

ANTONIO CANDIDO

**O DISCURSO
E A CIDADE**

O DISCURSO E A CIDADE



LIVRARIA DUAS CIDADES

Equipe de realização:

Assessoria editorial de Mara Valles

Revisão de Iracema A. Lazari

Capa de Ana Luisa Escorel

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Candido, Antonio, 1918-

O discurso e a cidade / Antonio Candido. — São Paulo
: Duas Cidades, 1993.

ISBN 85-235-0022-7

1. Ensaio brasileiro 2. Literatura e sociedade I. Título.

93.0052

CDD-869.945

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaio : Século 20 : Literatura brasileira 869.945
2. Século 20 : Ensaio : Literatura brasileira 869.945

ANTONIO CANDIDO

O DISCURSO
E A CIDADE



LIVRARIA DUAS CIDADES

A Poesia Pantagruélica

*Seja como for, parece que ele enche a minha
cabeça de idéias, só que eu não sei exata-
mente o que elas são!*

(Alice, em Through the looking glass)

1

A poesia do absurdo teve no Brasil um momento de particular interesse durante o Romantismo, sobretudo entre os estudantes de Direito de São Paulo, que a denominaram "poesia pantagruélica". Sendo um jogo de grande força burlesca, foi também às vezes tributária de outros registros, mas sob todos os seus aspectos pode ser vista como manifestação de negatividade, que é um traço romântico importante. De fato, ela é um modo de contrariar tanto a ordem quanto as finalidades do discurso, estabelecendo um antidiscurso marcado pela falta de significado "normal" e a criação de significados próprios, aberrantes a seu modo. É portanto manifestação de "anfiguri", que Péricles Eugênio da Silva Ramos define assim: "Composição em prosa ou verso, de sentido absurdo ou disparatado", esclarecendo que foi praticado em Portugal e no Brasil, sobretudo no período barroco, com finalidade cômica.¹

1. Ver os seus excelentes verbetes "Anfiguri" e "Adinato" em Raimundo de Meneses, *Dicionário Literário Brasileiro*, 2ª ed., Rio de Janeiro e São Paulo, ETC, 1978, pp. 751-752 e 737.

Este tipo de discurso não existe só no plano erudito, mas também no popular, do mesmo modo que o "adínato", isto é, a "figura pela qual se afirmam coisas impossíveis", na definição do mesmo autor. Lembro o seguinte, corriqueiro no meu tempo de menino:

"Era noite. O sol brilhava nas trevas. Sentado de pé num banco de pedra feito de pau, um jovem ancião calado dizia que um surdo ouvira um mudo dizer que um cego vira um coxo correr."

No plano erudito são famosos os anfiguris de Lewis Carroll, um dos quais considerado a obra-prima do gênero: "The Jabberwocky", do livro *Through the looking glass*. Eis a primeira estrofe, na notável tradução de Augusto de Campos:

O Jaguadarte

Era briluz. As lesmolivas touvas
Roldavam e relviam nos gramildos.
Estavam mimsicais as pintalouvas
E os momirratos davam gilvos.

"O mundo do contra-senso puro é um mundo autônomo, operando segundo as suas próprias leis, no qual as pessoas mentalmente sadias nunca poderão de fato penetrar" (embora) "possamos perceber algum sentido no 'Jabberwocky'".²

Mas há casos de ininteligibilidade praticamente completa, como os "Quatro sonetos a Afrodite Anadiômena", do livro *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena, o último dos quais é o seguinte:

2. John M. Munro, "Nonsense Verse", em Alex Preminger, Ed., *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1965, p. 573.

Amatia

Timbórica, morfía, ó persefessa,
meláina, andrófona, repitimbídia,
ó basilissa, ó scótia, maturlídia,
amata cópria, calipígea, tressa

de jardinatas nigras, pasifessa,
luni-rosácea lambidando erídia,
erínea, erítia, erótia, egídia,
eurínoma, ambológera, donlessa.

