



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANA CAROLINA PEREIRA DA COSTA

**EIS EM CENA O GROTESCO: ECOS NA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO E
DE BERNARDO GUIMARÃES**

FORTALEZA

2023

ANA CAROLINA PEREIRA DA COSTA

EIS EM CENA O GROTESCO: ECOS NA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO E DE
BERNARDO GUIMARÃES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Origem e evolução das poesias portuguesa e brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C87e Costa, Ana Carolina Pereira da.
Eis em cena o grotesco : Ecos na poética de Álvares de Azevedo e de Bernardo Guimarães / Ana Carolina Pereira da Costa. – 2023.
146 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes .

1. Romantismo. 2. Grotesco. 3. Álvares de Azevedo. 4. Bernardo Guimarães. I. Título.

CDD 400

ANA CAROLINA PEREIRA DA COSTA

EIS EM CENA O GROTESCO: ECOS NA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO E DE
BERNARDO GUIMARÃES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Origem e evolução das poesias portuguesa e brasileira.

Aprovada em: 30/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. Geraldo Augusto Fernandes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.º Dr. Edson Santos Silva
Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro)

Prof.ª Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

O caminho árduo da pós-graduação não é, felizmente, uma jornada solitária; há muitas pessoas envolvidas no processo, desde nosso amadurecimento intelectual até o suporte emocional necessário.

Agradeço ao meu orientador, Dr. Geraldo Augusto Fernandes, pelo acolhimento e pela gentil colaboração com minha pesquisa, bem como os professores que formaram as bancas de qualificação e de defesa, Dr. Edson Santos Silva, Dr. Orlando Luiz de Araújo e Dra. Ana Maria César Pompeu, pelas ricas contribuições.

Aos meus amigos, muito obrigada pela paciência e pelo incentivo - às suas maneiras: Amanda Matos, por sua dedicação em pesquisar detalhes do meu tema e confiança; Felipe Magalhães, Aryane Amaro e Jaina Silva e a cumplicidade de outros *carnavais*; Marina Melo e sua parceria verdadeira durante a pós; Yan Nazareth, Meiry Góis e o apoio incondicional na conciliação de trabalho e estudos; Magda Maciel, que plantou o desejo de fazer o mestrado ao me mostrar sua dissertação em alto relevo; Iuri Gomes, Andressa Moura, Lethycia Silva, Gabriela Reis, Fernanda Clara, Sara Lima, Clara Maciel e Ana Luíza Cardoso, por terem tanta certeza do resultado final.

Por último e não menos importante, agradeço à minha família, por me ajudarem às suas maneiras: meus pais, Isaura Torres e Francisco Chagas, seus *auxiliares*, Stenio Magno e Stael Rosy e minha avó, por proverem minha base. Aos meus irmãos, Magna Vitória, Isaque Magno e Stela Maria, pelas sessões de filmes, conversas importantes e as boas alfinetadas. Ao Pedro Arthur, por mostrar que é possível continuar.

RESUMO

A lírica romântica brasileira, e em especial a ultrarromântica, expressa o canto mais perfeito que a faceta egotista compreende. No entanto, há uma outra faceta da poesia da segunda geração romântica, que se enveredou por outras estéticas, dentre elas o grotesco. A poesia irônica e satírica do período não ressoou para o cânone, visto que o humor ia de frente aos intuítos nacionalistas empreendidos; logo, a presença do riso no Romantismo brasileiro ocupou espaços marginais, além de ser utilizado como alternativa para o esgotamento do sentimentalismo, um contexto plural para teorizações acerca da poesia moderna. Dessa forma, a presente pesquisa propõe analisarmos a poesia irônica e satírica de Álvares de Azevedo e de Bernardo Guimarães à luz das contradições pertinentes, buscando orientação nos estudos sobre o grotesco. Os conceitos teóricos do grotesco explorados estão presentes nas teorias de Bakhtin (2010), Hugo (2007) e Kayser (2013), alinhados ao aporte teórico sobre o riso em Minois (2003) e a poesia moderna em Schlegel (1992, 2016). A análise das obras dos referidos poetas partiu de figuras recorrentes nos poemas, como a mulher, a morte e o poeta, a fim de identificarmos como o grotesco se manifesta nessa lírica destoante.

Palavras-chave: Romantismo. Grotesco. Álvares de Azevedo. Bernardo Guimarães.

ABSTRACT

The Brazilian romantic lyric, especially the ultra-romantic one, expresses the most perfect song that the egotistic facet comprehends. However, there is another facet of the poetry from the second romantic generation that delved into other aesthetics, among them the grotesque. The ironic and satirical poetry of the period did not resonate with the canon, as humor went against the nationalist intentions undertaken. Therefore, the presence of laughter in Brazilian romanticism occupied marginal spaces, used as an alternative to the exhaustion of sentimentality, a plural context for theorizations about modern poetry. Thus, the present research proposes to analyze the ironic and satirical poetry of Álvares de Azevedo and Bernardo Guimarães in light of relevant contradictions, seeking guidance in studies on the grotesque. The theoretical concepts of the grotesque explored are present in the theories of Bakhtin (2010), Hugo (2007), and Kayser (2013), aligned with theoretical contributions on laughter in Minois (2003) and modern poetry in Schlegel (1992, 2016). The analysis of the works of the mentioned poets started from recurring figures in the poems, such as the woman, death, and the poet, in order to identify how the grotesque manifests itself in this discordant lyric.

Keywords: Romanticism. Grotesque. Álvares de Azevedo. Bernardo Guimarães.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Detalhes dos afrescos da Domus Aurea	17
Figura 2 – Detalhe de um pilar rafaelista	18
Figura 3 – Os sátiros de Veneziano	18
Figura 4 - Representação grotesca da disputa pelo Trono de Ferro	23
Figura 5 – O cômico nos <i>hunky punks</i>	28
Figura 6 – O nascimento de Gargantua	31
Figura 7 – Pantagruel por Doré	31
Figura 8 – <i>Alegoria do Inverno</i>	32
Figura 9 – Detalhes de <i>O Jardim das Delícias</i> e <i>O Inferno</i>	35
Figura 10 – Detalhes de <i>A Mulher Louca</i>	36
Figura 11 – As máscaras de Callot	37

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	LIMÍTROFES TEÓRICOS: O GROTESCO NA POESIA	15
2.1	A carnavalização de Bakhtin	20
2.1.1	<i>Realismo grotesco e Grotesco romântico: enfoques positivos e negativos do fenômeno</i>	25
2.2	O grotesco visual e monstruoso de Kayser	32
2.2.1	Mundos grotescos	34
2.2.2	<i>Mais caricato, menos ingênuo: particularidades grotescas no Romantismo</i>	39
2.2.3	<i>As faces do horror e do riso: funções do grotesco</i>	46
2.3	Hugo e a poesia moderna	47
2.3.1	<i>Passado e presente: grotescos?</i>	51
2.3.2	<i>O drama de Shakespeare e o grotesco</i>	54
2.3.3	<i>O germe do riso</i>	56
3	VOZES DISSONANTES NA POESIA ROMÂNTICA BRASILEIRA	62
3.1	Romantismo, a vanguarda da subjetividade	66
3.1.2	<i>A reinvenção do Brasil pelo Romantismo</i>	71
3.2	O caráter reflexivo da ironia romântica	79
3.3	O riso satânico da sátira	85
3.4	A deturpação do riso no Ultrarromantismo brasileiro	91
4	AZEVEDO: UM CASO DE POÉTICAS ÍNTIMAS	95
4.1	“Um cadáver de poeta”	98
4.2	“É ela! É ela! É ela!”	107
4.3	“O editor”	109
5	GUIMARÃES: UM CASO ORGÍACO DE BRUXAS, DUENDES E OUTRAS FIGURAS	113
5.1	“O nariz perante os poetas”: o riso autoconsciente do poeta	116
5.2	“Orgia dos duendes”: dramaticidade romântica	122
5.3	“A origem do mênstruo”: recortes grotescos do lendário e do feminino	130
6	CONCLUSÃO	136
	REFERÊNCIAS	140

1 INTRODUÇÃO

O bem maior do ser humano, já dizia Epicuro (IV a. C.), consiste no prazer — os prazeres da alma, duráveis e eximidos da dor. Para o filósofo grego, a procura pela felicidade em prazeres fugazes converge em uma fonte de angústia para o eu, o oposto da busca pela felicidade através dos prazeres moderados. A filosofia hedonista de Epicuro, todavia, perde o caráter simplório no imaginário da época moderna, ao passo que valores como a ataraxia (ausência de perturbações) e a aponia (ausência de medos) são interpretados juntos a uma visão egotista da vida, unindo pessimismo e comportamentos *salazes* na curiosa figura do romântico.

A relação entre dor e prazer encontra-se no cerne do movimento romântico, em especial na vertente ultrarromântica, influenciada por Lord Byron. O poeta inglês, além de modelo literário, era uma figura excêntrica; incentivava, inclusive, as histórias em torno do seu nome. O caso relatado por Edna O'Brien (2011) sobre o poeta ter sido anfitrião de uma festa temática com prostitutas, convidados vestidos de monges e servidos de Burgundy com crânios humanos exemplifica as polêmicas em torno do autor de *Don Juan* — eventos que certamente estavam na mente (e por que não nas almas?) dos jovens poetas e bacharelandos em Direito quando fundaram a sociedade secreta denominada Sociedade Epicureia.

Encabeçada por Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, a sociedade é permeada por narrativas divididas entre o histórico e o mítico — ao meio, repousa o poético. Os encontros, saraus e inclusive rituais, de acordo com Couto Magalhães (1859), eram endossados pela natureza macabra que tomava a Chácara dos Ingleses, lugar dos encontros *neoepicuristas*, residência de Satã na capital paulista e avizinhada do cemitério¹. Antonio Candido (2006, p. 159), por sua vez, refere-se ao grupo de forma mais circunspecta: “ponto de encontro entre a literatura e a vida, onde os jovens procuravam dar realidade às imaginações românticas”.

A energicidade da produção dos jovens poetas manifestava uma insatisfação com a arte clássica de maneira geral, bem como a própria existência insatisfatória — através do humor e do erótico-obsceno, essa produção promovia uma desordem literária ao depravar os acordes harmoniosos da lira bela, ainda que soturna. A intranquilidade dos românticos frente a concepções padronizadas manifesta-se através da ironia, como um expoente libertador.

¹ Referência a uma passagem de *Macário* (2012) e à própria chácara, na Rua da Glória.

Escandalizar, surpreender ou suscetibilizar: quaisquer desses efeitos eram válidos para Azevedo, Guimarães e seus companheiros. A poesia pantagruélica propunha, através das posturas de negação, buscar tal emancipação dos ditames sociais.

Há na postura demolidora de contestação uma criticidade desvelada — e inconfundivelmente jovem. Antonio Candido (1993, p. 230), ao falar desse período, frisa que “as provas de loucura da mocidade” eram apagadas ao entrarem “na vida prática”, pois muitos deles não foram pensados para a posteridade. De acordo com o relato do autor Artur Azevedo, “O elixir do pajé”, poema satírico-obsceno de Guimarães, era famoso o suficiente para que os mineiros o conhecessem de cor, ainda que não existisse à época cópias impressas do dito poema (MACHADO, 1992, p. 16). Bernardo Guimarães, diferente de muitos, conserva o melhor da sua poesia satírica, obscena e *nonsense*, que vem sendo analisada com muito mais relevância desde as leituras de Haroldo de Campos (1972) em *A Arte no Horizonte do Provável*.

O aspecto da experimentação apontado por Candido justifica (ainda que indiretamente) a variedade temática e estética da poesia de Álvares de Azevedo e de Bernardo Guimarães. É factível a extensa lista de influências de Azevedo, leituras perceptíveis na sua escrita literária e crítica; as nuances de *Lira* refletem um trabalho metapoético. Há em Azevedo uma proposta crítica e estética em seus ensaios, enquanto a poética metamorfoseada de Guimarães nos fornece exemplos da experimentação do poeta ao perpassar por formas neoclássicas e românticas enquanto explorava temas diversos, corroborando a sua afirmativa de seguir todas as escolas, ao mesmo tempo que não seguia nenhuma. (GUIMARÃES, 1883, p. 12).

Para propor leituras comparativas entre os dois poetas, é preciso olhar para suas obras tendo em mente a cronologia que demarca a quantidade (e não a qualidade) das produções literárias: no ano em que Azevedo morreu, em 1852, Guimarães publicou sua primeira obra, *Cantos da Solidão*. A outrora proposta de *As três Liras* desdobrou-se em produções independentes, ainda que semelhantes às suas maneiras. À luz bruxuleante da poesia noturna que permeava os românticos, os ecos dissidentes do torpe, do feio, do desarmônico lançam lampejos irônicos à persona romântica.

Os primeiros românticos alemães, em especial Friedrich Schlegel, dissertam acerca da ironia romântica no tocante ao aspecto reflexivo da poesia — uma problematização advinda da autocriação e da autoaniquilação. A perspectiva enviesada da ironia revela a progressiva alternância dos moldes do belo associado ao lirismo romântico. No prefácio da segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, Azevedo aponta para as vicissitudes que estaria a

poesia se encaminhando: "Há uma crise nos séculos como nos homens. E quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo, e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro" (AZEVEDO, 2009, p. 111).

A "sátira que morde" junto à poesia satírica, burlesca e bestialógica de Guimarães compõem o corpus deste trabalho. Os poemas foram retirados da segunda parte de *Lira dos Vinte Anos* (1852), *Inspirações da Tarde* (1858), *Poesias Diversas* (1865), *Novas Poesias* (1876) e *Folhas de Outono* (1883). A união dos poetas escolhidos justifica-se para além do memorialismo; há uma proposta crítica e estética na veia cômica de suas poéticas — e mantendo, de certa maneira, o singular ímpeto romântico de contrariedade, enveredando-se para além do sentimentalismo da época.

À surdina, o riso fez-se presente em grandes autores do Romantismo, como apontou Azevedo (2009, p. 112): "Goethe depois de *Werther* criou *Faust*. Depois de *Parisina* e o *Giaour* de Byron vem *Caim* e *Don Juan* — *Don Juan* que começa como *Caim* pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica". De fato, o tema da traição e do amor trágico em *Parisina* e *The Giaour* são até complexos quanto à angústia gerada pelos valores dos românticos e o poder de findar a vida de outrem, mas não revelam a natureza existencial presente no estado melancólico de Caim, tampouco revelam os traços irônicos realçados em *Don Juan*. Em outras palavras, Azevedo argumenta literariamente sobre a face irônica que inevitavelmente encontrava o romântico, já deveras desacreditado e insubmisso às convenções artísticas ou morais.

O cômico no século XIX é inconfundivelmente mordaz. O riso no Romantismo é acompanhado da derrisão, que acompanha, por sua vez, a visão descontente do mundo. Assim, a arte romântica estabelece-se no paradigma contestador acerca da antiguidade e do clássico em razão de suas regras — propondo, assim, uma arte emancipada. Assim como Platão separou matéria e alma, Aristóteles hierarquizou em *Poética* o trágico e o cômico sob caracterizações indissociáveis. Na modernidade, os limítrofes entre o sofrimento e a alegria são eliminados, ao passo que se interioriza a dialogia da plenitude e do vazio, expressão de uma realidade disforme impressa na melancolia e na digressão. Dessa forma,

os risos românticos são variados, às vezes tristes, *sempre irônicos*, porque a ironia, para essa geração, é a maneira essencial pela qual o homem se relaciona com o mundo, é o reconhecimento do abismo intransponível que existe entre o sujeito e o universo. A ironia não poderia existir se o homem se ajustasse ao mundo (MINOIS, 2003, p. 539-540, *itálicos nossos*).

Ao dissertar sobre a heterogeneidade da poesia moderna, Victor Hugo expõe reflexões quanto a uma poética paradoxalmente sombria e luminosa — quando o cômico e o

horrível unem-se considerando não mais a sobreposição do trágico sobre o cômico, mas sim o equilíbrio dos opostos. Essas são as ideias basilares do poeta francês acerca da estética grotesca.

No prefácio de *Cromwell* (1827), o autor francês discorre sobre o grotesco e o sublime na literatura. Tal qual a Esfinge e seu enigma, Hugo metaforiza a poesia com o homem: primitivamente, houve o lirismo que evoluiria para a epopeia com os clássicos. A poesia moderna adquire, no drama, o ápice de sua forma na mistura da tragédia com a comédia.

É importante apontarmos que, quando Hugo nomeia o grotesco como uma estética nova, ele o faz com ressalvas. O grotesco já estava na poesia há tempos, mas era tímido. Na (sua) arte moderna, o grotesco possibilitou à poesia atingir seu estado de completude, pois “a poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários” (HUGO, 2007, p. 46-47). O autor não poupa elogios quando atribui ao teatro shakespeariano “à sumidade poética dos tempos modernos” (*Ibid*, p. 40). Vejamos:

Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual. (...) O caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade. (HUGO, 2007, p. 40).

Assim, as reflexões de Hugo, embora não inéditas, compilam e sistematizam perspectivas que atribuem ao grotesco caráter teórico. Abrem-se, no século XIX, espaços oportunos quanto à dialética do eu e do mundo, transgredindo a harmonia do equilíbrio dos elementos ao apresentar uma visão mais soturna do homem, das relações. O Romantismo (de grito descontente) e o grotesco unem-se com ricas possibilidades expressivas:

O grotesco inunda cada canto da fantasia do artista, desvenda a própria natureza sombria do homem e a coloca nas infinitas representações do macabro, monstruoso e sombrio. (...) Como no Romantismo, o sublime e o grotesco se configuravam paralelamente, não apenas na arte, mas na forma como o homem via a si mesmo e como esse se relacionava com o mundo. (GUERRA, 2018, p. 173).

Visto as aproximações possíveis entre o movimento romântico e o grotesco, objetivamos analisar a expressividade poética de Álvares de Azevedo e de Bernardo Guimarães, investigando a potencialidade do riso romântico à luz da estética grotesca. Para tanto, é primordial para este trabalho a revisão teórica do grotesco na arte, que enseja nosso primeiro capítulo, “Limítrofes teóricos: o grotesco na poesia”. A revisão da literatura para esta pesquisa iniciou-se com o ensaio de David Roas (2014) intitulado “Grotesco vs. Fantástico: um problema de dominante”; nele, o autor aponta para as definições do grotesco, indicando a

centralidade que ora o riso, ora o horrível exercem na teoria de Mikhail Bakhtin e de Wolfgang Kayser.

O jogo dual entre o cômico-burlesco e o monstruoso-horroroso está presente nas tessituras do grotesco de Kayser (2013). Em seu livro, o autor defende a ideia de uma categoria estética grotesca pautada não apenas na presença de tal expressão artística na história, mas se vale também da legitimação do feio, do torpe, do horrível na arte. Com o propósito de estabelecer uma leitura histórica à guisa de uma definição do grotesco, o autor propõe uma divisão (com fins elucidativos) entre o “Grotesco fantástico” e o “Grotesco satírico” — neste, encontrar-se-ia o riso mais facilmente. Em suma, o grotesco de Kayser prioriza como estrutura o horror ao riso.

Bakhtin e sua teoria da carnavalização propõem um riso demolidor, popular e universal. Ao discutir o riso na cultura popular da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin (2010) aponta-o, e também o lúdico, como formas para libertar-se das barreiras cotidianas: colocam-se as máscaras, as fantasias, e eliminam-se as desigualdades entre as pessoas. A hipérbole, a desordem, a alegria em excesso e o rebaixamento são constantes no realismo grotesco. O grotesco possui, então, valor positivo, veiculado à tradição cômica medieval e popular. Assim, a dimensão carnavalesca privilegia o bufo e o escatológico.

A leitura que Roas faz do grotesco advoga em favor de uma estética que se modula e se transforma ao longo do tempo e das influências culturais. Em determinado momento, o caráter humorístico teria sido mais acentuado que o terrível, e o oposto também, mas um não causaria a eliminação do outro, pois isso significaria o fim do grotesco. Se não há um grotesco autêntico, como defende o autor no ensaio, então é válido considerar as particularidades em que as formas artísticas compreendem a paradoxal relação do horrível e do ridículo, em especial as intenções do riso e da derrisão. Outrossim, propomos explicar e associar os conceitos do grotesco encontrados nos referidos autores para articulá-los quanto às categorias de efeito na poesia satírica e irônica de Azevedo e de Guimarães.

Em nosso segundo capítulo, “Vozes dissonantes da poesia romântica brasileira”, priorizamos estabelecer paralelos entre a poesia de Azevedo e de Guimarães sob o contexto histórico-cultural e literário do Brasil oitocentista. As aproximações teóricas, ilustradas brevemente nesta introdução, são aprofundadas em paralelo com as elucidações a respeito do riso no Romantismo. Os pressupostos teóricos da estética grotesca são complementados com as leituras sobre a ironia romântica, fornecendo interpretações acerca da presença do cômico no Ultrarromantismo.

A ideia do belo, que acompanha a angústia romântica, encontra-se na direção oposta à ironia presente na poesia que satiriza pressupostos idealizados — como Jano, duas faces a olharem para sentidos opostos, mas que são partes de uma unidade hermética. Logo, não buscamos privilegiar uma temática ou estilo em detrimento de outrem, mas sim investigar a expressividade poética dos autores levando em consideração a particularidade do riso. Divididos nos últimos capítulos, os poemas são interpretados pela apreciação de determinadas figuras, a saber: o dinheiro, o poeta, a morte, a mulher e Satã em Azevedo; a morte, o poeta, a mulher e figuras híbridas em Guimarães. De maneira geral, a análise dos elementos nos poemas escolhidos utilizará a estética grotesca sob dois olhares: um macro, na comparação das obras como um todo, com o cômico e o horrível aproximados e constituindo uma *evolução* nas suas poéticas; e um micro, observando os aspectos característicos do cômico nos dois poetas.

2 LIMÍTROFES TEÓRICOS: O GROTESCO NA POESIA

A coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) é, provavelmente, uma das primeiras referências de mais visibilidade do grotesco na literatura moderna. Os contos de Edgar Allan Poe são marcados por uma faceta monstruosa singularmente humana, tecendo histórias soturnas e absurdas por meio de uma voz melancólica. No livro, o autor vai do fantástico, como em “Wilson Wilson” na temática do duplo ou “A Queda da casa de Usher” e a loucura fantasmagórica, até tons mais absurdos, como em “Perda de fôlego”, que se acerca do cômico.

Um homem, de nome Lockbreath, espantosamente perde o fôlego em uma discussão e continua vivo, *ainda que com qualificação para os mortos*, transformando-se em uma *anomalia*. Em sua peregrinação de uma missão eremita, sucedem-se situações cada vez mais exageradas, explorando pelo absurdo o disforme corporal, utilizando-se do horror como elemento ridicularizante. O conto possui, assim, caráter incontestavelmente satírico.

Um outro conto de Poe interessante para nos ajudar a compor as ideias iniciais do grotesco é “A máscara da Morte Rubra”. No conto, a corte do Príncipe Próspero refugia-se em seu palácio, resguardando-se de uma doença contagiosa que mata em pouco tempo após o contato. O Príncipe, vestido com seus trajes exuberantes e desafiando o desconhecido mascarado, é o primeiro a morrer — uma inversão que, como explica Harry Levin (1964), se trata de uma herança medieval, no que concerne ao simbolismo das representações de classes no carnaval.

Nas construções imaginativas do autor, “a comédia surge pela histeria; seu cultivo da estranheza na proporção o leva ora à beleza, ora à caricatura” (LEVIN, 1964, p. 134, tradução nossa). Em uma carta a T. W. White, o primeiro editor de “Berenice” na *Southern Literary Messenger*, Poe enfatiza a aproximação entre a natureza da referida história dos contos absurdos (deveras populares); sobre essa natureza, diz ele: “Você pergunta em que consiste essa natureza? No ridículo elevado ao grotesco: o temeroso colorido ao horrível: o espirituoso exagerado ao burlesco: o singular trabalhado no estranho e místico” (POE *apud* BLYTHE; SWEET, 1981, s/p, tradução nossa). O movimento entre o sublime e o ridículo é expressão de uma produção discrepante, que condiciona efeitos igualmente conflitantes no leitor.

O contexto de produção do autor é marcado pelo elo com o horror — utilizando este de acordo com a tradição das novelas góticas, pelo monstruoso, pelas neuroses, pelo

mal que brota do homem. Dessa forma, o grotesco é uma expressão assombrosa, que corrobora para o efeito do sublime, em uma visão burkeana dos efeitos do terrível ao vivenciá-lo na segurança do objeto. Todavia, como foi argumentado, as fronteiras entre os efeitos do disforme são tênues: se, de fato, a criatura do dr. Frankenstein causa temor pelo aspecto monstruoso, o risível é inevitável nas desventuras de Lockbreath — irônico desde o seu nome. Em ambas, tanto pelo efeito do horror quanto pelo efeito cômico, o grotesco é reflexivo.

É curioso como tal aspecto do grotesco está presente desde o início da transposição do conceito natural das artes plásticas para a literatura. Escritos no século XVI, os ensaios do francês Montaigne versam a respeito do caráter dos indivíduos, perpassando por temáticas humanas enquanto emerge um pensamento guiado pelo clássico, mas com essência de sua persona; há um intento inicial de cunho estoico a refletir sobre a inevitabilidade da vida, mas que se transforma ao contemplar a desordem de nossa realidade, adotando uma postura mais resignada quanto ao complexo jogo dual do qual o homem é composto. É a essa natureza incongruente, refletida no seu esboço da realidade, que o grotesco se faz presente.

Afastando-se da vida política (e social), a reclusão auto imposta do autor é o contexto da sua produção; refletindo sobre a ociosidade, percebe que esta não gera um espírito mais ponderado e mais maduro: contrariamente, em sua percepção da realidade “engendra-me tantas *quimeras* e *monstros* fantásticos, uns sobre os outros, sem ordem e sem propósito, que para contemplar à vontade sua inépcia e sua estranheza comecei a assentá-los num rol, esperando, com o tempo, que ele se envergonhe de si mesmo”. (MONTAIGNE, 2010, p. 49-50, grifos nossos). Em outras passagens, “crotresques”² é associado a “corpos monstruosos”, enfatizando a desproporcionalidade e a desordem expressadas. Ao ler Montaigne, Kayser (2013, p. 24) justifica a abstração que o termo grotesco ganha na literatura, ao converter-se em um conceito estilístico.

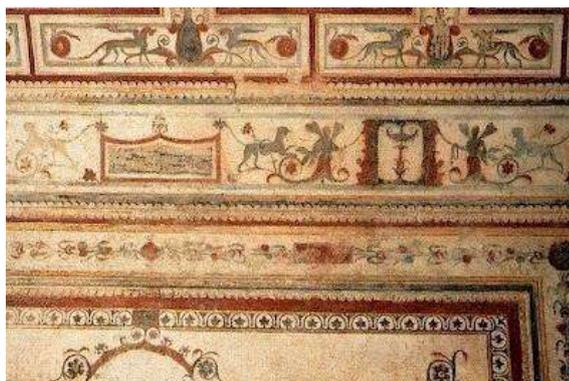
Nas letras, França e Alemanha, tão caros ao Romantismo, são exemplos de países que desenvolveram a etimologia do termo grotesco de formas distintas; de acordo com Lima (2016), a tradição germânica trabalhou, ao longo do século XVII e posteriormente, o absurdo e o hibridismo em um sentido mais profundo e trágico (Goethe e Hoffman são bons exemplos), ao passo que a França absorve o grotesco como uma

² De acordo com Kayser (2013, p. 25), essa grafia, que remete ao século XVII, está provavelmente ligada a algo de veras significativo: o uso do sufixo -esque indica, além de uma providência geográfica, uma “essencialidade espiritual” no francês antigo.

característica (vide Montaigne), em paralelo à sua ascendência artística italiana. Na história da arte, a substantivação do grotesco dá lugar à adjetivação — quando a abstração da qualidade ornamental se aproxima das esferas fantásticas, alcançando dessa forma contornos bizarros e monstruosos da realidade.

Sob uma delimitação cronológica, podemos dizer que a palavra “grotesco” possui origem italiana. Como dito, o grotesco (derivado de *grotta*, gruta) retarda a alcançar a conjuntura de categoria estética — *a priori*, as pinturas ornamentais encontradas no final do século XV nas escavações das termas de Trajano e de Tito eram estranhas ao conceito de arte harmônica defendido até então. Essa fortuna da Antiguidade, encontrada nas ruínas de *Domus Aurea* (residência suntuosa do imperador romano Nero, 58-64 a. C.), utilizava imagens híbridas humanas e de animais, entrelaçados por plantas em ramificações verticais, por vezes junto a máscaras, candelabros e outros elementos.

Figura 1 – Detalhes dos afrescos da *Domus Aurea*



Fonte: Wikimedia Commons.

A descida àqueles subterrâneos iniciou uma irrupção contrária aos valores clássicos pela abstração dos conceitos lógicos em torno da reprodução simétrica da natureza. Pela fala de Vitruvius em *De architectura*, é perceptível a condenação do que Kayser (2013, p. 18) chama de “moda bárbara”; a crítica do arquiteto romano repousa na inexistência de tais elementos, bem como na inverossimilhança das atribuições de sustentação a estruturas delicadas ou híbridas. Rafael Sanzio e Agostino Veneziano, artistas renascentistas, são alguns dos influenciados pelo aspecto disforme das pinturas de Fabullus. Nos exemplos abaixo, tanto o pilar presente no afresco do Palácio Apostólico (Figura 2) de Rafael quanto os elementos fantásticos em Veneziano (Figura 3) fornecem exemplos de como o gosto pelo estranho ornamental expandiu-se em detrimento do ordenamento classicista.

Figura 2 – Detalhe de um pilar rafaelista



Palácio Apostólico do Vaticano.
 Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 3 – Os sátiros de Veneziano



Gravura grotesca de A. Veneziano.
 Fonte: Wikimedia Commons.

O monstruoso, inclusive nas representações de temas católicos, irrompe na arte irreversivelmente. De uma ornamentação tímida, o grotesco passa a servir para representar o avesso do mundo concreto — uma figuração deveras abstrata, mas que *sustenta* mais valores humanísticos ao associar-se com onírico do que o apego à verossimilhança clássica. A presença do grotesco na arte é, então, reflexo do talhe exótico que desde tempos remotos o homem exprimiu: a dualidade do ser. Existiram formas do grotesco no Renascimento, na Idade Média, na Antiguidade, pois o grotesco funde-se à história da civilização humana. É justo, no entanto, frisar que épocas tão distintas e longínquas produziram expressões igualmente díspares; o imagético corpóreo disforme não se restringe apenas ao objeto, mas também impulsiona, no hibridismo das formas, interpretações *híbridas*, manifestadas na teorização do fenômeno grotesco.

Há três autores basilares para a teoria do grotesco: Victor Hugo, no século XIX; Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, no século XX. Hugo elaborou uma sistematização para a poesia moderna, em que o grotesco assume uma posição paradoxal junto ao sublime — o autor é norteador pelas tendências subversivas tanto da arte quanto da filosofia, sendo a poesia moderna fruto do encontro reflexivo com a subjetividade burguesa do Romantismo.

No século XX, as imagens do mundo onírico impressas nas telas surrealistas buscavam, através dos impulsos do inconsciente, compreender melhor o homem; a suprarrealidade dos cenários é tomada pelo grotesco, principalmente na junção

aparentemente ilógica dos elementos. Na literatura, destacam-se os autores que subvertem a lógica das estruturas em consonância com as disparidades do secular mundo das engrenagens modernas, tracejando narrativas que externam pelo absurdo (cômico) uma atitude antagônica à passividade e à automatização da interpretação da realidade. Em “Sobre o grotesco”, que compõe *Contos de um minuto* (2022) de István Örkény, a insinuação sexual inicial no convite a se falar sobre o grotesco – “Faça o favor de abrir as pernas, inclinar-se profundamente para a frente e, nessa posição, olhar para trás entre as duas pernas.” (p. 27) – desenvolve-se em uma ironia profícua ao trabalhar o absurdo cômico permeado pela morte. Vejamos:

Vamos procurar uma visão mais alegre. Ali está um funeral! Entre os flocos de neve caídos para cima, atrás do véu das lágrimas pingadas também para cima, podemos observar como os coveiros, com duas cordas grossas, fazem subir o caixão. Os colegas, os conhecidos, os parentes próximos e afastados, além da viúva e dos três orfãos, apanham torrões de terra e começam a lança-los em direção ao caixão. Temos de nos lembrar daquele ruído doloroso, quando os torrões de terra lançados para baixo caem fazendo barulho e se descompõem, quando a viúva chora e os orfãos se lamentam... Que sensação diferente é lança-los para cima! Quantas vezes é mais difícil acertar assim no caixão! (...) Mas não basta termos torrões bons, pois se são mal apontados tornam a cair e, se acertam em alguém – especialmente num parente rico e distinto –, logo começam os risinhos e uma saudável troça maliciosa. Mas se tudo se harmoniza-se o torrão é sólido, se é apontado certamente e bate em cheio no caixão –, o lançador é aplaudido e todos voltam para casa com a alma alegre, e vão falar ainda durante muito tempo sobre a pontaria, sobre o morto querido e sobre essa cerimônia engraçada, bem conseguida, imune à hipocrisia, ao luto fingido e as falsas condolências. (ÖRKÉNY, 2022, p. 27-28)

Örkény é um exemplo de como a Europa tanto recebia o grotesco na literatura quanto o prestigiava; ao lado de autores como Franz Kafka, o grotesco manifesta-se nas sátiras, no absurdo e em vertentes do insólito a debater a condição humana. Trata-se, portanto, de uma época propícia para a racionalização do grotesco: o contexto da discussão de Bakhtin e Kayser. O aspecto disforme do grotesco encontrado tanto na arte quanto na literatura oficiais são constituintes do pensamento teórico de Kayser, enquanto Bakhtin volta-se para a cultura medieval.

Se o grotesco é um fenômeno que perpassa épocas, então a tentativa de delimitar as imagens distorcidas do real causará, inevitavelmente, uma predileção por determinadas características que atendam aos interesses ora do cômico, ora do terrível. Esse movimento pendular leva David Roas (2014, p. 191) a propor um “eixo do grotesco”, visto que

cada época acentuou no grotesco a tonalidade humorística ou terrível, mas sem eliminar qualquer uma delas. Isso quer dizer que, com essa variabilidade histórica, sob a aparente divergência de formas e conteúdos, todas as manifestações do grotesco apresentam essa fusão de elementos antagônicos e esse duplo efeito (em graus e em sentidos diferentes) do cômico e do terrível, que as define e as caracteriza em relação a outras manifestações artísticas.

O que unificaria, então, as diversas manifestações do modo grotesco é a distorção do mundo pela abstração do que consideramos verdadeiro, canônico, legítimo. Dessa forma, ao voltarmos às épocas principais que compuseram ideias singulares sobre o grotesco, buscamos elencar os principais pontos do grotesco em função do riso libertador medieval e do riso aniquilador da ironia romântica, a fim de demonstrarmos brevemente como o grotesco se expressa na poética de Álvares de Azevedo e de Bernardo Guimarães, abrindo espaço para o estudo do riso e da derrisão oitocentista.

2.1 A carnavalização de Bakhtin

Há na cultura medieval um legado rico proporcionado pelo cruzamento do sagrado e do profano — o homem medieval é acometido por um senso de obediência servil vinculado ao caráter religioso cristão, estruturando a sociedade da época em razão dos seus valores e das arbitrárias motivações políticas por trás das afirmações dogmáticas. A teocracia medieval infundia, através do medo das criaturas infernais e do destino pós-morte, um estilo de vida: a religião era a base da mentalidade, bem como o princípio do juízo da época. Há uma mentalidade medieval, como comprova Le Goff (1979, p. 153), na impossibilidade de segmentar o pensamento coletivo de referências religiosas:

Sempre que uma corporação de qualquer mester se faz representar, e para isso exhibe os instrumentos da sua actividade profissional, é fazendo deles os atributos de um santo, integrando-os numa lenda hagiográfica; e isto porque a tomada de consciência dos homens da corporação se processa por mediação religiosa. Não há tomada de consciência de qualquer situação, individual ou colectiva, mesmo uma situação profissional, que não se faça através de participação e, na Idade Média, a participação só pode ser uma participação no universo religioso, mais precisamente o universo que a Igreja lhes propõe ou lhes impõe.

Ora, este movimento não difere do que outras civilizações fizeram: suas mitologias eram utilizadas em favor dos objetivos políticos e para dominação do povo. Os povos nórdicos, por exemplo, garantiam que sua versão de paraíso, o Valhalla, era o descanso final apenas dos homens que morriam em batalha — uma situação favorável ao caráter expansionista adotado por eles, que eram impulsionados a conquistar novos territórios, inclusive, por causa da aridez de sua terra natal.

Remota ao século VIII o início do expansionismo dos escandinavos para a Europa, a ser conhecido na historiografia como Era Viking; de acordo com Christopher Abram (2019, p. 11), o início dos registros dos mitos está diretamente relacionado com o desenvolvimento do Estado-nação. Nos mitos, os guerreiros mais notáveis, carregados de suas riquezas conquistadas em vida, eram levados pelas valquírias para o Valhalla, onde

encontrariam luta e festa eternas. Dessa forma, o caráter bélico desse povo correspondia aos interesses coletivos, norteados não só a vida como também a morte. Tal dinâmica não é muito diferente do objetivo político por trás das guerras santas empreendidas pelas Cruzadas.

A mitologia da Antiguidade estabelece vínculos intrínsecos com a natureza e seus deuses. Ainda que separados na perspectiva metafísica do mundo, deuses e humanos são ligados pela natureza, espaço em que a manifestação das forças divinas compunha as lições e avisos para os seres humanos. Quando pensamos em arte no mundo clássico, por exemplo, a natureza é o parâmetro relacionado com a categoria do belo e da perfeição. Trata-se de uma ponte entre o homem e o divino, na perspectiva que a busca reflexiva por respostas para os questionamentos da ordenação do mundo era norteadada pelos mitos. Logo, a exploração do aspecto natural corresponde às tentativas de compreender a natureza humana — os instintos, as dores, os desejos, as inseguranças.

Não é estranho, então, que a ligação com a natureza estivesse atrelada à comunhão (no sentido sacro) com os deuses, explorando os sentidos primitivos. Os povos gregos, por exemplo, organizavam os simpósios, cultos a Dioniso, em que o vinho era o elemento que permitia a comunhão com o deus. A importância de Dioniso para a agricultura também é perceptível nos festivais criados em sua homenagem, que seguiam um calendário de acordo com as épocas de colheitas. O povo celta, nomenclatura dada pelos greco-romanos a povos de culturas distintas, também possuíam festivais que cultuavam deuses ligados à agricultura. A passagem do verão e do inverno é marcada pelo Beltane e o Samhain, provavelmente os festivais mais conhecidos dentre as celebrações desses povos. Enquanto o Samhain marcava a renovação e é costumeiramente associado aos mortos, o Beltane era um rito que representava a fertilidade da terra na união entre o feminino e o masculino, tanto que o aspecto sexual dessa conjunção é bastante empregado na literatura.

O corpo era um meio pelo qual o homem efetivava sua ligação com os deuses, bem como intensificava sua devoção; as configurações ritualísticas desses festivais que celebravam a natureza e seus deuses ligados a ela reforçavam suas crenças. É por isso que o cristianismo medieval adaptou muitas dessas celebrações para os seus interesses religiosos, apropriando-se de datas já consagradas para o povo, mas adaptando sua simbologia. Um exemplo de como o cristianismo convivia com resquícios do paganismo encontra-se na cultura dos povos das Terras Altas.

Christian Amalvi inicia seu ensaio “Idade Média”, que integra o *Dicionário Analítico do Ocidente medieval* (2017), com uma intrigante afirmativa: tal período não existe. O autor faz referência ao mito criado em torno do longo período cronológico, que propaga ideias equivocadas, decorrentes de erros analíticos, mas que também é resultado de crenças superficiais. Criaram-se estigmas que pouco agregam, como a concepção de que tal período é desprovido de cultura e produções artísticas. O resgate do medieval serviu a diferentes interesses, a depender do período: no Renascimento, o medievalismo é utilizado para contrastar a nova forma de olhar para o mundo, perdendo com o tempo o aspecto desdenhoso (a exemplo, a leitura da arte gótica); no Romantismo, o olhar nostálgico para o passado busca fontes de inspiração possíveis, valendo-se da idealização de figuras como os heróis de cavalaria e as relações do amor cortês.

