

“A orgia dos duendes”: uma dança macabra à brasileira

Juliana Schmitt¹

Resumo: Cadáveres em meio a demônios, bruxas e figuras do folclore brasileiro, todos confraternizando e bebendo juntos, como num tresloucado e frenético sabá: é o que nos mostra o poema “A orgia dos duendes”, de 1865, do escritor romântico Bernardo Guimarães. Pertencente à sua produção dita irregular, o poema foi por quase um século praticamente ignorado pela crítica literária, até que, na segunda metade do século XX, se torna alvo do interesse dos pesquisadores. Aos poucos, foi se revelando como obra densa, cujas camadas vão sendo continuamente encontradas. Com o objetivo de contribuir com essa sua incipiente fortuna crítica, esse artigo apresenta um estudo que busca filiar a *Orgia* à tradição das danças macabras, gênero iconográfico e literário inaugurado no fim da Idade Média e recuperado pelo Romantismo europeu – fonte da qual, possivelmente, bebera Guimarães e seus pares. A *Orgia* seria, portanto, um tipo de “dança macabra à brasileira”, dentro da floresta, ao som dos batuques e com a participação dos seres mágicos do imaginário tropical.

Palavras-chave: Bernardo Guimarães, romantismo, Danças Macabras.

Abstract: Corpses among demons, witches and creatures of the brazilian folklore, all together partying and drinking and eating, as in a crazy and frenetic Sabbath: this is what is shown in “A orgia dos duendes” (“The orgy of the elves”), a poem from 1835, written by the brazilian romantic author Bernardo Guimarães. This poem belongs to its production considered “irregular” and it was ignored for almost a century, until the second half of the twentieth century, when it became a target of interest for researchers. Gradually, it was considered to be a dense work, whose layers are constantly found. In order to contribute with its critical fortune, this article aims to affiliate the poem with the medieval tradition of the Dances of Death, iconographic and literary genre born at the end of the Middle Ages and rediscovered by the European Romanticism – that influenced Guimarães and his peers. *A orgia dos duendes* would be a type of “brazilian dance macabre”, that happens in the forest, with the music from the percussions and the participation of the magical beings of the tropical imaginary.

Keywords: Bernardo Guimarães, romantism, Danse Macabre.

¹ Juliana Schmitt é historiadora, doutora em Letras pela USP com pós-doutorado em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF. Atualmente, dedica-se ao mestrado em História pela UNIFESP. Autora de *Mortes Vitorianas* e de *O imaginário Macabro*, ambos publicados pela Editora Alameda.

Introdução

Em 1916, a educadora e folclorista mineira Alexina Leite de Magalhães Pinto publicou “Cantigas das creanças e do povo e danças populares”, compilação de cantos de caráter infantil ou ingênuo presentes na cultura do interior do Brasil, algumas bastante conhecidas ainda hoje, preservadas pela tradição oral, como “O cravo e a rosa”.

Logo no início do livro, constam as estrofes acompanhadas de partitura de “Taturana”:

Meia noute soou na floresta,
No relógio de sino de páu,
E a velhinha rainha da festa
Se assentou sobre um grande girão

Taturana – uma bruxa amarella,
Resmungando com ar carrancudo,
Se occupava em frigar na panella
Um menino com tripas e tudo.

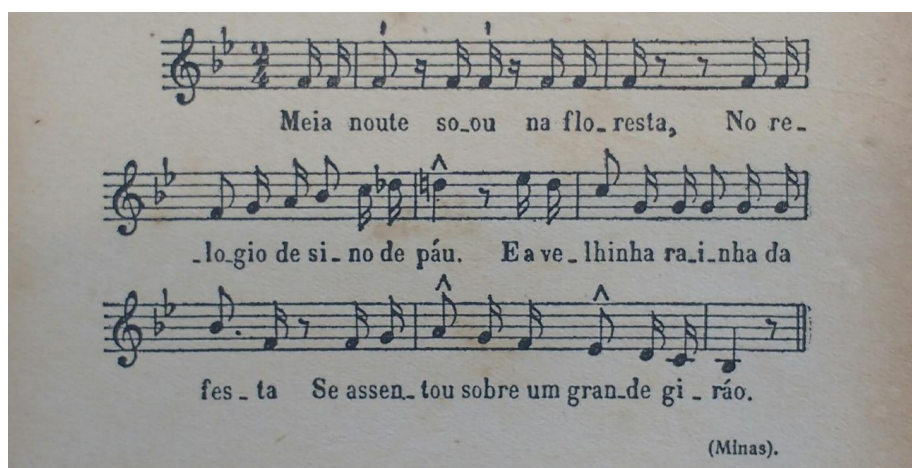


Imagem 1

Fonte: PINTO, Alexina Leite de Magalhães. *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*. Francisco Alves, 1916, p. 27.

Abaixo, em nota de rodapé, a autora nos avisa: “Attribuem alguns a BERNARDO GUIMARÃES esses versos; não me foi dado verificar com que fundamento”².

Armelim Guimarães, neto e biógrafo do poeta mineiro a quem Alexina Pinto confere a suposta autoria da cantiga infantil, confirma o descuido do avô em registrar suas composições: “A não ser algumas peças que se conhecem hoje sob a paternidade de outros autores, ou uma ou outra composição truncada, conservada, de ouvido, pela tradição de

² PINTO, Alexina Leite de Magalhães. *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*. Francisco Alves, 1916, p. 27.

família, o resto está lamentavelmente perdido”³. Cita os mesmos versos, pertencentes a um poema intitulado “A orgia dos duendes”, “longa composição poética (...) do mesmo ritmo e métrica do “Canto do piaga” de Gonçalves Dias, e do “Hino à Bandeira” de Bilac (...)”⁴. Ao contrário do que nos faz pensar sua inclusão em um livro chamado “Cantigas das crianças e do povo”, Armelim Guimarães enfatiza uma característica fundamental de “A orgia dos duendes”: sua extravagante mistura de mitos, monstros e seres grotescos da credence popular, que nas horas mortas da noite, se misturam numa bacanal infernal. O biógrafo também publica uma partitura que seria a do poema musicado, bem diferente daquela que a qualifica como infantil:

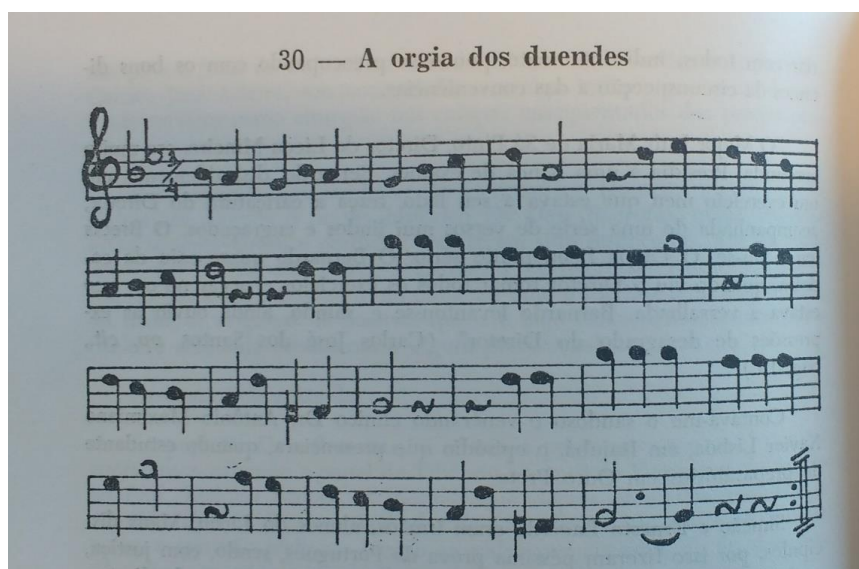


Imagem 2

Fonte: GUIMARÃES, Armelim. *E assim nasceu A escrava Isaura. A vida boêmia de Bernardo Guimarães*. Brasília: Senado Federal Centro Gráfico, 1985, p. 148.

Seja qual for a sua versão mais conhecida, parece que, efetivamente, a cantiga fazia parte do repertório popular, mesmo entre as crianças mineiras, durante o século XX. A historiadora Laura de Mello e Souza confirma o dado: “Eu mesma conheci essa versão, que minha avó paterna aprendeu em Barbacena com os mais velhos, e cantava para os dois netos pequenos que ouviam, se me lembro bem, sem medo nenhum”⁵. O poema de Guimarães, em sua forma

³ GUIMARÃES, Armelim. *E assim nasceu A escrava Isaura. A vida boêmia de Bernardo Guimarães*. Brasília: Senado Federal Centro Gráfico, 1985, p. 148.

⁴ Idem, p. 150.

⁵ SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 181.

cantada, diz ainda a pesquisadora, “vem martelando meus ouvidos, vindo do fundo da infância”, desde que começara a estudar feitiçaria e as práticas mágicas⁶.

Não é por acaso. O poema se configura como uma verdadeira combinação entre um imaginário sabático europeu, do qual faz parte a figura da bruxa e da feiticeira, e as criaturas diversas do nosso folclore, além dos objetos, materiais e ritmos próprios da realidade brasileira. “Nas lendas do nosso sertão, também há a tradição do sabbath”, sugere Olavo Bilac em sua conferência “O diabo”, publicada em 1930⁷, citando “A orgia dos duendes” como uma descrição dessas cerimônias, a obra que exemplifica a ponte entre a demonologia antiga, medieval e europeia, e a cultura dos trópicos. Bilac considera o poema “engraçadíssimo”, “o que de fato ele é” – diria Antônio Candido mais tarde. E complementa: “mas creio que não é só isso”⁸.