Áres, Hefáistos, Adonísio, tutos
alipigmaios, atilícios, futos
lívía damitata, organissanta,

agonimais se esgorem morituros,
necrotentavos de escancárias duros,
tantisque abradimembra a teia canta.

Usando apenas três prováveis verbos ("lambidando", "se esgorem", "canta") e compondo por enumeração, Jorge de Sena descartou ao máximo os nexos sintáticos, que o poema de Lewis Carroll mantém normalmente; e assim aumentou o fechamento semântico do texto. Este pode ter significados escondidos numa língua convencional, mas o leitor só percebe algumas palavras de cunho grego e latino, alteradas ou não, e vagas sugestões eróticas.

É preciso distinguir do anfiguri a poesia que se pode chamar macarrônica, consistente em deformar outra língua de maneira jocosa, a exemplo do que se fazia nos séculos clássicos com o latim. Num país de imigração como o Brasil, essa poesia de cunho macarrônico foi cultivada em nossos dias a partir da fala errada dos estrangeiros —, italianos, portugueses, sírios, alemães. Nos anos de 1920 e 1930 havia produção deste tipo no jornal *A Manhã*, do grande humorista Aparício To-

relli, cujo pseudônimo era Aporelly e, depois de 1930, também Barão de Itararé.

Um dos seus mais famosos praticantes foi o engenheiro Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que sob o pseudônimo de Juó Bananere elaborou uma curiosa língua ítalo-brasileira. O seu livro mais conhecido é *La divina incença* (1924). Outro autor, Horácio Mendes Campos, com o pseudônimo de Furnandes Albaralhão, reuniu no livro *Caldu verde*, do decênio de 1930, poemas de imitação do sotaque de Portugal, fazendo poesia marcônica a partir de diferenças prosódicas dentro da mesma língua. Eis uma paródia do famoso "Mal secreto", de Raimundo Corrêa:

Mal secreto

S'a cólera que põe danada a gente,
distroi a paz da vida disijada,
tudo que nos vilisca intiriormente
suvisse à nossa cara, qu'istupada!...

Si si pudesse, a ialma padicente
bêre pur traz de muita guergalhada,
canta gente a se rire vestamente,
que era muito milhore estar calada!

Canta gente só ri pra disfarçare
um turco à porta que lhe vem cuvrare
a quemisa, a cilaira, a mãia, u cinto...

Cantos há nesse mundo a três por dois,
que, tendo à janta só cumido arroz,
arrotam p'ru, laitão e binho tinto!

Mas o anfiguri não é paródia, e sim subversão do discurso, com formas mais ou menos drásticas de negação do sentido. E é preciso fazer uma avaliação diferencial do que ele significou nos diversos momentos, pois o seu papel e o seu intuito variaram conforme o contexto histórico.

No período barroco, por exemplo, pode ser considerado uma exacerbação do processo então normal de contorção da palavra; uma prova a mais da sua capacidade de jogo, como que buscando o limite impossível em que este jogo poderia criar um mundo próprio. Já no período neoclássico, quando a palavra procurava a forma direta e a clareza, querendo se confundir com o seu objeto, era sobretudo recurso cômico, piada de quem parecia dizer: vejam no que dá quando saímos da normalidade. Portanto, era um modo de ressaltar a importância desta.

No Romantismo as coisas tinham mudado. Havia o desejo de manifestar as forças obscuras e recalçadas da alma, bem como de sugerir o mistério, sem medo da obscuridade e da desproporção —, porque o Romantismo, como ficou dito, foi marcado pela negatividade. Por isso, nele o anfiguri, além de ser um jogo, como antes, torna-se também um recurso para pesquisar o inconsciente, mostrar a elasticidade da palavra e negar a ordem da razão oficial. O anfiguri romântico pode parecer quase igual ao que se fazia antes, mas na verdade corresponde a outro universo poético. Ele se irmana ao gosto pelo absurdo e à confiança no fragmento, ao uso do contraste e do grotesco, à mistura de gêneros e à quebra das hierarquias literárias, parecendo afirmar a liberdade de experimentação, que pode levar a uma espécie de negação do discurso.