A literatura e outras produções artísticas contemporâneas resgatam esse período com certa fabulação às vezes anacrônica — e, por outras, precisas. As ficções históricas tendem a aprofundarem-se em detalhes historicamente coerentes, utilizando como plano de fundo para suas narrativas eventos reais, adaptando-os ao enredo desejado. Tomemos como exemplo um romance de Bernard Cornwell para discutirmos esse ponto. No livro *O rei do inverno* (2001), o autor cria um personagem fictício, que narra sua trajetória com Artur, um personagem reconstruído a partir de fontes históricas por trás do mito britânico. Ao descrever cenas de batalha, pouco há do heroísmo romântico e mais de realismo: os soldados encontravam no álcool o combustível da coragem e adiavam a luta provocando desdenhosamente o inimigo. Tentando incitá-los a iniciarem o ataque físico, xingavam e bradavam improperios, manipulando o riso como forma de exorcizar o nervosismo do iminente confronto sangrento, ao mesmo tempo em que se fortaleciam na zombaria para com o outro.

Como coloca Minois (2003, p. 452), há poucos prazeres para o homem medieval que não são taxados ou proibidos — o riso é um deles. Frente ao autoritarismo clerical e monárquico, a comicidade tem valor emancipatório, ainda que momentâneo. Na sociedade absolutista medieval, a figura que detém maior poder invertido é o bobo da corte, aquele que pode rir do rei, escondendo o escárnio dirigido ao soberano na sua própria ridicularização. Ainda valendo-nos de exemplos na contemporaneidade, vejamos os seguintes recortes da série “House of The Dragon” (2022), ambientada em uma época fantástica com ares medievais.

Figura 4 – Representação grotesca da disputa pelo Trono de Ferro



Fonte: Elaborada pela autora, a partir de cenas do episódio “O Rei do Mar Estreito” (HBO).

A cena em questão é de uma apresentação teatral que satiriza a disputa pelo Trono de Ferro³ entre três herdeiros: a filha primogênita do rei, o filho mais novo do rei, nascido após a nomeação da princesa e o irmão mais novo do monarca. Notemos como os atores exploram corporalmente o exagero, seja na caracterização, seja nas expressões faciais: ao lado esquerdo, o nascimento do novo herdeiro é acompanhado de gargalhadas pela multidão devido à hipérbole realística que acompanha o nascimento, bem como o fato de um homem, caracterizado como mulher, dar luz a uma criança; ao lado direito, a princesa, a aspirante ao trono menos desejada pelo povo, é representada no trono escatologicamente, rebaixando o símbolo de poder e objeto de desejo de muitos.

A leitura feita, principalmente considerando o *destronamento* simbolicamente representado na peça, é norteadas pelas considerações de Bakhtin sobre a cultura medieval popular e o papel do riso enquanto oportunidade de libertação das amarras sociais. Dentre as festividades populares, o teórico russo vale-se do carnaval, interpretando a inversão dos papéis de poder presentes na caracterização figural da plebe e da nobreza. Com caráter democrático, o carnaval abole as desigualdades, criando “um tipo de relações humanas que se contrapõe às relações sócio-hierárquicas da vida normal.” (FIORIN, 2018, p. 100).

³ A série “House of The Dragon” é um *spin off* da adaptação televisiva dos livros de George R. R. Martin, “Game of Thrones”. Na série original, também podemos resgatar uma cena de igual satirização política a respeito da sucessão do trono em forma de teatro, ridicularizando a nobreza. Vejamos o link: <https://www.youtube.com/watch?v=D9zvUu7rwoA>.

A excentricidade, bem como a falta de decoro das posturas e da linguagem obscena, são características que empoderam o carnaval com aspecto positivo, pois dialoga com dois universos contrários e atribui valor regenerativo à controlada vida do povo.

Do carnaval, propõe-se uma inversão do mundo como conhecemos. O alheamento do mundo, na perspectiva medieval do absurdo, pode ter ligações possíveis com a noção do maravilhoso. Em seu livro *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval* (1985), Le Goff discute a presença do maravilhoso medieval na perspectiva da resistência que a fabulação exerce em razão da ideologia cristã; no intuito de articular o maravilhoso pela recepção do homem medieval, seu papel ímpar em uma religião monoteísta e a sua função propriamente dita, o autor organiza os *tipos* de maravilhoso através de uma leitura etimológica. O termo *mirabilis* refere-se ao maravilhoso de origens pré-cristãs, que concebe a organização do universo ao contrário, ao passo que a desumanização do mundo reflete uma recusa do humanismo (segundo o autor, a humanização considerando o homem à imagem de Deus). Dessa forma, a “resistência cultural” está atrelada aos temas do *mirabilis*: a abundância alimentar, nudez, liberdade sexual, ócio, o mundo às avessas – temas que serão explorados por Bakhtin na sua interpretação do carnaval a partir das leituras de Rabelais.

Antes disso, em *A poética de Dostoiévski* (2018), Bakhtin já elabora contornos iniciais sobre a carnavalização, direcionando-se ao campo sério-cômico da literatura antiga ao abordar a estrutura de gêneros como a sátira menipeia. Os escritos em prosa eram carregados de críticas a determinados *tipos*, divergindo dos seus cômicos contemporâneos, que se utilizavam dos versos para se dirigirem a pessoas específicas (como o fez Aristófanes): fala-se das camadas baixas da sociedade, intercalando diversos gêneros em um tom de paródia. Ao trabalhar a capacidade de regeneração dos gêneros literários, Bakhtin aponta para a influência transformadora da *cultura carnavalesca* na literatura, partindo das particularidades dos gêneros sério-cômicos.

A cosmovisão carnavalesca, de acordo com o autor, é dotada de uma força vivificante e transformadora e, “por isso, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo que nos nossos dias, o fermento carnavalesco” (BAKHTIN, 2018, p. 122). A influência do “folclore carnavalesco” na literatura é, dessa maneira, elemento indispensável para a interpretação das ambivalências que compõem a dualidade do mundo.

Essa mudança é perceptível, de acordo com o autor, quando os objetos da literatura antiga estão mais próximos de uma “atualidade viva”, afastando-se das lendas

primordiais, ao passo que a estética empregada rompe com a unicidade que antes se prezava. A discussão em torno da fusão de gêneros e do aspecto polifônico advindo de tal combinação entre o universo do sério e do cômico bakhtiniana tem ligação com a expressividade folclórica, coletiva, fantasiosa e criativa da Antiguidade, mas é na cultura medieval que a carnavalização ganha uma dimensão que apenas fora ensaiada pela cultura helênica: a profanação da sacralidade, ao vigorar uma momentânea “vida às avessas”. De acordo com Bakhtin (2018, p. 141), “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.”, uma amálgama vista nas paródias carnavalescas dos textos sagrados, por exemplo. Dessa forma:

Essas categorias todas não são *ideias abstratas* acerca da igualdade e da liberdade (...) são, sim, “ideias” concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida (...). Por isso foram capazes de exercer enorme influência na literatura *em termos de forma e formação dos gêneros*. (BAKHTIN, 2018, p. 141, supressão nossa, grifos do autor).

A carnavalização é, como define Fiorin (2018, p. 104), a transposição da festa carnavalesca para a literatura e outras artes. A paródia da vida ordenada não possui caráter aniquilador, pois seus efeitos de contraversão são efêmeros; ainda assim, a visão carnavalesca do mundo exerce atração pelo absurdo das suas figurações. Dessa forma, o intuito cômico das sátiras que parodiam inclusive textos bíblicos não reside em uma simples maledicência negativa, mas sim na oportunidade de se expressar para além das engrenagens estratificadas que compõem a sociedade medieval.

2.1.1 Realismo grotesco e Grotesco romântico: enfoques positivos e negativos do fenômeno

A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento é a obra de Bakhtin que melhor desenvolveu seu estudo sobre o grotesco ao abordar a carnavalização presente na dualidade do mundo. Em uma análise não linear, os conceitos apresentados pelo autor relacionam-se, complementando-se no que concerne à peculiar representação de um corpo coletivo, de uma linguagem coletiva, de um sujeito coletivo. Bernardi (2018) atribui à “concepção sociológica da linguagem” em Bakhtin o princípio fundamental para a compreensão de seus estudos sobre a totalidade de uma obra literária, englobando o contexto de produção. Afinal, foi com este pensamento que nasceu a referida obra: do estudo sobre *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais, mas que percorre caminhos reflexivos para além das obras.

É a partir de Rabelais que a infinidade da cultura cômica popular é explorada. Ao deparar-se com a heterogeneidade de tais manifestações medievais, Bakhtin constrói teorizações a fim de revelar uma percepção de unidade, “o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura, isto é, seu valor como concepção de mundo e o seu valor estético” (BAKHTIN, 2010, p. 50). A complexidade das formas cômicas está presente, inclusive, nas maneiras como o riso era empregado: o riso do homem medieval é resistência ao *medo* que era acometido, rindo de si e do *outro*, ambientado no espaço festivo popular.

O carnaval é uma dessas festividades. As festas carnavalescas (junto a outros eventos, como a festa do asno⁴) eram espaços que satirizavam os ritos sagrados, mas que coexistiam; a comicidade profana permitia ao povo deslocar-se para um mundo paralelo, propiciado pela breve inversão das hierarquias sociais. A libertação pelo riso é fomentada, então, por tudo aquilo que se contrapõe ao mundo oficial: a excentricidade, o horrível, o desproporcional vinculam-se ao riso carnavalesco, associando na ambivalência semântica a alegria ingênua e o sarcasmo chistoso.

A coletividade e universalidade do riso popular diferencia-o da sátira puramente maledicente:

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 2010, p. 11).

O espírito carnavalesco aproxima dois mundos através de uma linguagem compenetrada com a ridicularização de figuras que ocupavam posições de poder. A consciência coletiva desses papéis é demonstrada no duplo sentido que as imagens rebaixadas evocam, bem como o vocabulário obsceno e livre da praça pública. A ambivalência da linguagem blasfêmica, de acordo com Bakhtin (2010, p. 15), reside nos efeitos degradantes e mortificantes, mas também é regenerativo e renovador. Continua o autor: “durante o carnaval essas grosserias mudaram consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos universais.” (*Ibidem*).

A dimensão ambígua e coletiva das imagens grotescas é composta pela hiperbolização das deformidades corporais, bem como o rebaixamento do corpo a promover tanto a inversão libertadora como o riso *do outro*. Rebaixar consiste, segundo

⁴ De acordo com Souza Netto (1999), a sátira da festividade que ridicularizava a Igreja tinha lugar nas terças de carnaval; na celebração, coroavam o asno com uma mitra, invertendo as posições entre bispos e a simbologia animal.

Bakhtin (2010, p. 19) na aproximação com a terra, entrar em comunhão com ela, esta concebida como “princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor”. Com raízes populares e universais, o corpo como matéria da cosmovisão carnavalesca possui engrenagens topográficas em trânsito, exercendo função plural no rompimento com a unicidade representativa; é, pois, frequentemente retratado de forma incompleta e até incongruente, com transformações inacabadas e operando pelo cômico façanhas impossíveis e absurdas.

Tomemos como exemplos os *hunky punks*, figuras que ornamentavam igrejas medievais. O termo refere-se a criaturas pequenas agachadas, com membros curtos e por vezes desproporcionais de acordo com a escala do objeto, representados de maneira irreverente e obscenas. Diferente das gárgulas, que tinham função específica e prática, os *hunky punks* possuem caráter ornamental. O que devemos nos perguntar a respeito destes espécimes não é o motivo de comporem fachadas de igrejas e castelos, mas o que suas características nos dizem sobre a estética cômica medieval. Vejamos alguns exemplares, da esquerda para a direita: um humanoide de ombros curvados e largos braços, com feições esbugalhadas (Igreja Paroquial de St Andrews, Curry Rivel, Somerset); um homem sentado tocando gaita de fole (Isle Abbots Church, Torre Oeste); um homem com as bochechas infladas tocando um instrumento de sopro (Igreja Paroquial de St Andrews, Curry Rivel, Somerset).

Figura 5 – O cômico nos *hunky punks*



Fonte: Elaborado pela autora, com base nas imagens disponíveis no site “Exploring Building History” (CHISHOLM, 2022). Link: <https://www.exploringbuildinghistory.co.uk/somerset-hunky-punks-isle-abbots-curry-rivel-parish-churches/>.

As peculiares imagens nos fornecem uma fração do gosto cômico medieval. O realismo grotesco é o conjunto dessas expressões cujo exagero explora aspectos da faceta risível, vinculada ao princípio regenerativo da expressão coletiva. O riso não está isolado em uma corte, nem pertence à individualização burguesa — pertence ao povo. A praça pública é, então, cenário tomado pelo caráter deturpável da franca linguagem vulgarizada, espaço este abundante ao promover o *destronamento* da ordem oficial.

Os conceitos bakhtinianos perpassam por complexidades interligadas pelo caráter positivo e libertário do cômico; dessa forma, as atribuições do feio e do torpe ao corpo (assim como as categorias derivadas do rebaixamento *do outro*) constituem categorias de análise na teorização do carnaval. Dos conceitos bakhtinianos, evidenciamos tanto a particular linguagem popular — o vocabulário da praça pública — quanto as imagens exageradas, bem como o baixo material e corporal, especialmente considerando a evocação que a libertação carnalizada promove em relação aos ditames sociais. O grotesco, dessa forma, ultrapassa os limites do moralismo e do recatamento, produzindo, com as imagens terríveis e em seus excessos, uma verdadeira exorcização dos fardos.

O corpóreo fomenta interpretações acerca da natureza primitiva dos seres. O caráter ritualístico das danças e cantos a atos horríveis em “Orgia dos Duendes” aproxima

o poema de Guimarães aos aspectos festivos de dimensão carnavalesca. A reunião dos seres místicos e assombrosos causa espanto e até ojeriza pela natureza grotesca dos episódios narrados. O leitor vê-se em um cenário repleto de criaturas disformes, mesclando animais factíveis com chifres vermelhos, dando vida aos pesadelos, colocando inclusive humanos na orgia fantasmagórica. Há uma rainha no meio das bestas:

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

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

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

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

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

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

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,
E merece por suas façanhas
Inda mesmo entre vós ser rainha.
(GUIMARÃES, 1992, p. 38-39).

Ela é também uma dessas criaturas. O rebaixamento (ou *destronamento*, em termos simbólicos) da figura de poder não possui efeito de bufonaria. O banquete infernal reúne o melhor das *piores* criaturas da noite, sedentos em percorrerm suas horas de liberdade, objetificando divertirem-se por meio de seus excessos, que cruzam a fronteira da crueldade. As rimas alternadas exprimem uma sonoridade ao canto da rainha quase singela, tecendo uma composição grotesca na comparação entre a forma e o conteúdo. Há ali o pior do mundo dos pesadelos e, ainda assim, há espaço para a humanidade também. Ao fim do poema, o alvorecer pôs fim ao encontro orgiaco e passeia, sem saber dos

horrores que aquele mesmo lugar viu, uma linda virgem; essa presença é a última sátira de Guimarães, dirigida ao lirismo romântico e ingênuo. Há uma zombaria a tal poética.

Rir-se na época romântica de uma forma deveras distinta da cosmovisão herdada por Rabelais: o grotesco romântico perde, de acordo com Bakhtin (2010, p. 34), a força regeneradora do princípio cômico, promovendo profunda separação do grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico — as mudanças mais significativas ocorreram em relação ao terrível.

O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e *alheio* ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo *exterior*. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível. Tal é a tendência do grotesco romântico (nas suas formas extremas, mais prototípicas). (BAKHTIN, 2010, p. 34).

O grotesco romântico é angustiante. A época romântica concebe uma produção que busca a originalidade (lembramos da conceituação de “gênio” surgida na época), explorando caminhos inóspitos e introduzindo com uma abordagem individualizada esferas pouco ortodoxas. Na sua “heterodoxia estética”, o Romantismo ressuscita a irracionalidade do ífero e telúrico deus Dioniso (*Cf.* GUINSBURG, 2019, p. 292-293), explorando através do grotesco expressões temíveis e desagradáveis, porém fecundamente criativas.

Esse processo da concepção do riso translada perante as mudanças dos séculos, polindo e podando as liberdades da comicidade festiva. Minois (2003, p. 438), ao analisar o olhar negativo da elite entre os séculos XVII e XVIII, aponta para o seu discurso hipócrita: mesmo que rejeitem a gargalhada e rebaixem-na ao ridículo, é ridículo o próprio rebaixamento quando esta mesma elite se cercava de hábitos exóticos e grotescos. Se há algo criticado e questionado, é a gargalhada advinda do povo.

O desaparecimento do bobo da corte, como aponta Minois (*Ibid.*, p. 439), vaga o lugar do ridículo na corte, a ser ocupado pela loucura coletiva dos cortesãos. A bufonaria da loucura perdeu-se e passa a evocar terror e não mais a gargalhada livre da Renascença. “O riso racionaliza-se, intelectualiza-se. É o riso cerebral da zombaria. (*Ibid.*, p. 440). Se antes as figurações do absurdo tinham lugar na luminosidade da praça pública, as formas do grotesco romântico adiantam-se na penumbra, evocadas pelos terrores da noite (o nervoso riso do medo). Sobre esse ponto de luz e sombra, Bakhtin (2010, p. 36) compara as duas formas grotescas: “é a obscuridade e não a luz que o caracteriza [grotesco

romântico]. Pelo contrário, no grotesco popular a luz é o elemento imprescindível: o grotesco popular é primaveril, matinal e auroreal por excelência.”.

Tomemos como exemplo as ilustrações de Gustave Doré⁵ de *Gargantua e Pantagruel*. O estilo particular do artista exprime, na sua interpretação visual, uma composição teatral na atmosfera fantasiosa; os elementos que concedem dinamicidade à imagem estão igualmente condicionados pela oposição do claro e do escuro.

Figura 6 – O nascimento de Gargantua



Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 7 – Pantagruel por Doré



Fonte: Wikimedia Commons.

O olhar subjetivo Doré segue orientação romântica; na figura 6, o nascimento de Gargantua explora a desproporcionalidade dos corpos, ilustrando a perplexidade e curiosidade do público no plano de fundo perante o nascimento da gigante. A figura 7, por sua vez, já expressa traços mais subjetivos ao apresentar Pantagruel disposto em um cenário tipicamente romântico, ainda que o elemento desnorteante, como um anti-herói cômico, seja justamente ele. Em outros cenários do artista francês, o caráter místico e tenebroso do grotesco romântico e suas figuras híbridas exploram com mais profundidade a obscuridade, como as ilustrações do inferno dantesco.

No século XVIII, era percorrido um caminho que levaria às primeiras indagações sobre o Romantismo. Neste percurso, é notável a mudança da mentalidade da época, período em que a cultura tradicional como se conhecia entra em declínio. O resgate

⁵ Gustave Doré (1832-1883) é conhecido por seu trabalho como ilustrador de autores como Dante Alighieri, Charles Perraut, Miguel de Cervantes, Victor Hugo, John Milton, Edgar Allan Poe, Lord Byron e François Rabelais. Seus traços evocam uma sublimidade advinda das técnicas de sombreamento no retrato dos cenários, ao mesmo tempo em que suas personagens exprimem ares entre o funesto, a fantasia e o absurdo, sob orientação das obras oriundas.

folclórico empreendido pelos românticos visava a uma expressão cultural que não tinha mais o mesmo pulso vívido e que ficava nas brumas do passado. Keith Thomas, em *Religião e declínio da magia* (1971) aponta para o recuo das crenças mágicas; antes mesmo da substituição tecnológica, as reformas intelectuais e racionais alteram a mentalidade daquela sociedade⁶. (Cf. ORTIZ, 1991, p. 34). Morria a magia e nascia uma época tão complexa quanto o riso da cultura popular: a modernidade deturpante.

2.2 O grotesco visual e monstruoso de Kayser

O grotesco: configurações na pintura e na literatura é fruto de uma visita do autor, Wolfgang Kayser, ao Museu do Prado, em Madrid. O lampejo das obras impulsionou o autor a desenvolver um panorama da presença do grotesco na arte, captando a visão caótica e distorcida da realidade. Como já dissemos, o termo grotesco remete às ornamentações inverossímeis encontradas, no final do século XV em Roma, em pinturas da Antiguidade; a natureza, contemplada na perspectiva da perfeição, entrelaça-se aos traços humanos, compondo uma imagem nada crível e que causa estranhamento — como é o caso da pintura a seguir, de Giuseppe Arcimboldo.

Figura 8 – Alegoria do Inverno



Fonte: Wikimedia Commond.

O próprio título da pintura nos leva a indagar como a desproporcionalidade e a interligação com a natureza em demasia representam um caráter alegórico. Arcimboldo, ao utilizar o feio com centralidade em sua obra, não impacta apenas com a estranheza dos

⁶ A exemplo da forma como o racionalismo emaranhava-se nos anos setecentistas, a partir de 1736 não existiam mais processos formais contra feitiçaria na Inglaterra, visto que “os *homens educados* que controlavam a máquina judiciária deixam de acreditar na substância da própria matéria que estava sendo julgada” (ORTIZ, 1991, p. 35, grifo nosso).

galhos, frutos e folhas que compõem a feição humana, mas guia uma reflexão pautada na *natureza* humana — talvez, não tão bela, no que concerne ao equilíbrio clássico. No Iluminismo, a partir da autonomia que a arte ganha com a implicação da criação artística contextualizada, “a natureza não é mais a ordem elevada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana” (ARGAN, 1992, p. 12).

O maneirismo, movimento ao qual pertence Arcimboldo, utiliza-se da deformação como recurso expressivo em detrimento da imitação classicista do belo natural. As tendências ao bizarro e ao extravagante são, como observa Eco (2007, p. 169), recusas à imitação e às regras; a figuração dos corpos disformes dissolve a harmonização clássica e impulsiona, através de ares melancólicos, efeitos sofríveis e maléficos do feio. A representação do corpo grotesco (bem como do cenário e de outros elementos) aproxima-se de uma visão subjetiva em que se avista uma realidade caótica, às avessas, incongruente, nefasta — da qual não nos afastamos.

A amplitude do feio é demonstrada por Eco no seu livro *História da Feiúra* (2007). De caráter enciclopédico, o livro cataloga tantas formas como o fenômeno foi interpretado e representado na arte em diferentes períodos; a leitura cronológica beneficia o leitor para localizar-se pelo *estado da arte* diacronicamente. Ao discutir sobre o Romantismo, o autor segmenta tipos do feio: infelizes e doentes, feios e infelizes, feios e danados. De maneira geral, a latência moderna em criar uma estética nova por uma perspectiva cristã em oposição ao “ideal clássico helenístico” (p. 278) promove um resgate ao feio, trazendo-o para a argumentação em torno dos princípios de autonomia, recriando um *fazer artístico* a partir dos efeitos desestruturantes do torpe.

A leitura de Kayser sobre o fenômeno do grotesco é sobretudo articulada através da arte oficial, canônica — diferente de Bakhtin, que delineia seus estudos do grotesco com base na cultura popular medieval. Ou seja, a reflexão do autor alemão pode ser considerada limitada à primeira vista. No entanto, o próprio exercício de buscar o torpe e o disforme na arte tornada clássica capta obras que foram interpretadas com menor receptividade — o percurso do feio na arte deu-se não apenas como elemento para balancear a harmonização do belo, mas também no reconhecimento expressivo e estético do qual é capaz o mordaz, o horripilante, o monstruoso.

O sublime e o grotesco formam uma dialética na interpretação da arte aliada ao racionalismo, à filosofia, e não se interpõem como formas mais ou menos elevadas na

visão romântica⁷. Enquanto a presença do feio na Antiguidade é secundária, abre-se uma nova possibilidade na mudança do valor estético promovida pelo Romantismo, que quebra com a primazia apolínea em que repousa o belo: estaria na forma dionisiaca aspectos mais peculiares, tornando o feio caro aos românticos.

É na perspectiva de tal resgate empreendido pelos românticos que traremos nosso recorte teórico sobre a obra de Kayser. A atenção do autor concentra-se em três períodos distintos acerca do advento grotesco: a arte ornamental do século XVI; o período do *Sturm und Drang* e o Romantismo; e a modernidade, pois “são três épocas que não mais conseguiam acreditar na imagem fechada do mundo e numa ordem abrigante como sucedia nos tempos anteriores” (KAYSER, 2013, p. 161). Desse modo, é inevitável ligarmos o grotesco com posturas demolidoras ou, no mínimo, questionadoras da realidade — e interligado com o Romantismo no que concerne à heterogeneidade de uma nova arte *interessada*, divergindo do prazer desinteressado kantiano.

2.2.1 Mundos grotescos

Tomemos como exemplo as oníricas obras de Bosch para tratarmos dessa primeira época do grotesco em contornos de fenômeno artístico. O pintor holandês explora temáticas católicas que despertam tanto um imaginário curioso quanto temeroso sobre as incógnitas acerca do destino da humanidade. Céu e inferno são postos nas extremidades de *O Inferno Milenar*, explorando moralmente pelo grotesco o caos estabelecido na terra e como os pecados suscitam em penitências em um ambiente terrificante.

⁷ Tal observação é feita levando em consideração as ponderações críticas-filosóficas empreendidas pelo primeiro Romantismo alemão e o *manifesto* de Hugo; as discussões filosóficas em torno do sublime também possuíam outra perspectiva: as conceituações teóricas que se ordenaram em relação aos efeitos artísticos (Kant e Burke). Dessa forma, a irrupção do feio pode ter sido aceita com ressalvas e desconfianças, mas era inegável o potencial dessa aproximação, bem como sua relevância quanto aos estudos sobre estética e poesia.

Figura 9 – Detalhes de *O Jardim das Delícias* e *O Inferno*



Fonte: Wikimedia Commons.

A monstruosidade dos seres infernais é delineada por traços híbridos, representando, ainda que inconscientemente, frações pertinentes ao ser humano no cosmo em relação aos vícios. Bosch expressa tais questões no cenário tomado por seres fantasiosos, que “não nascem da mistura de traços de animais conhecidos, mas têm uma autonomia oriunda de pesadelos e não se sabe se vêm do abismo, se vagam, observados, em nosso mundo” (ECO, 2007, p. 102). Como aponta Kayser (2013, p. 36), muitos dos símbolos utilizados pelo pintor remetem à Idade Média — há uma infinidade de significados presentes na desordem caricata. Por exemplo, há grotesco nos corpos humanos ao representar a luxúria para além dos símbolos comumente utilizados para o sexo, valendo-se do absurdo no espaço terreno, aspecto também presente no recorte de *O Inferno*, representando figuras beatas de forma animalesca (a freira com feições de porco, por exemplo).

Vemos que a utilização do disforme em função da simbologia cristã elucida a receptividade comedida da época. As formas híbridas, mesmo que quebrassem com a harmonização preconizada pelo estilo clássico, cumprem funções pertinentes ao imaginário cristão, canalizando em Bosch valores morais. Todavia, o espaço quase etéreo utilizado pelo pintor afasta o grotesco de nosso mundo, originando-o de uma outra natureza — diferente dos cenários de Brueghel, o Velho. Brueghel, possivelmente foi influenciado pelo grotesco de Bosch, pinta o cotidiano, as multidões, os cenários campestres, mas representando estes ao centro de um espaço quimérico, efetivando uma mistura caótica e anárquica.

Figura 10 – Detalhes de *A Mulher Louca*

Fonte: Wikimedia Commond.

A loucura ganha espaço no imaginário do homem ocidental a partir do século XV. Como ressalta Foucault (2019, p. 20) em *História da Loucura*, os temas de pestes e guerras favoreciam a morte e a seriedade desta; o “desatino da loucura” substituiu essa perspectiva ao passo que lança olhares desdenhosos a este “nada que é a própria existência”. Na obra de Brueghel, a composição de seres horríveis e ridículos ratifica, para a história do grotesco, uma nova base de interpretação que, de acordo com Kayser, será utilizada no desenvolvimento do grotesco no século XVIII. Continua o autor:

Em Brueghel, anula-se aquela última substância do mundo abismal na ordem cristã do ser. Ele não pinta o inferno cristão, cujos monstros enquanto admoestadores, tentadores, ou punidores continuam sempre embaixadores da ordem divina, porém um mundo próprio, do noturno e do contra-senso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional. A perplexidade do observador é correlata àquele traço essencial (...) do grotesco, (...) o fato de que o próprio plasmador não haver dado nenhuma explicação, mas ter deixado que o absurdo permanecesse como absurdo. (KAYSER, 2013, p. 40).

O grotesco, ao sair da esfera cristianizada e tornar-se uma imagem invertida do nosso mundo, explora o horror e o caricato na relação do homem com o absurdo. As imagens grotescas são potencializadas pelo exagero das formas híbridas, apresentadas no plano ilógico de um mundo quimérico.

Ao explorar os aspectos das deformidades corporais e as caricaturas, Kayser chama atenção para as representações da *commedia dell'arte*⁸. As máscaras utilizadas pelos atores intensificaram os aspectos caricaturescos dos tipos: o corpo grotesco agora

⁸ O termo em italiano refere-se à forma teatral de caráter profissional e produzida coletivamente, pois os atores acrescentavam improvisações às nuances de roteiro, a depender do arquétipo do personagem representado. De acordo com Pavis (2008, p. 62), “a *commedia* revivifica (mais que destrói) os gêneros ‘nobres’, mas esclerosados, como a comédia demasiado psicológica, o drama sério demais; desse modo, o papel de revelador de formas antigas e de catalisador para uma nova forma de se fazer teatro, privilegiando o jogo e a teatralidade”.

ganha tons animais, com narizes alongados, como pode ser percebido nas ilustrações de Callot.

Figura 11 – As máscaras de Callot



Fonte: Wikimedia Commond.

Torna-se cada vez mais nítida a composição do universo grotesco atrelado ao homem — a desordem efetivada pelas excentricidades, absurdos e estranhezas soturnas interferem na capacidade humana de voltar ao estado anterior de lógica. As máscaras de Callot incrementam as representações cômicas e obscenas, promovendo o rebaixamento do homem, condicionando-o aos efeitos desnorteantes do grotesco. O resultado é a apresentação irônica do indivíduo que não está mais em posição privilegiada quanto às temáticas do belo, do harmônico, da visão maniqueísta do mundo.

Seguimos, então, para o segundo momento relevante para a história do grotesco de acordo com Kayser: a intensa fomentação das ideias subjetivas em cenário deveras reflexivo e racional no qual se desenvolveu os primeiros românticos. Esteticamente, o Romantismo valida o feio enquanto qualidade positiva do contraditório, um modo reacionário à imposição neoclassicista do belo, ao passo que se incorpora à filosofia no oportuno momento de entrelaçamento com a arte.

Até o século XVIII, o grotesco é uma forma artística marginal, uma *subclasse do cômico* — ressaltando os aspectos estranhos, disformes, ridículos e monstruosos, criando, na penumbra, um mundo apartado. A sua validação na arte coincide com o período de reflexões acerca da poesia do notório grupo de Iena; embora a leitura total da criação do grupo nos incentive a interpretá-los conjuntamente, é especialmente em Friedrich Schlegel e sua concepção funcional da ironia que poesia e incoerências grotescas oferecem entrelaçamentos paradoxais entre o alcançado e o incompleto.

Longe das festas populares, o grotesco no período do Romantismo serve a uma visão individualizada do homem, fazendo com que o riso seja mais subjetivo e pessoal; a

satirização do mundo carnalizado oportunizou a libertação catártica pelo riso, enquanto que o intimismo do riso romântico traz o horror a uma proximidade incômoda da natureza humana, operando identificações inquietantes, angustiantes. Desse modo, a risada romântica carrega a resposta sarcástica ao mundo que tenta o sujeito romântico se desprender, escondendo na ironia irreverente a gélida sensação de reconhecimento no objeto satirizado.

É nesse ponto que os *mundos grotescos* exprimem na mistura das oposições do cômico e do terrível condições duplamente desnorteantes, como aponta David Roas:

Trata-se, em última instância, de deformar os limites do real, de levá-los à caricatura, não para produzir a inquietude própria do fantástico, mas para provocar o riso do leitor, ao mesmo tempo em que impressiona negativamente com o caráter monstruoso, macabro, sinistro ou simplesmente repugnante dos seres e das situações representadas (...) com o objetivo de revelar o absurdo e o sem-sentido do mundo e do eu. (ROAS, 2014, p. 199, supressão nossa).

Quanto à “inquietude do fantástico”, o autor refere-se à sua linha teórica, que estabelece o fenômeno fantástico pela transgressão dos limites do real, questionando os eventos insólitos não pela natureza suspensa entre o maravilhoso e o estranho (como o faz Todorov em *Introdução à literatura fantástica*), mas pela sua inexplicabilidade. O elemento sobrenatural (no que concerne ao *absurdo*) serve a uma exorcização de males também introspectivos, refletindo turvas imagens ora animais, ora ridículas, suscitando em formas alegóricas sobre a relação egotista do indivíduo e com o mundo acercado.

Ao observar as proximidades da função do horror na teoria do grotesco de Kayser, Roas argumenta que o autor assimila e se apropria de recursos pertencentes ao gênero fantástico: a visão do grotesco como “expressão da paralisia progressiva e inexorável do homem diante de forças anônimas” a destruir as coerências aproxima-se das definições de Castex e Caillois, seus contemporâneos, sobre o fantástico. (ROAS, 2014, p. 193). Embora ambos utilizem o horror no cerne de seus conceitos e tenham a mesma atitude de negação, as essências do fantástico e do grotesco são distintas, principalmente por causa do elemento cômico — que, para Roas, se afasta da teoria de Kayser na preconização do efeito paralisante do medo e na argumentação pautada na arte romântica, especialmente na literatura produzida pelo *Sturm und Drang*.

De fato, é no enfoque sobre o estudo do grotesco na época romântica que se atribui uma visão de negatividade ao fenômeno, correlato ao *desgosto* romântico frente à normatização da arte e, mais intimamente, às questões existenciais do sujeito romântico. A negatividade de Kayser não diz respeito, então, à estética grotesca e sua expressividade,

mas ao rebaixamento do homem romântico. Deve-se, contudo, emprestar devidos cuidados à noção de rebaixamento: integra à multiplicidade das representações que o grotesco faz da natureza humana facetas terríveis, assustadoras e mortificantes, como também insensatas, ridículas e caricatas; elas encontram-se diluídas, complementando-se paradoxalmente.

Inevitavelmente, as discussões estéticas no qual está inserido o grotesco romântico toma como referência o cânone artístico e filosófico, afastando-se das vozes populares e do efeito regenerativo do riso. É pelo caráter erudito do *corpus* de Kayser que Sodré e Paiva (2002) veem com relutância a dicotomia Kayser e Bakhtin quanto ao cômico e o horrível, pois o grotesco na visão bakhtiniana não depende da noção de obra de arte e o seu aspecto corpóreo simboliza o corpo social. Ainda assim, a categoria trans-histórica de Kayser para interpretar o fenômeno grotesco pode limitar em parte seus resultados pela preconização dos elementos terrificantes na arte, mas é imprescindível quanto à compreensão das esferas criativas do Romantismo, principalmente ao explorar os efeitos dúbios do horror.

O horror, desde os romances góticos, figurava emoções terrificantes, que serviam a funções deturpadas — entre outras, explorando temáticas restritas. Ao atribuir sentido duplo ao horror, o hibridismo dos corpos grotescos contamina a forma de pensar do romântico, naturalmente inquisitivo: traz, para a literatura, os gênios opostos do drama, caracterizando sua época.

2.2.2 Mais caricato, menos ingênuo: particularidades grotescas no Romantismo

A teoria filosófico-literária dos primeiros românticos alemães é coesa na sua proposta e na sua forma: contrapostos ao absolutismo da verdade sob a síntese dualística proposta por Kant, seus escritos sobre poesia, filosofia e seu tempo são apresentados em fragmentos, tal qual era o eterno não resultado final da emergência crítica. O pensamento de Kant delimita a sensibilidade e as experiências intuitivas do intelecto, do entendimento; nesse ponto, a crítica discerne as fases do pensamento em um dualismo, atribuindo-lhe sentido negativo. Dessa visão quase platônica da duplicidade de prismas nasce a tendência de fazer uma síntese do problema — presente em Fichte, Schelling e Hegel, nomes do Idealismo Alemão.

Diferente das reflexões dos primeiros românticos de Iena, o Idealismo Alemão busca a centralidade advinda da união entre objeto e sujeito, atribuindo à poesia caráter

pleno através da instituição de um pensamento puro, unindo o intuitivo ao racional. Hegel, ainda na áurea era do seu pensamento, crê na possibilidade de criar uma *intuição intelectual*, fazendo com que a completude da consciência seja não apenas alcançável, como também o fim inevitável dos embates reflexivos de contrários — como aponta Duarte (2011), o *não* se tornaria fatalmente o aspecto positivo.

A busca pela centralidade da época moderna norteia o campo artístico, em um contexto deveras reflexivo e questionador por essência; a poética insere-se em um período confluyente com a razão a imperar o discernimento do homem, um caminho propício ao espírito contraditório dos românticos. Dessa forma, a união do pensamento filosófico e artístico empresta à poesia a objetividade buscada, enquanto atribui à filosofia poeticidade nas reflexões. O intuito de equilibrar o desejo de síntese (como visto em Hegel) choca-se com a natureza kantiana quanto ao sensível e o inteligível; como aponta Duarte (2011), a pretensão romântica de achar o absoluto esbarra na impossibilidade desta tarefa, resultando na união da interioridade subjetiva e na exterioridade objetiva. Pensando fragmentadamente, o *ímpeto tempestuoso* serve ao espírito irônico não apenas no sentido, mas na própria estruturação da linguagem. Sabe-se que a totalidade da poesia é uma busca frustrada, com o sentido sempre em trânsito, então a desestabilização do enunciado promovida pela ironia possui caráter reflexivo permanente, agarrando-se ao discurso pelas amarras da contradição e fixando-se pelo aniquilamento da completude.

É paradoxal, decerto. E por isso a filosofia literária (ou a teoria literária filosófica) dos primeiros românticos alemães coleciona olhares desconfiados e críticos veementes. Embora falte uma linearidade teórica, não se pode atribuir a isto um desinteresse sistemático, mas sim uma intenção própria da completude sentida na união de formas contraditórias, ainda que destinada à incapacidade explicativa. A essência poética, encontrada abundantemente no mundo ao nosso redor, engaja reflexões em forma de poesia, mas sem desejar segmentá-la: como disse Schlegel (2016, p. 484), “O espírito que conhece as orgias da verdadeira musa jamais chegará ao fim desse caminho, ou terá a ilusão de que o alcançou; pois jamais pode calar um anseio que se renova eternamente a partir da abundância da satisfação”.

Em *Conversa sobre poesia*, Schlegel produz, com teatralidade, um debate em tons de manifesto sobre a falta da objetividade da poesia, comparando as épocas; ao se referir à Antiguidade, analisa a poesia do período como perfeita e digna de admiração, mas *finalizada*, com uma centralidade advinda da mitologia — eis o que faltaria à época moderna. A modernidade não possui uma mitologia, uma ideia de unidade, uma

linearidade dogmática. Na caoticidade do pensamento moderno, a ironia é impulso inicial e ponto de chegada *suposto*.

Entender as direções críticas do período é primordial para a percepção da miscelânea de reflexões dissonantes. Filosofia e arte mesclam-se; são perdidas as tênues segmentações entre as máscaras da comédia e da tragédia; a interpretação dos tempos progressos evoca distintas heranças, que convivem caoticamente no espírito do homem, enquanto ele simula ter o controle dos efeitos diferentes, mas está inserido em uma realidade anárquica; é um tempo grotesco.

Enquanto categoria estética, o grotesco na época romântica revela uma tendência no campo artístico de explorar a natureza dos contrários em uma coexistência que representa o sujeito romântico. Tais possibilidades encontram na veia cômica expressão de descontentamento. Como aponta Guerra (2018, p. 191), “o homem romântico está debruçado sobre si mesmo, explorando todos os sentimentos que dele podem brotar. Assim, quando se depara com sua sombra, as satiriza, zomba dela de forma a aceitá-la. Assim nasce a comédia”.

Ao analisar o teatro do *Sturm und Drang*, Kayser discute a importância do período como validação da estética grotesca — não mais uma questão ornamental ou utilizada para figurar cenários cristãos do inferno e suas bestialidades. O grotesco é voz da época moderna, revelando aspectos animalescos do homem, pintando-o caricaturalmente. Lenz (1751-1792), ao falar sobre a comédia, aponta para a representação da sociedade que esta o faz, assim como as comédias de Aristófanes da Antiguidade tinham criticidade ao abordarem os problemas de Atenas. Todavia, o autor salienta que a comédia não apenas provoca sorrisos, mas também evoca tons sóbrios e, “por isso, nossos comediógrafos alemães devem escrever de maneira cômica e trágica simultaneamente” (LENZ, 1775 *apud* KAYSER, 2013, p. 47).