Este crítico relembra a musicalidade de “A orgia dos duendes” que, segundo ele, era cantada no interior de Minas Gerais, “numa toadinha monótona ao som da viola”⁹. Seu ritmo anapéstico de extrema regularidade seria um dos elementos responsáveis pela sua difusão, já que a melodia facilitava decorar a letra. Candido aproxima a construção do poema dos *anfiguri* (retomando juízo já feito anteriormente por Péricles Eugênio da Silva Ramos) e o coloca em uma admirável genealogia do Dadá e do Surrealismo, por um aparente recurso do automatismo e por seu “afloramento de camadas recalcadas da personalidade, irrupção do inconsciente traduzida em cenas, falas e situações de grave violência, disfarçadas pelo tom de brincadeira mas atuantes devido à ambiguidade”¹⁰.

É notável a variedade de leituras engendradas pelo poema de Guimarães. De cantiga infantil e decânter das tradições sabáticas a precursora do método surrealista, “A orgia dos duendes” passou por reconsiderações diversas no decorrer do século XX – ainda que seja reconhecida como parte da produção “marginal” de Bernardo Guimarães. O escritor mineiro, membro da chamada segunda geração romântica no Brasil, nunca teve lugar privilegiado no cânone tradicional, a despeito da grande atenção que seus versos humorísticos, pornográficos e bestialógicos têm recebido nos últimos anos. O que se propõe nesse artigo é contribuir com essa crescente fortuna crítica, acrescentando a ela mais uma hipótese: a de que o poema seria também um tipo de dança macabra à brasileira.

⁶ Idem, p. 182.

⁷ BILAC, Olavo. *Conferências literárias*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1930, p. 137.

⁸ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, p. 240.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p. 241.

Sabá, satanismo e desrecalque

Convém, nesse momento, nos voltarmos ao poema conforme foi lido por seus intérpretes¹¹.

É meia-noite – anuncia o toque de um relógio de sino feito em madeira. Surge uma velha, identificada como a rainha da festa, que se acomoda sobre um jirau. De lá, ela inicia o chamamento que desperta os mais diversos seres até então escondidos, e os convida a se reunirem numa clareira no meio da floresta. É ela quem coordena os trabalhos, enquanto alguns personagens importantes se ocupam em acender uma grande fogueira, preparar o banquete e trazer os instrumentos musicais que animarão a madrugada.

Mas essa não é uma festa qualquer, é uma *orgia de duendes*, o que implica a presença de convivas *sui generis*: capetas com rabos de macaco, diabos vestidos de roxo, lagartixas de rabo vermelho, “raparigas do monte das cobras”, um sapo gordo com chifres na testa, mil bruxas que chegam montadas em suas vassouras. Além desses, os protagonistas, figuras cuja natureza não se esclarece totalmente, identificados por termos pitorescos como Taturana, Getirana, Galo-Preto, Mula-sem-cabeça, Crocodilo, Lobisome (grafado assim, como um registro da oralidade), Esqueleto. Alguns desses nomes são explicados em um glossário anexado ao poema, e descobrimos que se referem, com exceção do último, a bichos como lagartas peludas, insetos monstruosos ou espécies fabulosas e híbridas do anedotário popular. Apesar da maneira como são chamados, presume-se que seriam os *duendes* do título.

A primeira parte do poema conta a chegada de todos esses convidados especiais, que respondem à invocação da velha. Na segunda parte, findam os preparativos, a música animada começa a ser tocada e o baile começa:

Já ressoam timbales e rufos,
Ferve a dança do cateretê;
Taturana, batendo os adufos,
Sapateia cantando – o le rê!

E já nessa atmosfera de grande prazer e despudor, abre-se uma roda em volta do fogo. No ritmo de uma entusiasmada ciranda, os protagonistas, um por vez, contam sobre suas vidas pregressas.

E dançando em redor da fogueira
vão girando, girando sem fim;
Cada qual uma estrofe agoureira
Vão cantando alternados assim.

¹¹ Todas as citações do poema vêm de GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Revela-se então que todos, em vida, foram membros de altas hierarquias, tanto eclesiásticas quanto seculares. E o mais terrível é que abusaram de seu poder humano para cometer as mais loucas atrocidades. Taturana foi iniciada nos gozos carnavais pelo próprio pai, de quem gerou um filho – e mesmo assim se tornou freira e morreu como santa. Concubina de um abade e depois de um frade, Getirana matou dois maridos – e depois os dois clérigos – além de ter abortado alguns filhos através de “artes” que conhecia, e que lhes caíram do ventre direto no túmulo.

Mula-sem-cabeça, uma bela e nobre condessa, também foi companheira sacrílega de um bispo. Seu marido descobriu e o matou. Como já estava enjoada do casamento, assassinou o cônjuge, o picou em pedaços, “E depois o comi aos bocados”, ela conta. Acabou guilhotinada – daí, provavelmente, a escolha de seu nome. Galo-preto, Esqueleto e Crocodilo foram todos homens da Igreja. O primeiro, um frade que, mesmo vivendo em um convento, teve vida desregrada e libertina. O segundo, monge santificado depois de morto, foi um assassino sanguinário e pirofágico: “Quantos vivos queimei sobre a terra, / Já eu mesmo contá-los não sei”. Papa de poder imensurável, assim como sua devassidão, foi Crocodilo. E o impiedoso rei que fora Lobisome diverte-se com as proezas que cometeu:

Eu fui rei, e aos vassalos fiéis
Por chalaça mandava enforcar;
E sabia por modos cruéis
As esposas e filhas roubar.

Finalmente, fala a Rainha, a mais feroz assassina dentre todos. Matricida (“minha mãe, ao nascer, eu matei”), parricida (o pai, “em seu leito co’as mãos esganeí”), fratricida (matou o irmão, “c’uma pedra amarrada ao pescoço, / afogado no fundo de um poço”), assassinou três maridos – o primeiro, asfixiado; o segundo, empurrou do alto de uma torre; o terceiro, pelas costas, lhe cravou um punhal – e vários amantes. Não há crime que não tenha cometido quando a oportunidade lhe veio, e com requintes de malignidade.

Os relatos aumentam a excitação e a dança chega em seu momento máximo, de rodopio vertiginoso e “batuque infernal”. É nesse instante que se avista no horizonte um vulto montado a cavalo: era a Morte, que surge de súbito, para espantar “a nojenta canalha”. Tudo se apaga em um estalo e o desvairado grupo “sumiu-se de chofre”.

Ao amanhecer, não se viam vestígios “da nefanda, asquerosa folia” que acontecera pouco tempo antes. Naquela mesma floresta, os passarinhos anunciavam o dia, “gorjeando sonoros queixumes”, saltitando suavemente sobre as flores. Entre elas, uma jovem, linda virgem, “cismava de amores” e passeava sozinha e sem medo.

Um Glossário, adicionado ao fim do texto como um anexo, explica os termos usados no poema, supostamente estranhos ao público. Toda a narrativa é permeada de um tom humorístico dado, por vezes, pela linguagem regionalista, quase um dialeto, que quebra a seriedade dos eventos sinistros que se desenvolvem. Também porque, de acordo com Duda Machado, “a deformação cômico-grotesca, o tratamento carnavalesco, o cinismo e a ironia dos duendes irrisórios dissolvem o horror e o elemento aterrorizante de suas revelações”¹². Assim, versos como “No cupim o macuco piou”, “Nos infernos caí de boléu”, “Vir ao demo servir de pitança”, “Amontada numa égua amarela” minimizam o efeito do quadro tenebroso. A leitura do poema a partir de uma linhagem sabática e demonológica remontam à época em que foi publicado. Na edição 531 do periódico *Minas Gerais* de 10 de outubro de 1865, o professor mineiro Sr. Ovídio J. P. de Andrade escreveu uma resenha sobre o recém-lançado volume *Poesias do Dr. Bernardo J. da S. Guimarães*. Elogia-lhe a “pasmosa flexibilidade” de seu talento estético, mencionando outras de suas criações: “inesperado e verdadeiramente épico no “Ermo” e “Devanear do Scéptico”, facetado e jovial no “Charuto” e “Saia Balão”, phantástico na “Orgia dos duendes” e “Dilúvio de Papel”, terno, lânguido e sentimental na maior parte de suas composições”, nas quais, apesar da variedade, “reconhece-se sempre o mesmo homem, sua originalidade não se desmente nunca.” Sobre os versos dos duendes, o sr. Andrade diz ainda:

É uma poesia de gênero phantástico, gênero este muito cultivado na velha Alemanha, e que não tem ainda representante entre nós. (...)As criações phantásticas da superstição popular apresentam-se ahi embellezadas pela imaginação do poeta, e formão uma orgia infernal, um *Sabbath* monstruoso, em que danção, cantão, e são finalmente dispersas pela *morte*¹³.

Estão aí, desde então, estabelecidas as linhas interpretativas para o poema dos duendes. Trata-se, 1) de uma *orgia infernal*, o que o vincula à tradição do satanismo romântico; 2) de um *sabá* monstruoso. A despeito de ter sido ignorada por muito tempo como peça central da obra bernardiana, a *Orgia*, quando começou a ser estudada pelos críticos do século XX, foi, via de regra, por essas mesmas abordagens.