Visto assim o anfiguri dos românticos brasileiros mostra uma face de modernidade, inclusive porque tem muito de associação livre, que no século XX seria proclamada método revelador pelo Dadaísmo e o Surrealismo. Portanto, ele não deve ser encarado apenas do ângulo da comicidade, que é um dos seus aspectos. Há nele a semente de pesquisas futuras e o desejo de desrecalque, de tocar nos mecanismos profundos, que o Romantismo sugeriu no limiar do mundo contemporâneo.

Como vimos, a poesia do absurdo foi chamada "pantagruélica" pelos estudantes de São Paulo no século XIX, naturalmente para evocar a desmedida do personagem de Rabelais, marcado pelo grotesco, a farsa, a obscenidade. O nome mais corrente para as produções deste tipo é "bestialógico", mas, como veremos, tal designação é ampla demais e não faz justiça ao cunho digamos orgânico da poesia pantagruélica. De qualquer modo, é sempre bom lembrar um conceito que Mário de Andrade gostava de mencionar: entre a poesia e o bestialógico há a distância de um fio de cabelo... É que as aventuras com a palavra podem gerar um tipo de discurso tão *sui generis*, que a determinação do significado escapa aos moldes previstos.

O que conhecemos da poesia pantagruélica faz dela, essencialmente, um fenômeno da Faculdade de Direito de São Paulo, entre os decênios de 1840 e 1860. Pertence, por conseguinte, ao Romantismo paulistano, marcado pelo satanismo, o humor e a obscenidade, exprimindo a sociabilidade especial dum grupo de rapazes confinados no limite estreito da cidadezinha provinciana e convencional, procurando libertar-se por atitudes de negação. O que restou dela é muito pouco, quase nada. Tratando-se de um discurso heterodoxo, os seus próprios praticantes não apenas não lhe davam importância, mas, a partir do momento em que entravam na vida prática, como advogados, magistrados, funcionários, parlamentares, diplomatas ou simples chefes de família, punham de lado as provas de loucura da mocidade e com certeza as destruíam, como fizeram com a poesia obscena, que jamais pensariam em assumir e muito menos publicar, o que aliás seria impossível no tempo. Só Bernardo Guimarães, bem menos convencional, guardou, publicou ou deixou reproduzir algumas das suas produções nesses setores condenados. Mas quem lê documentos como as *Minhas recordações*, de

Francisco de Paula Ferreira de Rezende, sabe que Bernardo, Aureliano Lessa e Álvares de Azevedo tinham vida intelectual comum e partilhavam dos mesmos gostos. É portanto possível que todos eles fizessem poemas desses tipos; mas não se imagina a família de Álvares de Azevedo, por exemplo, publicando junto com o material que formou a póstuma *Lira dos vinte anos* algum soneto pícaro ou pantagruélico do rebento morto, cuja glória era preciso alicerçar segundo as boas normas.

A minha hipótese é que deve ter havido produção considerável dos estudantes de São Paulo nesses gêneros, e que talvez tenham êxito noutras partes as pesquisas visando a descobrir material equivalente ainda ignorado. Mas até nova ordem convém reservar o qualificativo "pantagruélica" para a produção paulistana.

Quase nada sobrou dela, e o pouco que sabemos a respeito é devido a raras indicações de coevos (como Couto de Magalhães) e sobretudo a um historiador da Faculdade de São Paulo, Almeida Nogueira, que no começo deste século publicou uma obra importante sobre diversas turmas de bacharéis.³ O material que nos interessa está nos volumes 2º, 3º e 8º. No 3º, transcreve o depoimento feito a seu pedido por um integrante da turma de 1848, João Cardoso de Meneses e Sousa, poeta que traduziu Ésquilo, La Fontaine, Byron, e conta o seguinte no seu escrito agradável e bem humorado:

"Estava em moda a poesia mais tarde conhecida por *pantagruélica*, que consiste em dizer disparates, sabendo-se que o eram: o que exigia agudeza suprema de espírito". Por isso, acha que este "gênero literário (era) o mais difícil de todos". (p. 19)

3. Almeida Nogueira, *A Academia de São Paulo*. Tradições e reminiscências. Estudantes, estudantões, estudantadas, 9 vols., São Paulo, 1907-1912.