Suas ideias estão mais para apontamentos do que para uma estruturação teórica, como bem aponta Kayser; a sua relevância está nas obras. Tanto o drama de Shakespeare quanto o universo da *commedia dell'arte* influenciam a excêntrica produção do autor alemão, utilizando-se da inversão da caricatura e do exagero ao exprimir efeitos cômicos ao passo que se utilizava também de temáticas sérias (no sentido crítico). Enquanto modelo, as peças de Lenz estabeleciam uma construção (ou não construção) em certas cenas abruptas e uma prosa rude e pungente, como afirmou Carpeaux (2013, p. 54). Outro autor do *Sturm und Drang* pontuado por Kayser quanto à utilização de elementos grotescos foi Goethe.

Em *Satyros*, de 1774, a monstruosidade da figura que mescla homem e carneiro não é puramente satírica, mas também desnorteia o mundo pelos efeitos do horror. Kayser (2013, p. 51) menciona momentos do poema dramático que ocasionam perplexidade no leitor, quando a sátira aos peregrinos milagreiros oscila o riso com o estranhamento do mundo; por exemplo, “quando o monstro, que se tornou bastante antipático, é tomado de autêntico sentimento da natureza e compõe uma canção autenticamente goethiana”, conquistando inclusive a terna Psique, ignorando sua aparência. Vejamos como a poeticidade possui fluidez satírica, mas também é antagônica:

Psique - Meu coração, ah! anseia pela canção.
 Sátiros [canta]. Sua vida, coração, para quem brilha?
 Seu olho de águia, o que ele vê?
 A natureza presta homenagem a você por toda parte, é todo seu;
 E você está sozinho
 Você é miserável!
 Arsínoe. - Ele realmente canta muito bem!
 Psique. - Eu quero perder meu coração no meu peito.
 Sátiros [canta]. - Melodia guiada do céu
 E tocou rocha e floresta e rio;
 E mais feliz foi sua música do corredor como sol;
 E você está sozinho
 Você é miserável!
 Psique. - Que cara alta divina!
 (GOETHE, 2003, p. 7, tradução livre).

Por sua vez, em *Fausto*, a lenda do homem tentado pelo demônio Mefistófeles (versão goethiana) “faz com que o herói romântico se depare com o que há de mais animalesco em si, que olhe para sua sombra e veja que não é só constituído de beleza” (GUERRA, 2018, p. 195). A autora também aponta para o caráter transformador do horror, em uma contraposição de bem e mal quase sobrepostos. Em relação ao drama do *Sturm und Drang*, então, tanto Lenz quanto Goethe fornecem exemplos da expressão grotesca no encadeamento de cenas curtas, irrompendo bruscamente em cenários torpes e com linguagem viperina.

Ainda que houvesse vozes posteriores a preferir como alternativa a “orientação revolucionária de Lenz, em vez da clássica de Goethe” (CARPEAUX, 2013, p. 54), a verdade é que o grotesco, no que concerne à estética romântica em ascensão, pouco recebeu contribuições teóricas de ambos — Goethe, inclusive, posiciona-se em oposição ao caricaturesco em diversos escritos na sua fase clássica. É em Schlegel que o grotesco alcança reflexões mais delineadas.

Em *Dialeto dos Fragmentos*, o grotesco está presente tanto nas suas ideias sobre o papel da ironia quanto na aproximação entre filosofia e poesia. No fragmento 305, o

grotesco é associado às “espantosas transposições de forma e matéria”, pois “ama a aparência do contingente e estranho, e se mostra, por assim dizer, coquete com o arbítrio incondicionado” (SCHLEGEL, 1997, p. 101-102). Nessa perspectiva, o humor da ironia é autocrítico, de essência reflexiva. No fragmento 75, Schlegel (*Ibid.*, p. 58) usa o termo “grotescos filosóficos” para referir-se ao contraste entre forma e matéria, complementando filosofia e poesia; afirma, inclusive, que gostaria de ver combinados Jean Paul (pseudônimo de Friedrich Richter) e seu grotesco junto à formação fantástica do Peter Leberecht.

Peter Leberecht era o pseudônimo de Tieck, o autor de *Contos Populares de Peter Leberecht. Gato de Botas* fez parte desta publicação; sobre a capacidade de atingir o leitor, diz Schlegel (1997, p. 102): “Ele tem garras e quem foi arranhado grita, como é justo, com ele; a outros, porém, pode divertir o modo como passeia, por assim dizer, no telhado da arte dramática”. A versão de Tieck do conto de Perrault apresenta uma *quebra de ilusão*, de acordo com Saes (2013, p. 27-28), que produz a sátira da imagem iluminista relacionada ao gosto e outras estruturas pertencentes à estética classista. É provável que, ao referir-se a Leberecht, Schlegel não apenas quisesse fazer referência ao caráter fantástico dos contos populares, mas também às rupturas dramáticas do autor (um movimento de parábise inesperada, princípio importante na ironia de Schlegel). Tal caráter satírico apresentado entrelaça-se, de fato, com o poder aniquilador do humor proposto por Jean Paul.

De acordo com Kayser (2013, p. 58), o grotesco está presente em *Introdução à Estética* pela omissão; é uma categoria aniquiladora do humor, por tratar-se de um riso preso a uma face melancólica. A ideia de um humor satânico, que totaliza a inversão das estruturas cabidas, rebela-se contra as relutâncias de Jean Paul a admiti-lo: o autor vê pouco caráter estético no diabo, com sua “vestimenta colorida e floreada... dos guilhotinados”, mas dá passos importantes à perspectiva de mundo alheado ou da própria *destruição cósmica*. A referida relutância de Jean Paul associa-se à progressiva visão desse humor: o aniquilamento também tem ares ascendentes. Vejamos detalhadamente o que Kayser fala sobre o humor satânico e as figuras heterogêneas do autor:

Ao ardor todo com que representa as exaltações anímicas de suas personagens elevadas, mistura-se, não só a tristeza acerca da caducidade terrena dos grandes momentos, não apenas uma dor pelo fato de tudo ficar nas sensações subjetivas e as portas do céu jamais se abrirem efetivamente, mas, ao mesmo tempo, uma dúvida sobre se realmente se trata de portais e muralhas de um céu. (KAYSER, 2013, p. 59).

Tais questionamentos de Kayser buscam organizar sua argumentação do humor satânico e sua ligação com o grotesco em Jean Paul; há uma mentalidade da época

romântica em relação ao “riso assassino”, como coloca Minois (2003, p. 530), que revela, na espiral do pensamento moderno, a busca pelo absoluto ao passo que sua concretização não obtém êxito. É irônico desde sua teorização. É pela alusão a esse absoluto conduzindo ao humor que Kayser compara o grotesco de Jean Paul com Schlegel.

Conversa sobre Poesia pode ser interpretado quase como um trabalho coletivo, no sentido que os personagens são referência aos membros do círculo de Iena; na exposição do personagem Antonio, em *Carta sobre o Romance*, encontramos a voz direta do discurso de Schlegel (pois era seu *personagem*). Há elementos nesta obra que exercem, durante a exposição teórica de Kayser (2013, p. 56), prerrogativas fundamentais: “a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo”. Se em Jean Paul o riso satânico culminaria no infinito, a *confusão da fantasia* “mergulha naquela torrente que a eleva e a conduz ao seu domínio” (*Ibidem*).

Lembremos do poeta romântico que Schlegel pinta da união entre o grotesco e o fantástico: ele é sentimental no sentido *espiritual*, sempre aludindo “ao mais elevado e infinito, hieróglifo do amor único e eterno e da sagrada plenitude de vida da natureza formadora” (SCHLEGEL, 2016, 534). O grotesco (e arabesco) serve a um “modo de exteriorização da poesia” (*Ibid.*, p. 530), em que a exposição do caos revelado na íntima reflexão do homem esboça faces para além do herói: pode o homem também ser e estar rodeado pelo espantoso — e algumas dessas, ridículas.

Cômico e trágico: uma relação concomitante antes impossível no que concerne aos gêneros, mas que encontra na estética do fim dos anos setecentistas conceitos que dinamizam essa relação e mudam a visão primária de seus efeitos. De acordo com Schlegel, o caricaturesco é uma visão ingênua e o grotesco, uma faceta desprovida desta. Há no grotesco a sagacidade que emprega intenções duplas. Ao referir-se à Revolução Francesa, Schlegel (1997, p. 134) caracteriza o caráter nacional francês pelas discrepâncias entre o levante popular e as sequências violentas, enquanto a burguesia disputa violentamente seus interesses: traços terríveis “misturados num caos horrível e entrelaçados o mais bizarramente possível numa imensa tragicomédia da humanidade”.

Ainda que o termo tragicomédia caia em descrédito por causa da estética clássica, a união das formas contrárias emprega uma possibilidade expressiva em que as estruturas ainda estão a se fixar. O drama de Shakespeare é tragicômico e é grotesca sua fusão dos pares a perderem sua autossuficiência, criando uma nova via de contato para o efeito duplo do riso e do assombro. São efeitos extraídos da complexidade a permear os

homens, estes que estão condicionados ao ridículo e ao grotesco por sua natureza. (Cf. SCHLEGEL, 1997, p. 163); aos artistas, duplica-se esse panorama de contrários.

A poesia da segunda parte de *Lira* elabora uma poética pautada nas questões reflexivas por meio da linguagem irônica e da hibridização dos gêneros, com poemas ora narrativos, ora experimentais (a similaridade com o texto dramático é um exemplo). “Ideias íntimas” explora as visões desacreditadas de um jovem poeta, um eu lírico a divagar sobre poesia e questões existencialistas.

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 beijos a garrafa aberta...
(AZEVEDO, 2009, p. 128, grifo do autor).

As passagens irônicas são repletas de imagens teatralizadas, dispendo os cenários físicos e internalizados com caoticidade. As ornamentações das paredes confundem-se com a visão embriagada do poeta imerso nas suas abstrações, evocando, em seu transe, comparações grotescas no que concerne à mistura nada expectável entre sonho, realidade, racionalidade e absurdo.

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’oiro do Cognac ardente.
(AZEVEDO, 2009, p. 129).

A ironia, no sentido autocrítico exposto por Schlegel, transpassa ao leitor o desinteresse para com os temas românticos utilizados de forma generalizada e, portanto, acrítica. O poema de Azevedo situa-se na surdina das luzes vistosas do lirismo, ao passo que, visualmente, seus elementos compõem uma versão rafaelística dos principais poetas da época, situados em uma versão literária romântica de *Escola de Atenas*, em que suas disposições representam muito mais que a simples referência a determinados poemas; são componentes racionais para as indagações do eu lírico, traços reflexivos em meio à desordem pessoal. Entre a coletividade (contextualização romântica) e a reflexão introspectiva do poeta, o cadenciamento das ideias do eu lírico são misturas grotescas do intimismo artístico e, portanto, não possuem o mesmo valor regenerativo e positivo da

festividade medieval. Ao contrário: o riso romântico mal consegue se libertar das angústias, quiçá gerar efeitos libertários.

2.2.3 *As faces do horror e do riso: funções do grotesco*

Em um diálogo que introduz o conto “O caso da Vila Glicínia”, Dr. Watson e Sherlock Holmes discutem a semântica da palavra grotesca; enquanto o redator das histórias do famoso detetive aproxima-a de “estranho, notável”, Holmes aponta para a implicação do trágico e do terrível. Embora decerto a busca etimológica-semântica da palavra na literatura seria um interessante exercício, não é esse nosso objetivo; ainda assim, a observação do personagem de Doyle nos é útil para avaliarmos os resultados no qual Kayser chega ao final de *O grotesco: configurações na pintura e na literatura*.

Segundo o autor, “despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas, alhear o existente” são traços essenciais do grotesco. Na tradição, o grotesco é usado frequentemente como sinônimo para monstruosidades, bestialidades ou mesmo obscenidades. O terrível, que tanto é atraído pela expressão romântica, conserva uma comicidade distinta da expressão festiva popular, expondo o ridículo de forma individualizante.

A recepção do grotesco valida-se pelo contato com o objeto, mas também pela disposição dos elementos internos e como foram pensados para causar efeitos desnorteantes, visto que o grotesco é uma estrutura alheada (que *torna estranho*). Insiste Kayser que a aliança com o horror põe em xeque nossa orientação perante à ordem lógica do mundo, mas que dele irrompe algo de inconcebível.

A fim de sintetizar as implicações do absurdo, Kayser (2013, p. 160) distingue o “grotesco fantástico”, com seus mundos oníricos, do “grotesco satírico”. É nesta segunda forma que encontramos inclusive as extensões fantásticas do inferno, mas em relação ao efeito cômico. O jogo com o absurdo provém das “antecâmeras cômicas, caricaturescas” e ao unir-se às amarguras, imprime ao grotesco “traços da gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica” (*Ibidem*).

O grotesco distorce a verossimilhança com o mundo exposto frente ao intuito da ridicularização *do outro*, imperando um riso demarcado pela distância segura — uma superioridade que, segundo Roas, não dura: esse *outro* e o seu mundo são reflexos deformados do nosso. A isso, o grotesco revela a sua verdadeira face: caótica, ridícula e sem-sentido (*Cf.* ROAS, 2014, p. 199). Dessa forma, é importante compreendermos o

fenômeno grotesco como uma estética imersiva na complexa e deformada essência humana, a rir dos defeitos que são *seus*, a ridicularizar seus traços ambíguos e desconcertantes.

2.3 Hugo e a poesia moderna

Seja sob uma ótica mais ou menos lisonjeira, é inegável a importância do movimento romântico frente aos valores clássicos: há nesses artistas um espírito revolucionário, por trazerem a proposta de uma maneira expressiva livre das academias. A luta entre valores clássicos e uma arte independente marcam o desenvolvimento do Romantismo. Na França, a doutrinação da Escola Francesa impunha normatizações rigorosas à arte, ironicamente no período próximo à Revolução; como aponta Rosenthal (2017, p. 11), nessa época “a Revolução rompia com os códigos sociais e ensinava aos indivíduos que originalidade, ousadia e energia poderiam levá-los aonde quisessem na sociedade”. A exposição de *A Balsa de Medusa* (1819) de Théodore Géricault desprende-se dos valores artísticos canônicos à época, abrindo espaço para pintores como Eugène Delacroix — dotado de uma arte impetuosa, em que a sua expressividade romântica aparece principalmente no diálogo com escritores do movimento.

Delacroix encontrou na literatura não apenas uma inspiração temática, mas sim algo mais intrínseco — uma relação estabelecida pelo aspecto criativo ao transpor as nuances dramáticas em tinta e poesia. Dessa forma,

Sua obra é um poema imenso e multiforme, ao mesmo tempo lírico e dramático, sobre as paixões — paixões violentas e assassinas que fascinam, dominam e subjagam a humanidade. Na elaboração e execução das páginas desse poema, Delacroix não abre mão de nenhuma de suas faculdades como homem e artistas de vasta inteligência, elevando-se ao nível do pensamento das maiores figuras da história, da lenda e da poesia. Faz uso de uma imaginação febril, sempre controlada por uma lúcida racionalização e pelo domínio da vontade. (ROSENTHAL, 2017, p. 65).

Contemporâneos, Delacroix e Victor Hugo são comumente comparados no cenário do Romantismo francês, cada um representando uma linha artística; enquanto Delacroix é o grande nome da pintura romântica francesa, Victor Hugo eternizou-se nas letras do período. A ambos, podemos fazer uma leitura pertinente à época, contextualizando a forma como deu-se a ascensão do Romantismo em território francês — irruptiva, efêmera e consideravelmente significativa.

É de se esperar as opiniões ora conflituosas entre os artistas da época, visto que o Romantismo, como uma nova estética, propunha hibridismos antagônicos ao

Neoclassicismo; não obstante, essas discordâncias aconteciam também entre os adeptos à nova forma estética — um embate positivo, considerando as propostas reflexivas imersas no caráter disruptivo do movimento. Charles Baudelaire (1956, p. 44), em *Salão de 1846*, discute ideias a respeito do Romantismo e desenvolve sua própria definição, centrada na espiritualidade, na intimidade, na aspiração ao infinito; em sua perspectiva, essas seriam características que Hugo não atingiria, colocando seu esforço (“a labourer”) acima de sua criatividade. Lendo-o comparativamente à Delacroix, diz Baudelaire (1956, p. 56):

One starts with detail, the other with an intimate understanding of his subject; from which it follows that one only captures the skin, while the other tears out the entrails. Too earth-bound, too attentive to the superficies of nature, M. Victor Hugo has become a painter in poetry; Delacroix, always respectful of his ideal, is often, without knowing it, a poet in painting.⁹

É certo que o autor de *Flores do mal* se apoia em um juízo adjacente à ideia de gênio criativo impulsionado pela inspiração externa, que vem de encontro aos conflitos internos. O sentimento de falta que fazia os românticos *procurarem* fora de si mesmos, apenas para *encontrarem* internamente (Cf. BAUDELAIRE, 1956, p. 43), corresponde a uma subjetividade que prioriza o poeta e seu estado de melancolia frente ao mundo. Os temas que acompanham o *spleen* são tocados muitas vezes por uma atmosfera sombria, com uma visão particularmente egotista a transbordar por fronteiras díspares.

Hugo de fato incomodou. O autor já era conhecido no meio literário quando, em 1830, estreou com *Hernani*, considerada um marco para o Romantismo no país¹⁰, mobilizando a cena artística em prol de uma nova forma do drama. A peça aborda os embargos amorosos entre um jovem malquisto e uma infanta, em meio aos conflitos políticos da corte (fictícia) espanhola, com conspirações que levam os amantes ao fim trágico da morte. A diferir do sentido trágico da Antiguidade, lembremos que, no Romantismo, a morte é temida, mas se sobressai o *interesse* sombrio, bem como o escapismo que ela promove. Na herança greco-romana, o drama é desenvolvido em três atos; no caso de *Hernani*, o terceiro ato não promove o fechamento, mas sim introduz uma guinada no enredo — ironicamente, trazendo para ele a antiga lei do hóspede. Quanto à estrutura, por ser dividida em cinco atos, a peça provocou reações negativas dos

⁹ Um começa com detalhes, o outro com uma compreensão íntima do assunto; daí resulta que um captura apenas a pele, enquanto o outro arranca as entranhas. Muito ligado à terra, muito atento às superfícies da natureza, M. Victor Hugo tornou-se um pintor de poesia; Delacroix, sempre respeitoso do seu ideal, é muitas vezes, sem saber, um poeta da pintura.

¹⁰O cenário político da época era bastante dividido; em 1830, mesmo ano da estreia da peça, a revolução conservadora (com o apoio da burguesia) colocou o duque Luís Felipe no poder, inspirando outros levantes nacionalistas pela Europa.

classicistas, levando a uma briga na Comédie-Française entre os dois lados durante a estreia, fato eternizado na pintura de Paul Albert Besnard.

Como comenta Rosenthal (2017, p. 18), a oposição se manifestava usando insultos e zombarias, “mas não com obras de expressão”. Os ânimos já estavam exaltados desde a publicação de *Cromwell* (1827): efetivando um rompimento com a tradição clássica, o prefácio da peça elucida sua “luta por uma nova poesia” (BERRETTINI, 2007, p. 9).

No entanto, discordamos de Baudelaire quanto ao tom diminutivo que ele atribui à estruturação da produção de Hugo; o retrato que o autor pinta demonstra uma sistematização que nada deve ao criativo, acrescido do tom absorto de sua poética. É nessa riqueza de *detalhes* e na propriedade estética que “até a excentricidade toma formas simétricas” (*Ibid*, p. 55) em que iremos nos concentrar: o caráter reflexivo do grotesco na poesia.

A comparação menos valorativa quanto a Hugo por Baudelaire não deve ser tomada como absoluta, visto que *Flores do mal* é exemplo de como a poética do autor permeia entre o lírico, o lúgubre e o irônico. Aspectos estéticos afora, o grotesco presente na abordagem teórica de Hugo e em suas produções também engrena-se em Baudelaire, como podemos perceber no poema “Uma Carniça”. Ao tratar do corpo feminino desfeito da humanização, roubada pela morte, o cadáver na estrada é descrito repulsivamente, com um jogo de palavras que resvala no cômico: o eu lírico, após pormenorizar o cadáver da mulher, continua a dialogar com sua amada, apontando ironicamente o destino futuro de sua beleza e vivacidade. Vejamos:

– Pois há de ser como essa coisa apodrecida,
Essa medonha corrupção,
Estrela de meus olhos, sol da minha vida,
Tu, meu anjo e minha paixão!

Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza,
Após a bênção derradeira,
Quando, sob a erva e as florações da natureza,
Tornares afinal à poeira.

Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao verme que te beija o rosto,
Que eu preservarei a forma e a substância divina
De meu amor já decomposto!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 126).

Pela apreciação do poema, é certo afirmar que, apesar das críticas feitas quanto ao trabalho estético de Hugo, o grotesco exerce uma fascinação em Baudelaire. Entre as discrepâncias das perspectivas sobre o Romantismo, é certo julgar que o grotesco sai de

uma posição marginalizada para endossar no campo teórico e estético um papel significativo. É, em outras palavras, a posição centralizante nos escritos de Hugo sobre a poesia moderna, formando uma *dialógica dicotomia* com o sublime: Victor Hugo desejava construir a poética na sua totalidade. Pela sua vertente romântica, nasce uma proposta resoluta: representar o homem na sua complexidade, expondo “o interior e o exterior”. É no referido prefácio, entre críticas à arte clássica de seus contemporâneos, que Hugo apresenta sua teoria a respeito do grotesco e do sublime.

A poética feita do equilíbrio entre o trágico e o cômico apresenta-se no cerne do grotesco — “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2007, p. 36). Até mesmo a beleza universal chegaria ao ponto da monotonia e, dificilmente “o sublime pelo sublime [...] ocasionaria contraste” (*Ibid*, p. 33, supressão nossa). Nesse ponto, o sublime evidenciar-se-ia ao ser contraposto com o grotesco; a complementação do disforme, ao invés de diminuir o valor estético do sublime, eleva-o a uma forma mais *pura*, maior que o belo antigo. Dessa forma, o feio passa a ser visto como outra face da beleza. (Cf. ECO, 2007, p. 321).

A absoluta simetria do belo é circular — e limitada. O grotesco nos apresenta, segundo Hugo (2007, p. 36), aspectos sempre novos, mas incompletos; é o conjunto do que nos escapa, e que vem a se harmonizar com a criação. Dessa maneira, Hugo propõe-se a analisar a evolução da poesia de acordo com a História, dividindo seus apontamentos sobre os tempos primitivos, tempos antigos e tempos modernos. Para cada época, o autor evoca três fontes: a Bíblia, Homero e Shakespeare, respectivamente. Segundo sua teoria, a ode dos poetas líricos possui caráter ingênuo, enquanto a poesia antiga tem a simplicidade, deixando à poesia moderna o aspecto da verdade. “A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida” (*Ibid.*, p. 40).

Visualmente, Hugo (2007, p. 44-45) metaforiza através da natureza as três épocas da poesia:

Para tornar sensíveis, por uma imagem, as ideias que acabamos de aventurar, compararíamos a poesia lírica primitiva a um lago tranquilo que reflete as nuvens e as estrelas do céu; a epopeia é um rio que dele provém e que corre, refletindo suas margens, florestas, campos e cidades, para entrelaçar-se ao oceano do drama. Enfim, como o lago, o drama reflete o céu; como o rio, reflete suas margens; mas só [ele] tem abismos e tempestades.

A poesia é como a natureza, entrelaçando corpo e alma, animal e espírito. De acordo com Hugo, o sublime apresenta a alma purificada pela moral cristã, enquanto o grotesco representa o papel da besta humana; nele, cabem “todas as paixões, os vícios, os

crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, perverso, hipócrita”, pois “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil.” (HUGO, 2007, p. 36). Unindo-os, completa-se a perfeição da criação, embebida pela imperfeição e pela duplicidade da humanidade. Esse grotesco, que é essencialmente cristão, propõe ao drama o caráter real através da harmonização dos opostos.

As comparações da poesia com a natureza dizem respeito à filosofia da arte da época. Hugo (2007, p. 65) acreditava que o poeta deveria pedir conselho “senão à natureza, à verdade, e à inspiração, que é também uma verdade e uma natureza.”. Schlegel, por exemplo, não acreditava que arte e natureza fossem uma única coisa, ainda que a essência da poesia fosse tão abundante quanto a própria natureza. A poesia moderna é *artificial*, pois é fruto da razão e da reflexão que logo esbarra na incompletude da forma lírica; como disse Schlegel (1997, p. 63-64), “uma definição da poesia só pode determinar o que ela deve ser, não o que efetivamente foi e é, senão diria da maneira mais breve: poesia é aquilo que assim se chamou em alguma época e em algum lugar.”. Assim, o conceito do que é *verdadeiro* na poética, se fosse definido, logo esvaziar-se-ia, tamanha a efemeridade das conclusões. Na arte, a busca crítica da sua expressividade e significância amplia e desenvolve seus domínios.

É a esse aspecto reflexivo na poesia moderna que nos deteremos — da qual o grotesco soube muito bem utilizar.

2.3.1 *Passado e presente: grotescos?*

O século XIX foi berço para a profícua racionalização da arte, acompanhada de uma atitude subversiva em relação às propostas estéticas que colocavam como centro o pensamento progresso sobre estética, arte e poesia. A difusão da cultura helenística propicia a valorização de autores como Aristóteles e sua *Poética*, introduzindo preocupações formais sobre a poesia, preconizando as formas dramáticas com base nos princípios de verossimilhança, mimese e, principalmente, da essência do fenômeno poético. Tais valores eruditos influenciam curiosamente a figura romântica: as atitudes de negação pouco admitem a vinculação com o passado, ainda que seja através deste que são gerados os confrontos com o novo e, naturalmente, são amadurecidos os aspectos de autossuficiência.

No pensamento aristotélico, os elementos internos seguem uma lógica hierarquizada, preconizando ao drama estruturas essenciais que alcançariam efeitos

elevados no indivíduo. De acordo com a interpretação de Silva (2018, p. 321) pautada em Aristóteles, o ditirambo arcaico, marcado pela dança e pelo caráter satírico, deu origem a outras formas: a tragédia, marcada pela seriedade, e o drama satírico¹¹, marcado pela baixaza. Dos cantos fálicos, por sua vez, desenvolveu-se a comédia. O gradativo enfoque dado ao enredo (*mýthos*) em relação ao espetáculo (*ópsis*) delinea a natureza individualizada da tragédia, uma evolução poética que Aristóteles aponta como positiva.

A tragédia não fala do homem comum que falha em detrimento do caráter — ao contrário, o trágico alcança o mais exímio dos homens, vítima da ignorância e dos desejos divinos que fogem do seu controle¹². Dessa maneira, a tragédia compreenderia a

mimese de uma ação séria, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada espécie de ornamento distribuída em suas partes, sendo executada por meio de agentes que dramatizam e não de uma narração, capaz de levar — por meio de compaixão e temor — à catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, 2017, p. 71-72).

Diferente da comédia, que seria “a mimese de homens inferiores” (*Ibid.*, p. 67), a tragédia organiza-se sob a regra unitária de verossimilhança: unidades de ação, de lugar e de tempo. Curiosamente, Aristóteles detêm-se mais na unidade de ação, que consiste na coerência essencial em que os episódios dispostos se interligam a fim de atingir efeitos trágicos do que nas restantes.

O drama moderno quebra com as regras aristotélicas não apenas em relação à unicidade dramática, mas principalmente na hibridização dos gêneros — ao misturar o alto e o baixo, rompe com o caráter dogmático e racionalista da *Poética* ao passo que não limita os autores por regras, mas sim que tais leis estão subordinadas ao aspecto criativo. A exemplo da encenação de *Cromwell*¹³, podemos constatar que Hugo se preocupava muito mais com o aspecto orgânico do drama (unidade de ação) do que com os aspectos de verossimilhança na representação de lugares e na temporalidade.

Com tons de manifesto, Hugo (2007, p. 64) defende a liberdade artística ao priorizar a valorização da essência em detrimento da forma, compreendendo as regras ora

¹¹ Há autores que delimitam o drama satírico derivado do canto fálico, pelas aproximações do cômico. Todavia, Silva (2018, p. 323) apoia-se em Aristóteles para segmentá-los da forma exposta: “a julgar pelo elemento satírico de que é dotado o ditirambo arcaico mencionado por Aristóteles, é de se supor que em seu esquema diacrônico de evolução dos gêneros dramáticos, tanto a tragédia quanto o drama satírico tenham se desenvolvido a partir do ditirambo”.

¹² A falibilidade (*harmartia*) preserva a dignidade moral do herói, pois as falhas originam-se do desconhecimento acerca de seus destinos, como em *Édipo Rei*, ou pelo entorpecimento de suas faculdades ao desejo dos deuses, como em *As bacantes*. São, portanto, erros involuntários e que, ao invés de diminuir o efeito trágico, apenas o intensifica.

¹³ A peça, escrita em 1827, somente foi encenada pela primeira vez em 1956, devido à sua grande quantidade de personagens, fazendo da peça um desafio logístico.

como importantes, ora como ferramentas momentâneas para a composição do drama — mas todas estariam subsidiadas à figura romântica de gênio, aquele “que adivinha antes de aprender”. Assim, o autor almeja para o drama “um verso livre, franco, leal, que ousasse dizer tudo sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamentos e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco” (*Ibid.*, p. 77), cabendo à obra poética a incumbência rica de explorar tanto o alto quanto o baixo na sua composição.

É possível que a compreensão sobre o cenário no qual se desenvolveu o drama no Romantismo francês enriqueça com um breve panorama do teatro da época. O teatro francês, de acordo com Roubine (2003), utiliza-se do pensamento aristotélico para incutir um realismo no drama; para os neoclássicos, era imperativo conhecer esse conjunto de leis, e praticá-las. A teoria de Hugo, no contexto romântico, apresenta-se em oposição ao discurso neoclássico, valendo-se da mesma herança helenística e endossando seu argumento de autoridade, produzindo reflexões paralelas. Vejamos:

Hugo procede sempre com argumentos de autoridade: o grotesco simplesmente "é", assim como ele o descreve, ora conceito, ora imagem. E se estende *até onde ele bem entende*, para impor seu programa teórico contra-hegemônico. Grotesco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético, pois termina irrompendo, na visão hugoliana, em qualquer lugar onde aconteça a produção simbólica. (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 44, grifos nossos).

Esse é o ponto da fissura entre as épocas do grotesco – a valorização moderna, elucidada pela possibilidade de o grotesco aparecer em qualquer lugar. É certo que a presença do grotesco na Antiguidade não possuía essa abrangência valorativa; o feio da máscara cômica não causava dor, diferente do efeito catártico da tragédia. Estando o grotesco para a comédia assim como o sublime está para o efeito catártico da tragédia, o torpe estava estagnado no segundo plano. Em Aristófanes, o riso certamente é crítico; apontava, nas comédias, problemas da cidade na ridicularização das situações, mas não canta as angústias de um herói. Mesmo nos dramas satíricos, que fechavam as tetralogias das Grandes Dionísias, a presença do grotesco possui um caráter cômico, mas atendia muito mais ao aspecto sagrado: a presença dos sátiros, figuras fisicamente excêntricas, relaciona-se ao culto de Dioniso.

Na mitologia grega, o grotesco está presente nas figuras híbridas — como os sátiros e os centauros. De acordo com Paiva (2009, p. 136), são seres que não se encontram no mesmo patamar de sublimidade que os deuses: não possuem o mesmo *status*; “Esse relativo menosprezo advém de seu caráter híbrido e, de certo modo, monstruoso ou

esdrúxulo, uma vez que apresentam traços tanto divinos quanto humanos ou, mais marcantemente, animais”, continua a autora.

Qual a significância da presença do grotesco na poesia moderna se ele não era inédito — e fazia-se presente antes mesmo do uso terminológico? A resposta está na amplitude que ele possui como categoria estética em detrimento da simples presença na arte. Quando os limites que opunham o cômico e o trágico na Antiguidade são rompidos, criam-se novas vertentes a serem exploradas através do complexo cadenciamento de formas conflitantes.

2.3.2 O drama de Shakespeare e o grotesco

O metateatro, gênero criado pelos românticos, exemplifica as quebras de paradigmas antigos discutidas. A função metalinguística, ao utilizar o teatro para falar sobre o teatro, transfere o papel reflexivo que pertencia ao coro para o personagem da tragédia. Segundo Hegel (2004, p. 214), “a diferença entre o coro e o diálogo, como é conhecido, foi desenvolvido privilegiadamente pelo drama antigo” e no drama moderno “esta diferença desaparece, na medida em que aquilo que era expressado pelo coro nos antigos é colocado mais na boca das personagens agentes mesmas.”. É válida a menção

Em *Hamlet* (1599 - 1601), o estratagema criado pelo protagonista cruza as fronteiras da sanidade e da loucura, colocando-nos em um drama que se desenrola dentro de outra encenação; Hamlet é o ator de seu próprio drama. É através do seu papel *atuante* que as questões filosóficas são apresentadas sob um tom de autodescoberta. O percurso do personagem é acompanhado pelo luto, pela melancolia, pela raiva — comprovar suas suspeitas de quem matou o pai passa a ser sua motivação e fonte de angústia: matar o tio e finalizar sua vingança os igualaria.

Harold Bloom (2009), ao analisar o ato V, diz que Hamlet se apresenta como *ele mesmo*, não mais assombrado pelo fantasma do pai. A outrora urgência é substituída por um autêntico desinteresse advindo do amadurecimento — e esse autêntico desinteresse culmina no caráter reflexivo que o trágico exerceu sobre si e sua família: como aponta Bloom, Hamlet se modifica estudando suas próprias modificações. Esse caráter reflexivo é, em nossa perspectiva, a consciência do trágico pelo próprio personagem; Hamlet é o próprio coro do seu drama e do *nosso* drama, amadurecendo através do efeito catártico, e o *nosso* efeito tem como base o seu.

Em termos de forma, *Hamlet* já estaria em desacordo com as regras aristotélicas para o drama: estruturada em cinco atos, misturando versos e prosa. Mas a maior quebra reside na mudança do herói trágico: para Aristóteles, o herói trágico é conduzido pela insipiência; em Shakespeare, o herói trágico passa por um processo de tomada de consciência enquanto decifra a própria realidade dramática.

É nesse ponto do drama — tornando-se um *drama do drama* (Cf. DUARTE, 2013, p. 261) — que a ironia romântica representa a concretização metacrítica do autor. Na Antiguidade, a comédia antiga, que abordava ritos de fertilidade em homenagem a Dioniso, tinha a peculiar característica de interpor uma “voz reflexiva” à peça; nas comédias de Aristófanes, que expunham temas contundentes a problemáticas da sociedade ateniense, esse movimento que representa um contato direto com o público, sintetizando temas abordados, era chamado de parábase. A parábase, momento da interrupção dramática desta forma do drama antigo, adquire na modernidade caráter permanente. Baseando-se na ironia socrática, Schlegel delinea a ironia romântica de forma paradoxal mediante o jogo dialético reflexivo que ocupa o interior da obra. Logo, a ironia é utilizada pelos românticos como mecanismo de *autocriação*, de *autoaniquilamento* e de *autolimitação*, em que o afastamento da obra permite ao poeta analisar seu contexto e sua produção criticamente.

No tocante ao sentido irônico (e reflexivo) do trágico moderno, Shakespeare é valorizado pela transgressão às regras eruditas por visar à intensidade poética em primeiro plano, o que o transforma em “um modelo para a criação artística moderna” (SUSSEKIND, 2008, p. 5). Através de *tempestade e ímpeto*, o movimento romântico que se agitava na Alemanha (do qual Schlegel fez parte) na passagem do século XVIII para o século XIX parte das leituras de bardo inglês para contrapor o modelo clássico.

A Tempestade, escrita por volta de 1610-1611, é considerada pela crítica a última peça escrita pelo dramaturgo, trazendo aos conceitos do grotesco e do sublime uma herança rica ao relacionar o amadurecimento da produção shakespeariana com a harmonização dos díspares. Na peça, Ariel e Calibã exercem papéis contrários: Ariel, espírito do ar, evoca o sublime ainda no início do drama, quando Próspero o convoca para destruir as embarcações do irmão que o traíra, através de uma furiosa tempestade; Calibã, filho disforme da bruxa Sycorax, também serve a Próspero, mas se diferencia de Ariel pelos realces malditos de sua aparência e personalidade.

Essas figuras shakespearianas exercem influência direta na poética de Álvares de Azevedo, principalmente no prefácio da segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*. Segundo

o próprio autor, sua poética divide-se entre o lirismo melancólico e a subversão que a ironia exerce frente ao estilo entusiasta da época — relaciona-se com Ariel os suspiros da monodia amorosa, enquanto está no domínio de Calibã a sátira que morde. (AZEVEDO, 2009, p. 112). Essa relação também é utilizada por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* ao analisar a poesia de Azevedo, pondo-os como faces intrínsecas do poeta. Em *O Romantismo no Brasil*, Candido (2002, p. 56) faz uma análise similar, mas agora de Bernardo Guimarães e seu espírito contraditório, que “transitou com facilidade do sentimentalismo à negação mais irreverente”. Os ecos dissonantes das faces duplamente sublimes e grotescas na poesia de ambos serão abordados mais à frente nesta dissertação.

Em Shakespeare, encontra-se a personificação dessa terceira fase da poesia de ares modernos. As faces do sublime e do grotesco sincretizam a movimentação do riso inserido no trágico — uma poesia de ares existencialistas. Confrontado por sua realidade, o riso é uma resposta à essência melancólica do homem romântico. Segundo Hugo (2007, p. 40), é da dupla chama originada pela união de gênios rivais que brota Shakespeare. Ao fundir bufão e terrível, comédia e tragédia, enfim, o grotesco e o sublime, o drama evidencia o real.

2.3.3 O germe do riso

Hugo produziu no reino do grotesco efeitos consideráveis nos seus personagens que evocam empatia não *apesar* do aspecto monstruoso, mas *em virtude* deste. Quasímodo, do romance *O corcunda de Notre-Dame*, representa a junção dos contrários: na harmonia do corpo torpe e provido de qualidades nobres. A primeira aparição do personagem ocorre quando ele ganha a eleição do papa dos bufos pela “careta sublime”, o feio que se destaca dentre os vários apresentados — uma recompensa, ao mínimo, grotesca. Sua descrição é completa:

Uma cabeçorra espetada de cabelos ruivos. Entre os dois ombros, uma enorme corcunda cujo peso se compensava à frente. Um sistema de coxas e pernas tão estranhamente disposto que elas só se encostavam à altura dos joelhos e, vistas de frente, pareciam dois arcos de foice que se juntassem pelo cabo. Pés grandes, mãos monstruosas e, completando toda essa deformidade, uma atitude de aterrorizantes vigor, agilidade e coragem. Era uma estranha exceção à regra que diz ser a força um resultado, assim como a beleza, da harmonia. Assim era o papa que os bufos acabavam de proclamar. (HUGO, 2013, p. 71).

Quasímodo é erguido pela multidão e conduzido pela procissão em razão das suas características que comumente repelem todos aqueles. Toda essa tradição medieval é

extremamente irônica; permite, na interpretação grotesca que vínhamos trabalhando, indicar o escopo elevado da bufonaria. Inverte-se alto e baixo momentaneamente, da mesma forma que a carnavalização bakhtiniana implica a inversão dos papéis sociais. Se contraposto com Claude Frollo, a deformidade física do órfão não se compara com a monstruosidade moral do religioso.

O romance, há muito aguardado, tinha como primeiro título *Notre-Dame de Paris*, que enfatizava o maior personagem da história; Quasímodo, Esmeralda e Frollo são alguns dos personagens que figuram facetas da sociedade parisiense medieval — mas é a catedral gótica, isolada no meio da cidade como um arquipélago, a protagonista hugoleana. Notre-Dame é um dos últimos respiros do estilo da arquitetura medieval; por isso, há leituras do romance que apontam para a finalidade conscientizadora dele: ao produzi-lo, Hugo queria chamar atenção para a preservação do monumento. De acordo com Argan (1992, p. 29), a revalorização da arquitetura gótica expressa o *ethos* religioso do povo, mantendo um “desejo de transcendência” nas tendências elevadas e verticais, exprimindo tanto a experiência técnica quanto a riqueza e variedade de suas estruturas, visto que “cada catedral é o produto de várias gerações”.