Olavo Bilac, em 1912, credita-lhe o registro da descrição de uma cerimônia da demonologia brasileira e de tradições sabáticas da Europa medieval¹⁴. Massaud Moisés o define como um

¹² MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. *Revista USP*, São Paulo, n. 74, p. 174-187, junho/agosto 2007, p. 185.

¹³ A crítica, na íntegra, foi reproduzida em COELHO, José Maria Vaz Pinto. *Poesias e romances do Dr. Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: Typ. Universal de Laemmert & C., 1885, pp. 55- 63.

¹⁴ BILAC, Olavo. *Conferências literárias*. Op. cit., pp. 139-40.

“festival sabático de fortes raízes na cultura nativa”¹⁵. “Poesia sabática, cheia de negros tons, de satanismo fáustico”, diz Péricles Eugênio Ramos¹⁶; e Antonio Candido o resume da seguinte forma: “O poema descreve uma espécie de sabá, uma reunião de diabos, bruxas, feiticeiros transformados em animais e monstros do nosso populário”¹⁷. Para Luiz Costa Lima, é um “pandemônio fáustico em ritmo de arremedo gonçalvino”¹⁸ e, segundo Flora Sussekind, uma Walpurgisnacht sertaneja, pertencente a produção de Bernardo “inspirada por Satã”¹⁹. A influência da noite do Walpurgis do “Fausto” é também apontada por Vagner Camilo²⁰. Laura de Mello e Souza afirma categoricamente: “sem ser mencionado, é o sabá das bruxas a personagem central do poema de Bernardo Guimarães” e, ainda: “[a] ‘Orgia dos duendes na verdade é orgia de bruxas’”²¹.

Foi Antonio Candido um dos pioneiros nessa leva de intérpretes contemporâneos da *Orgia*, considerando-a, na *Formação da literatura brasileira*, de 1959, “um dos fulcros do nosso satanismo”²² e aproximando-a da obra de Hieronymus Bosch. Essa comparação reverberou em todos os textos posteriores dedicados ao poema – uma analogia forte, que unia o imaginário grotesco do século XV ao romantismo bernardiano sem receio de anacronismo. Afirma que o poema “é desses tenebrosos estouros na criação literária, abrindo fissuras por onde jorram os lençóis subjacentes do espírito,” destacando sua “força poética feita de macabro, grotesco e o sadismo certamente mais cruel da nossa poesia”²³.

Esta chama acesa por Candido seria catalisadora de abordagens que iriam em direção radicalmente oposta àquela de Jose Veríssimo, que, em 1912, considerava a *Orgia* da lavra de poesias “alegres” de Bernardo, cujo “espírito é do melhor gosto, a intenção das mais inocentes e a forma das mais sãs”²⁴. Pelo contrário, o que todos se esmeiravam em fazer a partir depois de Candido era destrinchar o poema em busca de suas reentrâncias obscuras, suas mensagens cifradas, algo que está lá e que não se vê diretamente – como a mocinha no fim do poema, que não percebe rastro da ignomiosa esbórnia ocorrida naquele mesmo lugar momentos antes. O próprio Candido reelabora essas considerações no ensaio *Poesia*

¹⁵ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 185.

¹⁶ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Romântica: Antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965, p. 138.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Op. cit., p. 240.

¹⁸ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 211.

¹⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, p. 148.

²⁰ CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1997, p. 159.

²¹ SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico*. Op. cit., pp. 190-195.

²² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos. 1836-1880*. 9a edição. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda, 2000, p. 157.

²³ Idem.

²⁴ VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira: 2a série*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Usp, 1977, p. 146.

pantagruélica, de 19993, e busca demonstrar uma “segunda camada” de significados nos versos bestialógicos do poema, que se configurariam como uma ferramenta de liberação de aspectos inconscientes recalçados: sadismo, crueldade sanguinária, profanação – disfarçados pelo tom de brincadeira, mas atuantes devido a essa ambiguidade produzida. Por ter esses dois sentidos magistralmente trabalhados, um encobrendo o outro, que nunca se revela de todo, é, de acordo com o crítico, “um dos mais notáveis poemas grotescos da nossa literatura”. Sua comicidade não tem o tom leve de pequenos chistes, transita entre o monstruoso e o sádico, e sua escrita, que valoriza o efeito sonoro, “o baque das palavras secas reforçando o insólito dos instrumentos infernais”, assim como o ritmo invariável e obsessivo, desliza rumo ao nonsense e desanda nos automatismos, “que liberam o desrecalque do inconsciente”²⁵.

Para Flora Sussekind, em ensaio de 1984, o romantismo “*pé-de-cabra*” de Bernardo Guimarães tem o aroma de enxofre que os mais atentos sentiriam de longe. O poema, que ela define como “teatral”, com sua série de participantes e suas falas em “estrofes agoueiradas”, representava o ponto culminante das mudanças na lira bernardiana, primeiro triste e melancólica como se esperaria do jovem ultra-romântico, até o “rabecão” e a “bandurra”, tocadas na festa dos duendes. As notas explicativas que acompanham o poema serviriam de “contraponto irônico ao tupi-guarani e ao ‘Canto do piaga’ de Gonçalves Dias”. A aproximação entre esses dois poemas havia sido denunciada por Basílio Magalhães em 1926²⁶ e depois por Haroldo de Campos, mas na questão rítmica²⁷, que Luiz Costa Lima reforça: “como não sentir a batida gonçalvina nas estrofes da ‘Orgia dos duendes’?”²⁸.

Duda Machado, na edição que organizou em 1992 da *Poesia erótica e satírica* de Bernardo Guimarães, teceu alguns comentários sobre a *Orgia*. Deles, destacam-se o diálogo que o autor

²⁵ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Op. cit., pp. 210-11.

²⁶ MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães (esboço crítico)*. Rio de Janeiro: Typographia do Anuário do Brasil, 1926.

²⁷ Esse uso de uma linguagem regional e onomatopéica, que prioriza o apelo sonoro em detrimento da lógica da ação (produzindo versos que muitos dos críticos consideraram como de nonsense, bestialógico) fez com que Haroldo de Campos, Flora Sussekind e Luiz Costa Lima comparassem a *Orgia* a um trecho do *Segundo Canto* do poema *O Guesa*, do maranhense Sousândrade, que ficou conhecido como *Tatuturama*. Nenhum deles chega a desenvolver esse confronto, que parece baseado apenas na sugestão de que ambos teriam a influência comum do Walpurgis do *Fausto*. Este episódio do *Guesa*, publicado dois anos depois do poema bernardiano, em 1867, descreve um suposto ritual indígena, de uma tribo amazônica não especificada, que vive às margens do rio Solimões. Diz Carlos Torres-Marchal, pesquisador da obra de Sousândrade, que o Canto II “mistura crônica de viagem e reflexões sobre a situação dos índios, provavelmente contendo uma base de verdade, mas incrementado pela imaginação do poeta.”²⁷ Para compô-lo, Sousândrade teria se valido de muita informação retirada de livros, inclusive dos termos indígenas, mais do que da experiência, confundindo elementos de tribos diversas. Os versos acabam por ter uma estrutura cacofônica, quase epigramática; os termos usados, muito regionais, são, por vezes, incompreensíveis para os não-iniciados. No festim relatado no *Tatuturama*, há cerimônia, bacanal, desvario; mas há também um fundo de juízo de valor sobre a degenerescência dos costumes indígenas, corrompidos após seu contato com os colonizadores.

²⁸ LIMA, Luiza Costa. Bernardo Guimarães e o cânone. In: *Pensando nos trópicos*. (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 245-246.

apontou existir entre o poema e o realismo grotesco de Rabelais, teorizado por Bakhtin, ao qual voltaremos mais adiante, e suas considerações a respeito do fechamento do poema. Diferentemente de outros autores, como Sussekind e Costa Lima, que percebem na estrofe final uma tentativa do poeta em amenizar o impacto de sua transgressão, apagando todos os vestígios da demoníaca bacanal da noite anterior, expulsando os criminosos para colocar em seu lugar uma insuspeita virgem apaixonada, Duda Machado vê nessa resolução a manutenção da ironia bernardiana. Ao apelar aos clichês da bela jovem inocente e da natureza apaziguadora, “não há nada semelhante a uma retração, já que o lugar só parece ser ameno ou idílico porque se ignora sua dimensão”²⁹. Seu caráter ambivalente se reforça nos versos “Nem ao menos se viam vestígios / Da nefanda, asquerosa folia” e, na estrofe seguinte, “E na sombra daquele arvoredo / Que inda há pouco viu tantos horrores”, pois indicam que os *vestígios* e os *horrores*, aconteceram, estão lá, presentes ao lado da virgem, que desconhece a dimensão noturna e sombria da natureza.

Para Laura de Mello e Souza, no epílogo de seu *Inferno Atlântico*, de 1993, a *Orgia* é um texto emblemático do amálgama de certas tradições européias com outras brasileiras, que se entreteciam vagarosamente nos séculos do período colonial. Segundo a historiadora, figuras do imaginário europeu como o sabá das bruxas (e seus elementos característicos, como o zoomorfismo, a dança ritual, as práticas de magia utilizando pedaços humanos) vieram de Portugal e se misturaram, na longa duração, a algumas referências especificamente brasileiras (seres transfigurados do folclore, danças de origens indígenas e africanas, linguagem e fauna local) – se acomodando à cultura popular dos trópicos e culminando, no século XIX em um poema desse tipo, em que já não se distingue mais o que é do Brasil ou da Europa.