Couto de Magalhães, citado por Almeida Nogueira, deixa claro que o bestialógico podia ser em prosa ou em verso, e considera Bernardo Guimarães "um verdadeiro gênio neste gênero: subia acima de uma cadeira e começava a discorrer: foi numa dessas ocasiões que ele improvisou uma célebre poesia, em que vinham toda a sorte de extravagâncias, e que fez tal impressão que tem sido conservada na memória dos estudantes". (Vol. 2º, p. 169).

Almeida Nogueira, que já não foi contemporâneo dessas produções, acha que o seu inventor, ou introdutor em São Paulo foi Bernardo. E define:

"O *bestialógico* era um discurso em prosa ou composição em verso, de estilo empolado e com propositas absurdos, engraçados pela extravagância". (E estabelece uma diferença importante). "Por ampliação também se dava esse qualificativo a quaisquer orações acadêmicas, por pouco que se ressentissem do tom enfático que era peculiar a esse gênero." (Vol. 8º, p. 209)

De fato, o bestialógico corrente é apenas uma exacerbação do discurso normal, ou uma série de palavras complicadas, que vão puxando outras e atuam pelo acúmulo desconexo. O tipo que nos interessa tem esquema perceptível e obedece a certa coerência, só que conforme a uma lógica absurda. Daí a "dificuldade" de que fala Cardoso de Meneses, pois o discurso pantagruélico precisa ter certo poder de convicção pelo avesso, como se estivéssemos recebendo uma mensagem que a seu modo faz sentido, embora não possamos defini-lo nos termos correntes.

Pelas informações desses autores sabemos que eram praticantes do gênero, em prosa ou verso, certamente Bernardo Guimarães, Cardoso de Meneses, João Silveira de Sousa, João Corrêa de Moraes, Camilo de Brito,

José Corrêa de Jesus; provavelmente, José Bonifácio o Moço; talvez Aureliano Lessa e Álvares de Azevedo.

Uma questão que vem ao espírito é a seguinte: onde os estudantes de São Paulo foram buscar inspiração para o bestialógico pantagruélico, aquele que se pode chamar sistemático, ou metódico se quisermos evocar a frase de Polonius quando diz que havia método na loucura de Hamlet? A poesia anfigúrica, como vimos, vem de antes, embora com sinal diferente. Seria o caso de lembrar o poeta José Joaquim da Silva, o chamado "Sapateiro Silva", que floresceu no Rio de Janeiro do fim do século XVIII ao começo do século XIX e foi recentemente objeto de um valioso estudo de Flora Sússekind e Rachel Teixeira Valença, que reuniram o que sobrou dele: sonetos convencionais e glosas divertidas, entre as quais as do tipo anfigúrico.⁴

O Sapateiro Silva deve ter influído nos estudantes de São Paulo. As suas décimas foram recolhidas pela primeira vez no *Parnaso Brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa (1829-1830), que logo se esgotou; e de novo em 1845 no *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Varnhagen, que os rapazes devem ter lido. De fato, é flagrante a semelhança dos poemas de Silva com alguns de Bernardo Guimarães, como o "Mote estrambótico", que começa assim:

Das costelas de Sansão
Fez Ferrabrás um ponteiro,
Só para coser um cueiro
Do filho de Salomão.