A arquitetura gótica da catedral mescla o velho e o novo, fazendo de Notre-Dame uma quimera dos tempos modernos. A restauração da catedral no século XIX foi conduzida por Viollet-le-Duc — o responsável pela inserção das quimeras¹⁴ no edifício e o restauro das gárgulas. Mais antigas, as gárgulas tinham função arquitetônica e função simbólica: na prática, eram usadas como calhas, para evitar a degradação do edifício pela água; simbolicamente, eram colocadas em posição de vigia, servindo para afastar, com seu aspecto monstruoso, o mal.

A arquitetura gótica mistura um passado estonteante, a compor facetas das culturas nacionais alavancadas pelo Romantismo, com a materialização de um rico projeto burguês. Trata-se de um plano real e figurativo: há uma certa dimensão platônica quando pensamos no que o Romantismo produziu, seja material ou imaterial; viveu-se uma efêmera aura de originalidade, intensificada não apenas nas produções artísticas, mas também pelos estilos de vida cultivados sob um propósito de immortalizar as personas. É por isso que a poesia de Byron, embora fecunda, não fica para trás do próprio caráter

¹⁴ Soares (2012) aponta para a perda do valor folclórico das criaturas de Viollet-le-Duc em detrimento do erudito e a representação dos medos oitocentistas, envoltos em preconceitos raciais. O autor compara, como exemplo, a Estrige, figura quimérica com ares vampíricos e com caricatura antisemita.

mitográfico criado em torno do autor; justifica também porque, entre os ultrarromânticos, vida e literatura ganham laços propositalmente fantásticos.

Hugo explora espaços modernos nas heranças medievais das ruas parisienses; na produção literária brasileira oitocentista, a efervescente São Paulo e suas contradições estão para a Sociedade Epicureia da mesma forma que os salões de Byron para a composição de sua persona — os cenários que os ligam são mais interessantes se lidos pelo tom de mistério e curiosidade soturna.

Embora absorvido por essa esfera pseudo-cosmopolita, Guimarães não demora a trazer os cenários regionais para sua escrita; revisitando lendas locais mineiras, trazendo como plano de fundo para os romances e destacando a figura indígena em um cenário brasileiro mais utópico que histórico em seus dramas, o horrível e o fantástico estão enraizados no espaço local. Da mesma forma que Guimarães nos conduz em uma narrativa assustadora sobre uma dança macabra (*Dança dos Ossos*), também consegue deslocar esse cenário interiorano para a poesia, mas satirizando os ares bucólicos, deixando as cenas grotescas, como o faz em “A Origem do Mênstruo”.

Os mesmos ares fantásticos estão presentes nas produções voltadas ao terror de Azevedo. No entanto, é interessante apontarmos a variedade de tons que as transposições dos cenários fomenta. Em *Noite na Taverna*, as sucessivas narrações intercalam as mais variadas sensações entre temas, no mínimo, angustiantes. Pelo domínio narrativo do autor, somos engolidos por cenários terríficos, sublimes ou insalubres, e arrastados subitamente para a inóspita taverna, em um ciclo de euforia embriagada e desesperante sobriedade. Nas narrativas de Azevedo, a sensação de *spleen* não está apenas nos personagens, mas é um princípio inerente à ideia de poeta romântico, que reflete na organicidade da sua produção. E, similar a Guimarães, também cruza fronteiras com o cômico, mas o faz intercalando o marasmo a uma ironia espinhosa — a noite vivida entre Satã e o protagonista de *Macário* está repleta de exemplos.

Quando falamos da presença do grotesco em Álvares de Azevedo e em Bernardo Guimarães, propomos um olhar para além dos temas, do emprego rebaixador da linguagem em relação ao corpo do *outro* e da comicidade de fácil detecção. Apreender a estética grotesca também diz respeito à forma, ao fazer poético, a pensar a construção literária por viés reflexivo, pautado na aproximação do estranho como potencialidade criativa e questionadora. Deste universo quimérico nas letras, Hugo, Guimarães e Azevedo nos fornecem ricos exemplos.

Outro personagem que deturpa as instâncias de cômico e horrível é Gwynplaine. Em *O homem que ri* (2019), a deformação do personagem não é inerente a ele, mas fruto de violência: a boca de Gwynplaine foi cortada em ambos os lados, congelando suas feições em um sorriso grotesco. Ele é um símbolo: o seu riso horripilante não se trata de uma exceção — sua desfiguração é reflexo da mutilação dos homens. Poucos na Câmara dos Lordes, onde Gwynplaine faz esse discurso, compreendem o efeito de derrisão que o personagem exerce para *qualquer um*; pelo contrário: a cacofonia dos risos o reduz ao papel de atração principal para o qual foi *modelado*.

A eterna lei fatal, *o grotesco unido ao sublime*, o riso repercutindo o rugido, a paródia na garupa do desespero, o contrassenso entre o que se aparenta e o que se é, nada disso jamais havia-se manifestado com tamanho horror. (...) Gwynplaine assistia ao definitivo rompimento do seu destino provocado por uma gargalhada. Era irremediável. Caídos, levantamos; pulverizados, não. Aquela zombaria estúpida e despótica o reduzia a pó. (HUGO, 2013, p. 538, supressão e grifos nossos).

Como Quasímodo, Gwynplaine exterioriza uma deformação que não condiz com sua essência; interpretado pela cegueira coletiva do mundo moderno, espaço que o objetifica como um remédio para o tédio, é diminuído ao papel de bufão sem, todavia, gozar do benefício de expressar seu descontentamento na segurança do riso alerquinado — em sua melancolia, assume traços mais próximos de Pirrot. As aproximações entre o personagem e as variações da figura do palhaço são endossadas, na realidade, por referências em várias épocas: o esmorecimento do palhaço no cinema mudo, a exemplo de *Ria, palhaço, ria* (1928) e *Luzes da Ribalta* (1952); a imagem grotesca da “boca que se abria até às orelhas” em palhaços contemporâneos, como Coringa (e referimo-nos especificamente ao caráter anárquico e da ascensão de sua vilania pela loucura em *A Piada Mortal*, de 1988) e Pennywise, uma das formas que a criatura mitológica de Stephen King assume ao se apropriar dos medos de suas vítimas. Seu sorriso era tão tenebroso que, de acordo com Gwynplaine, poderia martirizar até mesmo Satã — um riso que condenaria Deus (*Ibid.*, p. 547). Isso porque o riso, essencialmente contraditório, é uma característica inerente ao homem, e sua crença na ideia de superioridade (BAUDELAIRE, 2017, p. 6); logo, uma herança satânica, e não divina.

O Satã de Milton não riu, tampouco o de Dante; o espírito rebelde por trás da formação dos anjos caídos no poema inglês aproxima-se das ideias do sublime evocado pelo horror — e o mesmo pode ser dito da bestificação de Lúcifer no último círculo do inferno. Em *Macário* (2012), a presença do diabo é inicialmente velada, surgindo como um desconhecido que aborda o jovem Macário em uma taverna; quando se revela como

Satã, exerce mais fascínio sobre o jovem que buscava o Mefistófeles do seu Fausto. O Satã de Azevedo é irônico, crítico, pessimista e fatalmente franco; o riso é cáustico e o objeto do riso é a humanidade.

Essa é uma particularidade do riso romântico: ao mesmo tempo que o alvo é externo, as faíscas em direção ao ridicularizante voltam-se para o sujeito. O riso grotesco romântico encontra ótima representação em Hugo, de acordo com Minois (2003, p. 543), um “riso de gerações marcadas pelas desilusões revolucionárias e que têm consciência aguda da dualidade do ser, da irreparável fissura entre o real e o irreal, entre o finito e o infinito”.

Como disse Hugo (2007, p. 35), há no grotesco o “germe da comédia, recolhido pela musa moderna” e compelido pela subversão do monstruoso. Se até mesmo o cosmo se orienta perante o equilíbrio maniqueísta das forças, por que haveria de ser diferente com a poesia da época? A questão é que tal período não propõe subjugar uma força em detrimento da outra: a totalidade é um desejo não concretizável. Resta-nos, então, lidar com a percepção da fragilidade das coisas, ao passo que a busca pelo sentido metafísico e elevado das emoções esbarra nos deleites terrenos – ora expresso pela melancolia, ora pelo semblante irônico.

Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães adequam-se a esse fluxo intenso de juízos turbulentos e impetuosos na poética romântica. Cantaram à natureza, ao idealismo, à beleza melancólica do feminino às sombras do outro mundo. Viveram uma época romântica. No entanto, simplesmente repetir uma tendência não os interessava: era imperativo que suas poéticas também buscassem exprimir as idiosincrasias de um momento tão discrepante. Macário e Satã discutem sobre a vida à luz do luar, em tons irônicos, satirizando os comumente protagonistas deste tipo de cenário: amantes desafortunados.

A noite em “Orgia dos duendes” não é destinada às reflexões sofríveis de um sujeito aflito, mas sim o perfeito momento para se aproveitar das sombras e dançar no ritmo dos delírios terríveis e luxuriosos. A presença da virgem ao alvorecer, passeando pelo mesmo local onde bruxas, lobisomens e outros seres festejaram, é a gargalhada final de Guimarães sobre as formas românticas líricas e idealizadas. Da mesma forma, a noite é longa em “Ideias íntimas”, uma viagem à consciência (ou melhor, inconsciência) do poeta romântico; a ironia no retrato das inquietudes que acometem o poeta segue uma fina camada de irrisão, sob um constante movimento de autorreconhecimento, atribuindo à ironia aspecto crítico ao aporte estético. Há grotesco nos temas, nas formas híbridas, na

mistura dos gêneros, nas várias formas que o humor se vincula ao melancólico, ao funesto, ao horrível.

Já nos avisara Hugo (2007, p. 36): “seguir o advento e a marcha do grotesco na era moderna é um estudo curioso. É de início uma investigação, uma irrupção, um transbordamento”. Transbordemos, então.

3 VOZES DISSONANTES NA POESIA ROMÂNTICA BRASILEIRA

O grotesco é, indubitavelmente, uma manifestação pautada nos efeitos desnorteantes pelas máscaras do horror e do cômico, encontradas entrecruzadas nos mais variados objetos. Não muito distante dessa realidade, o Romantismo também é tido como uma quebra com a ordenação do mundo, dispondo de uma argumentação pautada na preconização do homem enquanto agente reflexivo da arte moderna. Em certo grau, a dicotomia Clássico e Romântico aponta para a inquietação romântica em relação aos valores planos, simétricos e formais do racionalismo iluminista e, dessa forma, o Romantismo funciona como uma reação ao mundo pré-moldado do Século das Luzes. Segundo Benedito Nunes (2019), as ideias reguladoras do Iluminismo funcionaram como conceitos limitantes acerca do homem e do mundo no século XVIII.

O sujeito romântico explora as disparidades entre sonho e realidade com um olhar pessimista, cada vez mais intimista, visto que esse movimento de interiorização é uma consequência do viés reflexivo da arte moderna. O romântico é atravessado por anseios, conduzido pelo ímpeto inovador que cerca a passagem dos anos setecentistas para os oitocentistas; a crescente busca pela renovação da arte criticará, em maior ou menor escala, o abandono do aspecto mítico e subjetivo em razão do novo mundo feito por metal, fumaça e aparente progresso. Quando Turner pinta “Chuva, Vapor e Velocidade”, não enfatiza a locomotiva, mas sim promove uma visão *romântica* na representação da natureza pelo aspecto misterioso evocado pela mistura de neblina e fumaça, trabalhando com a ideia de infinitude através do efeito sombreado das formas.

Vinculada ao aspecto intuitivo, a arte romântica aproxima-se do *pathos* dominante no Barroco e presente no Neoclassicismo, mas despreza a perspectiva limítrofe tanto na forma, quanto nos temas clássicos. O olhar nostálgico para o passado é admirado, mas não subordinado — a Antiguidade forneceu exemplos *perfeitos* do belo (a perfeição simétrica dos objetos, tal qual a natureza), criou estruturas para as formas artísticas (os primórdios de uma literatura mitográfica que forma a literatura ocidental) e teceu reflexões filosóficas que fornecem princípios elementares para nossa civilização.

Não é do intuito do romântico desprezar essa herança. Contudo, as emergências filosóficas contextuais ao Romantismo apontam para a contínua necessidade em criar uma nova organicidade para o pensamento moderno, visto que a consciência da percepção artística viabiliza esteticamente um escopo individualizante, pautado na originalidade, reflexo da união entre a filosofia e a arte. Os românticos prezavam pela experimentação,

pondo de lado as regras impassíveis, propondo um intercâmbio entre trágico e cômico e criando, assim, uma nova forma para o drama. Tal atitude disruptiva e (re)criativa insere-se em um período marcado por uma mudança social:

Articulando-se em fins do século XVIII, em oposição ao pensamento iluminista, e perdurando até meados do século XIX, a visão romântica do mundo, que se desenvolveu nos pródromos das mudanças estruturais da sociedade européia, concomitantes ao surgimento do capitalismo, é por certo uma visão de época, condicionada que foi a um contexto sócio-histórico e cultural determinado, que possibilitou a ascensão da forma conflitiva de sensibilidade enquanto comportamento espiritual definido. (NUNES, 2019, p. 52).

Fica claro que as mudanças promovidas pelo Romantismo não repousam apenas nas dicotomias com as formas de expressão anteriores, mas representam um início de um novo momento para a cena artística. A guinada valorativa pela qual passa a subjetividade é consequência do protagonismo do homem no contexto antropocêntrico no século XVIII, considerando a importância dada às emoções do sujeito em uma esfera cada vez mais egotista.

O aspecto individualista da natureza humana ecoa nas almas desencantadas e efeitos desnorteantes, variando entre a idealização e o pessimismo; tamanha oscilação nos faz observar que o Romantismo se construiu por muitas facetas, tornando vastas as suas ramificações, mas problematizando as definições. Autores como Jacob Guinsburg (2019) e Isaiah Berlin (2022) buscaram compreender o Romantismo por uma ótica relativista, considerando as variadas manifestações atadas ao movimento romântico. Guinsburg (2019, p. 13-14) advoga que o Romantismo é uma confluência historicizante, tido como escola, tendência, forma, fenômeno histórico ou mesmo um estado de espírito — e, acreditamos nós, ainda a reverberar na contemporaneidade. A pluralidade de *romantismos*, diz o autor, é a “máxima concreção” de seu caráter individualista; como fato histórico, “assimila, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica”: a substituição do pensamento teocêntrico indica que a concepção romântica instaura uma nova forma de *pensar*, promovendo um discurso interpretativo da realidade e que impulsiona a figura do sujeito romântico, recriada em sua singularidade, para o centro da reflexão moderna.

É possível extrair da colocação do autor a forma como o intimista e subjetivo sujeito romântico torna-se reflexo de uma época, trazendo consigo a conjuntura coletiva pela qual se unificam as imagens complexas que dão vida ao pensamento romântico. Há, de um lado, os impulsos da imprevisibilidade do herói romântico, personagem tomado pelas vontades particulares, e, por outro, a mesma figura assentada no arquétipo conjunto da estrutura social, representando uma genialidade que exprime o espírito renovador do

Romantismo. Dessa forma, a caracterização dada por Guinsburg nos leva a repensar o Romantismo como movimento representativo do homem moderno ascendente da classe burguesa, mas que ganha tonalidades locais, refletindo anseios específicos de cada nação.

Uma postura que enriquece as leituras sobre o Romantismo é, então, reconhecer as influências trocadas e exercidas pelas nações modernas, potencializando as interpretações acerca das singularidades que determinada manifestação romântica exerceu. Dessa forma, o valor nostálgico do Romantismo perpassa pela Antiguidade e resgata de maneira idealizada a Idade Média, como também explora os passados notáveis de cada nação. Nas palavras de Guinsburg (2019, p. 15),

o Romantismo, na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros.

Para os românticos, sempre há uma ligação entre as suas subjetividades e os horizontes em seu entorno. É nesse mesmo tom que Belin analisa o cerne do movimento em *As raízes do Romantismo* (2022): é inegável a transformação promovida pelo Romantismo no Ocidente, seguindo a marcha das teorias estéticas do século XVIII. Os valores românticos, intensificados pela veia passional, criam não apenas um simples desejo de externar os descontentamentos ou transpassar emoções vinculadas ao espírito sublime atribuído ao sujeito romântico, mas sim se utilizam da sensibilidade entusiasta para conduzir, literária e filosoficamente, o percurso da arte moderna. Para Berlin (2022, p. 34), o antigo e o novo enlaçam-se no Romantismo, um encontro que promove tanto a vida natural quanto a morte — disparidades temáticas condizentes com a multiplicidade do Romantismo, ainda que o centro não deixe de ser o sujeito romântico.

Belin (2022, p. 149-150) ressalta “a vontade, o fato de que não existe uma estrutura das coisas, que a pessoa pode moldar as coisas como quiser” como base fundamental para o Romantismo, bem como “a oposição a qualquer doutrina que tentasse representar a realidade como dotada de alguma forma que pudesse ser estudada, descrita, aprendida, comunicada a outros e tratada de maneira científica em algum aspecto”. Todavia, a simplória negatividade não abarca o sentimento de edificação do Romantismo, visto que a oposição ao pensamento neoclássico e suas concepções harmoniosas de unicidade convergem na recomposição teórico-filosófica ocasionada *pelo e para* a expressão artística surgida entre os séculos XVIII e XIX.

Essa é a essência do movimento romântico, até onde percebo: o predomínio da vontade e o homem como uma atividade, como algo que não pode ser descrito porque está perpetuamente criando; não se deve nem mesmo dizer que ele está

criando a si mesmo, pois não existe nenhum “eu”, existe apenas movimento. Esse é o cerne do Romantismo. (...) A grande conquista do Romantismo, que tomei como ponto de partida, foi que, ao contrário da maioria dos outros grandes movimentos da história da humanidade, ele conseguiu transformar certos valores nossos em um grau muito profundo. (BELIN, 2022, p. 161-162, supressão nossa).

De fato, há uma mudança intensa no período correspondente ao Romantismo, que fomentava, através da arte, um conjunto de princípios que refletia valores burgueses, encontrados na pintura, na arquitetura, na música e na literatura. Isso porque o Romantismo tocou esferas não antes exploradas, propondo uma arte intrinsecamente relacionada com a essência do antropocentrismo racionalista sem, no entanto, desvincular-se da natureza humana oscilante; nesse ponto, a subjetividade romântica ultrapassa uma interpretação dicotômica, visto que há uma proposta idealizante por trás da teoria crítica do Romantismo: o aspecto objetivo da poesia.

A poesia romântica é teorizada tendo em vista a busca pela objetividade. A filosofia romântica pondera sobre o homem atento à sua percepção da natureza, interpretando a realidade por fragmentos; neste sentido, a busca pelo absoluto tem como consequência uma visão idealizada do eu individual, gerando, dessa forma, uma concepção subjetiva que se relaciona diretamente com a objetividade.

Considerando tanto a multiplicidade do Romantismo quanto o caráter teórico-filosófico da poesia romântica, nossos questionamentos voltam-se para a produção brasileira. A valorização da cultura popular é consequência do nacionalismo romântico, visto que as expressões intimistas presentes na poética eram reflexos de um contexto crítico, mas revelavam principalmente um intuito de constituir uma literatura autêntica por meio da originalidade.

A poesia brasileira cantou às palmeiras e sabiás, deliciou-se com os efeitos desnorteantes da morte e promoveu uma sensibilização da dor dos escravizados — assim dividimos nossos poetas quanto aos temas e formas empregadas. A cada uma das gerações poéticas, podemos elencar as principais influências que guiaram tais ramificações, ainda que a análise do contexto histórico nos forneça um objetivo mais geral. No Brasil, a poética romântica consolida-se em razão dos objetivos imperiais. Sobre essa questão, Candido (2000) explicita a importância do Romantismo para o desenvolvimento de um sistema literário. Em termos universais, o Romantismo substituiu a nobreza pela elite burguesa — refletido inclusive no aspecto mercadológico da arte; já em relação ao Brasil, o movimento é contemporâneo ao rompimento definitivo com Portugal.

Considerando os objetivos mais particulares, podemos distinguir o Ultrarromantismo como a expressão do Romantismo mais próxima dos ímpetus do herói romântico, entregue aos sonhos e paixões, dedicando-se a viver de seus amores e quando não logrados, de morrer pela impossibilidade; todavia, o sofrimento do romântico é mais profundo, vai para além das suas relações que visam complementar o seu vazio com o outro — dizem respeito ao sentimento aterrador de existir. É tanto que a febre *Whether*¹⁵ pode ser tomada como exemplo da potencialidade arrasadora do desencantamento para com a vida.

A poética ultrarromântica explora as figuras mais exacerbadas, entregues ora à loucura enérgica do *sentir*, da experimentação sem limites, ora à melancolia advinda de uma postura pessimista perante à vida. É neste exacerbado modo de interpretar a realidade que a poesia brasileira explora um elemento à primeira vista deslocado da proposta expressiva ultrarromântica: o riso. De acordo com Bergson (1980, p. 9), “o riso deve ter uma significação social” — ou seja, a interpretação do riso é atrelado não só ao contexto, mas também ao sentido construído socialmente (com atenção para a sua função). Os românticos têm no riso a mesma liberdade que a confluência de formas literárias fomentou, ao passo que também infunde valores aniquiladores.

O riso será um aspecto a permear a poesia romântica quanto à objetividade, a sua função irônica e o momento quando o grotesco enquanto estética passa a exprimir uma diferente face da comicidade absurda. Neste capítulo, propomo-nos a analisar o Romantismo enquanto manifestação plural da modernidade, a fim de pensarmos como tais formas influíram para a poética oitocentista brasileira, especificamente as poesias que fizeram uso do recurso cômico. A discussão dos escritos teóricos sobre poética moderna são pilares para ampliarmos as interpretações de Azevedo e Guimarães, haja vista a importância da ironia romântica para a teoria de Friedrich Schlegel.

3. 1 Romantismo, a vanguarda da subjetividade

De acordo com alguns estudiosos, a Idade Moderna inicia-se na tomada de Constantinopla (1453) e perdura até a Revolução Francesa (1789). Neste ínterim, viveu-se a descoberta do mundo muito maior do que o egotismo eurocêntrico supunha,

¹⁵ Publicado pela primeira vez em 1774, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, tem um enredo centrado na desilusão amorosa do personagem homônimo, com grande potencial literário em seu retrato profundo das emoções do protagonista. O termo “efeito Werther” faz referência à onda de suicídios cometidos na Europa, hipoteticamente motivados pelo mesmo final do protagonista.

potencializando o desenvolvimento do comércio e da classe burguesa. Essa expansão territorialista também ocorreu no meio intelectual, com a arte e a ciência reinventadas pelo aspecto racionalista do Renascimento, intuído de um pensamento humanista - vide o homem vitruviano de Da Vinci - do antropocentrismo. Assim, os tempos modernos, após rompimentos do pensamento teológico de monopólio católico (e o Protestantismo é um exemplo), deixam de herança a visão subjetiva do mundo, distanciando-se do racionalismo pleno.

Pensemos no Romantismo, fruto desse contexto, como um movimento artístico pautado em uma renovação estética — é paradoxal sua relação com o passado, pois reside entre um sentimento nostálgico sobre a cultura antiga e o sentimento de negação advindo do desprendimento da herança helênica. Dessa nova forma de ver o mundo e de colocar-se nele advêm propostas de caráter imediato e pospositivos, aproximadas pelo viés infinitista empregado na transformação acarretada pelo mundo moderno não só nas artes, mas também na política, na filosofia, na cultura. O ímpeto romântico pode ser justificado na efervescência que domina a mente moderna, influenciada pelos frutos do rompimento com valores e, na literatura, com as formas literárias dominantes, ainda que tais frutos sejam abstratos, pois o pensamento romântico é, enquanto tempo presente, indagação, ensaiando ser, no futuro, síntese. É imprescindível, dessa forma, mantermos em mente o caráter revolucionário do movimento, perceptível nos temas, na subjetividade e na forma.

Tomemos como exemplo a forma como o Romantismo manifestou-se na França, na Inglaterra e na Alemanha. Ao expormos a teoria com caráter de manifesto de Victor Hugo, discorreremos sobre como o grotesco é utilizado para repensar a poesia da época romântica, inclusive sobre as diretas oposições postas em relação ao Clássico; Hugo é um dos autores a encabeçar o movimento romântico, insistindo na mescla do grotesco e do sublime para a construção (e elevação) da poesia moderna. Disruptivo, inoportuno, energizante: eis como a França vivenciou o Romantismo.

Mencionamos, no capítulo passado, o cenário do Romantismo francês e a importância de artistas como Victor Hugo e Eugene Delacroix, inclusive os embates entre os românticos e os artistas neoclássicos. O caráter combativo no qual se assentou o movimento romântico é perceptível na emancipação do artista, subsidiado aos seus instintos e sua interpretação da realidade; a multiplicidade de estilos presentes na arquitetura; os efeitos de luz e os contrastes advindos da movimentação expressiva da pintura, efeitos dramáticos também presentes na escultura, na música, na dança. Dentre todas as características singulares, o que une a arte romântica está na fulga da estaticidade.

Tamanha inquietação para com a estagnação do pensamento é fruto de outroros movimentos revolucionários, em especial a Revolução Francesa. Autores como François Furet (1999) indicam um viés político da dimensão alcançada pelo Romantismo francês e como este suscita no artista uma inquietação, unindo, na expressividade romântica, as influências saudosistas com a criticidade para com o presente: “A Revolução proporciona aos jovens românticos que chegam depois dela a possibilidade de se identificarem com os seus heróis e, ao mesmo tempo, a de imaginarem um futuro.” (FURET, 1999, p. 15-16).

Vê-se as faces de Jano novamente. Ainda no contexto do Romantismo francês, sabe-se que a irrupção romântica fora breve enquanto tempo presente, perdurando no cenário artístico oitocentista com a literatura, destacando-se Hugo e Musset — o último, um conhecedor mais profícuo do gradativo esquecimento do público-leitor¹⁶; outrossim, é na poética de Musset que encontramos a dose perfeita entre a escrita tocada pelos tons românticos e os traços irônicos (e frequentemente pessimista). De acordo com Fulvia Moretto (2003, p. 14), a França não carece de versos no século XVIII, mas sim de poesia. O lirismo desenvolvido por Hugo (e também por Musset) não é pautado por uma reprodução da “arte pela arte”, mas sim de um resgate da “enunciação do eu”: os caminhos da subjetividade promovidos pelo Romantismo permitem o aprofundamento em uma interiorização díspar. No que concerne ao homem romântico, a ambivalência faz-se presente no imaginário do artista:

Seja como for, o intelectual romântico nunca se entrega duradouramente ao optimismo histórico. Porque o atormenta uma ambivalência mais essencial do que as suas simpatias políticas. Ele é o homem do eu, destinado à destruição do eu. Tem o gosto do eu, deleita-se no gozo do seu eu, segundo o exemplo de Rousseau. E, contudo, a ideia de morte nunca o abandona, matriz de uma obsessão da fatalidade. O “mal do século” nasce nesse ponto onde se encontram o subjetivismo, a finitude e a estética, como essência de uma das literaturas mais brilhantes da história europeia, de Byron a Keats, de Chateaubriand a Leopardi. (FURET, 1999, p. 15)

Boêmios, sardônicos — os poetas influenciados pelo modo ultrarromântico deixaram para a posteridade uma marca que transita entre as abstrações singulares da sensibilidade romântica e os mais disruptivos casos em suas vidas pessoais, criando personas que vivam dos excessos e aumentando, assim, o interesse em seus escritos. É fato que a caoticidade deriva-se da quebra dos valores vigentes e tais atitudes poderiam surgir

¹⁶ Embora *O Homem que Ri* (1869) tenha uma construção criticamente valorizada, não alcançou o mesmo sucesso que seus outros romances. Hugo, aos poucos, perde sua popularidade para os autores da vertente realista/naturalista. Musset sente essa dificuldade bem antes, tornando-se um poeta mais prestigiado após sua morte.

da vida política, da estética, da arte; todavia, são os feitos mais desmedidos que popularizaram a poética ultrarromântica.

No ensaio "Romantismo das trevas", Walnice Galvão (2013) analisa os dois lados possíveis da ruptura romântica, nomeando-os de face solar e face das trevas; para o primeiro, aponta Hugo como o ápice dessa construção romântica, enquanto Edgar Allan Poe desponta como um autor vinculado ao soturno. Entre essas extremidades, insere Byron. O poeta inglês, que também possuía faces mais sóbrias, constrói uma reputação que vai de encontro à moral conservadora, com uma obra interligada ao seu *vívido* olhar:

Esse é um daqueles autores que fazem de sua existência uma obra de arte (...). Para os artistas de seu tempo, também fez parte dessa mesma vivência ser blasfemo, iconoclasta, crítico social; e, avançando mais ainda, praticar um certo satanismo, manifestar interesse pelo oculto, pelo esoterismo, pela necrofilia, e assim por diante. Com Byron, a exemplo de vários outros, inicia-se o culto da supracitada categoria estética típica do romantismo, o belo-horrível. (GALVÃO, 2013, p. 72, supressão nossa).

Se considerarmos o percurso etimológico da palavra, a ideia do Romantismo aparece primeiro na Inglaterra — o adjetivo *romantic*; de acordo com Falleiros (2016, p. 73), “o termo era essencialmente dotado de uma significação estética, próxima de ‘romanesco’ ou de ‘pitoresco’”, carregando uma conotação negativa (*quimérico, falso*) até o XVIII, quando há a promoção dos romances medievais. Nesse ponto, a revitalização do gótico é um importante elemento para as novas formas românticas, utilizado tanto o aspecto fabular para suas construções sobrenaturais, quanto a metaforização da realidade sensível. São ricas as produções: desde os castelos medievais de Ann Radcliffe, os personagens de Jane Austen, por serem construções maniqueístas sob olhares ora idealizados, ora criticizantes em relação aos costumes da época ou mesmo a poesia pré-romântica de William Blake até os ares mais fantasiosos, como vemos em T. Coleridge, que ganham nuances macabros (Byron e Mary Schelly) ou mesmo sensuais (Byron é significativo, porém destacamos um dos últimos românticos, Keats).

Por sua vez, entre o pré-romantismo inglês e as poéticas propriamente românticas, é importante ressaltarmos a onda sentimental que ganha força na Alemanha, destacando-se a face romântica de Goethe, com *Os sofrimentos do jovem Werther*; a subjetividade manifestada na exploração da sensibilidade eclode ao mesmo tempo no campo teórico-filosófico, com uma herança da consolidação da autonomia estética. O Ciclo de Jena e os posteriores críticos a esses considerados “os primeiros românticos” são, para o movimento romântico, figuras centrais da discussão da arte e seu aporte filosófico.

É verdade que a estética romântica centraliza sua perspectiva crítica na poesia — quando se fala em arte moderna à luz do fim do século XVIII, tem-se em mente, muitas vezes, a poética. De acordo com Benjamin (2018, p. 21), atrela-se ao Romantismo a *fundamentação* da crítica das obras de arte; discute-se na teorização romântica conceitos de ideia de arte e de obra de arte, enquanto a conceituação objetiva, embora enseje falar de arte, concentra-se na poesia. A busca pela objetividade na poesia é contínua na teoria de Friedrich Schlegel, principalmente no que concerne à estrutura: a poesia clássica era perfeita e acabada, diferente da poesia moderna, tão interligada a uma atitude filosófica. No cerne da discussão de uma conscientização do processo artístico está a ironia, vista como ferramenta autocrítica.

Se traçarmos uma linha temporal, veremos como as trocas entre as nações citadas não nos permitem delimitar uma única análise, muito menos medir a valoração de suas poéticas. Pelo contrário: a teorização do grotesco e do sublime para o drama moderno de Victor Hugo destaca como modelo Shakespeare, resgatando também as contribuições dos primeiros românticos alemães. A rivalidade no campo intelectual entre franceses e alemães produziu obras importantes nos âmbitos artístico e filosófico, da mesma forma que o intercâmbio de autores como Coleridge em solo alemão leva princípios românticos (considerando, agora, as teorizações advindas de Jena e de seus críticos). Por fim, é impossível falar da renovação da literatura alemã e seu olhar para com a natureza (física e *humana*) sem reconhecer a influência dos cantos míticos ingleses nos últimos decênios do século XVIII. Há, inclusive, outros movimentos românticos também interligados a essas nações não mencionados por nós, como o desenvolvimento etéreo do ballet romântico¹⁷, nascido em terras italianas.

O Romantismo constituiu-se perante influências — seja como inspiração, seja como repudição. Em certo grau, podemos afirmar que o Romantismo brasileiro integra aspectos dos movimentos brevemente citados, ao passo que surgem problemáticas próprias ao nosso contexto: as sombras da colonização, a busca por uma identidade nacional através da natureza, a busca pela independência intelectual pautada nas principais discussões em voga sobre a poética moderna.

Antes da disseminação das ideias românticas, o Brasil já havia passado por uma assimilação de culturas de outrem — uma marca o período do Pacto Colonial. Como

¹⁷ Da mesma forma que o teatro oportunizou a hibridização de gêneros, o *ballet* romântico envolve diversas expressões artísticas, como a dança, a música e a poesia, trabalhando uma visão dualista, seja na preferência por dois atos, seja pela divisão platônica do mundo real e do mundo etéreo.

aponta Lilia Schwarcz (2011), as relações culturais entre colônia brasileira e metrópole portuguesa partiram de uma perspectiva *proeminente*, difundida em seu “projeto civilizatório”. Todavia, dificilmente a relação estabelecida entre as partes pode ser interpretada como unilateral. Precisávamos ser um espelho da metrópole — e, de fato, fomos: pois, como lembra Schwarcz (2011, p. 246), “espelhos distorcem e invertem”. Nesse cenário, “a vila comportava muitas vivências que se mesclaram sem de fato virarem uma só: o Brasil se europeizou enquanto a corte se amorenou, não só nas cores como nos costumes.” (*Ibidem*). Como parte desses aspectos culturais, a literatura passa por uma transformação conscientizadora que tem no Romantismo o auge de sua proposição.

3.1.2 A reinvenção do Brasil pelo Romantismo

A criação de uma identidade nacional é processual; estão envolvidos nesse ínterim elementos diversos, a compor um quadro paradoxal entre culturas e perspectivas heterogêneas para construir uma noção singular daquela sociedade. Todavia, é mais comum encontramos recortes pouco fidedignos ou mesmo tendenciosos, a privilegiar perspectivas mais afirmativas para interesses particulares — às vezes, trata-se tanto disto como também de qual história soa melhor. A respeito do Brasil, esse projeto identitário foi abraçado pelo Romantismo.

O Romantismo europeu (no que concerne à ideia relativa de unidade) irrompeu, com sua livre expressão artística, sob uma estética autêntica e eclética, evidenciando uma construção glorificante de seu passado, personificado em símbolos que remetem ao medievo. De acordo com Eco (2010, p. 107) a fabulação em torno do homem medieval era intrínseco à maneira de pensar da época, estando este “acostumado a proceder segundo uma interpretação genética dos processos reais, segundo uma cadeia de causas e efeitos.”. Já o homem romântico, não um representante dos valores racionais, ainda que fosse um produto reformulado dessa época, absorve dos séculos passados elementos e valores lapidados pelas vertentes do Romantismo (Sentimentalismo, Idealismo, Existencialismo), que se tornaram símbolos não somente da estética, mas da forma de ver o mundo pelos românticos.

Enquanto as colônias espanholas e inglesas tornavam-se independentes e logo após instauraram as suas repúblicas, o Brasil transitou de maneira diferente, ofuscando as outras problemáticas sociais e econômicas com a glória do império. Quando fazemos uma ponte entre o Brasil na condição de Reino Unido à Portugal e o Brasil Império, parece que há uma via única entre estes, como se o império fosse a única opção para o Brasil, o que não é verdade. Em seu artigo “O sequestro da Independência”, Lilia Schwarcz (2022) refere-se a

uma “lenda da Independência”, evidenciando como o nordeste, por exemplo, não aderiu automaticamente ao modelo imperial. De fato,

O processo emancipatório não se limita, pois, aos anos de 1820 a 1822; a fundação do Império a partir da concepção da construção do Estado unitário é uma versão criada por publicistas que participaram do debate da Independência e foi construída do ponto de vista do Rio de Janeiro e São Paulo. (SCHWARCZ, 2022, p. 28)

É justamente considerando as oposições e conflitos presentes no Brasil Império que a necessidade dos símbolos para alavancar o espírito patriótico era clara; para apontarmos um exemplo, lembremos que o azul-claro e branco imperiais deram lugar ao verde-amarelo na bandeira. A simbologia das cores é um dos aspectos mais superficiais — o Romantismo consegue aprofundar, nas suas variadas formas de interpretar o Brasil, as discussões e representações dos elementos culturais brasileiros, traçando tangentes a partir dos moldes europeus.

O movimento romântico é, sobretudo, uma confluência entre os prismas da realidade e a visão do artista. Dessa forma, o olhar subjetivo sempre terá uma nuance particular, ao passo que não se desvincula do contexto histórico-social a que pertence. Como arte, as produções românticas são ao mesmo tempo obras ricas em suas concepções singulares e expoentes de uma abstração coletiva — a este último, podemos preencher amplamente com os objetivos *contextuais*, ou mesmo locais. Ou seja, ainda que esse seja o contexto romântico, não façamos uma ligação única entre o movimento e os interesses da subcoroa portuguesa no Brasil; considerando a amplitude do Romantismo, seria um injusto equívoco atribuir aos ideais românticos a sustentação da moral imperial como fruto máximo da sua expressão. Acima disto, estava a ânsia pela originalidade, pela experimentação, por uma busca identitária que visava explorar, pelos recursos da emoção, subsídios estéticos para instituir uma produção afastada da rigidez das formas e da imitação.

Podemos atribuir à Gonçalves de Magalhães as primeiras reflexões românticas brasileiras, organizadas na revista *Niterói* (publicada na França, em 1836). *Niterói* é uma das revistas da época que discutia, em paralelo com a propagação do cânone literário universal, assuntos do campo da estética, até mesmo da filosofia — lembremos que a estética romântica está intrinsecamente ligada à filosofia. Luciana Stegagno-Picchio (2004), a respeito da publicação da revista fora do Brasil, aponta para dois traços positivos: além de burlar a censura lusa, representava uma possibilidade de maior alcance.

Tal objetivo era factível, se considerarmos que a literatura brasileira já era objeto de análise internacional — devemos, inclusive, salientar o interesse que o Brasil e sua literatura fomentaram em escritores de outras nacionalidades.. Garrett (2014, p. 21), um autor

que já defendia a valorização nacional portuguesa por meio da produção artística (a exemplo, o viés educativo proposto para o teatro), envolve o Brasil em seu *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesas*, reconhecendo o valor da literatura setecentista, com leves críticas; afinal, segundo o autor, “as majestosas e novas cenas da natureza” não geraram uma maior originalidade em nossa poesia, podada por uma “educação europeia”: “parece que receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades.”. Denis, em sua argumentação, é mais enfático que Garrett, propondo a rejeição da mitologia clássica em razão dos elementos próprios; o autor, por exemplo, resalta autores como Santa Rita Durão, por seu tom épico indianista em obras como *Caramuru*. Esses ensaios da literatura brasileira moldaram a crítica literária subsequente, influenciando a crítica e escrita romântica — Gonçalves de Magalhães foi um destes.

Especificamente em relação à poética brasileira, Magalhães (1836, p. 7) aponta para os estrangeirismos em que se sustentavam a poesia, “uma poesia grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil”. Enquanto marco histórico, Gonçalves de Magalhães é decerto um ponto afirmativo — como romântico, é questionável: assim analisa Manuel Bandeira (1997, p. 70). De fato, para o autor, quem possuía uma natureza romântica, com uma “autêntica imaginação e sensibilidade poéticas” (*Ibidem*), era Gonçalves Dias. Seu lirismo era dotado de um sentimento nostálgico, ligando-se com frequência à natureza. Indianista, o poeta não é pioneiro ao falar sobre o índio, mas se destaca porque soube, “como ninguém antes ou depois ele, insuflar vida no tema tão caro ao sentimento nacional da época” e, dessa forma, a idealização indígena não se trata de um “desconhecimento da psicologia própria do índio”, mas sim por uma inclinação que também dividia espaço com a obediência para com os “cânones estéticos do seu tempo” (*Ibid.*, p. 74).