Daí a alegação eufórica de Basílio de Magalhães, biógrafo de Bernardo, de que esse é o poema “*mais brasileiro*” da lavra bernardina³⁰, poder ser decididamente contestada. Laura tenta mostrar como, apesar dos traços regionais, o poema se insere em uma linhagem de literatura sabática de matriz européia, que começa no século XV e segue até a apropriação do fenômeno pelos românticos, como Victor Hugo, Théophile Gautier e, obviamente, Goethe. Mesmo com essa ascendência, o poema “harmoniza, de forma impressionante” as duas tradições³¹. E mais: construindo uma ponte com o texto de Antonio Candido, a historiadora conclui que, como toda literatura ocidental do período, a *Orgia* discorreria, de forma

²⁹ MACHADO, Duda. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Op. cit., p. 14.

³⁰ MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães (esboço crítico)*. Op. cit.

³¹ Há de se fazer um aparte em relação à falta de leituras do poema que enfatizam os elementos da cultura negra e de como *A orgia dos duendes* serviria como espelho de práticas rituais de religiões de matriz africana. Nesse sentido, percebe-se a questão rítmica do “*sagrado batuque*”, os instrumentos musicais como o *marimbau* (berimbau) e os tambores, a pipoca, entre outros.

codificada, sobre os fantasmas da sexualidade – o demônio internalizado inventado pelos oitocentos em substituição ao demônio externalizado no “outro”³².

Na pista aberta por Candido e estimulado pela leitura de Laura de Mello e Souza, Vagner Camilo explorou a densidade psicológica da *Orgia*, principalmente esse “fundo perverso em que se assenta o poema”, que passa despercebido pelo leitor médio³³. O crítico dedica um capítulo inteiro de seu *Riso entre pares* (1997) só à *Orgia*, levantando sua fortuna crítica e retomando, ao mesmo tempo em que aprofunda, vários dos *insights* de seus antecessores. Mas Camilo também oferece sua contribuição interpretativa, em que o motivo da noite é um de seus guias: “o domínio do mistério, do sobrenatural, da anormalidade e do inconsciente liberto em sonho ou, no limite extremo, em pesadelo”³⁴. Por ser o avesso do dia – momento da razão, do trabalho, da luz – é o período da vulnerabilidade, em que o mundo se abre a toda sorte de horrores: o mal, a morte, o erro, o pecado, o irracional, o sobrenatural. Ela é a temporalidade ideal para que ocorra o retorno do reprimido - não por acaso, é na noite da floresta que a orgia dos duendes acontece. As representações fantasmáticas presentes no poema (espíritos, seres monstruosos como o lobisomem e a mula-sem-cabeça), assim como os crimes cometidos ou sofridos por elas em vida (que incluem práticas sexuais incestuosas, esquartejamento e antropofagia) seriam imagens simbólicas da castração: “teríamos assim configurado no poema uma espécie de reativação de um certo temor infantil (o da castração)”. A esse movimento de liberação da sexualidade recalcada que Camilo observa na *Orgia*, ele ainda inclui um outro, que deduz de sua leitura de Laura de Mello e Souza: um desbloqueio violento dos “fantasmas da alteridade” de nossa cultura, recalcados pelos padrões civilizatórios da velha Europa.

Não eram, no entanto, apenas os padrões civilizatórios europeus o objeto da chacota bernardina, como demonstra Cilaine Alves Cunha em *Representações da arte popular: natureza e artifício no Romantismo brasileiro*, artigo publicado em 2012. Aquela era uma época, meados do século XIX, na qual a maneira como se tratava a identidade do povo e a cultura popular revelava um posicionamento político:

o modo de cada romântico representar a cultura popular depende da defesa ou veemente rejeição do mito do progresso e do nacionalismo estatal patrocinado por D. Pedro II. Liga-se por similaridade ou contraposição, aos esforços da corte para

³² Que era a própria personificação do diabo ou daquele que o servia e que foi alvo de perseguição nos séculos modernos. Laura faz uma interessante analogia entre esse “outro” demoníaco, e as terras tropicais, impregnadas de crenças, folclores e mitos – o “outro” demoníaco de uma Europa primeiro cristã e depois racionalista, no século XVIII.

³³ CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. Op. cit., p. 172.

³⁴ Idem, p. 159.

construir o sentimento de pertencimento à nação (...) a estilização da cultura popular entre os românticos depende, enfim, de uma maior ou menor adesão ao iluminismo e ao cristianismo, implicando rejeição ou promoção do sincretismo cultural e religioso³⁵.

Apesar de ter aderido ao modelo nacionalista em seus romances da maturidade, Bernardo teria deixado entrever em algumas poesias uma outra postura, contrária ao indianismo idealizado e promovido a mito fundador da sociedade brasileira, base para o projeto político potencializador do sentimento nacionalista. *A orgia dos duendes* seria, justamente, o exemplo mais eloquente. Destaca-se, nesse sentido, a última estrofe: ao apelar para os clichês românticos (o cenário idílico e a passagem da jovem virgem) para encobrir as cenas anteriores de horror e os relatos criminosos daqueles personagens que fizeram parte de uma elite eclesiástica e aristocrática, Bernardo denunciaria o uso dessa literatura abundante em sentimentalismos e incentivada pelo Imperador para, hipocritamente, mascarar “de um lado, a corrupção subterrânea dos costumes praticada por membros do ‘antigo regime’ e, de outro, os traços múltiplos da cultura brasileira”³⁶.

A rica e saborosa mescla de Sabá, satanismo e desrecalque torna o poema mais impressionante a cada nova leitura - mas não esgota suas possibilidades interpretativas. Tendo em vista esta já eloquente herança crítica, tratamos agora de oferecer a nossa contribuição, pouco explorada até aqui: a proposta de que o poema pertença também à linhagem do macabro – mais especificamente, que seja um exemplar de *dança macabra*.

A linhagem macabra de *A orgia dos duendes*

O imaginário macabro, forjado nos séculos finais da Idade Média, caracteriza-se pela ênfase na decomposição da matéria humana, nos processos pós-morte, e todos os elementos que o acompanham: as vísceras e o esqueleto, a dissolução das carnes, a pele ressequida sob os ossos, os odores, o apodrecimento, os vermes e outras infâmias. Parece ter sido uma novidade importante a partir do século XIII, dispostando na arte tumular e na literatura³⁷. No século XV, ele se dissemina na cristandade europeia através de certos gêneros iconográficos e poéticos de bastante popularidade, como *O encontro dos três vivos com os três mortos*, os *Ars Moriendi*, os *Trinjos da Morte* e as *Danças Macabras*, esse último, o de maior impacto.

³⁵ CUNHA, Cilaine Alves. Representações da arte popular: natureza e artifício no Romantismo brasileiro. *Escritural: Écritures d'Amérique latine - Revue du Centre de Recherches Latino-Américaines*, Université de Poitiers, n. 6, dez. 2012, s/p.

³⁶ Idem.

³⁷ Um minucioso estudo a respeito deste tema foi publicado com o título “*O imaginário macabro. Idade Média – Romantismo*”, em 2017, pelo Editorial Alameda.

Todos eles surgem no contexto próprio do declínio medieval: a tríade escatológica formada por guerras, fomes e epidemias, dentre elas, a Peste Negra, que dizimou 1/3 da população europeia. Pode-se imaginar como as inúmeras histórias sobre as pilhas de cadáveres putrefatos nas cidades e vilas, abandonados no meio da rua ou abarrotados em valas comuns, tenham ficado de herança para as gerações seguintes. Mas também faz parte desse cenário o crescimento urbano e a miríade de novos ofícios advindas com ele, a valorização crescente do material em detrimento do espiritual, mudanças em relação ao conceito de morte.

Esses fatores somados culminariam em obras que juntam vivos e mortos. Com um realismo mórbido, os artistas se esforçam em traduzir o caráter horrível da peste, insistindo nos trespasses fulminantes e naquilo que o contágio tinha de mais odioso, inumano e repugnante.

Assim, esses mortos da estética macabra eram representados de uma maneira sem antecedentes. De acordo com Johan Huizinga, “macabro” passa a ser “o adjetivo que para nós adquiriu uma nuance de significado tão nítido e próprio, a ponto de, com ele podermos marcar toda a visão de morte do fim do período medieval”³⁸. E, Segundo Philippe Ariès, “costumam-se chamar “macabras” as representações realistas do corpo humano durante a sua decomposição. O macabro medieval começa depois da morte e pára no esqueleto dessecado”³⁹ ou seja, é a morte úmida, o estágio de “transi”, como passou a ser denominado o defunto nessa condição transitória.

No caso específico das Danças Macabras⁴⁰ medievais, elas podem ser definidas, como toda obra que apresenta um grupo de personagens em fila, ciranda ou pares, sendo que desses, parte está morta e parte está viva⁴¹. Os defuntos, em movimento, puxam ou conduzem um vivo por vez, ato que sugere que esse está sendo levado a óbito. Os vivos condizem, cada um, com um tipo típico da sociedade da época, desde as hierarquias religiosas (papa, bispo, abade, monge, frades, etc) e laicas (imperador, rei, conde, cavaleiro, etc) até as camadas comuns da população (comerciante, camponês, músico, criança, etc). Muitas começam e terminam com a

³⁸ HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 231.

³⁹ ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Volume I. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1989, p. 118.

