabeção

GLOSA

Eu vi hoje uma pintura
 Feita por hábil artista,
 Que encanta e deleita a vista,
 E a pica torna-se dura;
 A deusa da formosura
 O cono apresenta nu;
 Vulcano come um caju,
 Largando a bigorna e o malho;
 Priapo mostra o caralho,
 As graças mostram o cu.

Tudo entre os deuses se move,
 As deusas tomam na greta,
 Cupido toca punheta
 No bacamarte de Jove;
 Das bicas do Olímpio chove
 O leite com profusão;
 Entre os que levam na mão,
 Entre os que tomam na via,
 A todos em putaria
 Minerva toma lição.

Quando termina a festança
 E já se acabam as fodas,
 As deusas formam mil rodas,
 Marca Jove a contradança;
 O terno Cupido dança,

Batendo com as mãos no cu,
 Mercúrio dança o lundu,
 Priapo dança com Juno,
 Marca o compasso Netuno,
 Apolo toca o bitu.

Termina a questão famosa
 E, já fatigado, Apolo
 Se foi recostar ao colo
 Da bela Vênus mimosa;
 Ela toda carinhosa
 Lhe vai fazendo tesão,
 E tanto boliu com a mão
 Que, quando menos pensava,
 Apolo já se esportava
 Nas cordas do rabecão.

AS ROSAS DO CUME

No cume da minha serra
 Eu plantei uma roseira,
 Quanto mais as rosas brotam
 Tanto mais o *cume* cheira.

À tarde, quando o sol posto,
 E o vento no *cume* adeja,
 Vem travessa borboleta,
 E as rosas do *cume* beija.

No tempo das invernadas,
 Que as plantas do *cume* lavam,
 Quanto mais molhadas eram
 Tanto mais no *cume* davam.

Mas se águas vem correntes,
 E o sujo do *cume* limpam,
 Os botões do *cume* abrem,
 As rosas do *cume* grimpam.

Tenho pois certeza agora
 Que no tempo de tal rega,
 Arbusto por mais cheiroso
 Plantado no *cume* pega.

Ah! porém o sol brilhante
 Seca logo a catadupa;
 O calor que a terra abrasa
 As águas do *cume* chupa!

7. CARDOSO DE MENEZES

Era no inverno. Os grilos da Turquia,
Sarapintados qual um burro frito,
Pintavam com estólito palito
A casa do Amaral e Companhia.

Amassando um pedaço de harmonia,
Cantando o "Kirie" um lânguido cabrito,
Pilatos encostou-se à gelosia.

Eis, súbito, no céu troveja um raio;
E o pobre Ali Pachá, fugindo à chuva,
Monta, depressa, num cavalo baio.

Passando, aperta a mão de um bago de uva,
E, vendo que estava em fim de maio,
Pávido calça de Petrarca a luva.

8. ANÔNIMO

ANFIGURI

Primeiro

As barbas crescidas,
Cabelos rapados;
Calças sem presilhas,
Colarinhos levantados.
Os esfarrapados
Vão-se a bom correr;
Não fazem barulho
Largas portas a bater.
O que vou dizer
Como bem puder,
E o que tenho dito
Adivinhe quem quizer.
Troilha, ou colher
Compasso esquadria,
Lá na Frguezia
Que já esteve afreguezada.
Teve uma mascada
Nestas eleições;
Remenda os calções
Medicator doctor Pila.
Solta cães de fila
Em busca de Trigres.
Moça não emigres
Lá p'ra rua do Ouvidor;
Olha que o primor
Custa carimbados.
Deu-lhe um bofetão
Por pedir-lhe dois cruzados.

Ourives quebrados
Sem ser nas verilhas,
Inda nas mantilhas
Come à custa da Nação.
Ah! senhor Fuão
Não me atese as cristas...
Veja as modistas,
O Baile está perto.
Ó que céu aberto
Está o nosso Brasil!
Temos coisas mil
Que valem um nada.
Boa água salgada
Temos lá fora da Barra.
Por dá-cá se amarra
A rapaziada;
E depois pancada
Quando a mulher pede pão.
Não comem feijão
As moças bonitas;
Riscados, e chitas
Não se podem mais sofrer.
Papel de escrever
Há de ser bordado.
Eu vi um Kirkado
Na barcaça Cajueira.
Mulher ralhadeira,
Moça que não falta,
Marido que cala,
Deus me livre de tal gente.
Estará doente
O filho da Thia?
Cheira a marezia
A grande combinação.
Não será ladrão
Quem furtar calado.
Fica agachado,
Até logo, meus leitores.