Pelo relato de Bandeira, é possível, então, esboçarmos para o Indianismo um perfil idealista, mas não ingênuo. A efervescência do pensamento romântico causa impacto significativo na sociedade literária brasileira ao longo do século XIX — fomos de uma colônia que era vedada a circulação de jornais e outras formas de circulação escrita para uma nação construindo seus elementos culturais (criação da imprensa, bibliotecas, museus, além da Missão Artística Francesa), ainda a solidificar um público leitor. A onda de mudanças ocorreu a partir do desembarque da corte portuguesa, em 1808. No decorrer do século XIX, o contexto político alterou profundamente a expressão artística, seja por uma relação direta com os reinados brasileiros, seja pelo reflexo das influências culturais diversificadas e as consequentes manifestações contraditórias.

É comumente argumentado que o Romantismo é um movimento burguês, moldado por ideais e valores da classe ascendente; todavia, as primeiras décadas do Romantismo brasileiro ainda estão ligadas mais ao nacionalismo vinculado à cultura palaciana. Por esse fato, Candido¹⁸ (2000) afirma que, embora as discussões de caráter crítico-literário apontassem para uma revolução (semelhante ao ciclo de Jena), não avançaram, justamente para não entrar em choque com a monarquia. Stegagno-Picchio, com quem Candido correspondeu-se no período que a autora escrevia *História da Literatura brasileira*, possui um ponto de vista externo semelhante ao autor:

O próprio modo pelo qual se realiza a Independência (1822), como uma concessão do príncipe e não como conquista revolucionária, denuncia, por seu lado, uma situação de conservadorismo político cujo paralelo vamos encontrar no tradicionalismo literário. Pois, na verdade, **os mesmos rebeldes em política são conservadores em literatura**: e ainda por quase uma vintena de anos depois da autonomia nacional, o cânon estético manter-se-á arcádico e neoclássico. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 161, grifos nossos).

A contribuição do Romantismo, nessa conjuntura, é mais significativa quando vista como um processo de ressignificação, experimentação e amadurecimento; é tanto que as propostas do movimento tangenciam o projeto patriótico ao decorrer das décadas, voltando-se para outros aspectos da poética romântica.

Nós precisávamos de um mito, de uma tradição, de um passado que nos unisse como nação. Stegagno-Picchio (2004, p. 17), em sua leitura sobre a literatura brasileira, comenta acerca do conceito de nacionalidade, esta “reconstruída com base em nebulosos, ainda que fascinantes, mitos raciais e substratos étnicos”, problematizando o projeto de identidade nacional que se utiliza da língua do colonizador. Entre os traços autênticos e miméticos presentes em nosso Romantismo, nasce um *estilo brasileiro*, também comentado pela autora italiana; ainda que os escritores brasileiros produzissem visando ao reconhecimento da crítica europeia, “há de sair algo local, brasileiro, em sua estética” (*Ibid.*, p. 30).

A voz brasileira que ressoa no meio literário ainda não era ampla. Evidentemente, a viralização dos folhetins demonstra que o público leitor estava em ascensão — contudo, a literatura consumida era, em sua maior proporção, estrangeira (ou nos moldes da literatura de fora). É importante ressaltarmos a necessidade dessa etapa para solidificar um sistema literário brasileiro, a unir obras de autores movidos pelos novos ares, alimentando um público

¹⁸ A produção crítica de Antonio Candido sobre o Romantismo brasileiro é significativa por seu conteúdo e quantidade. Em nosso recorte, trabalhamos com as seguintes obras do autor: *Formação da Literatura Brasileira* (volumes 1 e 2) [1964-69] (2000), os ensaios “Cavalgada ambígua”, presente em *Na sala de aula* [1985] (2000), *A educação pela noite* [1987] (1989) e “A poesia Pantagruélica”, em *O discurso e a cidade* (1993), além de *O romantismo no Brasil* (2002), um de seus últimos compilados significativos sobre o tema.

leitor que também era constituído pelos autores, um encadeamento do cenário literário pautado na renovação, visto que cresciam os espaços para as atividades de crítica nas revistas e nos periódicos. Podemos citar a Revista da Sociedade Filomática, os ensaios literários do Ateneu Paulistano e a Sociedade Ensaio Filosófico Paulistano, que contou com a participação de Álvares de Azevedo.

Na relação entre românticos e público, o movimento finca raízes no nosso espaço literário diversificado, fomentado por seus traços contraditórios e expandindo, no contexto das produções e críticas entre os autores, propostas estéticas e temáticas para a literatura brasileira. Em *Literatura e Sociedade*, Candido (2006, p. 84-85) disserta sobre a relevância social do escritor legitimada pelo público, visto que o “autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros”, ou seja, “o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação.” — nesta perspectiva, a criação tomando como horizonte referencial o público, para o autor, compreende uma percepção autoconsciente do fazer literário. Tal interpretação é semelhante à visão de Schlegel sobre a função da ironia como parâmetro auto reflexivo da poesia romântica. Os postulados crítico-filosóficos dos autores românticos nos ajudam a melhor compreender a literatura oitocentista, fazendo uma leitura dinâmica entre o texto literário e o que se falava do texto literário, um paralelo com a época em que os escritores ocupavam também a posição de críticos.¹⁹

O intelectualismo literário desenvolveu-se no Brasil no contexto romântico: historicamente, graças às mudanças culturais da transferência da corte portuguesa e a posterior autonomia nacional, bem como a consolidação imperial; e literariamente, no trato de obras subjetivas que visavam ao desenvolvimento de uma política alinhada ao aspecto reflexivo do homem moderno, a torná-lo uma complexa amálgama de interiorização e explanação. Delineava-se um cenário de um Brasil que se aproximava dos ares intelectuais e ensaiava um estilo literário (a respirar um estilo de vida realimentado pela arte) — a literariedade romântica promoveu significativas mudanças, ainda que o mergulho intenso no campo da subjetividade tenha trazido disparidades, tanto na produção quanto nas considerações sobre a literatura.

¹⁹ Considera-se que a crítica literária brasileira se consolida entre 1880 e 1900, com Silvio Romero, Araripe Jr e José Veríssimo, de caráter nacionalista. Todavia, a continuidade de tal enfoque é problematizada por Candido (2006, p. 123-124), visto que a continuidade desse projeto esbarra em uma exploração rasa. A essa tríade de críticos, o autor comenta: “Denotam conformismo e superficialidade, indicando não apenas o esgotamento da crítica nacionalista, mas a incapacidade de orientar-se para rumos mais estéticos e menos científicos, como se esperaria de uma geração inclinada ao diletantismo, o purismo gramatical, o culto da forma.”

Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães são autores que representam essa construção complexa romântica: uma escrita intensa e reflexiva, aberta ao experimentalismo derivado das leituras críticas de seus contemporâneos e do contato com os textos literários de grande expressão — inspirando uma literatura de caráter metacrítico. Por esse motivo, a poética de ambos delineou-se por escolhas estéticas similares até certo ponto contextual, carregadas de singularidades devido ao grau imersivo da poética romântica. Trata-se de uma dinâmica ensaística pela qual a expressividade da refutação e da contradição oportunizam tanto a originalidade quanto a produção *referenciada* — estando o espírito literário romântico situado neste íterim.

Vejamos o que dizem esses autores sobre poesia. A criticidade azevediana está delineada em seus prefácios; na abertura de *O Conde Lopo*, as ideias de belo e de sublime permeiam suas acepções sobre poesia, esta vista como fim do belo. Comparando-a com a natureza, exemplifica como a poesia pode provocar mais emoções no leitor ao potencializar o sublime (AZEVEDO, 1886). Introdutório ao drama *Macário*, Azevedo explicita a característica fragmentada de suas ideias teóricas, endossando críticas ao culto à forma em detrimento da subjetividade: “As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama-conveniências dramáticas.” (AZEVEDO, 2012, p. 60). Em outras palavras, emerge de sua crítica reflexões pareáveis ao Brasil, mas pensadas sob o contexto amplo do campo literário.

O ensaísmo era efervescente na capital paulista durante os anos em que ambos os autores eram estudantes da faculdade de Direito, de tal maneira que suas produções da época estão muito mais interligadas no que concerne à poesia (vista as teorizações modernas, frutos do intercâmbio entre literatura e poesia) em paralelo à prosa. É tanto que a poesia bestialógica (em razão dos temas) e disruptiva (em razão da estética) de Guimarães está concentrada, em maior volume, nos anos de estudante. Ao longo de sua carreira, quando troca as suas assinaturas de São Paulo para Ouro Preto, Bernardo Guimarães interioriza também sua escrita, destacando-se na prosa regionalista. Sua poética não fica adormecida, mas é ofuscada pelo resgate da cultura local²⁰.

Quando lança *Folhas de Outono*, Guimarães (1883, p. 7) traz um prefácio de tom crítico e nostálgico, abordando as tendências parnasas e julgando a crítica moderna, esta “tão

²⁰ Há marcas linguísticas que corroboram com a afirmação. Em seu artigo “Bernardo Guimarães, pensador social”, Luciano de Farias Filho (2022) atenta-se para o fato que o autor utiliza a expressão “país” para referir-se a Minas Gerais em alguns de seus textos.

cheia de teorias sibilinas, e ainda mais carregada de erudição que a antiga”. A esse ponto, podemos afirmar que as ideias românticas do início de seus escritos passam por pontuais mudanças, mas o espírito da liberdade estética não foi enclausurado com o passar do tempo; dessa forma, quando toca na questão nacional, Guimarães endossa um discurso já distante de uma construção identitária através da literatura — na verdade, dirige-se a uma nova geração de poetas, aconselhando-os a não confundir admiração como simples imitação e repetição.

Nosso paiz é tão diverso, nosso clima tão ditrerente, nossa indole tão divergente, nossos costumes tão outros, nosso estado de nascente civilização ainda tão distanciado desse requinte de poesia real, ou realismo poetico, que a escola dos dous illustres poetas não póde vingiar, nem dar bons fructos na terra de Santa Cruz. Podemos e devemos admirai-os, mas não tomal-os por modelo. (GUIMARÃES, 1883, p. 10-11).

Azevedo era relutante à ideia do desvinculamento brasileiro à cultura portuguesa. Em *A literatura e a civilização em Portugal* (2016), é perceptível sua incredulidade quanto ao desenvolvimento de uma literatura sem considerar a língua; a literatura, segundo ele, é “um resultado das relações de um povo” (AZEVEDO, 2016, p. 63), da mesma forma que as línguas são. Na relação Brasil e Portugal, “os poetas, cuja nascença tanto honra ao Brasil, alçaram seus voos de águia na mãe pátria. Com pouca exceção, todos os nossos patrícios que se haviam erguido poetas tinham-se ido inspirar em terra portuguesa, na leitura dos velhos livros e nas grandezas da mãe pátria.” (*Ibid*, p. 64).

Há um claro tom reverente em relação às suas fontes, estando em tal inspiração o anseio de ampliar a discussão poética e, para tanto, preza pela exaltação da poesia subjetiva e autocrítica, deixando a brasilidade com ares cosmopolitas. É diferente do enfoque de Guimarães, que tem na poesia brasileira anseios criativos com base na experimentação e na originalidade. Não queremos problematizar qual dos autores estaria mais ou menos correto, pelo contrário: a apresentação dual da poética corresponde à dualidade marcada na cultura brasileira.

Paulo Arantes (1992) compreende um duplo sentimento de fidelidade ao literato: ao mesmo tempo que abraça com afetividade o campo, o rústico, mantém-se vinculado esteticamente à normatização intelectual (e, por conseguinte, social) da Metrópole. É interessante, então, ampliarmos nosso olhar para esse movimento aparentemente contraditório que não está apenas nas acepções românticas, mas sim que compõe uma dinamicidade própria da cultura brasileira. Chama de “movimento sinuoso do espírito” a ambivalência própria de uma “do local e do universal, nos seus próprios termos - a alternância de complementaridade, divergência e equilíbrio entre essas tendências exprime não só a lógica específica do sistema

literário brasileiro mas também a regra geral de certas linhas evolutivas” (ARANTES, 1992, p. 17). Continua o autor:

No caso da cultura brasileira, marcada pela tensão própria da dupla fidelidade ao dado local e ao molde europeu, um processo dual portanto de integração e diferenciação, de incorporação do geral para se alcançar a expressão do particular. Uma integração que também ocorre em plano local. (*Ibidem*).

Trata-se de uma ambivalência sociocultural recorrente ao Romantismo, não exclusivo deste e nem estratificado nele. Quando falamos que o Romantismo é permeado pelo signo da contradição e da negação, não queremos defini-lo como um movimento em que qualquer atitude de caráter disruptivo logra efeitos estético-literários almejados apenas por o ser subversivo; de nada adiantaria a postura indócil dos românticos se, em meio à caoticidade, não existissem princípios norteadores. Para entender tal caráter romântico, é preciso alinhar, então, contrastes presentes no Romantismo e nas especificidades da manifestação brasileira — considerando a esfera literário-crítica contextualizada.

Decerto, a experiência intelectual brasileira estrutura-se com a literatura de tal maneira que suas perspectivas conflitantes resultam em uma experiência complementar. Essa conformidade resulta em uma dialética presente tanto nas obras, quanto nas análises destas. Inclusive, é com o termo “dinâmica dialética” que Arantes (1992) retoma o pensamento crítico de Antonio Candido; para Arantes, a teorização de Candido é marcada pelo signo da contradição, uma dupla relação entre crítica e literatura ao considerar sua ênfase na produção romântica. Há dois aspectos dialéticos a serem considerados: a contrariedade como *ponto de partida* para a problematização das questões (literárias) as quais se dedicou e como *solução*, a possibilitar um panorama interpretativo.²¹

A duplicidade enquanto estrutura ponderativa configura uma complementação entre a estética romântica e a crítica de Candido. Há no crítico uma compreensão sistêmica acerca da literatura brasileira, compreendendo a historiografia literária como elemento importante sem, todavia, perder de vista a suficiência do texto literário. Desse modo, sua revisão do Romantismo brasileiro abarca um “estado de acentuada ambiguidade”, que faz jus ao espírito romântico, avesso a normatizações. No campo estético, a ousadia romântica encontra-se principalmente no ato de ocupar o centro da criação literária:

A poética tradicional era útil enquanto valesse a compartimentação dos gêneros, e enquanto a arte, não o artista, fosse o termo superior. (...) Por ser imperfeita e insatisfatória, a palavra se tornou paradoxalmente soberana a seu modo, na medida

²¹ Tal aspecto é notável em obras de diferentes momentos; *Formação da Literatura Brasileira*, publicado originalmente em 1975, é um apanhado historiográfico utilizado como ponto de partida para as discussões ensaísticas a respeito dos autores — uma diacronia diferente da empregada em *O romantismo no Brasil*, escrito entre 1989 e 1990, por este possuir um olhar mais conciso.

em que aumentou a liberdade do intermediário que a usava – o escritor – agora considerado termo predominante na fatura da obra de arte. (CANDIDO, 2000, p. 306, supressão nossa).

Para o autor, então, confluíram três pontos no Romantismo brasileiro: a noção de gênio romântico e o afastamento da estética neoclássica, ao passo que o Romantismo promoveu um dúbio movimento de continuação e fomentação do novo, estando a ruptura muito mais na proposta superlativa dos sentimentos sardônicos do Ultrarromantismo. Em uma época tocada pela atração dos efeitos do sublime, o romântico é tomado pelo desejo de manifestar forças obscuras, valendo-se da subversão do discurso irônico, satírico, libertino. Em nossa perspectiva, o riso que desponta do Romantismo, em maior ou em menor grau, está vertido em um panorama crítico – seja no tom sarcástico evidente que Azevedo emprega ao tratar dos elementos românticos idealizados, seja no tom paródico de Guimarães (para citarmos alguns exemplos).

É fato que, no recorte canônico, a presença do riso é pouco considerada — ao nosso ver, por três motivos em particular. Primeiro, era uma poética que fugia ao parâmetro nacionalista elencado pelos críticos subsequentes, visto que a padronização que compunha boa parte da estética romântica estava a serviço do intento de atribuir unicidade a uma produção autoral e nacional. Segundo, a pouca importância dada ao riso, inclusive na elaboração e recepção dos textos à época; de acordo com Duda Machado (1992), muitos dos poemas satíricos circulavam oralmente, reproduzidos tantas vezes que as pessoas os decoravam. Todavia, o gosto popular pelos trocadilhos e pilhérias não estava na mente dos escritores da época como um fim memorável – Candido (1993), inclusive, aponta para o claro desinteresse da maioria dos autores ultrarromânticos em manter os escritos desta fase de humor satânico. Terceiro, a dificuldade em se perceber traços do riso — o caráter irônico e satírico — e destacá-los como função metacrítica da poética romântica. Antes de nos aprofundarmos nas particularidades do modo ultrarromântico, faz-se necessário discutirmos alguns conceitos a respeito da ironia e da sátira, a fim de delinear um cenário mais completo para as análises literárias.

3.2 O caráter reflexivo da ironia romântica

Na era moderna, guiou-se o homem pela incessante procura da objetividade, decorrente da complexa relação entre o contexto e sua visão hermética da realidade. A época moderna herda o espírito questionador dos movimentos revolucionários, ganhando um cunho

reflexivo através de uma linguagem cada vez mais compenetrada. Todo esse valor crítico e intelectual é permeado pela individualidade crescente paralelamente ao desenvolvimento tecnológico: mesmo filosofando (e, portanto, desenvolvendo um pensamento visando a uma leitura ampla da realidade), as reflexões do homem comumente se voltam para si.

Como vimos, o Romantismo alemão destaca-se no debate teórico acerca da filosofia e arte românticas. O olhar voltado para a cultura clássica é valorativo, mas, com a mudança drástica na forma de conceber a literatura, a poética e os princípios de estruturação dos gêneros, tornou-se inegável a ruptura com o pensamento clássico. O protagonismo do homem romântico (ou mesmo do *gênio* romântico) não permite mais a soberania dos preceitos clássicos e nem estes conseguem abarcar a forma como a época moderna é turbulenta, um dinamismo refletido nas conjecturas em andamento — como aponta Friedrich Schlegel (1997), o Romantismo tratava-se de uma literatura ainda por se inventar.

Há, no primeiro Romantismo alemão, a concepção da arte clássica como perfeita. Os românticos, ao contrário, são dotados de uma consciência da percepção artística, aceitando os comandos dos impulsos criativos e entusiastas dos debates acerca da mistura dos gêneros. Hegel, filósofo que tem uma percepção da arte romântica contextual ao pós-cristianismo, rejeita as estruturas fixas e repetitivas da arte clássica e enxerga, na ruptura romântica, “a dissolução e o fim da aplicação autenticista da arte no mundo contemporâneo.” (D’ÂNGELO, 1997, p. 54). Todavia, há também leituras contrárias, que apontam para o caráter progressista da arte romântica — tomemos as reflexões de Schlegel. Sua leitura da arte antiga e moderna também se estrutura como uma dicotomia, tratando a arte antiga como natural, enquanto a moderna possui caráter artificial. Isso significa que a racionalização do campo artístico e dos seus processos criativos divergem da arte antiga no que tange à sua orientação perante as estruturas fixas.

A aproximação dos campos artístico e filosófico ocasionou uma efervescência no pensamento moderno — seria uma caracterização não condizente com o exposto se houvesse unanimidade nas considerações entre pares.²² O Romantismo difere da corrente idealista, por exemplo, por conceber o absoluto (isto é, a perfeição, a concretude) como algo não alcançável, estando a poética em uma posição de incompletude. A emergência filosófica da arte estabelece-se entre os primeiros românticos com ênfase, então, na negatividade — em Schlegel, há o desejo de transformar em positividade. Para Schlegel,

²² Para Pedro Duarte (2013), a união entre a interioridade subjetiva e a exterioridade objetiva proposta por Schlegel tem relação com o desejo de síntese expresso por Hegel (a síntese final das coisas existentes, colocadas em contraste e que, inevitavelmente, constitui uma intuição intelectual pura), e a natureza intelectual de Kant, marcada pela sensibilidade e intuição, estabelecendo uma ênfase na negatividade da crítica.

não há ingenuidade por parte dos românticos: a poesia moderna busca uma definição universal consciente da sua tarefa paradoxal, visto que

o mundo da poesia é imenso e inesgotável, como a riqueza da natureza vivificante o é em plantas, animais e formas de todo tipo, figura e cor. Mesmo o espírito mais abrangente não abrangerá todas as obras artísticas nem os produtos naturais que carregam o nome e a forma de poemas. (...) De fato, nós todos que somos humanos não teremos para sempre e eternamente outro objeto e outra matéria de toda atividade e de toda alegria senão a poesia da divindade, da qual também somos parte e flor — a terra. (SCHLEGEL, 2016, p. 484, supressão nossa).

O trecho faz parte de *Conversa sobre Poesia*, uma obra híbrida no que concerne à utilização de vários gêneros: os participantes do grupo de Iena foram representados por pseudônimos, personagens que discutem filosoficamente (criticamente e dialogicamente) suas ideias sobre as épocas da poesia — afinal, o diálogo seria “uma cadeira ou coroa de fragmentos” (SCHLEGEL, 1997, p. 58). Nesse texto, o autor traça uma leitura diacrônica da poesia, estudando-a em seus períodos ao longo da história e buscando compreender o que fora primordial para sua singularização. As épocas anteriores possuíam uma centralidade em falta na época moderna; a Antiguidade, com sua mitologia própria, estabeleceu uma rigidez das formas literárias, na qual residia a crítica da perspectiva romântica: apegar-se aos parâmetros de trágico, cômico e a completude da visão estética antiga pouco estimularia uma produção para além da cópia do modelo perfeito.

A teoria tomava forma da coisa teorizada. Schlegel, como muitos outros românticos, dedica-se à escrita de fragmentos. Publicados nas revistas *Atheänum* e *Lyceum*, os fragmentos do autor podem ser lidos separadamente, considerando seu caráter independente, mas são igualmente interligados. O autor recorre à noção de fragmento pela estruturação da forma, mas também por conceber a poesia moderna como uma obra *em trânsito* — “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos”, disse Schlegel (1997, p. 51), reconhecendo a importância da cultura clássica, mas pondo-a na retaguarda da modernidade, visto que “muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (*Ibidem*).

Essas reflexões são tão contextuais às construções literárias, o que torna o pensamento romântico bastante interessante. De acordo com D’Ângelo (1998), os românticos tinham uma consciência da novidade da sua posição, o que possivelmente justifica o desejo de afirmação através desvinculação não apenas das formas consolidadas clássicas, mas da forma de pensar.

Encontrava-se, em outras palavras, o sujeito romântico frente à incompletude do ser, a permear o pensamento moderno, fato diretamente relacionado com a conduta

filosófica e sua influência na teorização da poesia, de caráter infinito. Trata-se de uma poesia universal progressiva, visto que, em relação à poesia romântica,

Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia (...). E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. (SCHLEGEL, 1997, p. 64, supressão nossa)

No que concerne à artificialidade da poesia moderna, a ironia será, no contexto do pensamento crítico romântico, uma ferramenta de cunho paradoxal para atender aos anseios da objetividade moderna e sustentar as problemáticas intrínsecas ao pensamento filosófico²³. Essas ideias de Schlegel estão claramente expostas no fragmento 37:

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. Com isso, desconhecerá o valor e a dignidade da autolimitação, que é porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado. (SCHLEGEL, 1997, p. 25).

A autolimitação da qual o autor se refere é resultado de outras duas atitudes: autocriação e o aniquilamento. No discurso irônico, é possível afastar autor e obra, transformando o ato de escrita em uma atitude metacrítica. O Romantismo, enquanto vive uma emoção pura, está totalmente influenciado pelo objeto e portanto não o vê com clareza; a ironia promove esse afastamento, pois viabiliza um distanciamento entre o autor e as formas e temas românticos. Em certo ponto, a poesia romântica brasileira seguia uma imitação, vivendo um lirismo fortemente influenciado pelas obsessões refletidas na idealização e no contato entusiasmado com o objeto — semelhante ao Romantismo alemão, em que a ironia funcionava como um antídoto que refreava o entusiasmo do poema em contato com o objeto (ECO, 2010, p. 318). É através da ironia que o poeta romântico recria sua obra por um olhar crítico e, com isso, a eleva.

A reflexão do autor no interior da obra tem origem no teatro grego. Nas comédias antigas gregas, o coro rompia com a separação entre a encenação e o público, expondo de forma clara as opiniões do autor e até mesmo deixando conselhos: esse

²³ No pensamento de Schlegel, a ironia exerce uma função primordial, mas demora a se solidificar. Em *Estudo da Poesia Grega*, um de seus primeiros escritos, está presente a discussão da objetividade da poesia, definindo-o como “um hino amaneirado”, e que se destaca negativamente pela falta da *indispensável* ironia. (SCHLEGEL, 1997, p. 21).

movimento era chamado de parábase (PAVIS, 2008, p. 275-276). Schlegel, inspirando-se na teatralidade grega, deleneia a ironia como uma parábase permanente, garantindo, pela objetividade da ironia romântica, o mesmo valor positivo da ironia socrática.

De acordo com Minois (2003, p. 49), no fim do século V a. C., “o crescente refinamento” e o “progresso do intelectualismo” criam um distanciamento do riso desenfreado, visto como uma manifestação crua e primitiva, que pouco contribuída ao *ethos* civilizatório em construção. Por sua vez, como símbolo de urbanidade e de cultura, o riso desponta, a partir do século IV a.C., paralelo à busca pela verdade socrática; antes de Sócrates, a ironia tinha valor negativo, significando algo falso ou enganador. Dessa época, não se apaga “o riso feroz, dionisiaco, do caos (...)” — o riso mais próximo do entorpecimento dos sentidos, por uma influência dos deuses; todavia, tal derisão tem o espírito velado, borbulhando sob a superfície.

Segundo Minois (2003, p. 65), “a grande lição do riso socrático é que nós acreditamos saber das coisas quando não sabemos nada”, um pensamento disruptivo que, embora não carregue uma vertente inteiramente positiva, aponta para uma contribuição significativa da ironia vista como uma expressão de sabedoria ou mesmo “um estilo de vida”, haja vista sua potencialidade de dissipar as miragens: “a ironia que nos torna lúcidos e destrói falsas verdades” (*Ibidem*).

É claro, há significativas diferenças na interpretação da ironia enquanto artifício literário ou componente retórico. Em *Ironia em perspectiva polifônica*, Beth Brait (1996, p. 105) recorre a uma intersubjetividade coletiva no plano discursivo sem a qual a ironia não se realiza. Por essa perspectiva discursiva, “a contraditória ambiguidade é um traço fundador, assim como o distanciamento e a participação do enunciatário”. A ironia puramente retórica, segundo a autora, pertence à dimensão do enunciado, enquanto a ironia literária utiliza-se da linguagem para além do nível do enunciado. Esse traço advém do caráter interdisciplinar do diálogo socrático²⁴, considerando a concepção filosófica da ironia como uma atitude estratégica da linguagem.

O poder da ironia encontra-se na desestabilização do discurso, tornando-se própria da linguagem e articulando um sentido que não é fixo (DUARTE, 2011). Com

²⁴ Fazemos referência ao gênero presente no escopo sério-cômico da Antiguidade, definido por Bakhtin (2018, p. 124-125) por sua base carnavalesca-popular; nas palavras do autor, trata-se de um “método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa”. Os diálogos socráticos de Platão, por exemplo, marcam a primeira fase da produção do filósofo, embasada pela dialética socrática. Sobre o tema, recomendamos a leitura de *Apologia de Sócrates* e o episódio “As Nuvens - Aristófanes” do podcast *Pedra de Toque*, pelos tons sério-cômicos das duas obras a respeito de Sócrates: <https://open.spotify.com/episode/3padQWHWY2zWSeQVWD3QSH?si=uSkYdhFQTyHsqyF307rRw>.

Schlegel, a ironia romântica e seu aspecto dialógico advindo da ironia socrática absorve por um intento paradoxal que retoma “a sublime urbanidade da musa” e a artificialidade de uma majestosa “tragédia antiga de sentido elevado”(SCHLEGEL, 1997, p. 26); a ironia socrática era, na sua perspectiva, “a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida” (*Ibid.*, p. 36). Nela,

tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro da perfeita e acabada filosofia-de-natureza e da perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. (*Ibid.*, p. 37).

A consciência artística pela qual a poesia moderna é tomada permite ao autor explorar a tradição (a Antiguidade, mas também outros clássicos para os românticos, como Shakespeare e Alighieri) sem, no entanto, subestimar o gênio romântico. Constantino Medeiros (2015), em sua tese sobre a crítica literária de Schlegel, conceitua a ironia romântica como “um dos artifícios que o artista moderno encontra para criar novas formas de expressão literária” — de fato, enquanto ferramenta discursiva, a ironia possibilita esse retorno ao passado com olhos críticos, da mesma forma que percebe o presente sem o encantamento para com as idealizações românticas.

Novamente, ressaltamos os três principais elementos da ironia romântica: sendo a poética romântica dividida entre o caráter filosófico e subjetivo, a *autocriação* do gênio romântico é derivada do afastamento do objeto literário, visto que a produção artística é fomentada pela criticidade advinda do *autoanaquilamento*; apenas dessa maneira chegaria o poeta romântico na *autolimitação*. Se considerarmos o pensamento crítico de Schlegel quanto a uma estrutura, teremos a resposta no próprio autor sobre a falta de uma sistematização: estão dispostas suas reflexões na estrutura de fragmentos, vendendo uma ideia alinear da sua construção teórica e, no entanto, é a essa exposição que a devemos o caráter inovador da sua crítica literária. Chega Medeiros (2015, p. 221) à seguinte conclusão: “a teoria crítico-literária de Schlegel indica que é necessário compreender algo que transita entre o espírito e a letra da obra, procurando distinguir se o seu ideal foi alcançado”.

Por isso, concordamos com Duarte (2011) em sua reflexão sobre o caráter irônico do próprio sistema de Schlegel. O intento positivista do Idealismo alemão, contextual à formação de Schlegel, é esfacelado pela ironia, presente não apenas no sentido, mas também no caráter irônico da proposta absolutista do sentido poético. Como disse o autor, a poesia moderna aliada à ironia impacta com uma bufonaria quase transcendental

— em seu interior, o aporte reflexivo da ironia eleva-se frente à arte, virtude ou genialidade, adequando externamente esse “bufão transcendental” na amenidade de “um bom bufão italiano comum” (SCHLEGEL, 1997, p. 26-27).

Em suma, a criação artística romântica admite uma consciência sublime, estando a ironia em função da incompletude do ser e da inesgotabilidade da poesia. Entre a ironia socrática e a ironia romântica, destaca-se a postura permanente da busca pelo autoconhecimento — principalmente em relação à compreensão da inviabilidade do projeto idealista. O romântico olhou com sua perspectiva desencantada para seu intento grandioso da completude moderna e riu — foi quando a espíritosidade produziu um dos mais relevantes traços da crítica romântica: a impossibilidade criou o riso sobre si mesmo.

3.3 O riso satânico da sátira

Trabalhamos, até o presente momento, com a ironia na perspectiva romântica do discurso metacrítico, estando o humor, nesse ponto, ligado a um riso sobre si no plano da poética reflexiva. A sátira, por sua vez, exerce uma função igualmente crítica no discurso literário, dominando, todavia, uma esfera mais direta da relação com o objeto. Presente ainda nos dramas satíricos gregos, estabelece-se como gênero apenas em Roma. O termo *satura*, de acordo com João Batista Sousa (1948, p. 5), advém da espontaneidade presente na *mistura* realizada pelos jovens romanos que incorporaram os diálogos aos versos, a falar sobre personagens jocosos e “linguajar de camponês”. Paralelamente à formação complexa do mundo político romano, a sátira surge durante a República (um período menos sério culturalmente) e varia de tons durante o Império (quando há uma maior preocupação em limitar o riso em função das classes sociais), focalizando no presente ao abordar temáticas sociais e morais.

É necessário fazermos uma leitura diacrônica dos principais satiristas romanos, a fim de assimilarmos tanto o percurso da sátira como as variantes nuances. Salvatore D’Onofrio (1989, p. 32), em *Os motivos da sátira romana*, defende a ideia que a forma arcaica, isto é, a *satura* dramática presente nos “jogos cênicos” dos camponeses²⁵ (as

²⁵ Faz-se necessário mencionar a caracterização do camponês romano, vivendo em um mundo próprio e autossuficiente; enquanto a vida campestre era predominante à vida urbana (ainda em ascensão), o camponês englobava tanto o trabalhador livre, que vivia da terra, quanto os clientes, bem como a elite latifundiária — de acordo com Jerzy Kolendo (1992, p. 170), a separação dos camponeses remota o século III a. C, período em que foram confiscados territórios de populações vencidas na Itália, sob o contexto da luta entre patrícios e plebeus. O autor faz menção às *Priapea*, versos dedicados a Priapo, em que “o camponês pobre é normalmente o

festividades ritualísticas), exerce uma influência na sátira literária, anterior até mesmo “à influência helênica no campo das letras”: trata-se de um “produto genuíno do espírito itálico, (...) e constitui um dos poucos gêneros literários latinos não moldados sobre um correspondente grego”. A sátira literária nasce com Lucílio no século II a. C; o poeta, que tinha uma posição social privilegiada, cultivava um riso mordaz, que se dirigia às pessoas.

Minois, ao detalhar a zombaria inerente de Lucílio, aponta para o favorecimento à aristocracia pelo poeta — sendo a sociedade romana conservadora, a tradição era alinhada à “causticidade rústica”, fazendo com que a zombaria feita às personalidades poderosas da sociedade romana também recaísse sob elementos estrangeiros. Quanto a Lucílio,

sua posição lhe permite atacar impunemente os homens mais poderosos, que ele ridiculariza com insolência e cinismo, como os cônsules Lupus, Cotta e Opiminus. Defensor das tradições aristocráticas, ele se apóia no povo, que seduz pela virtulência de suas arremetidas contra os ricos. Essa prática se tornará clássica nos satiristas reacionários: fazer o povo rir das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem social; desencadear cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aqueles que riem. (MINOIS, 2003, p. 88).

Lucílio consagra-se pela voracidade de sua zombaria. Todavia, como podemos observar, trata-se de um riso com tamanha liberdade, mas que pouco guia para uma mudança de cenário. É por essa razão que Sousa (1948, p. 6) aponta uma falta de Lucílio, a cultura filosófica “que o habilitasse a encarar os temas de sua crítica com certa elevação moral”. Tempos depois, a sátira de Horácio estabelece-se contrária à tradição luciliânica; escrevendo na era augustana, Horácio possui tanto uma preocupação linguística e literária mais delineada quanto uma distância da crítica com exacerbada liberdade. Lembremos que sua posição *apadrinhada* não o permitia criticar tão duramente o poder.

Para Horácio, a sátira deveria valer-se muito mais do ridículo do que da ferocidade. Na primeira sátira do *Livro 2*, apresenta-se um diálogo entre Horácio e Trebácio; Horácio surge questionando o sábio sobre como equilibrar o tom “acre” sem que ultrapassasse “as raias da lícita censura”; em resposta, Trebácio o recomenda que desista de vez desse gênero, devendo focar no épico (e produzir cantos heróicos a Augusto). Não lhe interessa “pintar os batalhões rompantes”: o canto épico não abarcava seu objetivo.

Há dois pontos reflexivos acerca da sátira no exemplar em questão que sintetizam o pensamento horaciano: a ofensa com caráter moral/crítico e a profissão por uma não repreensão ao autor satírico por seu conteúdo. Horácio (1948, p. 51) diz que sua

proprietário de uma horta, sobre a qual vela uma grosseira estátua de madeira do deus, representado com o falo ereto”. Quando mencionamos o camponês e a cultura ritualística do riso, referimo-nos a esse grupo em especial.

“pena porém, sem justa causa, Ninguém atacará: ela me escuda,/Como guarda a vainha o ferro agudo:/ Dele não tira quem ladrões não teme”. Ainda tentando dissuadi-lo, Trebácio o adverte para *resguardar-se* e eis a resposta de Horácio:

Embora o punam,
Se é que são maus ... porém se forem belos...
Se o virtuoso apupar o indigno, o infame,
Com César por juiz será louvado;
Em riso acabará com todo esse pleito;
E tu, em boa paz, te irás absoluto.
(*Ibid.*, p. 53, grifos nossos).

Ao enfatizar o ridículo e afastar-se da zombaria ácida presente na tradição de Lucílio, Horácio volta sua poética para uma relevância moral, explorando elementos além da comicidade, como ironia e paródia. É apenas com Juvenal que as ideias de Horácio sofrem um abalo, pois há um retorno ao cinismo de Lucílio, bem como aos aspectos formais. Horácio muito criticou Lucílio pela vasta produção que não tinha um olhar para a qualidade estética, além das sátiras longas — Juvenal resgata este aspecto entre o século I e II d. C. Vejamos o que diz D’Onofrio (1989, p. 26) sobre o poeta:

Juvenal será o último baluarte da defesa da latinidade de Roma. Suas *Sátiras* são um violento panfleto contra a depravação da Roma de sua época, cuja causa é vista no abandono das antigas instituições e costumes romanos e na assimilação da civilização helenística. Para Juvenal, a sociedade romana vive uma profunda crise de valores, crise que abrange a vida política, literária, religiosa, social e moral.

O pessimismo impresso na sátira juveniana é reflexo da consciência do esfacelamento de uma visão egotista da sociedade, uma ridicularização que leva ao riso angustiado. Quando tomamos consciência do ridículo, levamos o aspecto cômico às fronteiras com o grotesco. De fato,

o grotesco cômico só aparece num estágio tardio da evolução de mentalidades e da cultura em dada civilização. Resulta da constatação de quando o mundo é incompreensível, constatação consecutiva a traumatismos coletivos que trincaram a fachada lógica das coisas e deixaram entrever, atrás das aparências, uma realidade proteiforme, sobre a qual não temos mais controle. (MINOIS, 2003, p. 96).

A miscelânea em torno do riso romano vai de encontro a definições absolutas — trata-se de um humor que escapa a todas as definições. Pensando na qualidade universal do humor, diz Minois (2003, p. 79): “o humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo” — e os latinos tanto possuem tal consciência quanto se orgulham do uso humorístico que fazem na literatura. Como heranças diretamente ligadas à popularização do riso em todas as esferas sociais, podemos apontar o caráter ritualístico das sátiras latinas — as festividades rurais ligadas ao culto da fertilidade (entre elas, as saturnais romanas). Esse caráter positivo do riso na cultura incorpora-se na literatura,

trazendo as cômicas inversões dos banquetes para os versos, rompendo decididamente as tênues segmentações dramáticas ao desenvolver gêneros fundamentados resultantes do escopo sério-cômico.

Logo, embora seja da Antiguidade que herdamos a estratificação dos gêneros, existiram diversos outros que transitaram entre as esferas do sério e do cômico — uma discussão tão vasta que permite a Bakhtin argumentar em torno dessa herança clássica enquanto desenvolve sua teoria polifônica. De acordo com o autor, os gêneros sério-cômicos apresentam uma cosmovisão carnavalesca, fazendo com que os gêneros provenientes conservem um *tom* carnavalesco. Dentre eles, enfatizamos a sátira menipeia.

O gênero, de acordo com Bakhtin (2018, p. 136), provém do século II a. C., com os escritos de Menipo de Gádara (de quem não restaram nenhuma obra); seu caráter sarcástico e burlesco inspira autores como Verro e Luciano de Samósola — apenas deste autor chegaram até nós exemplos de sátiras menipeias. Jacyntho Brandão (1996), diferente de Bakhtin, concede maior ênfase para Luciano, mencionando inclusive um *diálogo luciânico*, já que é com o autor que conhecemos um escopo mais desenvolvido do gênero, no qual Manipo é apenas uma influência.

Há, de maneira geral, uma postura ousada nesse gênero, visto que os tons cômicos são usados em contraste com os gêneros sérios, promovendo uma abrupta ruptura com a realidade. Através do dialogismo, as sátiras menipeias desenvolvem-se em situações atípicas, com o *herói* em busca da verdade, confrontando a sobriedade da postura filosófica com a acidez do discurso. Como defende Brandão (1996, p. 18), os temas de crítica social nos diálogos de Luciano devem-se a tensões entre a obra e o público, descartando a hipótese de que existia um mero divertimento em sua obra ao ganhar “o caráter de denúncia dos hábitos dos abastados, dos que se pretendem sábios mas, sem dúvida, não passam de ricos, não conhecendo sequer os proveitos elevados que podem tirar da riqueza” (*Ibid.*, p. 20).