⁴⁰ As expressões “Dança da morte”, “Dança dos mortos” ou “Danças macabras” são empregadas indistintamente para denominar o tema, apesar estabelecerem, em cada caso, a a identidade precisa do(s) personagem(ns) morto(s): se se trata de um grupo de mortos que representam a morte ou personificam o evento da morte – ou mesmo, uma espécie do duplo do vivo, seu espelho, que reflete o futuro -, ou se é “a” própria Morte, individualizada, quem chama à sua dança fatal os vivos. A nomenclatura das danças em outras línguas revela esses usos distintos: no alemão, as mais frequentes são *Totentanz*; *Dance of death* em inglês, *Danza de la muerte* em espanhol, *Dansa de la morte* no italiano. No francês, assim como no português, prevaleceu a expressão *Danse macabre*/Dança macabra. Independente do termo, tratam todos do mesmo gênero.

⁴¹ O primeiro registro escrito da expressão “dança macabra” aparece nos versos de um pequeno poema intitulado *Le respit de la mort*, escrito por volta de 1376 por um jurista e poeta francês chamado Jean Le Fèvre (1322-1387). No verso 3079 do poema lê-se: *Je fis de macabre la dance*, frase que causa perplexidade e dissenso entre os pesquisadores, que até hoje não sabem claramente o que significa.

presença de um pregador, o que atribui às danças um aspecto de sermão. Fica claro que, ali, há algo a ser aprendido – sobre a inevitabilidade e a universalidade da morte e a necessidade de se estar sempre preparado para ela. No caso dos poemas, os versos possuem sempre a configuração de diálogo, entre a vítima da vez e um morto.

A primeira dança macabra da qual se tem notícia teria sido um afresco pintado por artista desconhecido no ossário do cemitério de Saints Innocents, em Paris, em 1424. Tinha 20 metros de extensão, cerca de 15 duplas vivo-morto e estrofes de 8 versos sob cada. Não é possível saber se àquela altura era já um tema artístico reconhecido. O que se sabe é que, após esta pintura, ele se disseminou e a partir dele, inúmeras obras surgiram. Sua influência se espalhou pela Europa, não apenas na forma de afrescos, mas especialmente na forma de gravuras impressas. Dessas, as mais famosas e mais copiadas foram, seguramente, a *Danse macabre* editada pelo livreiro parisiense Guyot Marchand, em 1485, e a de Hans Holbein, publicada em Lyon em 1538. Seu apogeu foi a segunda metade do século XVI e, após esse período entrou em declínio.

O final do século XVIII, porém, assiste a uma redescoberta dos temas da cultura medieval, tendo por fio condutor a já conhecida obsessão dos românticos pela época. A voga teria sido estimulada por diversos fatores. Um grande interesse por parte dos historiadores, reedições de obras literárias da época - ou a invenção dessa mesma literatura (como no caso exemplar dos *Cantos de Ossian*) e o fascínio pelo estilo gótico na arquitetura, em sua retomada no neogótico, são exemplos dessa moda. A Idade Média cumpriria, para esse início de Romantismo, o papel de mito fundador, uma pré-história da sociedade moderna, em contraposição à Antiguidade, modelo para o Neoclassicismo Iluminista.

Essa retomada explicaria, em parte, o reaparecimento do macabro na literatura romântica, inclindo sua forma mais famosa, as danças macabras. Diversas obras com esse título (ou variações dele) aparecem. Seria possível reconhecer já em Matthias Claudius e sua *Der Tod und das Mädchen*, de 1775, alguns traços pertencentes ao tema das danças. O mesmo ocorre no poema *Dance of Death*, de Walter Scott, de 1815. Mas é a partir da balada *Der Totentanz*, de Goethe, também de 1815, que as danças assumem uma nova identidade, diferente das medievais. A repercussão desses versos aparece com Franz Liszt, fenômeno musical da época, que teria neles se inspirado para compor sua *Totentanz*, em 1838. Na França, no mesmo ano, foi publicado o romance *Danse des Morts*, de Flaubert. Em 1857, a *Danse Macabre*, de Baudelaire, parte da primeira edição de *Les fleurs du mal*. Em 1868, o conto *La Danse des Morts*, aparece na coletânea *Le rêve et la vie*, de Nerval. Henri Cazalis e sua *Danse Macabre*, de 1873, influenciam Camille Saint-Saëns a criar sua famosa peça musical homônima em

1874. É possível ainda ver suas marcas em obras importantes como na *Comédie de la Mort*, de Théophile Gautier, de 1838; em *The mask of the Red Death* (1842), de Edgar Allan Poe; no *El estudiante de Salamanca* (1840), de José de Espronceda, em *La fête des morts*, de Auguste Brizeux, de 1855, na *Nuit de Walpurgis Classique*, de Verlaine, de 1866, entre tantas outras.

É bastante provável que vários dentre esses escritores tivessem conhecido algumas das obras originais⁴², como as gravuras de Holbein ou mesmo de Marchand, no entanto, chama a atenção a maneira como se reapropriaram da tópica medieval, modificando-a não apenas na estrutura, mas no desenvolvimento do tema. Em geral, a narrativa se passa no cemitério onde, ao repicar as badaladas da meia-noite, os cadáveres saem de suas sepulturas para confraternizar – e não mais para chamar os vivos à morte. As danças românticas perdem o caráter didático, pedra de toque das originais, e focam nos caracteres fantasiosos e terroríficos (as brumas, os mortos que voltam à vida no meio da escuridão da madrugada, etc). O declínio da produção iconográfica também parece ter resultado em obras poéticas mais plásticas, mais visuais, que dão preferência à ambientação e à descrição da ação do que ao diálogo.

O Romantismo brasileiro foi devedor dos temas do Romantismo europeu, em especial do francês, cujos autores eram lidos no original. Não é de se estranhar, portanto, que a tópica da dança macabra tenha reverberado também nos trópicos, apesar de pertencer a uma tradição medieval inexistente no Brasil⁴³. Sabe-se como a evasão medievalista metamorfoseou-se por aqui na idealização dos tempos pré-coloniais (com a valorização do indígena, da natureza virgem), mas é interessante notar como os poetas se apropriaram do imaginário das danças macabras. Ora seguiu-se a linhagem européia – como no caso da *Dança das Múmias*, de Carlos Ferreira, publicado em 1838, que segue à risca a receita: à meia-noite, no cemitério, “da tumba surgem os gigantes/para o tremendo valsar”, com “seus cabelos poeirentos” adornados pelos vermes que por ali passeiam – ou ainda com Álvares de Azevedo, nosso romântico maior, que também se apossou da cena do festim dos mortos em um dos pesadelos do seu *Conde Lopo*, escrito provavelmente em 1848. O Conde, após errar a esmo por uma floresta, encontra uma igreja, cujos sinos dobram doze vezes. Ao entrar, se depara com um banquete, servido aos “esqueletos de crânio embucados”, “cabelos roídos, ressecados”, e

⁴² Sabe-se pelo menos de Goethe que, segundo Henri Stegemeier, em carta escrita em Berna para Johann Heinrich Merck, de 17 de outubro de 1779, conta que viu as gravuras de Hans Holbein na Basileia. STEGEMEIER, Henri. Goethe and the Totentanz. *The Journal of English and German Philology*. University of Illinois Press, vol. 48, n. 4, Goethe Bicentennial Issue 1749-1949, pp. 582-587, out. 1949.

⁴³ Há ainda outros importantes exemplos além dos expostos nesse artigo, como a discussão a respeito da gravura “o cemitério da Consolação no dia de Finados”, publicada no semanário *Cabrião*, em 1866. Ver em: SCHMITT, Juliana. *O imaginário macabro*. Idade Média – Romantismo. São Paulo: Alameda, 2017.

“tórax demudado/ pelo dente dos vermes”. Um deles lhe serve a taça de vinho vermelho denso e sabor de sangue. Eis que, entre a “ruidosa vozeria dos fantasmas”, ouve-se o chamado ao baile: “À dança! à dança!/À dança! à dança!”- todos/Em côro repetiram – longo círculo/Dadas as frias mãos formaram todos/Em torno ao Conde Lopo – com tal força/Ante ele a voltar – que só lhe ouvia/O confuso tropear rangendo a pedra/E o frio rir e o retinir dos ossos!”

Mas o destaque ficaria por conta mesmo das obras que misturam o protótipo europeu com elementos da cultura local. E é nesse ponto que retornamos à Bernardo Guimarães.

Com o que foi dito até então, não soa impossível a hipótese do escritor mineiro ter conhecimento do imaginário das danças macabras. É bastante significativo o título de um de seus contos publicados em *Lendas e Romances*, de 1871, chamado *A dança dos ossos*. Nesta história, um caboclo conta da vez em que, perdido no meio da mata, de madrugada, encontrou a tumba de um morador local que havia sido enterrado lá após uma morte trágica. Fora, desta feita, testemunha do evento que todos na região temiam: viu acordar o esqueleto do defunto.

Utilizando o linguajar do interior do Brasil, não só nas palavras utilizadas, mas na construção sintática das falas, o matuto conta como, de dentro da terra, viu saltar os ossinhos brancos estalando uns nos outros, ritmadamente, desde os pequenos até os maiores, desenvolvendo uma animada coreografia. Por fim, vem a caveira, “com olhos de fogo e dando pulos como um sapo”. Os ossinhos mais miúdos, sempre em movimento, se aproximam e, aos poucos, formam os pés, que não páram de sapatear. Os da canela pulam sobre eles, e depois os das pernas, quadris, costelas, braços, todos os que estavam espalhados iam encontrando seu lugar. “Pensei que nada mais teria que ver; mas ainda faltava o mais feio”, diz o narrador a essa altura. O esqueleto, quase inteiro, pega a caveira, faz com ela “mil artes e piruetas, joga peteca com ela e atira-a pelos ares”. Finalmente coloca-a em seu lugar, fazendo um estrondoso e assustador ruído. Mas não acaba por aí: “O maldito esqueleto do inferno - Deus me perdoe! - não tendo mais nem um ossinho com quem dançar, assentou de divertir-se comigo”. Assim como nas danças medievais, o caipira, assustado, admite que estava “duro como uma estátua”, com “o coração que não batia”, “mais morto do que vivo, sem um pinga de sangue” em contraposição ao esqueleto folgazão.