Em *Diálogo dos Mortos*, Luciano traz Menipo e Diógenes em sua jornada pelo submundo; através dos diálogos entre os filósofos e os personagens mitológicos, é perceptível a contradição irônica entre seus feitos heroicos e trágicos em vida e o rebaixamento que possuem na morte, estando desprovidos do teor elevado outrora relacionado com suas figuras. A acidez com que perseguem essas almas castigadas, ridicularizando-as, transparece no cinismo de Menipo: “fiquem chorando vocês”, diz o personagem a Creso, Midas e Sardanápalo, “que eu vou fazendo o acompanhamento,

cantarolando sem parar o ‘conhece-te a ti mesmo’. É um acalento que combina bem com semelhantes choradeiras!” (LUCIANO, 1996, p. 57).

Outras passagens de *Diálogo dos mortos* são relevantes para exemplificar o *destronamento* satírico: enquanto Hermes aponta para os restos mortais de “beldades de antigamente”, Menipo troça do esforço épico promovido pelo resgate de Helena, a quem a beleza há muito a abandonou: “Então, foi por essa coisa que se equiparam mil navios, vindos de todas as regiões de Hélade? Foi por ela que sucumbiram tantos gregos e bárbaros, e que tantas cidades foram devastadas?” (*Ibid.*, p. 137). No diálogo entre Menipo e Sócrates, o caráter cínico de Menipo é endossado por uma auto ironia de Sócrates:

MENIPO - A maioria dos jovens diz que pratica filosofia. E se uma pessoa considerar a posse deles e o modo de andar, dirá que são filósofos de alto nível!

SÓCRATES - Eu cheguei a ver um grande número deles.

MENIPO - Mas suponho que você tenha visto como estava Aristipo ao vir para cá, para junto de você, ou mesmo o Platão, um exalando perfume e o outro habilitado em cortejar tiramos na Sicília.

SÓCRATES - E o que pensam as pessoas a meu respeito?

MENIPO - Quanto a isso, Sócrates, você é uma pessoa de sorte! Pelo menos todos pensam que você foi um homem admirável, que sabia tudo. E pensam isso — presumo estar falando a verdade! — embora você não saiba nada!

SÓCRATES - Eu mesmo lhes dizia isso, mas eles pensavam que esse negócio era ironia!

(LUCIANO, 1996, p. 149).

Não apenas os exageros são ridicularizados nas sátiras, mas a grandiosidade do pensamento filosófico. É significativa, ainda na análise de Brandão (1996, p. 14), a definição dada a Luciano, não apenas um escritor cáustico, mas também um “pensador da cultura”, no sentido que inicia uma linha de escritores que “souberam aliar um grande interesse por todas as esferas que constituem o patrimônio cultural herdado a uma crítica que consegue visar os múltiplos aspectos desse patrimônio”. Desses autores, Brandão menciona Rabelais e Dostoiévski, objetos da investigação bakhtiniana (literatura carnalizada), e Machado de Assis, a quem se deve os créditos por tecer críticas mordazes sob uma roupagem aceita, inclusive, pelos alvos de suas críticas: a elite burguesa. Assim como Luciano e a crítica aos excessos dos ricos em contraste com a vida dos pobres, fazendo de ambos alvos em sua obra, Machado também leva à ridicularização do discurso de forma mais ampla — *A igreja do Diabo* é um exemplo.

Existe uma corrosividade do discurso satírico que transforma a mera zombaria em ferramenta disruptiva do pensamento, da lógica, da percepção. Alinhando desconstrução e fragmentação da realidade com a construção do gênero pelas várias partes desmembradas de outras formas expressivas nas quais se entrou em contato, a sátira enquanto arquiteta do discurso estabelece uma *nova* lógica interna. De acordo com Bakhtin

(2018. p. 136), há uma unidade orgânica que “se formou na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição daquelas normas éticas que constituíam o ideal antigo do ‘agradável’”. Tal análise é, claro, fruto de um resgate promovido pela cultura renascentista a ser apropriado e desenvolvido pelo olhar moderno — um ciclo entre passado e presente, ensaiando um futuro.

Em *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye (1973) atenta-se para o aspecto militante da sátira (uma “ironia militante”), sendo esta vertida de um humor fronteiro ao absurdo ou mesmo ao fantasioso, que tem como enfoque o outro. Dessa forma, perder de vista a comicidade ou transformá-la em um puro maldizer a descaracteriza. Pensando no humor satírico brasileiro, Gregório de Matos é um nome marcante da literatura cômica do período colonial (é tanto que se discute no campo histórico-biográfico a hipótese de que alguns de seus poemas não eram realmente de sua autoria e foram atribuídos a ele por ser um autor reconhecido na época em relação à poesia mordaz). Em "Juízo anatômico da Bahia", a métrica e rima barrocas traçam um ritmo que desenvolve, na repetição das palavras-chave, uma crítica à sociedade baiana, envolvendo desde as classes mais altas até as classes populares, levando a uma reflexão complexa (pois cerca todos os setores na sua *responsabilização* de uma Bahia corrompida).

Há de se lembrar que o homem barroco está inserido em um conflito antes de tudo religioso, no qual sua moral teocêntrica é seduzida pelas vontades expostas a si, uma luta da qual o espírito virtuoso por muitas vezes deseja perder para o corpo. Sendo assim, não devemos descontextualizar a obra poética do autor e atribuir-lhe uma atitude soberanamente disruptiva: primeiro, há uma série de outros poemas bem mais *reverentes* ao catolicismo, como “Ao braço de Menino Jesus”, ou mesmo temerosos para com os preceitos religiosos, como “Inquietação salvacionista”; segundo, a sátira se constitui perante um viés crítico.

O cânone nacional estabelecia-se com o desenvolvimento das escolas literárias em paralelo a um país que possuía problemáticas latentes durante o período de colônia e a posterior (e aparente) autonomia; enquanto isso, havia sempre um tom de denúncia que se enveredava pelo riso — o já citado Gregório de Matos, as *Cartas Chilenas*, as vozes dissonantes do Romantismo brasileiro, a ironia e a sátira que constituíram em Machado uma característica primordial para o autor (e não apenas como um modo intercalado).

A sátira abre espaço para as expressões mais desprestigiadas, encontrando aspectos valorativos na insalubridade dos temas corrosivos, indigestos, até mesmo

satânicos — tudo isso sem perder de vista o viés cômico, ao passo que a total libertação de ditames da sensatez possibilita o emprego de uma criticidade sem meias palavras.

Quando pensamos em autores com fases diferentes em sua escrita ou mesmo na longevidade de sua produção, há uma tendência para a mudança de perspectivas na maturidade de suas posições. Em relação a produções satíricas ou que pensam sobre a comicidade, podemos citar três exemplos nos âmbitos filosófico, literário e crítico que passaram por esse movimento: Luciano, depois de tanto criticar o Império em suas sátiras, aceita um cargo como funcionário imperial no Egito; Bocage, visando fugir da censura, altera os versos em que se declarava “inimigo de hipócritas e frades”, bem como outros mais escatológicos no seu soneto “Autorretrato”²⁶; e Friedrich Schlegel, que se afasta da fase jovem de sua crítica (a valorização da ironia enquanto categoria crítica) após a conversão ao cristianismo, quando adota posições contrárias à liberdade política e religiosa.

Tal dinâmica não empobrece ou desvaloriza o teor satírico (e irônico) dos pensadores, mas sim traz luz a um importante aspecto da comicidade enquanto estratégia argumentativa e crítica: ela está para além de seus idealizadores e, ao mesmo tempo, está seguramente amparada em uma perspectiva sincrônica. A sátira latina explora o riso de acordo com uma característica singular: a praticidade romana. Segundo Minois (2003, p. 83), “o riso é um instrumento a serviço da causa moral; trata-se de transmitir uma lição, com uma palmada ou uma carícia, mas sempre rindo”. A sátira que nasce com Lucílio sofre uma “degradação progressiva” que acompanha a própria decadência do mundo romano (*Ibid.*, p. 109), um percurso que transforma a vitalidade do riso na esfera pública e popular em manifestação à surdina. Futuramente, o resgate promovido pelas discussões sobre gêneros e hibridização destes nas vozes do discurso refletirá acerca da sátira, quando a modernidade resgata seu potencial restrito a discussões religiosas sobre moral ou pelo contexto obscuro no contexto medieval.

3.4 A deturpação do riso no Ultrarromantismo brasileiro

Advindo do mundo grego, a *poiësis* refere-se à produção das obras, dando à criação poética uma *ordem filosófica* — afirma Verena Alberti (2002, p. 48). No pensamento aristotélico, a comédia possui o “atributo de revelar o caráter universal da

²⁶ Segundo Pires (2018, p. 29), estas eram os dois tercetos do soneto que foram alterados posteriormente: “Devoto incensador de mil deidades/(Digo de moças mil) num só momento,/Inimigo de hipócritas e de frades;/Eis Bocage em quem luz algum talento:/Saíram dele mesmo estas verdades/Num dia em que se achou cagando ao vento”.

poesia” (*Ibidem*), uma verossimilhança mais presente na comédia nova (haja visto o cenário de crise da democracia ateniense), que reproduz uma comédia de tipos a inspirar os romanos; e estes, por sua vez, estabelecem gêneros delimitados do que antes, no universo grego, eram consideradas manifestações à margem do cânone dos gêneros literários.

No mundo clássico, o riso está ligado ao divino; a centralidade dos festejos que concebiam o riso como expressão positiva pertencia a uma divindade — como as dionisíacas gregas e as saturnais romanas. O riso era uma expressão do excesso justamente pela concepção de que o destino dos homens aos deuses pertencia, transformada pela liberdade experimentada em razão da queda dos limites de construções sociais nas festividades. No entanto, essa liberdade perde lugar quando nos distanciamos da Antiguidade e do riso desta época; o recorte, na época medieval, do riso enquanto manifestação de sacralidade é camuflado, por vezes clandestino, nunca livre. Desde então, permeamos por visões dúbias acerca do riso. Como assinala Henri Bergson (1983, p. 93-94, supressão nossa),

a sociedade, à medida que se aperfeiçoava, obtinha de seus membros uma flexibilidade de adaptação cada vez maior, que ela tendia a se equilibrar cada vez melhor no fundo, que ela expulsava cada vez mais para a sua superfície as perturbações inseparáveis de tão grande massa, e que o riso realizava uma função útil ao ressaltar a forma dessas ondulações. (...) Ele assinala, no exterior da vida social, as revoltas da superfície.

Em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, Bergson elabora uma teoria sobre o cômico considerando como ponto de partida o elemento humano; bem como Aristóteles, o autor analisa a presença indissociável homem — ainda que o objeto não estabeleça uma relação propriamente humana, é sempre visto por um olhar antropocêntrico. E diferentemente da tradição aristotélica, em que a especificidade humana do riso não configura uma representação necessariamente positiva, Bergson caracteriza o riso como uma “inteligência pura”, incompatível com a emoção. É preciso que não haja uma comoção em torno do objeto cômico. “Na emoção que nos deixa indiferentes e que se tornará cômica,”, segundo Bergson (1983, p. 68), “há certa rigidez que a impede de entrar em relação com o resto da alma onde ela se instala.”. Sua sugestão para tal efeito seja concretizado é o distanciamento estabelecido frente ao objeto do riso; dessa forma, não importa a gravidade do caso — o cômico torna-se uma possibilidade pela *insociabilidade* e *insensibilidade*.

Em uma ponderação mais ampla, há traços semelhantes em Bergson com a teorização apresentada por Schlegel sobre a ironia romântica. A particular relação do riso na era moderna assenta-se na racionalidade, quando o riso é restaurado a uma posição

valorativa, tendo como fio condutor a filosofia do cômico. Se a praça pública medieval usava-se do riso para expressão do descontentamento, conduzindo-o de forma velada e, portanto, ainda subviente, a Revolução Francesa incita a inversão social antes figurada, efetivada pela ferocidade do rompante popular. As figuras de poder são ridicularizadas, porém com menos espontaneidade que a zombaria popular antiga, visto que a objetividade da época moderna intenciona fins *absortos*. Como sintetiza Minois (2003, p. 632), “o riso moderno é incerto, porque não sabe mais onde se fixar. Ele não é nem uma afirmação nem negação, antes, é interrogação, flutuando sobre o abismo em que as certezas naufragaram.”.

A voz melancólica repercute no Romantismo sob um contexto eufórico para com o retrato da modernidade. A esse clima histórico²⁷, reverbera o espírito disruptivo da orientação romântica, entendido como um multifacetado discurso que centraliza as questões humanas na era moderna. O poeta romântico está imerso em uma bruma de sentimentos e sensações, decerto inspiradoras, mas a essa selvageria não pode ser atribuída um parâmetro ao analisar uma obra romântica. A expressividade da hipersensibilidade romântica, o *Mal do século*, é uma vertente diferente da corrente idealizante, “é sinônimo de fragmentação do ideal, fissura aberta e sem fundo, para a apatia, o desespero (*desespois*) e o niilismo, ligados às disforias melancólicas literárias.”. (WANDERLEY, 2010, p. 232).

Em sua tese sobre o Ultrarromantismo, André Wanderley defende que o discurso melancólico inerente ao Ultrarromantismo possui faculdades disfóricas, isto é, foge a uma tristeza propriamente dita, pois elabora uma "concretização narrativa e ficcional do puro desalento”, como se a própria melancolia *falasse*, visto o uso estético exacerbado da morbidez e da patologia (WANDERLEY, 2010, p. 16). Dessa forma, analisa os elementos e *topoi* ultrarromânticos entendendo-os como recorrentes ao Ultrarromantismo, mas que também são pertinentes a outras épocas e formas literárias, levando o autor em um *modo* ultrarromântico:

“Modo” não deve ser confundido com “gênero”: o modo ultrarromântico poderá aparecer como tessitura literária nos mais diversos gêneros (poesia lírica, drama, novela, romance, etc.), da mesma forma como o modo épico também poderá estar presente em um dado romance ou até numa produção cinematográfica e não apenas nas epopeias propriamente ditas. O modo ultrarromântico estará ligado, como dito, aos desdobramentos do discurso melancólico disfórico, da mesma forma como os modos fantástico, maravilhoso, gótico etc., possuirão suas particularidades específicas, . p. 231-232.

²⁷ Fazemos referência ao conceito (*stimmung*) de Hans U. Gumbrecht empregado por Ana Paula Santana (2019) em seu artigo sobre a temporalidade e modernidade em torno do Romantismo; a autora explica que esse clima histórico é mais do que uma marca temporal e sim uma “voz interior” a perpassar pelos homens, manifestando-se no meio relacional e coletivo. Para os românticos, a melancolia fez parte desse clima histórico.

Cabe a nós, ao falarmos de autores que produziram e vivenciaram este tipo de produção literária, nos apropriarmos da intencionalidade *disfórica* do discurso melancólico, relacionando-o com outros elementos significativos, como o *spleen*. A constante entre a euforia provocada pela ebriedade (inclusive de sentimentos) e os bruscos retornos ao estado de desalentos configuram no Ultrarromantismo uma vertente egotista ora pessoal, ora construída — uma justa duplicidade se considerarmos a promoção ao gênio romântico feita.

No Brasil, o Ultrarromantismo ganhou forte adesão dos poetas paulistas concentrados nas agremiações estudantis; a Faculdade de Direito foi o elo entre muitos desses autores, em especial aqueles que são nosso objeto de estudo, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Seus pensamentos compartilhados, poesias nascidas no mesmo contexto e estilo de vida tiveram forte influência do byronismo; é tanto que há muitas *lendas* em torno de seus nomes e o caráter disruptivo de suas reuniões. De acordo com Cilaine Alves (1998, p. 105), “o aspecto artificial da boêmia dos estudantes do século passado liga-se à forma singular com o que o byronismo foi introduzido no Brasil e, conseqüentemente, ao estreitamento da relação entre literatura e existência”.

O que nos interessa, especificamente, é discutir suas poéticas vertidas dos exageros e da ousadia empreendida pela experimentação literária; sob esse viés, traremos luz à poesia propositalmente deixada às sombras por seus criadores e, curiosamente, que tiveram o mesmo tratamento pela crítica — o riso, de expressão transgressora.

Seria um equívoco ignorarmos a presença do riso na literatura anterior ao Romantismo. Todavia, enquanto a ironia e a sátira alcançam lugares pouco valorizados, o Romantismo distingue-se pela sua sistemática, sendo o riso, embora ainda marginalizado, decorrente de propostas estéticas somadas aos ímpetus criativos. É tanto que a redescoberta de poetas cômicos é realizada no período romântico — nomes como Gregório de Matos e Sapateiro Silva recebem as devidas atenções, influenciando o espírito romântico disruptivo.

Tanto Azevedo quanto Guimarães são amantes da caoticidade do verso irônico e satírico, um riso diretamente relacionado à melancolia romântica, visto que “o riso romântico é o consolo do homem prisioneiro de um mundo que ele ama, apesar de tudo.” E esse mundo traduz-se em “miséria, sofrimento, caos do qual não se pode escapar. Então, o riso protege contra a angústia, ao mesmo tempo que a expressa”. (MINOIS, 2003, p. 540).

4 AZEVEDO: UM CASO DE POÉTICAS ÍNTIMAS

O mundo hoje é tão devasso como no tempo da chuva de fogo de Sodoma. (...) Fazem-se mais palácios hoje, vendem-se mais pinturas e mármore — mas a arte — degenerou-se em ofício — e o gênio suicidou-se. (AZEVEDO, 2012, p. 116).

Feito de bronze, o busto encomendado em 1907 para homenagear o autor romântico continha uma simples inscrição: “Foi poeta, sonhou e amou na vida”. A obra que decora a entrada da Faculdade de Direito paulista, bem como a vida do representado, é permeada por polêmicas — desde a real figura representada²⁸ até um sequestro²⁹ orquestrado por estudantes em meio à euforia e inquietação características: Álvares de Azevedo é um autor que evoca as mais dúbias interpretações.

Em pesquisas biográficas, destacam-se pelo menos três faces do poeta: Maneco, o jovem que gostava de fazer pilhérias — algumas, inclusive, narradas por Jandiro Koch (2020)³⁰; a imagem melancólica e rebelde do principal nome do Ultrarromantismo brasileiro; e, não menos importante, o jovem crítico de posicionamentos compenetrados, ainda que seus escritos sejam de caráter fragmentado.

A análise, então, da produção do autor deve equilibrar as faces *heterônimas* sem privilegiar uma — principalmente quando falamos da produção irônica, a mais original de Azevedo. Se ele foi um poeta que assimilou os moldes europeus na sua poesia idealizada, vai ser na sua produção irônica que o caráter reflexivo promove uma distinção *autocrítica*. Disse Schiller³¹ que é inerente a todo verdadeiro gênio a ingenuidade; Azevedo bem entende essa colocação, pois vale-se de uma espontaneidade e liberdade estética para sua produção, ao mesmo tempo em que emprega um pensamento teórico-crítico de maneira fragmentada.

Haja vista nosso objeto de estudo, traremos as considerações teóricas pertinentes à sua poética irônica: os prefácios de *Macário* (“Puff”) e da segunda parte de *Lira dos Vinte*

²⁸ Lygia Fagundes Telles, em *A Disciplina do Amor* (2010), cita a provável troca entre Azevedo e Fagundes Varela ao narrar um caso envolvendo Érico Veríssimo; de acordo com a autora, a estátua representa, na realidade, Varela. No pequeno relato, a autora ironiza a tentativa de eternização, valendo-se da imagem poética de Azevedo.

²⁹ Laura Capelhuchnik (2016), na edição 459 do *Jornal do Campus*, narra o episódio com bastante irreverência. Um grupo de estudantes, na calada da noite, roubou a estátua, que estava localizada na Praça da República, com a intenção de restituí-la à Faculdade de Direito; fora planejado, inclusive, um cortejo festivo que acompanharia o busto — uma aventura que decerto seria aprovada por Azevedo. Para mais detalhes, segue o link do texto na íntegra: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2016/06/sobre-bustos-advogados-e-fantasmas/>

³⁰ A pesquisa do autor analisa várias versões biográficas de casos envolvendo Azevedo. Destacamos, por exemplo, um episódio do Carnaval de 1851, quando Azevedo vestiu-se com trajes femininos e ludibriou um ministro europeu durante todo o baile. Os detalhes estão em “Álvares em travesti”, capítulo do livro *O crush de Álvares de Azevedo* (2020).

³¹ Referimo-nos à condição do autor de que “todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio.” (1991, p. 51).

Anos. Quanto ao primeiro, as marcas textuais deixam claro a consciência da construção de seu pensamento crítico, propondo-se a relacionar suas ideias teóricas com o drama moderno. Como vimos, a crítica romântica estabelece novos valores ao drama, caracterizando-o pela disruptividade: entende-se a tradição, mas enseja uma ampliação.

Azevedo questiona-se sobre o que seria o disforme no drama — apenas a presença de um anão ou um gigante? Eis a resposta apresentada pelo autor:

Haveria enredo, mas não a complicação exagerada da comédia espanhola. Haveria paixões, porque o peito da tragédia deve bater, deve sentir-se ardente; mas não requintaria o horrível, e não faria um drama daqueles que parecem feitos para reanimar corações-cadáveres, como a pilha galvânica as fibras nervosas do morto! (AZEVEDO, 2012, p. 21)

A sua leitura do disforme vai para além do emprego de figuras horripilantes; pensa o autor na construção dramática em torno delas, na forma como a relação desempenhada no plano literário fomenta uma construção poética vivaz. Dessa forma, a união entre o horrível e a torpe ironia em Azevedo constitui um recorte com ecos na estética grotesca, principalmente no que concerne à utopia dramática.

Evoca-se de sua produção uma duplicidade traduzida na personalidade poética; não podemos fazer ponderações baseadas em datas de publicação, visto que a organização dos poemas de Álvares de Azevedo foi póstuma, mas é certo afirmar que há dois momentos em sua obra: um, quando vale-se de uma concepção de poesia em torno do Absoluto, e outro, quando as figuras idealizadas sofrem uma inversão sob a linguagem irônica, traçando para o riso uma função no que concerne à negatividade. De acordo com Ciliane Alves (1998, p. 71),

A obra lírica de Álvares de Azevedo - auto nomeada, num primeiro momento, como "clássica" - espera dissolver as contradições da cultura procurando unificar a alma num reino transcendental, cantando a fé e a esperança numa civilização ideal. No segundo momento, porém, o rompimento com o mundo da cultura se dá mediante a adoção de valores e de formas de vida condenados pela moralidade vigente. Nesse momento, a consciência poética torna-se cética, refuta a imortalidade da alma e divide-se em várias personalidades tomadas socialmente como marginais.

Na segunda parte de *Lira*, os cantos do coração do poeta são substituídos pela mordaz sátira que, acredita o autor, ser o destino da literatura — como pontua no prefácio, a “monodia amorosa” é substituída frente à inesgotabilidade do sentimentalismo exarcebado, como o fez Homero, Goethe, Byron (para citarmos os exemplos trazidos por Azevedo). Outrossim, “a utopia romântica concentra-se na busca constante do homem por um lugar onde possa alcançar a sua plenitude; por essa razão, o ser se torna um indivíduo itinerante, com uma tendência natural ao escapismo” (ANFORA, 2012, p. 14) e, por isso, a binomia azevediana é interessante — trata-se de quando o escapismo transgride com a expectativa de *spleen* baudelairiana, relacionado a um espírito da contradição.

No que concerne aos poemas da segunda parte de *Lira* (e em especial os poemas que compõem nosso corpus), Azevedo varia entre a ironia romântica a instituir a voz crítica do autor, brinca com paródias de si mesmo, sem um aprofundamento estético, e a poesia mordaz, que se estabelece na captura da melancolia e do pessimismo, com um riso autopunitivo. Deles, “Ideias íntimas” nos guiará acerca desse primeiro tom.

No poema, entramos em contato com um jovem estudante a devanear sobre vida, morte e, nessa duplicidade, o fazer poético — um romântico embriagado por suas próprias concepções. A crise existencial tem lugar em seu próprio quarto, preso a seu próprio mundo.

Solidão, visão pessimista da vida, uma melancolia irônica da poeticidade – com fragmentos, o poeta lança um olhar torpe para os modos românticos, fazendo da ironia sua ferramenta de distanciamento. Quando Azevedo diz que basta de Shakespeare, clama por um poeta ardente alemão e, logo após, vai perdendo o gosto, seu próprio gênio vacilante é ironizado. No que concerne à ironia romântica, podemos observar um diálogo estabelecido com sua consciência artística. (COSTA, 2021, p. 203-204).

O torpor inicial do poeta é substituído pela crescente consciência crítica estabelecida no plano estético e semântico pela ironia. Dessa forma, os devaneios do poeta ganham uma nova conotação, ao passo que o eu lírico permeia entre o desejo de lograr êxito como poeta e a percepção de que não consegue sozinho — utiliza-se da figura de uma musa para representar poeticamente a incompletude, bem como seu estado de embriaguês. De acordo com Cunha (2020, p. 188),

Consciente de suas ilusões com o mito feminino, o poeta de “Ideias íntimas” pode, na formulação dessa antítese, jogar ludicamente com ele e deixar a contradição em aberto. Na sombra da noite, essa visão é filtrada por “deliriosos assomos de poesia” ou, como prefere poeta, por fortes impulsos poéticos embriagados. Em Álvares de Azevedo, o ato de ver e os sonhos são signos da poesia, esferas em que ela se processa. Nessa última ironia, a inspiração proporcionada pela ébria visão poética da moça no leito também abala a expectativa de voltar aos estudos.

Devido às anteriores (e complexas) análises do poema “Ideias íntimas”, não o trataremos na íntegra para a análise. Compõem nosso *corpos* os poemas “Um cadáver de poeta”, “É ela! É ela! É ela!” e “O editor” (o último, em algumas edições, é posto na terceira parte de *Lira*, que traz em paralelo às nomadias sentimentais a utilização da ironia); como elo comparativo, analisamos as mesmas figuras nos poemas, a saber: a morte, o poeta, o dinheiro, a mulher e Satã.

4.1 “Um cadáver de poeta”

Abriremos nossas análises com o mesmo poema que inicia a segunda parte de *Lira*. Sendo esta fruto de um trabalho reflexivo, tanto nos aportes ideológicos quanto na forma e na estrutura do poema, o tom sarcástico nos poemas vai de encontro aos aspectos canônicos ultrarromânticos (COSTA, 2022, p. 87). À surdina, o riso irrompe quando menos é esperado.

Dividido em sete partes, “Um cadáver de poeta” é um poema de cunho narrativo, em que a construção do texto dá-se de forma fragmentada, transmitindo um tom experimentalista, incluindo a presença de outros gêneros literários associados. Em sua dissertação, Taís Oliveira (2018) defende que a miscelânea de gêneros no referido poema de Azevedo aponta para um prenúncio de ecos modernos no artista; de acordo com a autora, há traços dos gêneros épico, lírico e dramático “e, ao mesmo tempo, descaracteriza o lírico quando dá voz a um narrador, e não ao eu lírico”. (OLIVEIRA, 2018, p. 12).

Na primeira parte, os quatro sextetos padronizam uma forma que, juntamente ao uso de frequentes exclamações, estruturas retóricas com as respostas no dever das reticências e o pessimismo, revelam sua inicial filiação aos moldes ultrarromânticos.

Morrer! E resvalar na sepultura,
Frias na fronte as ilusões! no peito
Quebrado o coração!
Nem saudades levar da vida impura
Onde arquejou de fome... sem um leito!
Em treva e solidão!

Tu foste como o sol; tu parecias
Ter na aurora da vida a eternidade
Na larga fronte escrita...
Porém não voltarás como surgias!
Apagou-se teu sol da mocidade
Numa treva maldita!

Tua estrela mentiu. E do fadário
De tua vida a página primeira
Na tumba se rasgou...
Pobre gênio de Deus, nem um sudário!
Nem túmulo nem cruz! como a caveira
Que um lobo devorou!...
(AZEVEDO, 1996, p. 51).

Não resta nada ao poeta. O aspecto individualista da natureza humana vai ecoar nas almas desencantadas, se manifestando com efeitos desnorteantes, variando entre a idealização e o pessimismo; tamanha oscilação nos é enfatizada na construção do Romantismo, visto por muitas facetas, tornando vastas as suas ramificações. “Nem saudades levar da vida impura/Onde arquejou de fome... sem um leito!/Em treva e solidão!”: o

escapismo na morte sofre uma inversão, pois o desencanto do poeta transforma até mesmo a ilusão da morte. Na segunda parte, o eu lírico transforma-se em narrador:

Morreu um trovador! morreu de fome...
 Acharam-no deitado no caminho:
 Tão doce era o semblante! Sobre os lábios
 Flutuava-lhe *um riso esperançoso*;
 E o morto parecia adormecido.
 (*Ibid.*, p. 51-52).

Forma-se uma imagem do poeta - antes um possível gênio romântico, agora *rebaixado* ao ponto de um simples trovador. O cadáver conserva um riso que pouco infere alegria — frente ao não reconhecimento do poeta, esse riso esperançoso há de ser, pelo menos, doloroso em sua satirização da vida.

Ninguém ao peito recostou-lhe a fronte
 Nas horas da agonia! Nem um beijo
 Em boca de mulher! nem mão amiga
 Fechou ao trovador os tristes olhos!
 Ninguém chorou por ele... No seu peito
 Não havia colar nem bolsa d'ouro:
 Tinha até seu punhal um fêrreo punho...
 Pobretão! não valia a sepultura...

Todos o viram e passavam todos.
 Contudo era bem morto desde a aurora.
 Ninguém lançou-lhe junto ao corpo imóvel
 Um ceartil para a cova!... nem sudário!
 O mundo tem razão, sisudo pensa...
 E a turba tem um cérebro sublime!
 De que vale um poeta?... um pobre louco
 Que leva os dias a sonhar?... insano
 Amante de utopias e virtudes
 E, num templo sem Deus, ainda crente?
 (*Ibid.*, p. 52).

Novamente Azevedo insere a desvalorização do poeta ao falar em dinheiro, enquanto aborda a solidão da alma desse poeta. O autor continua diminuindo a figura do poeta, este “pobre louco” que não é digno nem de uma mortalha, e que canta “insanamente” por um lirismo não alcançável, claro nos últimos versos — um “amante de utopias e virtudes”, contextualizadas com as ideias de poesia absoluta. O tom compassivo do eu lírico surge do distanciamento entre ele e o poeta morto, ao mesmo tempo que as aproximações possíveis geram um efeito cômico característico do Romantismo: a derrisão.

A poesia é decerto uma loucura:
 Sêneca o disse, um homem de renome.
 É um defeito no cérebro... Que doUdos!
 É um grande favor, é muita esmola
 Dizer-lhes — bravo! à inspiração divina...
 (...)
 Culpar Afonso d'Est — um soberano,
 Por não lhe dar a mão da irmã fidalga!
 Um poeta é um poeta: apenas isso...

Procure para amar as poetisas.
(*Ibid.*, p. 52-53).

O discurso do eu lírico embarca em um devaneio com irônicos traços de racionalidade — a argumentação dá-se em torno de figuras históricas, como Sêneca e Afonso d’Est. O poeta, despido de uma significação magnânima, possui nuances grotescas na representação azevediana: a desmitificação é acompanhada da aproximação do poeta com uma figura doente, tresloucada — em um sentido literal ou figurado, preso à loucura que seus versos possuem uma valia. Esse lirismo metatextual aponta para a autocrítica de Azevedo, alcançada, como vimos na teoria de Schlegel, através do afastamento do objeto ironizado. É tanto que nos versos seguintes, para solidificar sua argumentação que a loucura está interligada com a loucura, finaliza a estrofe ressaltando figuras femininas:

Se na França a princesa Margarida,
De Francisco primeiro irmã formosa,
Ao poeta Alain Chartier adormecido
Deu nos lábios um beijo... é que esta moça,
Apesar de princesa, era uma douda...
E a prova é que também rondós fazia.
Se Riccio, o trovador, teve os amores
— Novela até bastante duvidosa —
Dessa Maria Stuart formosíssima,
É que ela — sabe-o Deus! — fez tanta asneira...
Que não admira que a um poeta amasse!
(*Ibid.*, p. 53).

Suas comparações históricas continuam: acredita o eu lírico ter mais credibilidade a libertinagem de Horácio do que o heroísmo de Camões. Horácio, figura beneficiada pelo apadrinhamento de Augusto, aproveita mais a vida, rodeado de luxos, sem haver necessidade de cantar “versos às irmãs de Augusto”. O satirista romano é visto pelo eu lírico como um parasita que só pedia dinheiro, mas que apreciava seu bom vinho no luxo dos triclinios — mais vantajoso, segundo ele, que a vida de Camões, a quem se atribui glórias no campo de batalha e na literatura, e que possuem pouca valia:

(...)
E quem era Camões? Por ter perdido
Um olho na batalha e ser valente,
Às esmolas valeu. Mas quanto ao resto,
Por fazer umas trovas de vadio,
Deveriam lhe dar, além de glória,
— E essa deram-lhe à farta! — algum bispado?
Alguma dessas gordas sinecuras
Que se davam a idiotas fidalguias?
(*Ibidem*).

Quebra-se, assim, a superioridade não apenas do poeta, mas da poesia. Como comenta F. Schlegel (1997, p. 620), a poesia é permeada pela noção de incompletude: “Aquilo que acontece na poesia, ou não acontece nunca, ou acontece sempre. Do contrário,

não é verdadeira poesia. Não se pode ser obrigado a acreditar que esteja efetivamente acontecendo agora.”. Trata-se de um complexo movimento delineado por uma perspectiva crítica; são caras as obras românticas que estabelecem uma criticidade em sua essência. Em uma apelação metacrítica, o poema de Azevedo indica uma inutilidade da poesia, defendida na sua mordaz e desencantada visão frente aos louros do poeta. Ecoa o eu lírico, vertido de sua desilusão que beira à revolta: “Deixem-se de visões, queimem-se os versos:/O mundo não avança por cantigas.” (AZEVEDO, 1996, p. 53). A poesia lírica do trovador perde cada vez mais valor frente ao pessimismo que acomete o sujeito romântico, uma desilusão que transparece em suas divagações.

Um poema, contudo, bem escrito,
Bem limado e bem cheio de tetéias,
Nas horas do café lido, fumando...
Ou no campo, na sombra do arvoredado,
Quando se quer dormir e não há sono,
Tem o mesmo valor que a dormideira.
(*Ibid.*, p. 53-54).

Ao fim da segunda parte, o eu lírico pontua sua perspectiva pouco romanceada:

Nem há negá-lo: não há doce lira,
Nem sangue de poeta ou alma virgem
Que valha o talismã que no oiro vibra!
Nem músicas nem santas harmonias
Igualam o condão, esse eletrismo,
A ardente vibração do som metálico...
(*Ibid.*, p. 54).

Ao falar do dinheiro, seu tom é irônico por existir uma maior expressividade poética em relação a ele. No decorrer da estrofe, o eu lírico deixa de falar apenas no poeta e passa a se referir ao homem, um “verme infame”, criado por Deus, mas que tem sua alma preparada por Satã: “Não Deus, porém Satã no peito vácuo/Uma corda prendeu-te — o egoísmo!/Oh! miséria, meu Deus! e que miséria!” (AZEVEDO, 1996, p. 54).

Quando nos referimos a uma poética disruptiva, que causa inquietação e é provocativa em seu tom mordaz, é frequentemente tratada como satânica — na sua face ultrarromântica, está sempre avizinhada com a morte. Em tal questão, surge uma interligação interessante entre o Romantismo e a figura de Satã: advém dessa relação a noção de ironia como categoria teórico-literária e também como perspectiva estética.

A questão é que o Romantismo aproxima o homem de Satã de uma forma completamente nova. Em *Macário*, um drama de Azevedo, não há um contexto fantástico ou extraordinário; o protagonista está em uma estalagem e começa a interagir com um estranho, que vem a se revelar como Satã. Ao contrário do que poderia se esperar, Macário não fica nem um pouco temeroso, pelo contrário: aos poucos, ele sente que encontrou um igual,

alguém com quem possa dividir a mesma visão desencantada e mordaz da vida. Nos diálogos entre Macário e Satã, são ironizadas temáticas da idealização romântica, principalmente em relação ao caráter do sujeito romântico e das relações amorosas. Já dizia o protagonista: “Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o spleen.” (AZEVEDO, 2012, p. 17).

Tanto refletiu sobre o cadáver esquecido do poeta na estrada que a aparição do rei e seus fidalgos, na parte três, estabelece uma discrepância grotesca entre o horrível cadáver abandonado na estrada e a elegância dos nobres ridicularizados:

Iam em grande gala. O Rei cismava
Na glória de espetar no pelourinho
A cabeça de um pobre degolado.
Era um Rei bon-vivant e Rei devoto;
E, como Luís XI, ao lado tinha
O bobo, o capelão... e seu carrasco.
(AZEVEDO, 1996, p. 54-55)

Há um efeito cômico no desenrolar do diálogo sobre o morto. Após a pausa abrupta do cavalo, um cavaleiro exclama assustado: “E não enterram/Esse homem que apodrece, e no caminho/Assusta-me o corcel?” (*Ibid.*, p. 55). O corpo a apodrecer na estrada não gera um impacto assustador, ou mesmo empático — apenas reconhece como um incômodo no caminho, por assustar o cavalo. A imagem grotesca do corpo, segundo Bakhtin, por possuir intenções satíricas, vale-se do rebaixamento do corpo de outrem para promover uma inversão social.

No caso do poema, a comparação compassiva em lamentar o desperdício de uma mocidade que “daria certamente um bom soldado” serve para ratificar a distância entre os nobres e o defunto. A imagem do poeta volta a ser satirizada — quando um outro fidalgo revela a identidade do morto: um trovador chamado Tancredo.

Um anfíbio, um barbaças truanesco,
Alma de Triboulet, que além de bobo
Era o vate da corte! bem nutrido,
Farto de sangue, mas de veia pobre,
Caidos beiços, volumoso abdoômen,
Grisalha cabeleira esparramada,
Tremendo narigão, mas testa curta,
Em suma um glosador de sobremesas.
(...).

A descrição grotesca do corpo após a revelação da identidade do poeta não é por acaso. Como diz o eu lírico na parte II, qual o valor do poeta? Rebaixado à posição de bobo da corte, o corpo grotesco do poeta foge ao individualismo; a ênfase em aspectos como a boca e o nariz, na teoria bakhtiniana, representam uma externalização que “ultrapassa as fronteiras entre dois corpos e o corpo e o mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 277). Todavia, a utilização da

imagem grotesca não promove uma positividade — bem como defendeu Kayser (2013), o grotesco romântico caracteriza-se pelo rompimento com o viés positivo, instaurando uma negatividade na aproximação do horror e do cômico. Tal aspecto é notável pelos efeitos pessimistas, que ainda conservam sua vitalidade na literatura romântica, mesmo quando tratamos de sua face sarcástica.

É tanto que nas estrofes seguintes, os insultos a Tancredo ganham tons cada vez mais pessoais — fruto, provavelmente, da desaprovação nobre de um artista que, ao apenas cantar para o povo, ataca com “uma língua de fel” a corte. É por essa razão que o *insolente* é deixado para trás, ignorado pelo rei e sua comitiva.

Enquanto há a satirização do corpo do poeta, a representar a crítica aos penosos desafios do labor poético, a comicidade empregada na ridicularização das figuras nobres também promove um senso crítico. Na IV parte, o cadáver na estrada será um entrave para a carruagem de um bispo. A descrição feita no poema deste compõe uma imagem que remota aos clérigos medievais e as representações satíricas do corpo; todavia, enquanto a hiperbolização medieval encaminha a uma universalização pela regeneração positiva do viés carnavalesco, a imagem do corpo grotesco que se farta nos banquetes ridiculariza a figura de poder, tecendo críticas à hipocrisia cristã:

No vagaroso coche madornado
 Depois de bem jantar fazendo a sesta,
 Roncava um nédio, um barrigudo frade...
 Bochechas e nariz, em cima uns óculos
 Vermelho solidéu... enfim um bispo,
 E um bispo, senhor Deus! da idade média,
 Em que os bispos — como hoje e mais ainda —
 Sob o peso da cruz bem rubicundos,
 Dormindo bem, e a regalar bebendo,
 Sabiam engordar na sinecura!
 Papudos santarrões, depois da missa,
 Lançando ao povo a bênção — por dinheiro!
 (AZEVEDO, 1996, p. 56).