No caso de *A orgia dos duendes*, a aproximação com a poética das danças macabras parece ainda mais evidente. É curioso notar, no entanto, como a menção a elas (quando feita) é empregada de maneira superficial, quase decorativa. Vagner Camilo fala que, na terceira parte do poema, tem início uma “verdadeira danse macabre, com os duendes bailando

alucinadamente ao redor da fogueira”⁴⁴. Mais à frente, afirma que o poema chega a “atingir a dimensão do macabro”⁴⁵ em algumas estrofes, e ainda, que se trata de um “universo macabro”⁴⁶, sem indicar com mais clareza o que isso significa. O mesmo acontece com Duda Machado, que atenta para o fato de que “o macabro faz parte da diversão e se incorpora ao carnaval dos duendes”⁴⁷ e chama o baile de “dança hilário-macabra” e de “folia macabra”⁴⁸ sem se aprofundar mais a esse respeito. Fica a sensação de que uma *dança macabra* seria um sinônimo de “festa extravagante de grande descontrole”, ou algo assim. O sentido de “macabro”, assim como o de “dança macabra”, se perde, quando poderia ser, na verdade, uma chave de leitura para a peça, tão relevante quanto o sabá, o satanismo, o bestialógico ou o regionalismo bernardiano.

Cabe expor, portanto, os aspectos de filiação d’*A orgia dos duendes* à tradição macabra. Esse acercamento se dá em elementos mais óbvios, como o início da narrativa à meia-noite. A hora por excelência do regresso dos mortos é um dos operadores das danças oitocentistas: na balada goethiana, é o repicar dos sinos da torre que acorda os esqueletos. “*Minuit sonne*”, na *Nuit du Walpurgis Classique*, de Verlaine. Na *Danse des Morts* de Nerval: “*je cheminais au milieu des rêveries et de l’effroi qui vous assaillent à minuit.*” Flaubert inicia seu poema em prosa evocando os mortos à meia-noite: “*À la danse quand minuit sonne!*” Toda a ação do poema de Espronceda acontece no período noturno, e o aparecimento dos mortos, sempre depois da meia-noite (“*Era más de media noche*”, diz o primeiro verso). As doze badaladas marcam a entrada da Morte Rubra, de Poe. Na *Danse Macabre* de Cazalis, a Morte surge à mesma hora, tocando seu violino, com um *air de danse*, acordando os mortos:

*Zig et zig et zig, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et Zig et Zag, sur son violon.*

A crítica social, presente nas danças macabras, também consta na *Orgia*. Nos relatos dos protagonistas do poema, todos explicitam seu pertencimento à elite, seja em altas posições hierárquicas no clero ou na nobreza. A denúncia era, especialmente, de uma Igreja entregue a práticas sacrílegas mais infames. “Frei” Galo-preto gozava das delícias da carne – da gula desenfreada e da luxúria. Um celerado homicida, responsável por incontáveis execuções: eis o monge Esqueleto; já Crocodilo foi um Papa libertino que envenenava as hóstias. Ao seu

⁴⁴ CAMILO, Vagner. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. Op. cit., p. 168.

⁴⁵ Idem, p. 169.

⁴⁶ Idem, p. 170.

⁴⁷ MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. Op. cit., p. 183.

⁴⁸ Idem, pp. 185-6.

modo, as mulheres do grupo também participaram dos ultrajes eclesiásticos. Taturana foi freira, apesar da relação incestuosa com o pai; Getirana, por seu envolvimento amoroso com um abade e com um frade, tornou-se uma atroz assassina; Mula-sem-cabeça foi amante de um bispo que a introduziu no repertório das transgressões.

Nas danças medievais, os religiosos eram frequentemente alvo da ironia da Morte ou do morto que vinha buscá-los. Não adiantava ludibriá-lo ou fingir inocência, na hora de sua chegada, o cadáver já declarava saber de todos os delitos cometidos.

Na edição de 1486 na *Danse Macabre* de Guyot Marchand, o abade estava na mira dessa onisciência. Um morto o surpreende, ordena que não fuja e nem se surpreenda! É tempo que abandonar a abadia onde comeu do bom e do melhor. E com notável sarcasmo, avisa: os cadáveres mais gordos, apodrecem primeiro.

Le mort

*Abbé, venez donc! Vous fuyez!
N'ayez pas la mine ébahie.
Convient il que vous fuyez la mort?
Combien l'avez vous haïe!
Dites donc adieu à l'abbaye
Qui gros et gras vous a nourri.
Vous pourriez vite: chez la mort
Le plus gras est premier pourri⁴⁹.*

A dança macabra de Berna (1514-1522) é especialmente dura com os membros da Igreja, acusando o bispo, o abade e os monges de perverterem suas regras. A gula parece ser um pecado ostensivamente praticado, como demonstra o diálogo da Morte com o abade:

La mort dit à l'Abbé:

*Monsieur l'Abbé, vous êtes bien gros et gras,
Sautez avec moi dans cette ronde!
Comme vous voilà couvert de sueurs froides!
Fi! Fi! Vous lâchez de gros excréments!*

Réponse de l'Abbé:

*Les petites bouchées m'ont fait tant de bien,
J'avais en main de grandes richesses,
Elles ont servi la volupté de mon corps,
Maintenant mon corps est la proie des vers⁵⁰.*

⁴⁹ Apud UTZINGER, Hélène et Bertrand. *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres: Éditions J.M. Garnier, 1996, p. 281.

⁵⁰ Apud Idem, p. 294.

Os monges são tratados com severidade, descritos como “lobos em pele de cordeiro”, cheios de todo tipo de pecado (o *Esqueleto da Orgia* poderia ser um deles):

La mort dit aux Moines:

*Vous Moines, vous vous engraissez bien,
Vous êtes pleins de tous les péchés,
Vous êtes des loups en peau de mouton,
Il vous faut danser, même si vous en avez de la peine*⁵¹.

Na *Danza General de la Muerte*⁵², poema castelhano de meados do século XV, a ironia recai sobre o arcebispo e o bispo. O primeiro, ao ser chamado, se apavora, pois viveu a vida em deleites e não regeu corretamente sua paróquia. Ao invés do Céu, sabe que vai para o destino oposto:

*¡Ay muerte cruel! ¿Qué te merecí,
o por qué me llevas tan arrebatado?
viviendo en deleites, nunca te temí;
fiando en la vida, quedé engañado.
mas si yo bien rigera mi arzobispado,
de ti non hubiera tan fuerte temor.
mas siempre del mundo fui amador,
bien sé que el infierno tengo preparado.*

A Morte concorda: “*pues tan mal registes / vuestros subditos y clerecía*”, comendo “*manjares diversos con gran golosía,/ estar non podredes en Santa María*”⁵³. O abade, por sua vez, é chamado de “*folgado, vicioso*”, que em vida, só desejou “*placeres y vicio*” – ele, que “*era abastado de plata y oro,/de nobles palacios y mucha folgura*”. O mesmo personagem aparece na *Doten dantz* (ca. 1490)⁵⁴, com um tratamento parecido. A Morte lhe diz que deveria ter melhor gasto os bens do monastério – alimentando os pobres. Esse, responde: “*Je n’ai jamais vraiment respecté le règlement de mon ordre*”.

Um outro elemento que liga a *Orgia* à estética macabra é a exposição despudorada dos restos mortais, seja como alimento (o corpo de um garoto levado à panela “com tripas e tudo”; uma sopa temperada com “o sangue de um velho morcego”, sangrado ali, na hora; o “fresco lombro de um frei dom abade” colocado na frigideira com as banhas de um frade), seja como

⁵¹ Apud Idem, p. 295.

⁵² *Danza General de la Muerte*. Edición preparada y comentada por Francisco Juan Rodríguez Oquendo, ilustraciones de Antonio Jiménez Lara. Madrid: INDEC, 1983.

⁵³ *Santa Maria*: expressão usada como sinônimo de Catedral.

⁵⁴ Citada em sua tradução francesa *Danse macabre. (fac-similés et traduction de Der doten dantz mit figuren, 1490)*. Maxéville: Presses Universitaires de France, Fondation Martin Bodmer, 2011, Collection Sources.

aparelhos musicais: uma caveira “com badalo de casco de burro” fazendo as vezes de uma campainha; um “feroz rabecão”, construído com a carcaça de um defunto seco e com as tripas de um velho barão. A orquestra era regida por Lobisome, que segurava uma batuta feita “co’a canela de um frade que tinha / Inda um pouco de carne corrupta” – um gracioso preciosismo macabro.

Fora os equipamentos feitos de despojos humanos e animais, havia uma grande diversidade de instrumentos musicais (matracas, batuques, a barriga inchada de um sapo tocada como percussão, berimbau, bandurra). Essa quantidade enfatiza a presença de uma música contagiante e frequente em toda a ação do poema, que se relaciona com a questão musical das danças macabras, crucial para manter o ritmo que anima os mortos – *anima*, dando-lhes vida temporariamente. Por isso a importância dos cadáveres-músicos, como os da *Orgia*. Perceba-se: o verso “Esqueleto tocava tambor”, a rigor, poderia estar em uma dança macabra (figura 3).