Vemos novamente que a degradação do corpo do poeta deixa de ser uma representação grotesca das saídas e atravessamentos das fronteiras enfraquecidas do mundo e caminha para crítica na esfera da ironia romântica, prevalecendo as imagens do horror e propondo uma visão subjetiva do fenômeno.

O corpo do poeta foi usado para exprimir um rebaixamento que expressava uma hierarquização da sociedade. Nesse episódio, antes mesmo do bispo o perceber, o corpo do poeta é pisoteado pelo cocheiro que, bêbado, cospe no corpo pútrido; é gerada uma imagem satirizada, pois este poviléu, longe de sua consciência ébria, comportando-se como um fidalgo, “que em falta de miolo tinha vinho/ Na cabeça devassa”. O menosprezo pela figura do poeta é

exposto na seguinte fala do cocheiro: "Perdoe Vossa Excelência Eminentíssima,/É um pobre diabo de poeta.../Um homem sem miolo e sem barriga/Que lembrou-se de vir morrer na estrada!".

Em relação ao eu lírico do poema, há uma ligeira mudança; se antes a perspectiva da inutilidade da poesia ou mesmo a falta de reconhecimento para com o poeta guia o seu posicionamento, a resposta do “santo bispo” o deixa estarecido:

"Abrenúncio! rouqueja o santo bispo,
Leve o Diabo essa tribo de boêmios!
Não há tanto lugar onde se morra?
Maldita gente! inda persegue os Santos
Depois que o Diabo a leva!..."

E foi caminho.

Leve-te Deus! Apóstolo da crença,
Da esperança e da santa caridade!
Tu, sim, és religioso e nos altares
Vem cada sacristão, e cada monge
Agita a teus pés o seu turíbulo!
E o sangue do Senhor no cálix d'oiro
Da turba na oração te banha os lábios...
(*Ibid.*, p. 57).

Diferente do tom anteriormente empregado, a indignação rompe com a satirização antes desenvolvida, visto que a comicidade é trocada pela linguagem direta a se referir à figura satirizada, prevalecendo uma ironia mais simples, dado o tom cru utilizado no discurso. Em seguida, a maledicência dos seguintes versos finalizam essa parte do poema — “Sem padres como tu que fora o mundo?/É por ti que o altar apóia o trono!/É teu olhar que fertiliza os vales,/Fecunda a vinha santa do Messias!” (*Ibidem*).

Na quinta parte, somos apresentados a outros personagens: o conde Solfier e sua noiva Elfrida, a voltarem de um sarau. A tranquilidade da noite é rompida quando o casal depara-se com o corpo na estrada. Mesmo com a fala do noivo sobre um “mau agouro” caso passassem por um morto àquela altura da noite, Elfrida não se intimida; aproxima-se e reconhece Tancredo, o trovador.

"Tancredo!... Vede!?... é o trovador Tancredo!
Coitado! assim morrer! um pobre moço...
Sem mãe e sem irmã! E não o enterram?
Neste mundo não teve um só amigo!
(*Ibid.*, p. 58).

E é ela quem demonstra piedade para com o morto — corroborando para o que foi dito, na estrutura do poema, pelo eu lírico sobre a propensão feminina de amar os poetas. É nesse momento que um desconhecido se faz presente, um diálogo propiciado pela compaixão da mulher, já que diz o desconhecido ter ele mesmo cavado uma cova para o trovador.

Elfrida oferece ainda uma pulseira para ajudá-lo financeiramente, mas a caridade é desdenhada pelo desconhecido, que ri de sua atitude.

"Obrigado: guardai as vossas jóias.
 Tancredo o trovador morreu de fome!
 Passaram-lhe no corpo frio e morto,
 Salpicaram de lodo a face dele,
 Talvez cuspissem nesta frente santa,
 Cheia outrora de eternas fantasias,
 De idéias a valer um mundo inteiro!...
 Por que lançar esmolas ao cadáver?
 Leva-as, fidalga, tuas jóias belas:
 O orgulho do plebeu as vê sorrindo...
 Missas?... bem sabe Deus se neste mundo
 Gemeu alma tão pura como a dele!
 Foi um anjo! e murchou-se como as flores
 Morreu sorrindo, como as virgens morrem...
 Alma doce que os homens enjeitaram,
 Lírio, que a turba imunda profanou
 Oh! não te mancharei, nem a lembrança
 Com o óbolo dos ricos! Pobre corpo,
 És o templo deserto, onde habitava
 O Deus que em ti sofreu por um momento!
 Dorme, pobre Tancredo! eu tenho braços:
 Na cova negra dormirás tranqüilo...
 Tu repousas ao menos!"
 (AZEVEDO, 1996, p. 59)

Eis o retrato do poeta romântico — o fugaz desejo de encontrar na morte o descanso para suas angústias. No amargo tom da vida perdida (vida esta mal vivida), distanciamos-nos da sátira maledicente, prevalecendo um riso tresloucado frente à consciência de uma existência cruciante. Rompe a noite o riso trêmulo e vacilante derivado do desespero.

Depois vibrou na lira estranhas mágoas,
 Carpiu à longa noite escuras nênias,
 Cantou: banhou de lágrimas o morto.
 De repente parou: vibrou a lira
 Co'as mãos iradas, trêmulas... e as cordas
 Uma por uma rebentou cantando...
 Tinha fogo no crânio, e sufocava:
 Passou a fria mão nas fontes úmidas,
 Abriu a medo os lábios convulsivos,
 Sorriu de desespero; e sempre rindo
 Quebrou as jóias e as lançou no abismo...
 (*Ibid.*, p. 61)

Diferente do que se espera da estrutura dramática convencional, o episódio, finalizado na parte cinco nos moldes românticos do efeito quase cênico alcançado pelo sofrimento, não finaliza o poema. Inclusive, as duas últimas partes do poema focam novamente no eu lírico, associando à sua narrativa um outro encontro com a morte. Um novo corpo aparece no desenrolar dos fatos, mas agora trata-se de um “mancebo loiro” que se encontrava nos seus derradeiros suspiros. Enquanto ao corpo do trovador permanecia um riso

nos lábios, esse jovem de “semblante feminino” conserva em sua frente “uma sombria dor [que] cravara sulcos”.

É possível que o trovador, este poeta que experimentara uma face fatigante da vida, tenha encontrado na morte um fim para seus tormentos — e sendo um poeta, não lhe escapara a ironia de acolher a morte quando mal possuía vida. Ou, quem sabe, o riso tenha sido a arma que afugenta seus medos perante o desconhecido — pois bem sabemos que o anseio romântico pela morte parte do escapismo e não necessariamente do desejo da morte. Por sua vez, este outro cadáver conserva em seu semblante uma raiva comprimida, levado ao encontro da morte por envenenamento.

Se a presença de uma figura romântica semelhante ao tom clássico que Azevedo emprega nos poemas vertidos do lirismo pueril anuncia o retorno a esse estilo poético, a estrofe seguinte quebra com tais expectativas, tirando da morte seu aspecto sublime ao trazer, sob um tom prosaico, uma ambivalência entre o corpo feminino e masculino:

Ninguém o conheceu: mas conta o povo
 Que, ao lançá-lo no túmulo, o coveiro
 Quis roubar-lhe o gibão, despiu o moço...
 E viu... talvez é falso... nêveos seios...
 Um corpo de mulher de formas puras...
 (*Ibid*, p. 61-62)

No que concerne à ambivalência do corpo grotesco, as externalizações utilizam dos *motivos* das saídas; no caso do poema, a construção bicorporal entre o feminino e o masculino remete ao hibridismo grotesco, que funde partes de corpos e outras anomalias. Não podemos dizer que há uma coletividade regenerativa nesses versos de “Um cadáver de poeta” — no entanto, é seguro apontarmos que há coletividade, visto que o corpo de ambos os poetas encontrados na estrada compõem uma imagem satirizada do imaginário romântico acerca do poeta; e, tratando-se do grotesco romântico, o riso nunca é puramente regenerativo.

A morte carrega os segredos de ambos: quem seriam os indivíduos que agora eram apenas fragmentos? Na poesia romântica, ela inquieta o leitor com seus mistérios, aguçando uma macabra curiosidade sobre o que se esconde por trás de seus vultos e sopros. O poema de Azevedo mantém um equilíbrio entre o trágico e o cômico, atingindo no plano formal a conjuntura do drama moderno, ao passo que a mistura de gêneros permite explorar as formas românticas na interpretação da morte ora como força poderosa que exerce atração pelo pessimismo do homem romântico, ora um misterioso final, de interpretações tão heterogêneas que a máscara do riso inquieto, louco, absurdo possui seu lugar.

4.2 “É ela! É ela! É ela!”

A figura feminina no Romantismo não possui autonomia; a mulher, no imaginário romântico, está atrelada à melancolia, erotismo, loucura e morte no plano poético, servindo ao poeta como *objeto* de cobiça. "Ao procurar criar toda sorte de efeitos que chocassem a imaginação, os românticos associaram a mulher a um conceito de beleza cruel, corrupta e maldita que acabou por elevar o horror à categoria do belo". (ALVES, 1998, p. 49-50). De acordo com a autora, os modelos femininos de Azevedo são a virgem, a prostituta e a mulher "quase fatal", todas ligadas a sua maneira à pulsão sexual como artifício para a eternização - seja na irrealização da consumação do desejo ou na morte.

A segunda parte de *Lira* emprega uma visão diferente da mulher; as relações são ironizadas por pautarem-se no amor idealizado. No poema em questão, há o rompimento com o conceito de belo feminino, gerando o efeito cômico pela quebra de expectativas. Os 10 quartetos que compõem o poema trazem na forma uma apresentação tipicamente romântica, sempre rimando os segundos e quartos versos ao final destes. O plano estrutural é, então, o primeiro (ou último) aspecto irônico no poema de Azevedo.

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!
(AZEVEDO, 1996, p. 98).

O sarcasmo empregado pelo autor está presente desde a primeira estrofe, na contrariedade entre a “fada aérea e pura” com uma lavadeira. O eu lírico, enamorado por uma figura comum feminina, suspira de amores, completando a peça ridicularizada do casal romântico:

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, 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!
(*Ibidem*).

O eu lírico comporta-se como um típico apaixonado romântico, uma construção irônica que ridiculariza o amor romântico idealizado — inclusive os sacrifícios feitos em nome do sentimento. Não há sublimidade na cena do herói romântico pendurando-se no telhado para ter um breve momento com a amada: todo o esforço empreendido aumenta mais

a comicidade da situação, uma contrariedade que, em termos hugoeanos, traz à cena o grotesco. O exagero das ações provocadas pelo exacerbado sentimentalismo é criticado indiretamente na seguinte estrofe:

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

A mulher neste poema ainda está contextual aos devaneios amorosos de um sujeito romântico sentimental, mas, por ser uma figura longe das ideias românticas femininas, funciona como objeto de riso em uma leitura superficial e como instrumento essencial para criticidade da ironia romântica em uma análise mais teórica. É diferente, portanto, do que estamos acostumados da obra azevediana. Em “Amor e medo”, Mário de Andrade faz uma leitura de Álvares de Azevedo através dos temas amorosos, enfatizando principalmente o amor sexual: “suas grosserias eram mais um desvio, mais ilusão, mais inverdades, que o transponham pra fóra de sua existência natural e de si mesmo. Daí o tédio em grande parte, uma fadiga prematura, cujos acentos são mais das vezes ferentemente sinceros.” (ANDRADE, 1974, p. 204). Cilaine Alves (1998), por sua vez, alerta para os equívocos que análises sumariamente biográficas, que deduzam sobre a sexualidade do autor podem imprimir quando são usados como interpretação dos conteúdos da obra: “esse tipo de crítica fornece a seus leitores a imagem de Álvares de Azevedo como um poeta ingênuo que desconhecia as técnicas românticas de elaboração do discurso poético, deixando-se levar, no momento da criação, unicamente por seus impulsos emocionais” (ALVES, 1998, p. 56). Os versos seguintes encaixam-se como uma boa resposta de Azevedo às análises típicas criticadas:

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) é doce página
 Onde a alma derramou gentis amores!...
 São versos dela... que amanhã decerto
 Ela me enviará cheios de flores...

Trem de febre! Venturosa folha!
 Quem pousasse contigo neste seio!
 Como Otelo beijando a sua esposa,
 Eu beijei-a a tremer de 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!

(AZEVEDO, 1996, p. 98-99).

O desenrolar desse encontro furtivo com a amada, quando o eu lírico a encontra desacordada e não há empecilhos para que desfrute, como se tivesse todo o tempo à disposição, de sua beleza — seria tipicamente romântico se não fosse, novamente, o sarcasmo empregado ao final, quando descobre ser o bilhete amoroso uma lista de roupa suja. Não há na poesia sentimental romântica referências a trabalho; mesmo quando há elementos narrativos, o *produto* artístico romântico reproduz um estilo de vida pautado nos valores burgueses e o labor não é um desses.

Logo, a mulher que desperta tamanha comoção no sujeito romântico pertencer a uma classe inferior já não é costumeiro; ser uma lavadeira que é comparada aos maiores ícones de paixões românticas gera uma incredulidade externalizada pelo riso. Em termos bakhtinianos, há o rebaixamento do arquétipo feminino romântico idealizado, que costuma elevar a mulher a níveis inalcançáveis. Mesmo após a decepção de, em seu seio palpitante, não encontrar um bilhete de amor, mas sim uma lista mundana de afazeres, o encanto do eu lírico não é quebrado — e sofre entregue ao sentimento:

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim mais bela... 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 - é ela!
(*Ibid.*, p. 99).

Se tomarmos a última referência a Petrarca e Alighieri, através das suas amadas Laura e Beatriz, é possível perceber a profundidade do sentimento que a lavadeira provoca no eu lírico. Símbolos de um amor platônico, Laura e Beatriz foram figuras femininas que ocuparam centralidade na temática amorosa de ambos os poetas, em patamares longínquos e impenetráveis; o mesmo vale para a lavadeira do eu lírico azevediano — uma ironia que reverbera diretamente na magnitude do amor romântico.

4.3 “O editor”

É de grande interesse de Azevedo discutir literatura em um plano crítico. Em *Literatura e civilização em Portugal* (2016), por exemplo, anuncia o crepúsculo da literatura lusa, referindo-se a um declínio após a fase heroica camoniana; a essa opinião está atrelada a

crítica aos excessos do Romantismo, como demonstramos no início do capítulo. Trata-se de um pensamento recorrente nos textos teóricos de Azevedo, tanto que tal pensamento está presente também em suas poesias.

No caso de “O editor”, ironiza-se a concepção romântica do poema produzido após uma inspiração ou composto frente à externalização dos sentimentos do sujeito romântico, estando em segundo plano as considerações estéticas.

A poesia transcrita é de Torquato,
Desse pobre poeta enamorado
Pelos encantos de Leonora esquiva,
Copiei-a do próprio manuscrito;
E, para prova da verdade pura
Deste prólogo meu, basta que eu diga
Que a letra era um garrancho indecifrável,
Mistura de borrões e linhas tortas!
Trouxe-ma do Arquivo lá da lua
E decifrou-ma familiar demônio...
Demais... infelizmente é bem verdade
Que Tasso lastimou-se da penúria
De não ter um ceutil para a candeia.
(AZEVEDO, 1996, p. 149)

Para realizar uma crítica do próprio fazer poético, vê-se que o eu lírico não fala de uma produção sua, mas de outrem; logo, não há meias-palavras da parte do eu lírico a analisar os manuscritos de Torquato. Os nomes dos personagens descritos nessa “mistura de borrões e linhas tortas” representam um passado elevado — desde Torquato, o político romano, até as Leonoras na literatura de autores como Maria Edgeworth e Edgar Allan Poe.

Provo com isso que do mundo todo
O sol é este Deus indefinível,
Ouro, prata, papel, ou mesmo cobre,
Mais santo do que os Papas — o dinheiro!
(*Ibidem*)

Torquato e sua poesia servem ao editor como argumentos para o ponto de vista a ser defendido pelo eu lírico. O poeta não canta para cair nas boas graças da amada, ou mesmo por bajulação; não escreve poesia para externalizar suas profundas angústias; não deseja pôr à prova o gênio romântico, nem desafia-se a buscar o absoluto na poesia — o que busca é o dinheiro.

Byron no seu *Don Juan* votou-lhe cantos,
Filinto Elísio e Tolentino o sonham,
Foi o Deus de Bocage e d’Aretino,
— Aretino! essa incrível criatura
Lívica, tenebrosa, impura e bela,
Sublime... e sem pudor, onda de lodo
Em que do gênio profanou-se a pérola,
Vaso d’ouro que um óxido terrível
Envenenou de morte, alma — poeta
Que tudo profanou com as mãos imundas
E latiu como um cão mordendo um século...

(*Ibidem*)

A sequência de exemplificações é interrompida ao lembrar-se de Pietro Aretino, poeta italiano, tamanho o impacto dos versos transgressores. A profanação dá-se no interior da sua poesia a todo momento, visto que a manutenção dos ditames morais é ignorada. Em “Sonetos luxuriosos”, por exemplo, o riso impera pelo vocabulário da praça pública, se formos nos ater aos termos bakhtinianos — a linguagem de Aretino é anterior até mesmo a Rabelais (PAES, 1981, p. 15). No soneto a seguir, podemos observar como o riso é central na expressão cultural recém liberta do Renascimento:

Para gozar Europa, em boi mudou-se
Jove, pelo desejo compelido,
E em mais formas bestiais, porta no olvido
A sua divindade, transformou-se.

Marte perdeu também aquele doce
Repouso a um Deus somente consentido.
Por seu muito trepar foi bem punido,
Qual rato que na rede embraçou-se.
Este que ora mirais, em contradita,
Podendo, sem perigo, a vida inteira

Trepar, a cu nem cona se habilita.

Pois isso, que é sem dúvida uma asneira
Inaudita, solene, verdadeira,
Nunca mais neste mundo se repita.

Insossa brincadeira!
Pois não sabes, meu puto, que é malsão
Fazer bocetas e cu da própria mão?
(ARETINO, 1981, p. 45)

No escopo do poema azevediano, o editor perde-se na complexidade da poesia de Aretino, pois trata-se de uma profanação que envenena a própria morte. A divagação gerada pela profundidade do devaneio provocado pela literatura *grotesca* fragmenta o poema, dando ares modernos pela estética da hibridização.

Volta-se, então, à discussão inicial — a valoração monetária da poesia, que vai de encontro ao apreço desinteressado romântico. O eu lírico assume um tom sarcástico ao imaginar como seria o cenário do pecado primordial se o dinheiro, esse “louro amante”, estivesse presente.

Quem não ama o dinheiro? Não me engano
Se creio que Satã, à noite, veio
Aos ouvidos de Adão adormecido,
Na sua hora primeira, murmurar-lhe
Essa palavra mágica da vida,
Que vibra musical em todo o mundo,

Se houvesse o Deus-Vintém no Paraíso
Eva não se tentava pelas frutas,
Pela rubra maçã não se perdera:
Preferira decerto o louro amante
Que tine tão suave e é tão macio!

Se não faltasse o tempo a meus trabalhos,
Eu mostraria quanto o povo mente
Quando diz que — a poesia enjeita e odeia
As moedinhas doiradas. É mentira!

(AZEVEDO, 1996, p. 149-150)

No poema, é desconstruída a imagem do poeta romântico, diminuído quanto a sua qualidade e desdenhando do falso desinteresse que demonstra sobre “o louro amante”. Dessa forma, as figuras do poeta e do dinheiro sofrem uma inversão grotesca valorativa, a corroborar com a acidez empreendida por Azevedo quando desempenha a função crítica da ironia romântica. O sucesso do poema autocrítico é derivado de uma *autocriação* que só alcança tais voos pela criticidade advinda do *aniquilamento* e da *autolimitação*.

5 GUIMARÃES: UM CASO ORGÍACO DE BRUXAS, DUENDES E OUTRAS FIGURAS

Oh! século dezenove,/Ó tu, que tanto reluzes,/És o
século das luzes,/Ou século de papel?!...
(GUIMARÃES, 1992, p. 118)

“Meia-noite soou na floresta/No relógio de sino de pau;/E a velhinha, rainha da festa,/Se assentou sobre o grande jirau.” — talvez esses versos foram escritos por Bernardo Guimarães na mesma hora anunciada (ou próximo disso), enquanto a seriedade era quebrada pelo riso que antecipa os caminhos que o verso seguirá. Ou, quem sabe, tenham sido escritos na privacidade de seu escritório em Ouro Preto, quando o autor já se encontrava estabelecido no meio literário, amadurecendo, inclusive, sua produção satírica.

Verdade seja dita, os versos pertencem ao poema “Orgia dos duendes”, publicado na terceira edição de sua obra poética, em 1865; na época, Guimarães ainda residia no Rio de Janeiro. É apenas no ano seguinte que o autor se muda para Minas Gerais, para assumir o cargo de professor de Latim e futuramente de Retórica e Poética. Nesse período, dedicou-se à prosa, consagrando-se como um romancista regionalista, reconhecimento dado inclusive por D. Pedro II, que o convida a escrever *História de Minas Gerais*, em 1881.

As luzes estavam nas narrativas romanescas da tradição mineira; por sua vez, corriam entre sussurros e gargalhadas estridentes outro tipo de produção de Guimarães — os poemas satíricos, que circulavam pela província clandestinamente, sendo eles “Elixir do pajé” e “A origem do mênstruo” (ambos de 1875). Voltando à imagem criada por nós no início do capítulo: à sua persona literária, coexistiam a produção séria e cômica, sendo esta pouco explorada pelo cânone e o meio intelectual de sua época. Armelino Guimarães (1998)³², neto do autor, formula uma interessante descrição sobre ele, em que podemos ver como foi possível, para ele, sustentar tal equilíbrio sério-cômico:

Bernardo Guimarães, boêmio, brincalhão, folgazão, intolerante para com os falsos valores – tineta esta que, às vezes, chegava à irreverência – amante da boa pilhéria, independente nos seus juízos e conceitos, satírico, temido pela sua sinceridade, dono de estridentes e sarcásticas gargalhadas, não era, contudo, um indiferente para com os problemas humanos, sobretudo quando estes envolviam os humildes e oprimidos.

No que concerne à sua estética, Duda Machado (1992) aponta para a flutuação entre a forma clássica e a romântica; a sua metrificação, por exemplo, segue aproximada da clássica, enquanto a deturpação do pensamento mordaz empregado nos poemas é uma

³² Publicou, em 1985, a biografia intitulada “E Assim Nasceu a Escrava Isaura”. Todavia, diz o autor que a edição possui significativos problemas. Em 1998, inicia a publicação de uma versão ampliada da biografia do avô, sob o título *Bernardo Guimarães, o romancista da Abolição*, disponibilizada no seguinte link: <https://www.oocities.org/br/paulopes.geo/armelino2.htm>.

expressão nitidamente romântica. O emprego da ironia e da sátira podem ser tomados como exposições do pensamento crítico do autor, visto que nas referidas vertentes destaca-se a zombaria perante os ditames românticos.

Em “Elixir do pajé”, tido pela crítica como uma paródia a Gonçalves Dias e o indianismo, o tom heroico é vertido em uma cômica jornada aventureasca em busca da solução para a impotência sexual: “Sus, ó caralho meu, não desanimes,/ que ainda novos combates e vitórias e mil brilhantes glórias/ a ti reserva o fornicante Marte,/ que tudo vencer pode co'engenho e arte.” (GUIMARÃES, 1992, p. 51) Trata-se de um “santo elixir miraculoso”, que vem de “longes terras/ transpondo montes, serras,/ e a mim chegou por modo misterioso.” (*Ibidem*). O tom romanesco de aventuras que testam o caráter do herói é utilizado de forma irônica, da mesma forma que satiriza o herói romântico brasileiro.

Como sinaliza Fabiano Santos (2009, p. 320), “na lírica mais obscura de Bernardo Guimarães, o ímpeto subversivo peculiar aos românticos tomou a frente.”. É por essa razão que a poesia satírica não deve ser diminuída de seu valor estético-literário — é uma expressão libertina que promove, em meio à linguagem burlesca (ou mesmo obscena), inversões a serem interpretadas, no campo literário, como gracejos com função *ponderativa*. No que concerne à poética de Guimarães,

elementos como o satanismo, ironia, iconoclastia vocabular, obscenidade, sátira, paródia da tradição – cultivados, mesmo que secretamente, por todos os poetas alentados pelo mal do século –, explodem em formas únicas nessa curiosa parcela de sua lírica que o poeta não se preocupou em esconder. (*Ibidem*).

O esquecimento a que ficou margeada o riso bernardino foi, então, um movimento externo ao poeta, visto que ele próprio mantinha viva uma faceta relacionada com seus tempo como membro da Sociedade Epicureia.

Existem diversos casos da sua época de estudante que chegam a nós pelos escritos de Basílio de Magalhães (1926)³³. De acordo com o autor, a Casa dos Ingleses, local de morada e desventuras românticas, era palco de reuniões saturnais que giravam em torno da poesia. Em *Macário*, o Satã de Azevedo reside em São Paulo, descrevendo a cidade da seguinte maneira: “Tem o [nome] de um santo: é quase o mesmo. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila, e pobre como uma aldeia.” (AZEVEDO, 2012, p. 32). A casa de Satã na capital paulista é vizinha do cemitério, uma referência à Chácara dos Ingleses (localizada ao lado do cemitério dos Aflitos), república em que Azevedo

³³ Duda Machado traz na organização de *Poesia Erótica e Satírica* de Bernardo Guimarães “Lances Biográficos” contidos na produção de Basílio de Magalhães sobre o autor, que incluem outras histórias peculiares envolvendo os anos de faculdade, como o velório falso de Azevedo, organizado por Guimarães junto a Aureliano Lessa, a fim de obterem doações de colegas, que foram vertidas em comidas e bebidas.

e Guimarães tanto puseram em prática as atividades sardônicas aprendidas com mestres como Byron.

Em um desses encontros, comenta Couto Magalhães sobre a engenhosidade de Guimarães em reproduzir e declamar poemas de estilo pantagruélico, fazendo da cadeira seu palco para um público entusiasmado. Acerca da poesia pantagruélica, Antonio Candido (1993) faz as devidas considerações sobre a vivacidade dessa poesia, bem como a importância que tal manifestação da negatividade desempenhou no experimentalismo romântico, valendo-se do satanismo, do humor e de obscenidades.

“Eram como um bando de canários, que perturbavam com seus constantes gorjeios os severos estudos dos alunos de Têmis: eram uma verdadeira Arcádia no seio da Academia” — relembra Guimarães (2000, p. 129) os anos saudosista da faculdade, em uma publicação dedicada a lembrar o amigo Aureliano Lessa; o autor, terceiro integrante da Sociedade Epicureia, destacava-se pelos cantos espontâneos, admirados por Guimarães. Há, inclusive, uma paródia de Lessa na poesia de Guimarães: o poema “Lembranças de nosso amor” vale-se do mesmo ritmo cantado dos versos de Lessa, mas transformando o amor saudosista em material para o riso, satirizando a figura do poeta melancólico. “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!” (GUIMARÃES, 1992, p. 140). Vê-se a quebra do ideal amoroso, uma postura irônica que também expõe uma criticidade frente ao sentimentalismo romântico. A sátira à figura do poeta é mais clara nos seguintes versos: “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!” (*Ibidem*).

Além do poeta, a figura feminina também é retratada na sátira com humor, visto a caracterização do seu par. Guimarães, ao tratar do tema do saudosismo amoroso, traz a morte, outra figura importante na poesia amorosa romântica, enviesada do mesmo tom humorístico: “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 saudade,/E afoga, por amizade,/ Lembranças do nosso amor!” (*Ibid.*, p. 141). Podemos afirmar que a paródia empreendia um intento verdadeiramente satírico, isto é, como afirma Frye (1973), entendendo a sátira como um uso para além de uma simples maledicência.

Bernardo Guimarães prova, através da sua poesia, que o humor é também instrumento de expressão crítica; no contexto romântico, o protagonismo do artista perante a

obra destaca-se pela ironia, externalizando através do riso uma inquietação acerca dos *topoi* românticos, bem como os princípios estéticos, visto a autonomia crescente da Estética. Dessa forma, as ramificações do grotesco romântico desenvolvem-se para além do imaginário das figuras grotescas — valem-se destas enquanto artifício metacrítico do labor poético.

A mistura dos gêneros, tal qual propõe a teorização do drama moderno, encontra na comicidade espaço ideal para transpor as fronteiras entre a tradição e a originalidade. Em “Mote estrambólico”, o desafio poético da estrutura do canto mantêm-se, considerando a repetição dos versos do mote no interior da glosa, todavia estabelece versos que exploram pela comicidade figuras no plano do *nonsense* e do absurdo.

Diferentes de outros poetas, Bernardo Guimarães não só conserva a poesia da sua juventude como também continua a desenvolver sua face satírica; a pena da galhofa resiste ao tempo, compondo no imaginário do artista um riso que varia entre a paródia, o humor, o bestialógico e o *nonsense* — entrelaces grotescos que iremos por agora analisar. Assim como em nossa análise sobre Azevedo, iremos nos atentar a determinadas figuras nas poesias, sendo elas o poeta, a mulher, a morte, Satã e as nuances diabólicas e figuras híbridas.

5.1 “O nariz perante os poetas”: o riso autoconsciente do poeta

Os versos mais populares do lirismo romântico brasileiros são de natureza idealizada — desde a exuberante natureza cantada por Gonçalves Dias, passando pela profunda melancolia do eu lírico azevediano e chegando enfim nos versos de Castro Alves, que cultivavam a beleza do horror. Mesmo nos tetricos poemas, o horrível configura uma beleza perturbadora — e mais valorativa do que a estaticidade da contemplação do belo.

Seria o feio (ou a *deturpação* da idealização do belo) uma categoria de significativa expressão artística, uma ideia geral que ronda as manifestações do grotesco na leitura de Kayser. No poema a seguir, Guimarães vale-se da satirização de construções românticas, mas os toques do grotesco são leves, visto que elementos como o rebaixamento e a hiperbolização do corpo ainda não alcançam plena representatividade. Há muito mais o caráter crítico da ironia romântica — no que concerne à ridicularização do poeta e de seus objetos de admiração.

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 mísero e mesquinho

É este do nariz,
 Que poeta nenhum em prosa ou verso
 Cantá-lo jamais quis.
 (GUIMARÃES, 1992, p. 73).

Destacamos o uso da ironia romântica por conter no poema os efeitos cômicos em função de uma criticidade para com a poesia romântica — uma voz que pertence a Guimarães, distanciada através do jogo discursivo empreendido pelo eu lírico. Ele estabelece uma distinção entre os outros poetas e ele próprio: não são os traços belos costumeiros que usará para tecer elogios à amada, mas o nariz; questiona-se, inclusive, o porquê do nariz não ser objeto da poesia romântica.

O tom ingênuo que Guimarães emprega ao eu poemático possui uma dupla função: ao mesmo tempo em que promove um distanciamento, para o sujeito lírico, entre ele e os outros poetas que não possuem a mesma originalidade que ele, zombando destes, evoca um riso do leitor, que vê a satirização do costumeiro poeta romântico, mas também ri do eu lírico, pela ironização do poeta a cantar sobre o nariz da dama. No interior do poema, as camadas de sentido são construídas pelos efeitos advindos do caráter metalinguístico da ironia, transpondo um riso derivado dos conceitos de Schlegel: através de uma autolimitação e o aniquilamento do autor, possibilitando uma autocriação.

Os dentes são pérolas,
 Os lábios rubis,
 As tranças lustrosas
 São laços sutis
 Que prendem, que enleiam
 Amante feliz;
 É colo de garça
 A névea 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!
 (*Ibidem*)

As duas primeiras estrofes estabeleceram um ritmo padronizado. Nas outras duas subsequentes, o ritmo gradativo promove uma construção dinâmica para o poema, trazendo versos de tons cômicos na quebra de expectativas perante os moldes românticos. Entre rimas mistas, o ensaio de padronização neoclássica, costumeiro em Guimarães, perde lugar na

ludicidade dos cantos ao nariz. O eu lírico defende sua empreitada de fazer *jus* ao nariz, valorizando-o frente a outras feições, visto como “erguido é o seu posto,/Bem como um trono, e acima dessa gente/Eleva-se iminente.” (*Ibid.*, p. 74). Pareado a um “fidalgo de bom gosto”, que desfruta da doçura de não fazer nada (doce *far-niente*), seria o nariz objeto digno do lirismo romântico, por tratar-se de uma figura de ares imperiosos: “Sultão feliz, em seu divã sentado/A respirar perfumes,/De bem-aventurado ócio gozando/Não tem inveja aos nubes.”(*Ibidem*). É perceptível o duplo movimento da satirização do nariz: ao mesmo tempo em que se encontraria no mesmo patamar de um fidalgo ou de um sultão, também são satirizadas as figuras românticas hiper-elevadas comuns ao lirismo sentimental.

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,
Acharíeis as fragrâncias,
Os balsâmicos odores,
De que encheis vossas estâncias,
Os eflúvios, os aromas
Que nos versos espargis;
Onde acharíeis perfume,
Se não houvesse nariz?
Ó vós, que ao nariz negais
Os foros da fidalguia,
Sabei, que se por um erro
Não há nariz na poesia,
É por seu fado infeliz,
Mas não é porque não haja
Poesia no nariz.
(*Ibid.*, p. 75)

O eu lírico convida o nariz a impor-se perante os poetas. Os efeitos cômicos são também alcançados pelo vocabulário, através de expressões como “os balsâmicos odores” para se referir a função importante do nariz, bem como a constante elevação em paralelo à figura do fidalgo. Como comentamos anteriormente, as troças nos versos de Guimarães devem ser interpretadas além do intuito divertido — Guimarães é vertido do espírito romântico e como tal possui uma leitura de faces disruptivas que a expressão romântica acomete, seja na forma ou nas temáticas. Posto isso, o rebaixamento dos temas românticos constitui uma dupla função crítica, de modo que tanto a peculiaridade da estética grotesca quanto a consciência crítica da ironia são aliadas no que concerne ao riso romântico. Há poesia no nariz, diz o eu lírico: é afirmar que há poesia em todo lugar — nas entrelinhas da

poesia de Guimarães, em especial a ridícula, encontramos ecos do seu pensamento crítico.

De acordo com Ednaldo Gomes (2008), Bernardo Guimarães acreditava ser necessário que a literatura passasse por uma descentralização da Corte do Rio de Janeiro, à época o centro cultural e intelectual do Brasil; a criticidade do autor permeia o estilo romântico — seus ideais e temas explorados. O autor, um autêntico regionalista, apostava na heterogeneidade brasileira como uma característica singular da literatura; na sua perspectiva,

a estagnação da literatura nacional – pela demasiada influência francesa trazida por Gonçalves de Magalhães – poderia ser sanada por duas fontes de inspiração para a poesia e a prosa: o nosso passado, as tradições provincianas, e o nosso presente, a contemporaneidade romântica. Assim, a poesia estaria na voz do povo e teria uma função civilizatória de popularização dos saberes, contrariando a voz austera da filosofia cética européia não agradável aos ouvidos populares. A narrativa, para B. Guimarães, deveria seguir as trilhas dos romances de costumes, deveria ser então fonte – cultural, lingüística, comportamental – para as gerações vindouras. (GOMES, 2008, p. 8).

Em Bakhtin, o corpo grotesco constitui-se por atravessamentos, desempenhando funções desestabilizadoras. Dos traços do rosto humano, a boca e o nariz são os mais expressivos da imagem grotesca — o último, quando é um substituto do falo. É através do rebaixamento corporal que a carnavalização ganha fôlego no imaginário medieval, reverberando na cultura renascentista e trazendo significativas referências para a era moderna. Dessa forma, o riso das festividades carnavalescas e sua configuração espontânea transformou-se, reproduzido por meio da artificialidade literária.

Tomemos como exemplo o cenário composto por Guimarães em “Soneto”:

Eu vi dos pólos o gigante alado,
Sobre um montão de pálidos coriscos,
Sem fazer caso dos bulhões 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 ensangüentado!

– “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 sepulstei de um solecismo...”
(GUIMARÃES, 1992, p. 137-138).

No poema, Guimarães põe em cena um grotesco banquete, a servir “fatias de tufão gelado” junto a um “sofisma ensangüentado”, imputando à imagem da extravagância do banquete situações absurdas. O espaço festivo dos banquetes, bem como da praça pública, possibilita a inversão dos ditames morais e sociais, promovendo uma liberdade através dos

excessos que distanciam tais eventos das normatizações da vida usual. Sob essa perspectiva, “O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. (...) é o equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova” (BAKHTIN, 2010, p. 247).

Em Guimarães, não são bocarras que devoram figuras simbólicas da hierarquia medieval; o “gigante alado” está banqueteadando-se do lirismo amoroso (representado pelo fado, expressão artística que se vale de profundos sentimentos), enquanto o eu lírico, brandindo suas certezas com “um facho de trovões seródios”, isto é, ultrapassados, é confrontado pela amálgama do passado e do presente, destituído assim das convicções. A presença do grotesco, que aparentemente se cerca do *realismo grotesco*, possui ligações íntimas com o grotesco romântico — haja vista sua interpretação pelas vias da transgressão do pensamento romântico.

Logo, as figuras grotescas que ocupam nosso imaginário caricato possuem ligação direta com a ambivalência grotesca, mas existem outros ecos, ramificações mais dispersas, diluídas a outros fluxos teóricos dominantes, mas ainda assim correlacionadas. Em “O nariz perante os poetas”, a comicidade em torno da defesa do nariz na poesia romântica estabelece uma satirização dessa produção, valendo-se o autor do afastamento que o procedimento irônico oportuniza.

Nas estrofes seguintes, o poema ganha características narrativas — deixa o eu lírico o plano da ponderação poética e passa a dedicar-se à escrita. É, todavia, acometido pela falta de inspiração, abandonado pela musa:

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 casco!...
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 ai 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,
Tomará cruel vingança
Por essa injúria tamanha.

(*Ibid.*, p. 76).

Guimarães emprega nessas estrofes uma divertida reflexão do sujeito poético, um riso decorrente da ridicularização da situação em que se encontra — e suas exaltações tipicamente românticas para uma situação o mais longínqua possível dos melancólicos enlances amorosos. Todavia, não desiste o eu lírico de sua empreitada; ao invés de lutar contra as formas românticas, decide arrojá-lo pelo vago das *confusas* interpretações trazidas pelo gênio romântico: “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.” (*Ibid.*, p. 77). Desse modo, enquanto busca inspiração nos moldes românticos, o sujeito lírico emprega também um tom irônico para com a linguagem simbólica, em comparações como “o corpo da esbelta virgem” com um “feitio de coqueiro” (*Ibidem*).

Cria Guimarães o desenrolar dos fatos com um tom divertido, transformando até mesmo o drama do sujeito poético, um poeta perdido entre a vontade de transpor o melódico romântico e sua frustração por não conseguir, em joviais conflitos com a amada. Como personagens de uma comédia de costumes, a comparação esdrúxula do nariz com uma trombeta ridiculariza a figura feminina, criando uma situação ainda mais cômica nas tentativas do poeta em se corrigir:

Trombeta o meu nariz?!! (ouço-a bradando)
 Pois meu nariz é trombeta?...
 Oh! não mais, Sr. poeta,
 Com meu nariz s'intrometa.

Perdão por esta vez, perdão, senhora!
 Eis nova inspiração me assalta agora,
 E em honra ao teu nariz
 Dos lábios me arrebenta em chafariz:

Do 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,
 Donde 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 terra dás contigo.
 (*Ibid.*, p. 78).

Guimarães explora o nariz em tons agora *anatômicos*, imprimindo ao poema uma comicidade pelas rimas, pelo vocabulário e pelo jocoso desespero do eu lírico em acertar

versos que atendam aos anseios da amada. O eu poético busca rimar o nariz com a poética romântica delicada, sendo o nariz “fabricado com primor” por figuras divinas; todavia, não é por acaso que remete às graças, figuras greco-romanas ligadas ao banquete: se tinha o intento de trazer o nariz para o centro da declamação poética como em um cenário *primaveril* de Botticelli, o tom burlesco novamente desvia seu caminho. O nariz, antes uma representação aproximada ao grotesco, agora é vertido do tom caricatural encontrado nas festividades medievais — a imagem fabricada da ridícula situação em que a amada estaria em perigo por um espirro é um exemplo.

“O nariz perante os poetas” é um poema de Guimarães que possui recortes joviais do grotesco, compondo uma imagem feminina risível e com tons críticos ao lirismo romântico. Quando refletimos sobre os efeitos do poema no contexto romântico, há de se considerar a interpretação metacrítica ocasionada pela ironia romântica; frente a ela, o grotesco festivo bakhtiniano é ofuscado pelos ecos maledicentes do grotesco romântico e sua transgressão negativa — em termos teóricos, o grotesco de Kayser encontra brechas no tom humorístico do sujeito poético. O equilíbrio dá-se, em suma, nos versos finais do poema, quando considera o eu lírico sua desventura ligeiramente sucedida: “E hoje tu deves/Te dar por feliz/Se estes versinhos/Brincando te fiz” (GUIMARÃES, 1992, p. 79). .

5.2 “Orgia dos duendes”: dramaticidade romântica

A noite é campo fecundo para o imaginário romântico. À luz da lua, um poeta enamorado admira a amada, na ânsia de desfrutar do enlace amoroso — ou, em outros casos, é testemunha do encontro furtivo entre os amantes. A noite também é o momento de interiorização dos pensamentos do sujeito romântico — ou hora propícia para os excessos boêmios, uma fuga do sentimento de *spleen*.

Dividido em cinco partes (como é comum no drama romântico), o poema “Orgia dos duendes” reúne, nas rimas intercaladas, macabros seres e suas histórias arrepiantes que geram, ao invés do pavor, risos incrédulos perante os absurdos. Ao soar das badaladas que marcam o início da festa macabra, saem figuras demoníacas para festejar:

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

Lobisome apanhava os gravetos
E a fogueira no chão acendia,
Revirando os compridos espetos,

Para a ceia da grande folia.

Junto dele um vermelho diabo
 Que saíra do antro das focas,
 Pendurado num pau pelo rabo,
 No borralho torrava pipocas.
 (GUIMARÃES, 1992, p.31).

Bernardo Guimarães compõe uma cena grotesca de uma festa ritualística que nada deve às dionisíacas ou às saturnais romanas. Há nas rimas a presença de monstros, criaturas híbridas e seres humanos dotados de uma maldade ímpar; do último verso, destacamos a presença do diabo na horripilante reunião à luz bruxuleante. Em Azevedo, o epíteto Satã destaca-se no plano poético-narrativo como figura da criticidade frente à ironia romântica. No caso, a presença diabólica nos rito grotesco tem função ambivalente — ao mesmo tempo que irrompe as certezas de nosso mundo e inverte a relação do eu com o outro, resgata a sacralidade dos rituais pagãos, ainda que pelos toques disruptivos grotescos.

O sabbath, presente no imaginário europeu, diz respeito a festas profanas, em que o caráter ritualístico dos simpósios são subvertidos por figuras diabólicas; as práticas macabras tinham o intuito de realizar a comunhão com o diabo. Toda essa imagem, todavia, é fruto de interpretações duvidosas das festividades pagãs, que ganharam conotações demonizadas por seus comportamentos hereges. O imaginário da sociedade medieval era crédulo quanto ao sobrenatural; é tanto que a Inquisição operou uma perseguição misógina às mulheres acusadas de bruxaria, levando tantas à morte — para o mal ou para o bem, a sociedade medieval demora a perder sua crença na magia.

“Orgia dos duendes” traz os elementos macabros sob uma função cômica, estabelecendo um tom paródico com as festas das bruxas. Na primeira parte do poema, são dispostos os seres nas cenas, apresentando-os o sujeito lírico enquanto desfrutam do banquete infernal. Na primeira parte do poema, os personagens se aproximam, apresentados pelo eu lírico enquanto, agrupados em torno da fogueira montada pelo lobisomem.

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

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

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

Vento sul sobiou na cumbuca,
 Galo-preto na cinza espojou;
 Por três vezes zumbiu a matruca,
 No cupim o macuco piou.
 (*Ibid.* p. 31-32)

Guimarães traz para o poema figuras folclóricas, como o lobisomem e mais a frente a mula-sem-cabeça, em paralelo à insetos, promovendo uma ridicularização na hibridização dos seres; ao mesmo tempo, então, em que se articula o sobrenatural europeu, vê-se a presença satírica do imaginário nacional, composto visando ao riso e não aos efeitos sublimes do horror. As figuras híbridas estão à serviço do banquete, desempenhando suas funções com assombrosa trivialidade; a mutilação do corpo — da criança e do frei — cria uma imagem grotesca de um corpo *bicorporal*: “na cadeia infinita da vida corporal, elas [imagens grotescas] fixam as partes onde um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho” (BAKHTIN, 2010, p. 278). Junto ao sangue de morcegos e incrementado com pernas de aranha, é preparado o banquete a ser desfrutado com os outros — uma paródia da comunhão dos simpósios por meio do vinho, assim como a inversão do caráter renovador das festas pagãs às épocas de colheita.

Na concepção do carnaval, a morte, a mutilação e o desmembramento, bem como a cópula, a gravidez, o parto, doenças e a velhice, são “atos do drama corporal”, pois tratam-se de externalizações que são efetuadas “nos limites do corpo e do mundo”, representando como “o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados” (*Ibidem*). A abundância do banquete reflete um caráter positivo das figuras grotescas; todavia, enquanto a imagem popular medieval promove uma espécie de coroamento para o banquete, visto que o *devorar* principia o novo, em “Orgia dos duendes” o banquete não exerce os mesmos efeitos regenerativos. No poema, a preparação do banquete antecipa o irônico caráter harmônico entre os seres infernais.

Guimarães transpõe o cenário tenebroso pela galhofeira dança. A paródia com a festa das bruxas fica ainda mais explícita nas estrofes seguintes, quando a rainha, a figura humana que lidera o ritual, ganha voz:

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

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

Raparigas do monte das cobras,

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

Ide já procurar-me a bandurra,
Que me deu minha tia Marselha,
E que aos ventos da noite 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
Lá no teu tenebroso covil.

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

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

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

Lobisome, que fazes, meu bem,
Que não vens ao sagrado batuque?
Como tratas com tanto desdém,
Quem a c'roa te deu de grão-duque?"
(GUIMARÃES, 1992, p. 32-33).

Tem-se a imagem, na rainha, de uma bruxa ao organizar o sabbath — uma imagem invertida da sacerdotisa dos cultos pagãos. A sua “corte das almas perdidas” é composta por “lagartixas do rabo vermelho”, figuras demoníacas que seguem sua liderança; enquanto prossegue a convocação dos seres bestiais, vai expondo nos versos sua persona singular — uma figura feminina que se referencia ao inferno como lar, demonstra afinidade para com o “covil tenebroso” do Esqueleto, a considerar despertá-lo com um beijo (uma sátira com a fabulação macabra das lendas germânicas) e que também convida ao seio de seu acolhimento o Galo-preto. Nos versos seguintes, demonstra, ao contrário da típica mulher romântica, a tendência para atos cruéis. Vê-se que, na caoticidade perante os seres infernais, o ritual tem início, girando em torno da rainha.

Eis o início da segunda parte do poema:
Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo

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

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

Capetinhas trepados nos galhos
Com o rabo enrolado no pau,
Uns agitam sonoros chocalhos,
Outros põem-se a tocar marimbau.
(GUIMARÃES, 1992, p. 33-34).

Destacamos nessa passagem a presença dos seres diabólicos. Os três diabos aos pés da rainha ocupam uma posição de destaque, mais valorativa que os “capetinhas” que se encontram no entorno da cena, “com o rabo enrolado no pau”, fazendo ecoar a música pelos chocalhos e marimbau. Os trajes roxos remetem aos magistrados romanos, uma referência que corrobora com a posição de importância, e transforma em uma imagem grotesca o rebaixamento significativo e corpóreo (pé coxo).

A alegria dos seres bestiais é derivada da libertação promovida pela festividade. No entanto, diferente da libertação simbólica suscitada pelo carnaval, o júbilo do ritual orgíaco de Guimarães é alcançado pelo rompimento das barreiras lógicas e morais contextuais ao sujeito romântico — e não fomenta uma regeneração, mas sim intensifica os conflitos da persona romântica. É nesse ponto que o grotesco romântico distingue-se: o riso é uma presença combativa e transgressora, rindo dos postulados românticos enquanto mistura ao cômico as imagens outroras temíveis do insólito.

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

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

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

Já ressoam timbales e rufos,
Ferve a dança do cateretê;
Taturana, batendo os adufos,
Sapateia cantando — o le rê!
(*Ibid.*, p. 34).

Guimarães faz uso de imagens terríveis e associa-as com o tom cômico que os versos em metro anapéstico transmitem; o ritmo alcançado pela variação das sílabas átonas e tônicas é comumente usado para fins cômicos, com poucas exceções (há versos de Byron incluídos neste grupo). Associados ao aspecto formal, as figuras diabólicas reforçam a comicidade perante o absurdo de cenas como a barriga do sapo sendo usada como tambor, ecoando um ritmo exultante advindos de instrumentos *macabros*, como as carcaças e as tripas de um velho barão que compõem o rabeção tocado pela bruxa ou a canela do frade usada por lobisomem para ecoar a batida.

O horrível e o cômico estão entrelaçados na macabra (e ridícula) dança. Em meio ao cenário melistofélico, um “sapo papudo”, chamado “Caturra” (vocábulo que remete à contradição) é uma das figuras mais cômicas da festa — destacava-se pelos “dous chifres vermelhos na testa”.

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

E dançando em redor da fogueira
Vão girando, girando sem fim;
Cada qual uma estrofe agoureira
Vão cantando alternados assim:
(*Ibid.*, p. 35).

A enunciação acima dá início aos *cantos* de cada figura diabólica, compondo a terceira parte do poema, intercalados pelo ritmo cada vez mais envolvente da festa. No encadeamento dos versos, os personagens somam ao espetáculo infernal, já tornado absurdo pela presença dos mesmos, as suas bizarras ações, temíveis e terríveis, mas ainda assim ridículas. Santos (2009), em sua análise do poema, destaca um ponto interessante: a mistura dramática por esse aporte melódico. O autor refere-se às baladas, que já empregavam a mistura entre momentos narrativos e dramáticos — uma das possíveis influências no que concerne à mistura dos gêneros realizada pelo Romantismo. Desse modo, é possível especular que “Bernardo Guimarães, possivelmente motivado tanto pelos postulados românticos de mistura de gêneros quanto pelas disposições próprias do gênero da balada, compõe com virtuosismo essa parte que pode ser tomada como ponto central do poema.” (SANTOS, 2009, p. 392.). Concordamos, inclusive, com a última afirmação do autor — o que antes era plano narrativo, transforma-se em um *grotesco* drama moderno, tomando as concepções de Hugo.

Embora não seja disposto explicitamente na cena, podemos imaginar as figuras diabólicas movendo-se em torno na fogueira, cada um a sua vez, cantando versos “agoureiros” que revelam seus crimes — e com um sorriso inquietantes nos rostos grotescos.

Taturana, por exemplo, revela um incesto e, paralelamente, diz que morreu em um convento “como uma santa”, uma ironia que reconhecida por ela: “Vejam lá, que tal foi esta peça” (GUIMARÃES, 1992, p. 35). Getirana canta sobre os maridos e filhos que matou, enquanto o Galo-preto, figura que remete a mau augúrio no folclore brasileiro, confessa sua vida luxuriosa e menciona as (vãs) tentativas de seguir uma “vida beata de ascético”. Seguem os outros personagens comentando seus feitos, tocados pelo profano e pela violência.

A terceira parte, sem dúvidas, ocupa um espaço de centralidade no poema — e Guimarães deixa para o final o relato mais longo, que se destaca dos demais: a rainha.

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

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

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

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

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

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

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,
E merece por suas façanhas
Inda mesmo entre vós ser rainha.
(GUIMARÃES, 1992, p. 38-39).

Em nosso primeiro capítulo teórico, comentamos sobre a ironia no fato da figura que mais conserva traços humanos no poema ser a autora de atos cruéis, desde o nascimento, quando toma a vida da mãe para nascer e futuramente comete parricídio, visando a sua coroa. O destronamento simbólico da rainha realiza-se pelo rebaixamento da figura de poder; todavia, não logra efeitos chistosos ou burlescos no que concerne à criticidade do grotesco da expressão medieval. Na realidade, a rainha submerge no universo quimérico, seus

atos cruéis garantem a ela o direito de ocupar uma posição importante naquele espaço: são essas “proezas tamanhas” que a permitem reinar sobre aquelas tenebrosas figuras.

A rainha é a bruxa que lidera aquele sabbath, a sacerdotisa profana que conduz o “banquete infernal, que não se finda”. No Romantismo, a figura feminina é representada, geralmente, na binomia de um arquétipo angélico ou na lascividade da amante; no caso da poesia risível do Romantismo, perde-se o caráter idealizador do perfil feminino e passa a usá-lo como engenhoso recurso da satirização à produção deveras sentimental. Une-se, então, a criticidade em torno da poesia romântica com as potencialidades do abstrato universo grotesco.

Uma marca que distingue o realismo grotesco, advindo da cultura popular medieval, e o grotesco romântico é a força regeneradora. Como dito, o romântico ri de si, das suas concepções, dos seus ideais. A rainha de “Orgia dos duendes” impera em um universo à parte, que está recortado em nosso plano; dessa forma, ao invés da aniquilação promovida pelo rompimento com a ordem social, o grotesco romântico é transgressor em suas temáticas, evocando um universo terrível expressado pela angústia e pelo pessimismo.

Na quarta parte do poema, o universo quimérico de Guimarães, repleto de hibridismos como se pintados por Bosh, tem sua complexidade explorada ao passo que se utiliza da expressão cômica para divertir em meio aos excessos. A roupagem crítica da qual se verte Guimarães está também no emprego da Morte e no fim da orgia.

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

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

"Fora, fora! esqueletos poentos,
Lobisomes, e bruxas mirradas!
Para a cova esses ossos nojentos!
Para o inferno essas almas danadas!"
(*Ibid.*, p. 40)

Diferente do realismo grotesco e o aspecto positivo inversão da ordem, a presença do grotesco no Romantismo desagua em outros efeitos, sendo o aspecto positivo extremamente efêmero. Inevitavelmente, o riso promovido é aniquilado pelo pessimismo, ecoando gargalhadas que, em algum momento, serão novamente confinadas. A Morte, caracterizada mais pelo horrível do que pelo cômico no poema, põe fim à festa macabra. Ao

alvorecer, os seres bestiais foram recolhidos às sombras, enquanto o eu lírico entoava uma última comparação satirizada: caminha, abençoada pela ignorância, uma virgem, contrapondo a imagem feminina idealizada com a rainha, a líder do sabbath.

5.3 “A origem do mêsruo”: recortes grotescos do lendário e do feminino

Bernardo Guimarães, em paralelo à carreira de escritor e antes de dedicar-se a esta em tempo integral, foi professor de Latim e de Retórica. Se essas informações biográficas desconexas, ligadas a um lado sério de sua persona, parecem não ter correspondência alguma com a sua produção satírica, o poema “A origem do mêsruo” nos mostra uma perspectiva diferente.

Ao início da sátira, o poeta diz tratar-se de uma fábula inédita de Ovídio, poeta romano conhecido por tratar do erotismo em suas poesias, bem como seus relatos mitológicos presentes em *Metamorfose*, traduzida para o latim vulgar — vocábulo utilizado com duplo sentido. Nesse ponto, tanto a natureza erótica quanto o tom narrativo de Ovídio faz dele uma boa opção para a origem *mitológica* envolvendo Vênus e a menstruação. Em quartetos de rimas ABCB, Guimarães estrutura uma lenda desvinculada de toda a sacralidade que envolve os temas mitológicos da Antiguidade; o autor ouro-pretano, que tanto dedicou-se a lendas mineiras, escolhe o mundo clássico para satirizar, contrapondo o sublime da cosmologia helênica com a linguagem vulgar — atitudes disruptivas que muito combinam com os intentos românticos.

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

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

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

Mas a navalha tinha o fio rombo,
e a deusa, que gemia,
arrancava os pentelhos e, peidando,
caretas mil fazia!
(GUIMARÃES, 1992, p. 61).

Vê-se que, enquanto estrutura, “A origem do mênstruo” possui vocábulos vulgares, que domina a composição linguística do poema, mas ainda assim coexiste com um arranjo que remete ao elevado linguajar próprio aos cantos épicos. A esse ponto, podemos apontar a primeira característica grotesca (ao menos no plano do drama moderno): a hibridização de formas poéticas. No poema de Guimarães, a dessacralização dos mitos clássicos através do riso não o desvincula do caráter original de sua estrutura — promove uma ironização, na realidade, no plano *autocrítico* do poema.

Vênus é um arquétipo da perfeição, do belo, da cultura do mundo clássico. As representações iconográficas da deusa acompanham os ideais de beleza da época a qual está vinculada, sobressaindo os ideais estéticos relacionados ao corpo feminino — destacamos, a exemplo, a Vênus de Willendorf e sua ligação com a fertilidade, a Vênus de Milo e a representação equilibrada das formas (que marca a arte grega) e a Vênus de Botticelli, em paralelo às outras deusas no episódio envolvendo a maçã da discórdia. A beleza do corpo feminino entrelaça, em suas perspectivas sincrônicas do belo, com um erotismo na perspectiva masculina. De acordo com Isabel Silveira (2008, p. 5), a imagem da mulher na arte europeia representa uma figura erotizada pelo olhar masculino:

de uma forma geral, nas artes tornou-se uma convenção, o fato de retratar o modelo feminino como objeto passivo, sem intenções próprias, esvaziada de uma natural sexualidade e retratada, por exemplo, sem características físicas como os cabelos pubianos. Desta forma, a mulher deveria alimentar fantasias masculinas como também lisonjear o homem que exibía seu poder como proprietário e espectador da obra.

Quando pensamos no imaginário romântico, a mulher ocupa um espaço, sem dúvidas, delimitado pelo masculino; como vimos no capítulo sobre Azevedo, a mulher não ocupa a centralidade da poética romântica, por mais que se cante sobre suas belezas, as paixões que desperta, as maledicências a ela dirigidas, visto que o sujeito romântico é tomado pelo egotismo, fruto muitas vezes da introspecção. Dessa forma, é comum tanto a beleza trágica, marcada pela morte, que esvazia do rosto pálido, e a beleza tenebrosa — a ambos, há um tom erótico variável. De acordo com Burke (2014), emoções que geram o sublime estão para além da estaticidade do belo; as imagens sublimes do romântico configuram-se nos planos superlativos, entendendo as exaltações e exageros do sentimentalismo romântico como oportunidades para a promoção de imagens terrificantes (o medo pertinente, mas consciente à real segurança para com o objeto e/ou a situação). Entre os efeitos do belo e do sublime, resgatando a teoria de Victor Hugo, destaca-se a hibridização de formas e conteúdos pelo grotesco.

A imagem de Vênus no poema de Guimarães, indubitavelmente, traz pela sátira obscena o erotismo do corpo feminino, mas que, para além do desejo ardente do costureiro ou lírico romântico, é agora objeto de *rebaixamento* pelas representações grotescas. No poema, Vênus encontra-se em uma fonte (que, por sua vez, carrega simbologias ligadas à *origem* dos seres), preparando-se para a “heroica foda”. O baixo corporal utilizado para referir-se ao corpo feminino (“aparelho”, “pentelho”), promove um rebaixamento não apenas pela dessacralização da deusa, mas igualmente pela mesma significação quando interpretamos o rebaixamento da figura clássica como uma transgressão romântica.

Tal fato é explicitado no destronamento da figura feminina: “e a deusa, que gemia,/arrancava os pentelhos e, peidando, caretas mil fazia!”. O vocabulário da praça pública, expressão da liberdade da voz popular, promove “a morte do mundo antigo e o nascimento do novo” (BAKHTIN, 2010, p. 128): da mesma forma que o baixo corporal externa uma ambivalência, a presença de excrementos também indica uma dupla promoção entre o rebaixamento e a renovação — um entrelace de morte e nascimento. Ao mesmo tempo que o grotesco romântico nos guia a uma interpretação degenerativa da figura carnalizada, também promove uma regeneração pelo realismo grotesco.

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

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

Vênus se assusta. A Branca mão mimosa
se agita alvoroçada,
e no cono lhe prega (oh! caso horrendo!)
tremenda navalhada.
(GUIMARÃES, 1992, p. 62).

Ao cortar a genitália, consequência do susto que a ninfa Galatéia provocou, Vênus derrama seu sangue na fonte (um símbolo para *origens*), a renovação do nascimento pela figura destronada da deusa: “Da nacarada cona, em sutil fio,/corre pupúrea veia,/e nobre sangue do divino cono/as águas purpureia...” (*Ibid.*, p. 62).

O caráter topográfico da deusa, a quem o corpo sofre um *desmembramento* (considerando a perda do sangue, sinônimo de morte em outros contextos), também promove uma regeneração; é a partir desta que sangue e água criam uma nova propriedade: o ganho de uma libido sexual que torna alguém “capaz de foder noites e dias,/ até no cu de um anão!”

(*Ibid.*, p. 63). Vê-se, entre a “nacarada cona” e a fonte na qual o sangue derrama a inversão do alto pelo baixo, promovendo uma ambivalência regenerativa carnavalesca.

A outra figura feminina no poema é a ninfa Galatéia, que feriu Vênus. De início, a ninfa diverte-se em ver a deusa furiosa, rindo inclusive de ter indiretamente ferido “a mais mimosa parte/da deusa regateira...” (*Ibidem*). O riso de Galatéia pode ser lido como o riso popular, resultado do rebaixamento topográfico da figura de poder. Todavia, ainda que esteja abaixo da divindade, Galatéia ainda é uma ninfa, uma figura que igualmente evoca efeitos sublimes na mitologia original; dessa forma, podemos considerar que tal figura feminina também é destronada, ao ganhar uma punição ao fim do poema: o sangue mensal feminino, a remeter o *suplício* da deusa, que viu inutilizado por mais de um mês “o vaso das delícias”, metáfora para o sexo feminino.

Nas palavras de Vênus:

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

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

Em negra podridão imundos vermes
roam-te sempre a crica
e à vista dela 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!"
(*Ibid.*, p. 65-66).

As maldições de Vênus, que ocasionam o riso visto o exagero burlesco das punições, sempre remetendo à abstinência sexual, preocupam a ninfa, ouvidas até mesmo no Olimpo. Interrompendo o momento carnal entre Júpiter e Cupido, ordena o rei dos deuses que o filho vá ajudar “a puta que o pariu”. A comicidade do poema desenvolve-se ainda no resgate de Vênus por Cupido e as subseqüentes reações dos olímpianos, gerando uma constante inversão pelo rebaixamento das figuras divinas.

Segundo George Bataille (1987, p. 36), “o líquido menstrual tem mais o sentido da atividade sexual e da impureza que dele emana: a impureza é um dos efeitos da violência.”. No entanto, na seqüência da interpretação bakhtiniana, o sangue da deusa representa uma regeneração do grotesco frente ao aspecto fecundo — “com seu sangue divino o verde

musgo/de púrpura tingia...”(GUIMARÃES, 1992, p. 67). As reações dos olímpianos são as mais variadas:

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

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

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

Coube a Apolo lavar dos roxos lírios
o sangue que escorria,
e de tesão terrível assaltado,
conter-se mal podia!
(*Ibid.*, p. 68).

A praça pública ganha o Olimpo — a morada dos deuses é tomada pela festividade carnavalesca; ao levar a regeneração do carnaval para o ambiente dos deuses, inverte-se novamente a relação de negatividade e positividade. “O corpo grotesco é um corpo em movimento”, já dizia Bakhtin (2010, p. 277), “ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação (...); além disso, esse mesmo corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (*Ibidem*).

Comovido pelo suplício da filha, Júpiter a resgata simbolicamente do rebaixamento topográfico, trazendo-a para junto de seu trono. Com uma austeridade irônica perante tal contexto, Júpiter assim declara:

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

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

Para punir tão bárbaro atentado,
toda humana crica,
de hoje em diante, lá de tempo em tempo,
escorra sangue em bica...

E por memória eterna chore sempre
o cono da mulher,
com lágrimas de sangue, o caso infando,
enquanto mundo houver..."
(*Ibid.*, p. 69-70).

Cria-se, entre o rebaixamento e a elevação, uma lenda cômica em torno das origens da menstruação. Enquanto ritual carnavalesco, podemos aproximar a comoção que invade o Olimpo com as festividades pagãs, em que a comemoração das colheitas têm relação direta com o feminino, estando a divindade associada com a fertilidade da terra. Dessa forma, a punição ainda é simbolicamente regenerativa, visto que o choro das lágrimas de sangue que brotam do “cono” da mulher promove uma renovação, e não uma simples aniquilação do mundo.

Em “A origem do mênstruo”, a sexualidade, a transgressão carnavalesca e a regeneração pela festividade popular corroboram para um riso de expressão valorativa, promovendo uma comicidade fundamentada no desprendimento dos ditames sociais, a fim de alcançar uma liberdade pelas construções grotescas do discurso poético.

6 CONCLUSÃO

“A ave de Minerva só levanta voo ao crepúsculo”. A máxima de Hegel diz respeito, entre outras interpretações mais complexas em relação ao seu pensamento, à iluminação que o tempo traz para os fatos — só é possível entender as coisas depois que estas passaram. Quando nos debruçamos sobre o passado, é importante levarmos em conta não apenas possíveis anacronismos nas percepções, mas também destacarmos as grandes mudanças culturais e valorativas associadas a um período específico. As expressões culturais caminham junto aos progressos advindos de diversas áreas — inclusive, perante a irônica comparação entre irrupções modernas e estagnações de outras naturezas, uma esfera permeada pelo Romantismo.

Eis uma relação fundamental para o movimento nascido ao fim dos anos setessentos: o Romantismo e a visão subjetiva da realidade. Com a visão romântica, vai renascer o valor da emoção, uma guinada valorativa pela qual a subjetividade passa, que é consequência do protagonismo do homem no contexto antropocêntrico no século XVIII. Trata-se de uma época cada vez mais egotista, na qual exprimir sua marca no mundo passa a ser o objetivo dos artistas. O sujeito romântico é tomado pela febre dos discursos ora fleumáticos, ora sardônicos — manifestações que pedem, no Ultrarromantismo, para um dos lados, associado às suntuosas sombras que escondem medos, desejos, ligações com a loucura e domínios sombrios da mente humana.

De fato, os poetas ultrarromânticos preferem a luz bruxuleante da poética noturna, seus mistérios e seus excessos. Os ecos do torpe, do feio, do desarmônico lançam lampejos irônicos à persona romântica, manifestando de forma peculiar as *contravenções* em torno do belo e do discurso poético. A complexidade do sujeito romântico é melhor traduzida quando associada ao universo profano, por abarcar facetas do vasto universo particular dos artistas românticos. Dessa forma, em nossa pesquisa, investigamos o *insólito* sob outra roupagem, buscando compreender o espaço que o riso ocupa no que consiste nos efeitos superlativos da poesia ultrarromântica. Para tanto, nos valemos tanto das teorizações acerca do grotesco e suas manifestações na arte ao longo do tempo (bem como as interseções do grotesco no Romantismo) como também das particularidades do riso romântico, considerando o papel da ironia romântica ao passo que a sátira também desponta, com seus elementos carnavalizados.

O grotesco, de significação múltipla e variada ao longo da história, é uma manifestação desarmônica, que emprega o cômico e o horrível visando atestar os limites entre o eu e o outro. Na consonância das desmedidas românticas, o grotesco apresenta-se como uma

categoria na agora independente estética, delineando pelo curso moderno suas influências bestiais, com o rompimento da ordem e a promoção de uma visão cínica do sujeito romântico e de seu entorno. No plano teórico, destacamos, na efervescência do pensamento romântico, as considerações de Victor Hugo sobre o grotesco e o sublime, bem como a interpretação dada por Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin ao resgatarem as outoras manifestações grotescas e suas raízes, respectivamente, na arte e na cultura popular medieval.

Hugo está em perfeita sintonia com a estruturação do drama moderno, considerando a união entre os gêneros e propondo, na união das formas híbridas, um alcance elevado da poesia. Posteriormente, as teorias de Kayser e Bakhtin lançam luz ao fenômeno grotesco de forma mais *distante*, considerando que ambos os autores se debruçam sobre o passado, e obviamente, mesmo sob perspectivas diferentes, eles deparam-se com a *significância* do Romantismo para as mudanças de ótica sobre a poesia, a filosofia e o homem. A carnavalização de Bakhtin (ou seja, trazer a festividade carnavalesca para a literatura) analisa o medievo e as festas populares, apontando para a potencialidade libertadora do riso na inversão da ordem social. Há, embora com menor incidência, um apoio na cultura antiga, ao considerar as misturas entre as formas sério-cômicas.

Kayser utiliza-se da arte para investigar o mesmo caráter de inversão da ordem conhecida, desde o aspecto ornamental até obras mais recentes. É tanto que nossa revisão da literatura do autor também se valeu das iconografias, especialmente após o Renascimento. Na visão de Bakhtin, o Romantismo alheia a gargalhada do povo, da praça pública, tirando o caráter coletivo do corpo, enquanto Kayser busca exemplos no drama alemão para mostrar o equilíbrio entre o bufô e o terrível evocado pela tragicomédia romântica. É por isso que trouxemos a voz de Schlegel através dos seus fragmentos de ideias sobre a ironia romântica — uma confluência teórica significativa, tanto para o discurso vertido de humor, quanto pelo caráter reflexivo de *figuras grotescas* na linguagem irônica.

Dessa forma, a explanação teórica visou à associação dos conceitos do grotesco encontrados nos teóricos selecionados para articulá-los em relação às categorias de efeito na poesia satírica e irônica dos dois poetas analisados, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. O grotesco não é evidenciado apenas nos temas, mas também nas formas híbridas dos seres bestialógicos de Guimarães e na mistura de gêneros do Azevedo, sendo que os dois possuem um humor que está vinculado à melancolia, ao funesto e ao horrível.

É notório o modo como o movimento romântico está inserido no fenômeno grotesco, ou vice-versa; as maneiras pelas quais o riso romântico se manifesta nos dois poetas demonstram, para além do uso de seres bestialógicos, dos disparates absurdos, dos

estranhamentos provocados pela sobreposição da loucura e do universo onírico no plano real, um caráter metacrítico. De maneira geral, a interpretação romântica do grotesco ofusca a regeneração positiva do carnaval, haja vista a individualidade romântica, que vai de encontro à coletividade presente nas festas populares. O grotesco na produção romântica destaca-se pela inversão do mundo que não constitui uma reestruturação, mas sim um marasmo perante o pessimismo.

Pouco a pouco, o riso insinuou-se nas brechas abertas pela filosofia no seio da consciência humana individual. O humor está sempre nos calcanhares da dúvida. Ele aparece quando as ciências humanas mostram a franqueza e a complexidade do ser humano. Este começa a rir de si mesmo, a zombar de suas antigas pretensões (...). É a vez do próprio ser, da existência, que, tendo perdido o sentido, se torna objeto de derrisão. (MINOIS, 2003, p. 632).

Há ecos grotescos em Guimarães, assim como em Azevedo — variados no que concerne aos seus estilos; é preciso considerar a *personalidade* literária desenvolvida por ambos, visto que, mesmo com os anos abreviados de Álvares de Azevedo, é perceptível a veia crítica do autor, assim como a produção de Bernardo Guimarães dialoga com questões pertinentes à poética oitocentista. Em torno desses dois poetas, que imprimiram à historiografia nacional imagens espirituosas (se lembrarmos da época da sociedade epicureia e da poesia pantagruélica), e que curiosamente não são comumente relacionados ao aspecto reflexivo da poesia romântica, encontra-se uma barreira criada pela crítica em ascensão no período romântico brasileiro (bem como a própria noção de literatura nacional) ao desvalorizar o riso em ambos os poetas.

A análise comparativa entre os poetas Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães deu-se por pontos em comum e pontos destoantes. É possível diferenciá-los pelo tempo de produção ou mesmo quantidade de obras, mas há nos dois a mesma impertinência em seguir uma normatização, traço comum ao aspecto disruptivo do Romantismo. O cômico produzido por ambos entrega nuances de suas propostas críticas e estéticas, uma alternativa ao sentimentalismo exarcebado da época. Tratamos nesse estudo suas poéticas, considerando que a veia irônica e satírica empregada revela um caráter reflexivo, em que se estruturam críticas à repetição de fórmulas poéticas.

Seja pelo estranhamento do hibridismo dos gêneros, pelo vocabulário obscuro ou mesmo pelas temáticas impertinentes, é notável como a poesia irônica e satírica conseguem se revestir de um *espírito romântico original*. Partimos do princípio que o poeta romântico questiona as normatizações, estabelecendo assim, por suas impressões, uma visão de mundo centralizada em seus ideais e sentimentos. Quando juntamos a isso o discurso irônico, é

impossível que o riso não se estenda ao próprio artista: trata-se de uma postura reflexiva, que zomba do mundo criado para si.

É preciso fazer as devidas concessões — a coruja alçou voo para nós, uma clareza que não se pode exigir do grupo literário brasileiro ainda a se estruturar no Romantismo brasileiro. Todavia, é pela capacidade de repensar a poesia e envolver em meio à sublimidade do discurso sentimental romântico o cinismo que Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães permearam caminhos à frente de seu tempo, deixando uma poesia de grande valor ao rirem dos temas e das estruturas românticas — rindo, inclusive, de si mesmos.

REFERÊNCIAS

- ABRAM, Christopher. **Mitos do norte pagão: Os deuses dos nórdicos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- ALBERTI, Verena. **O Riso e o risível**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: EdUSP, 1998.
- AMALVI, Christian. Idade Média. In: GOFF, Jacques Le; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**: volume 1. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 599-616.
- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Martins, 1974. p. 199-229.
- ANFORA, Adriana Ingrid. **Grotesco e ironia em Macário de Álvares de Azevedo: transgressão, spleen e utopia**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Estudo Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2012.
- ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz**. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1992.
- ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos Vinte Anos**. Domínio Público: Martins Fontes, 1996.
- AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.
- AZEVEDO, Álvares de. **Literatura e civilização em Portugal**. 1. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna e Macário**. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**: seguida de uma antologia de poetas brasileiros. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Essência do Riso. **Revista UFG**, Goiânia, v. 8, n. 2, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48111>. Acesso em: 14 out. 2022.

BAUDELAIRE, Charles. **The Mirror of Art**. New York: DOUBLEDAY ANCHOR BOOKS, 1956.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. ed. [5 reimpr.]. São Paulo, SP: Iluminuras, 2018.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. Fósforo, 2022.

BERNARDI, Rosse Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

BERRETTINI, Célia. Introdução. *In*: HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BLOOM, Harold. **William Shakespeare's Hamlet**: edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2009.

BLYTHE, Hal; SWEET, Charlie. Poe's Satiric Use of Vampirism in "Berenice". **Poe Studies**, [S.l.], V. 14, n. 2, [s/p], dez. 1981. Disponível em: . Acesso em: 12 ago. 2022.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Jacyntho. Diálogos dos mortos sobre os vivos. *In*: LUCIANO, of Samosanta. **Diálogo dos mortos**. São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 11-44.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Volume 2. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antônio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. **A História concisa da Literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CHISHOLM, Mary. MOUSTACHIOED GARGOYLES AT CASTLE CARY. **Exploring Building History**, 2022. Disponível em: <https://www.exploringbuildinghistory.co.uk/moustachioed-gargoyles-at-castle-cary/>. Acesso em: 31 out. 2022.

CUNHA, C. A. Poeta embriagado de ideias íntimas. **Convergência Lusíada**, v. 31, n. 44, p. 166-190, 30 dez. 2020.

D'ANGELO, Paolo. **A estética do romantismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

D'ONOFRIO, Salvatore. Os motivos da sátira romana. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 13, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3353>. Acesso em: 13 nov. 2023.

DUARTE, Pedro. A filosofia romântica do trágico, ou a moderna ironia de 'Hamlet'. **Terceira Margem**, n. 27, p. 248-274, 2013.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FALLEIROS, Flávia. Estética, romantismo(s) e modernidade poética. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 17, p. 71-88, 2016.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Bernardo Guimarães, pensador social. In: VALLE, Ivone (Org.). **Jupira, de Bernardo Guimarães**. Belo Horizonte: Caravana, 2022. p. 75-115.

FIORIN, José Luis. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FOUCAUT, Michel. **História da loucura**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURET, François (Org.). **O homem romântico**. Lisboa: Presença, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. **Teresa**, [S. l.], n. 12-13, p. 65-78, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99057>. Acesso em: 01 nov. 2023.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa. **Translusofonias**, Pato Branco, n. 1, p. 1-50, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Satyros oder Der vergoetterte Waldteufel**. Domínio Público: Project Gutenberg License, 2003.

GOFF, Jacques Le. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

GUERRA, Milla Bioni. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 10, n. 21, p. 171-198, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/10457>. Acesso em: 10 set. 2022.

GUIMARÃES, Bernardo. Aureliano Lessa, por Bernardo Guimarães. In: LESSA, Aureliano. **Poesias**. Belo Horizonte : Autêntica, 2000. p. 133-142.

GUIMARÃES, Bernardo. **Folhas de Outono**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier – Livreiro Editor, 1883.

GUIMARÃES, Bernardo. **Poesia erótica e satírica**. Organização e introdução de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

GUINSBURG, Jacob (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HEGEL, George W. Friedrich. **Cursos de estética**: volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Toller. São Paulo: Editora USP, 2004.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUGO, Victor. **O corcunda de Notre-Dame**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HUGO, Victor. **O homem que ri**. Tradução de Regina Célia de Oliveira. Cidade: Martin Claret, 2019.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KOCH, Jandiro Adriano. **O crush de Álvares de Azevedo**. Porto Alegre: Libretos, 2020.

LEVIN, Harry. **The Power of Blackness**. New York: ALFMED A. KNOPE, 1964.

LUCIANO, of Samosanta. **Diálogo dos mortos**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

MACHADO, Duda. Prefácio – Sátira e humor à margem do romantismo. In: GUIMARÃES, Bernardo. **Poesia erótica e satírica**. Organização e introdução de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MEDEIROS, Constantino. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 2015. 241f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORETTO, Fulvia ML. Victor Hugo e o romantismo. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 5, p. 1-10, 2003.

- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- O'BRIEN, Edna. **Byron apaixonado**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2009.
- OLIVEIRA, Taís Fernandes. **Álvares de Azevedo: do lirismo romântico ao prenúncio do modernismo**, em "Um cadáver de poeta". 2018. 113f. Dissertação (mestrado) - Programa de Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- ÖRKÉNY, István. **Contos de um minuto**. Curitiba: Editora Clássica. 2022.
- PAIVA, Roberta Kelly. O universo do grotesco e do monstruoso retratado no Ciclope de Eurípedes e na Centauromaquia de Ovídeo. **Nuntius Antiquus**, [S. l.], v. 3, p. 136–154, 2009. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17296. Acesso em: 23 set. 2022.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROSENTHAL, Léon. **Romantismo**. Tradução de Gil Reyes. Coleção Folha O Mundo da Arte. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2017.
- ROUBINE, Jean-Jacques. Aristóteles Revisitado. In: ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 14-58.
- SAES, Sílvia Faustino. As quebras de ilusão no teatro de Tieck. **Rapsódia**, [S. l.], n. 7, p. 27-37, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106550>. Acesso em: 07 out. 2022.
- SANTANA, Ana Paula. Modernidade, Stimmung e o Romantismo no Brasil. **Revista Expedições**, Morrinhos, v. 10, n. 3, p. 87-104, 2019.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante: o grotesco na lírica romântica brasileira**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.
- SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich. **Fragmentos sobre poesia e literatura seguido de Conversa sobre poesia**. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARCZ, Lilia. O sequestro da Independência. **Revista USP**, [S. l.], n. 133, p. 13-32, 2022. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.i133p13-32. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/199281>. Acesso em: 13 nov. 2023.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. **Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SOARES, David. **Compêndio de Segredos Sombrios e Factos Arrepiantes**. São Pedro do Estoril: Saída de Emergência, 2012.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SOUSA, João Batista. Prefácio. In: HORÁCIO; OVIDIO. **Sátiras - Os Fastos**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1948.

SOUZA NETTO, Francisco Benjamin de. Do sagrado ao lúdico: a festa do asno. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 21/22, p. 21-26, 1998/1999. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/797/693>. Acesso em: 07 jul. 2022.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2004.

SUSSEKIND, Pedro. **Shakespeare, o gênio original**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.