Imagens 3 e 4: Frontispício e página “O morto e o Oficial” da *Doten Dantz mit figuren*, de J. Meydenbach, 1490-95.

Em especial, é a presença da rabeca, o “feroz rabecão” da *Orgia dos duendes*, instrumento preferido da Morte nas danças macabras. Tipo de violino que se toca com arco, a rabeca frequentemente aparecia nas danças medievais, usado pelos cadáveres-músicos (figura 4).

Segundo Georges Kastner, em seu estudo sobre os instrumentos musicais das danças macabras,⁵⁵ a rabeca era usada *pour faire danser*, isto é, era tocada para se dançar. Ora, a rabeca é o instrumento tocado por *Macabre*, a personagem infame criada por Paul Lacroix em *La Danse Macabre, histoire fantastique de XVe siècle*, que tinha o poder de acordar os mortos.

Também a coreografia frenética que toma lugar no início da terceira parte do poema e que remete diretamente a um *rendez-vous* macabro. Convulso, extático, o baile em volta da fogueira é comparado a um “*fatal rodopio*” que segue em direção ao seu ápice, “*mais veloz, mais veloz, mais ainda*”. Essa imagem de frenesi seria cabível em grande parte das danças macabras, mas destaco uma, provavelmente conhecida de nosso autor, a do casamento de Dom Félix Montemar, de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda (1840).

*Y algazara y gritería,
crujir de afilados huesos,
rechinamiento de dientes .
y retemblar los cimientos,
y en pavoroso estallido
las losas del pavimento
separando sus junturas
irse poco a poco abriendo, .
siente Montemar, y el ruido
más cerca crece, y a un tiempo
escucha chocarse cráneos,
ya descarnados y secos,
temblar en torno la tierra.
(...)
Mientras, la ronda frenética
que en rauda giro se agita,
más cada vez precipita
su vértigo sin ceder;
más cada vez se atropella,
más cada vez se arrebatada,
y en círculos se desata
violentos más cada vez.*

Lembramos ainda que cena muito parecida ocorre com o Conde Lopo (1848), de Álvares de Azevedo. Coagido a participar da ciranda delirante, o Conde não suporta os rodopios e desmaia:

O círculo infernal com força infinda

⁵⁵ KASTNER, Georges. *Les Danses des Morts. Dissertations et recherches historique, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger. Accompagnés de La Danse Macabre*. Paris: Brandus e Cie Éditeurs, 1852.

Corria como em vórtices a tromba
Sobre as águas do mar sorvendo vagas
— Bebedouro de nuvens. —

A vertigem
Do Conde se apossou — Também volvia
No geral turbilhão
.....
..... As coloridas
Vidraças multicôres reluziam
Com luz escassa, como sóe em horas
Em que a aurora vai sahir nos montes.

Esses seriam os aspectos das danças macabras mais explícitos em *A orgia dos duendes*, mas há outros.

Em primeiro lugar, o fator mais importante, e que parece ter escapado a todos os críticos, é a evidência de que os protagonistas da *Orgia* – Rainha, Taturana, Getirana, Galo-Preto, Esqueleto, Mula-sem-cabeça, Crocodilo e Lobisome –, os personagens que são nomeados e que contam as suas histórias, *estão mortos*. Antes de serem duendes, bruxas ou seres místicos, eles são *cadáveres*. O único que sublinha essa particularidade é Duda Machado que, no prefácio à edição de *Poesia erótica e satírica* (obra utilizada para as citações dos versos), comenta:

Uma fauna medonha, formada por *mortos travestidos* de bichos-personagens de lendas populares e por insetos típicos, compõe os duendes em orgia. Lobisome, Getirana, Mamangava *deixam suas covas* depois de meia noite, *reencarnam* e passam a se dedicar a uma série de monstruosidades⁵⁶.

Mesmo com esse apontamento, o autor continua tratando-os como *duendes*, nunca como *cadáveres*⁵⁷. Os grifos na citação acima são todos nossos. Explica-se: de fato, o poema deixa claro que os atores principais da orgia estão mortos – todos contam as peripécias de quando viviam e as circunstâncias de suas mortes. Não assume, porém, em nenhum momento, que estariam *travestidos*, tampouco que *reencarnam* em outros seres. A indefinição de sua natureza causa a diversidade de interpretações. E há de se observar que um deles, *Esqueleto*, fala por si só sobre sua compleição, confirmando seu feitio macabro.

⁵⁶ MACHADO, Duda. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Op. cit., p. 12.

⁵⁷ Três anos depois, em um ensaio de Machado para a Revista USP, já não apareça essa mesma consideração - nesse texto, os personagens são simplesmente “duendes”. (MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. Op. cit., pp. 174-187)

Uma interpretação possível é considerar os eventos do poema e seus personagens pelo viés da *carnavalização*⁵⁸, a poética caracterizada pelo conjunto de elementos postos em prática nas festividades carnavalescas existentes pelo menos desde a Idade Média: o excesso, a inversão, o riso. Em primeiro lugar, e principalmente, porque o retorno dos mortos pode ser considerado o avesso da normalidade. Quer dizer, existe esse tempo suspenso, que inicia à meia-noite, em que tudo se inverte, os mortos voltam à terra, os mendigos viram reis, os pobres e os ricos confraternizam juntos, come-se e bebe-se à vontade, etc.

Em segundo porque a dança macabra, assim como o Carnaval, derruba as hierarquias, fazendo com que os vivos de qualquer estrato social caminhem lado a lado e de mãos dadas com qualquer outro personagem (também vivo ou morto; rico ou pobre, homem ou mulher, velho ou jovem). Destacando, assim, a função niveladora da morte, ela expõe a fragilidade e a relatividade dos poderes, celebrando a igualdade na morte apesar das desigualdades na vida. Ao contrário dos eventos oficiais do regime feudal, em que as hierarquias eram marcadas e expostas, na carnavalização “todos eram iguais e reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar”⁵⁹ – esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca de mundo. Além do mais, o espectador da cena macabra não se retira do que vê, ele se inclui, se identifica com os personagens, tanto com os vivos quanto com os cadáveres – o jogo carnavalesco requer essa participação, esse sentimento de pertencimento à humanidade, a uma unidade histórica. Na poesia das danças macabras, o diálogo entre vivos e mortos também seria uma característica da carnavalização, “que inter-relaciona dialogalmente aspectos contrários/opostos” e que “se dá pela sátira, ou seja, por um modo de dizer que contesta e ridiculariza costumes, instituições e ideias com ironia e mordacidade”⁶⁰.

E, por fim, a dança macabra possuiria o sentido da carnavalização pois reproduz uma “representação carnavalesca do corpo”, que Bakhtin inclui naquilo que ele chama de “realismo grotesco”. Conforme definiu o escritor russo, o “grotesco” designa o tipo de “imagens ambivalentes e contraditórias da cultura cômica popular que parecem disformes,

⁵⁸ O termo foi cunhado por Mikhail Bakhtin em “*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*”, ao verificar a importância dessa visão carnavalesca do mundo ao cotidiano do medievo e sua função reguladora do equilíbrio social a ponto de aparecer em sua literatura e iconografia – e Bakhtin fala do caso específico das obras de François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel* mas nos interessa aqui aplicar essa noção ao macabro. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op. cit., p. 9.

⁶⁰ SCHAEFER, Sérgio. Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski. *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso* [online], vol. 6, n. 1, 2011, p. 200.

monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica”⁶¹. Convém lembrar que a questão do grotesco enquanto categoria estética ocupou lugar importante entre os românticos, tendo sido debatido por exemplo, por Victor Hugo, no prefácio ao *Cromwell*, em que estabelece que o grotesco se configuraria como o pólo oposto ao sublime: o primeiro, germen da comédia, submete aquele que o experimenta a um rebaixamento de sua condição humana (podendo levar ao riso, ao desconforto ou à angústia), enquanto que a experiência do sublime resulta em elevação, transcendência⁶².

Assim, em relação ao corpo humano, o grotesco (e, por desdobramento, a visão carnavalesca) enfatiza a deformação e o exagero (no sentido caricatural) e direciona a atenção ao baixo corporal. Na linguagem carnavalesca, o corpo grotesco é aquele aberto ao mundo, com seus orifícios expostos e em destaque, com suas excrescências e mucos, que satisfaz constantemente suas necessidades naturais, sem pudores ou impedimentos. E lembremos que, para Julia Kristeva, o ato de defecar (devolver ao exterior o que se ingeriu dele, pela comida), ao mesmo tempo que necessário à vida, simboliza uma perda que é de si mesmo, de algo que o próprio corpo produz e em seguida, rejeita, liberando ao mundo. As matérias fecais significam aquilo que não pára de sair, de se separar de um corpo em estado permanente de perda para se tornar autônomo, livre das sujeiras e podredumes que o atravessam. É somente ao preço dessa perda que o corpo se torna limpo⁶³. Mas a perda de si é, também, a morte: “Estes dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, não reste mais nada de mim e que meu corpo todo caia, além do limite (da vida)”⁶⁴ - cadere, *cadáver*.

O dejetos, que é o excremento e também as secreções, os líquidos e mucos corpóreos, e seu equivalente, o cadáver, ameaça o corpo que o contém porque é ele mesmo.

“Rebaixar consiste em aproximar da terra”, diz Bakhtin⁶⁵, e o excremento que remete à morte é, ao mesmo tempo, a fertilidade da terra pois o cadáver é também alimento do solo. Essa é a configuração de um corpo grotesco, definido também como um corpo-processo, em relação constante com a natureza. “A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta”⁶⁶, segundo Bakhtin. Um corpo grotesco

⁶¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op. cit., pp. 22-27.

⁶² HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁶³ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris: Seuil, Collection Points 152, 1983, p. 127.

⁶⁴ Idem, p. 11.

⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op. cit., p. 19.

⁶⁶ Idem, p. 21.

“não está separado do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo (...) É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador”⁶⁷.

Esse movimento dialético de morte e vida é da ordem do grotesco: “os excrementos têm o valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo, alguma coisa que os une. São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em adubo”⁶⁸. O corpo morto do macabro, poderia ser, portanto, considerado esse ser “intermediário”, em processo de decomposição, fervilhando de vida parasitária enquanto volta à terra para fecundá-la, dissolvendo-se nela, virando *outra coisa*, seja esqueleto ou matéria orgânica.

Assim, os cadáveres no contexto da inversão carnavalesca que *A orgia dos duendes* representa teriam a constituição do *corpo-processo* da carnavalização, impregnado de vida enquanto se decompõe, misturado à natureza, se confundindo com ela. São da ordem do grotesco porque são híbridos em sua caracterização: Bernardo concede a esses personagens os nomes de animais repulsivos e perigosos, como a taturana, a getirana, o crocodilo, o galo-preto. Esse tipo de animal é preferido da estética grotesca, afirma Wolfgang Kayser: “O grotesco gosta de todas as sevandijas”⁶⁹. Esse favoritismo se dá, principalmente, por serem seres que vivem nos locais “inacessíveis ao homem”, ou de “proveniência pouco clara”⁷⁰ – o que é exatamente o caso dos cadáveres macabros (das danças macabras e da *Orgia*) que emergem dos subterrâneos obscuros, por métodos enigmáticos aos vivos.

Os mortos do poema, que se fundem a essas formas de vida mestiças e degradadas quando voltam à terra, vinculam-se dessa maneira à imagem dos cadáveres dançarinos transfigurados em tarântulas do *Promontorium Somnii* (1864), de Victor-Hugo – com suas cabeças grudadas a tocos de pescoço carcomido e rodeadas de vértebras que lembram as patas do aracnídeo. O grotesco do poema de Hugo se repetiria na *Orgia*⁷¹, em que esses defuntos, ao retornarem ao mundo para a festa, emulam os animais asquerosos, não necessariamente assumindo a sua existência (talvez assumindo sua inexistência), mas como seres em *mutação* – que os cadáveres são, afinal de contas. Ou seja, não *transformados* nelas (ou *reencarnados* nelas),

⁶⁷ Idem, p. 23.

⁶⁸ Idem, p. 151.

⁶⁹ “Há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem.” (KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 157)

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Sobre a influência de Victor Hugo em nossos românticos, ver: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Castro Alves e o aplicativo Victor-Hugo. In: *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

mas *como elas*: vivendo nos locais inacessíveis, tornados alheados⁷² e abjetos como os parasitas e insetos imundos e os bichos monstruosos que lhes dão nome. *Carnavalizados* pois sua ocorrência dupla mistura as noções de alto e baixo (as nobres hierarquias sociais quando vivos, a condição animalesca quando mortos)⁷³.

E se o motivo oitocentista das danças macabras acontecerem era a confraternização entre os mortos, o mesmo se dá no poema. Convidados a contar suas histórias e as condições que os levaram ao óbito, os personagens revelam uma variedade de crimes que não faria inveja a nenhuma novela gótica. Assassínatos de toda espécie, estupro, incesto, aborto, libertinagem... A exploração dos delitos e perversões humanas, porém, ocorre em “*chave paródica*”, como diria Duda Machado, em que a crueldade sadicamente narrada e descrita em seus pormenores se esvazia pela ironia e cinismo das falas dos personagens⁷⁴. É parecido com o que se passa em *La danse des morts*, de Gérard de Nerval (1855) em que os mortos são também chamados a relatar suas biografias, que eram sempre recebidas com gritaria, gargalhadas e palmas dos ouvintes que se deleitavam com as tragédias:

Nous reposons toute l'année, silencieux comme des souris dans nos sépulcres; soyons joyeux aujourd'hui! (...) il faut que chacun de nous raconte fidèlement ce qui l'a autrefois entraîné, et comment l'a harcelé et déchiré cette folle chasse amoureuse.
(...)
Et le fou rire redoubla, et la blanche troupe flotta en cercle.

Um outro elemento que estreita a distância entre o poema e a tradição macabra é a presença da morte personalizada. Era comum, nas danças macabras, a noção de um desdobramento da figura da morte, podendo ser representada como a Morte ou replicada em seus emissários, os mortos, que voltam à terra. Temos na *Orgia*, a participação desses seus mandatários, os protagonistas, mas temos também uma duplicação da Morte personalizada – a Rainha e a Morte cavaleira que encerra a festa.

A aparição da Rainha é emblemática: ela inicia e coordena os trabalhos, sentada em um tablado que lhe serve de trono. Dá ordens, faz o chamamento. Sua imagem remete diretamente à da Morte antropomorfizada que tantas vezes liderou as danças macabras

⁷² Faz parte da natureza do grotesco, como afirma Wolfgang Kayser, o pertencimento a um mundo alheado, isto é, tornando estranho: “Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro” (KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Op. cit., p. 159).

⁷³ Por isso, aqui discordamos, uma vez mais, de Duda Machado quando diz que o poema, “ao invés do corpo híbrido” analisado por Bakhtin em Rabelais, temos a ‘criatura híbrida’(corpo animal e condição humana)” (MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. Op. cit., p. 181). Como já se deixou claro, não acreditamos que o poema evidencie esse “corpo animal” e os personagens, em nossa leitura, são cadáveres humanos relegados à uma condição animal.

⁷⁴ MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. Op. cit., p. 185.

medievais. A figura esmaecida, de “mãos ressequidas” lembra a de Macabre, o coveiro do conto de Paul Lacroix, ambos personagens de passado misterioso e inclinados a malefícios. Ambos, tocando seus instrumentos para acordar os mortos – Macabre, sua rabeca; a Rainha, um batuque. Ambos, criminosos, sócias da própria Morte terrível, que amedronta, que carrega quem cruza seu caminho. A Rainha, como ela mesma conta, foi, quando viva, a pessoa mais terrível que se têm notícia, cometendo toda sorte de atrocidade: matricida, parricida, fraticida, assassina de três maridos e vários amantes – com frieza e maldade. Uma verdadeira *fâcheuse*, uma figura do excesso.

Ela é também a Morte coquete, orgulhosa de seus crimes, flertando com os convivas – tal como a Morte-cadáver da *Danse macabre* de Baudelaire (1861). Ao Galo-preto, ela pede, faceira: “Vem agora esquecer tua sorte, / Vem-me em torno arrastar tuas asas”. Flertando com Crocodilo, lhe oferece a bebida que fez com o pranto de viúvas; com Lobisome, ela troca intimidades (“*Lobisome, que fazes, meu bem*”). Ao Esqueleto, ela insinua carícias:

Onde estás, que inda aqui não te vejo,
Esqueleto gamenho e gentil?
Eu quisera acordar-te c’um beijo
Lá no teu tenebroso covil.

De sua existência pregressa, conta dos diversos “amantes de um dia” que, “no banquete infernal da luxúria”, dava cabo sem piedade, depois de saciados seus desejos. Esses versos de Baudelaire sobre a Morte no baile dos vivos conviriam para a Rainha da *Orgia*:

*Et viens-tu demander au torrent des orgie
De rafraîchir l’enfer allumé dans ton coeur?
Inépuisable puits de sottise et de fautes!
De l’antique douleur éternel alambic!*

Se a Rainha é a Morte impiedosa e implacável, estridente, ruidosa, ela divide o espaço do poema com a outra metade do binômio que forma com a Morte cavaleira, que aparece para encerrar a orgia quando essa está em seu auge. Montada em uma égua amarela, ao longe se vê seu “magro espectro” e, à medida em que se aproxima, fazendo barulho ao chacoalhar os ossos no galope, é possível perceber seu “hediondo esqueleto”. Tal como num *Triunfo da Morte*, outro gênero do macabro medieval, ela determina o fim da balbúrdia, enxotando a “nojenta canalha”. Ela atua como a solução final de um evento que não acabaria pela iniciativa dos convivas. Assustadora mesmo para os seres mais ignóbeis, seu poder ilimitado não conhece as fronteiras entre o mundo natural e sobrenatural. Com sua voz rouca, bradava:

Fora, fora! esqueletos poentos,
Lobisomes e bruxas mirradas!
Para a cova esses ossos nojentos!
Para o inferno essas almas danadas!

Dança macabra à brasileira, *A orgia dos duendes* não deve nada ao modelo europeu, medieval ou romântico. Ultrapassa-o, adaptando suas características ao linguajar, ao folclore e à realidade locais – a ponto de ser assimilado pela tradição oral, que o transformou em cantiga popular, daquelas cuja origem parece difícil de ser rastreada e que mistura referências diversas de tempos e espaços híbridos. O poema se configura, assim, como exemplar dos mais especiais do imaginário macabro, revelando seu impacto e sua acomodação à cultura literária do Brasil oitocentista.