O vínculo é menos evidente, mas bastante sensível, noutros poemas de Bernardo, como "Lembranças do nosso amor" e "Disparates rimados". Se a hipótese va-

4. Flora Sússekind e Rachel Teixeira Valença, *O Sapateiro Silva*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

ler, teríamos uma linha contínua que vem do anfiguri clássico ao dos românticos, inclusive o tipo pantagruélico, e poderia explicar até certos traços da poesia de Sousândrade. Seja como for, a poesia pantagruélica exprime a criação de um novo espaço poético por meio do anfiguri, porque não é apenas um recurso para fazer graça e parodiar os padrões reinantes. É também a invenção, dentro do espírito romântico em seus lados heterodoxos, de um universo absurdo que define a sua própria lógica, libera as ambigüidades e pode costear o sadismo.

3

Veja-se o conhecido soneto de Bernardo Guimarães:

Eu vi dos pólos o gigante alado,
Sobre um montão de pálidos coriscos,
Sem fazer caso dos bulcões 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 cerca 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
Meteu da Gávea no profundo abismo...”

Este soneto foi escrito no fim do decênio de 1840 e oferecido pelo autor a seu colega Cardoso de Meneses, que retribuiu com outro do mesmo gênero:

Era no inverno. Os grilos da Turquia,
Sarapintados qual um burro frito,
Pintavam com estólido palito
A casa do Amaral e Companhia.

Amassando um pedaço de harmonia,
Cantava o “Kirie” um lânguido cabrito,
E fumando, raivoso, enorme pito,
Pilatos encostou-se à gelosia.

Eis, súbito, no céu tremeja um raio;
E o pobre Ali Pachá, fugindo à chuva,
Monta, depressa, num cavalo baio.

Passando, aperta a mão de um bago de uva,
E, vendo que já estava em fim de maio,
Pávido calça de Petrarca a luva.

Em 1865, quando estava na moda a poesia condoreira, Bernardo publicou o seu soneto no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, trocando o último verso pelo seguinte, que lhe dá muito mais coerência (se couber a palavra) e que adoto obviamente:

Nas trevas sepultei de um solecismo...

Esta publicação tem levado alguns a imaginar que o soneto data de 1865 e teria sido motivado pelo intuito de parodiar os poemas condoreiros, como diz inclusive o erudito Basílio de Magalhães, que no entanto conhecia e cita o texto de Cardoso de Meneses narrando como as coisas realmente ocorreram.⁵ Fique portanto claro que o aproveitamento satírico foi posterior de quase vinte anos à composição, cujo móvel era o jogo livre do anfiguri.

A leitura mostra que o soneto possui lógica própria e daí tira a sua força, sendo mais travado que cer-

5. Basílio de Magalhães, *Bernardo Guimarães* (Esboço biográfico e crítico), Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1926, pp. 114-117.

tos jogos abertos e desconexos, como o discurso demonstrativo de Silveira de Sousa, que ficou na tradição estudantil e pode ser lido em Almeida Nogueira, vol. 3º, p. 20:

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

Ora, se a alma humana é uma porção de cangica, escapada dos vulcões da lua, quando esta brigou com o marquês de Paranaguá, segue-se que, a não existir Deus, a humanidade não passaria de um homem de estatura mediana, com uma bengala de ferro de seis léguas de grossura, tendo um avestruz na ponta. Logo, existe Deus, todo cheio de atributos de bronze e rodando o globo na ponta do pé, da mesma forma que a cidade de Biscaia oscila sobre um rochedo do tamanho de um dente de galinha, que lhe serve de fundamento razoável.

Dotado de mais organização, a seu modo, o soneto de Bernardo tem duas partes que se distinguem com facilidade: uma formada pelos quartetos, outra formada pelos tercetos, sendo que nesta reina uma associação mais livre, cujo elemento de amarração é um diálogo maluco. Quando começamos a ler, o primeiro verso não parece contra-senso: pode ser alusão a algum mito, ou imagem ousada, cujo sentido esperamos perceber adiante. Por isso, como costuma acontecer na leitura de muitos poemas, esperamos pelo segundo verso para completar o entendimento. Mas o segundo verso prolonga a impressão estranha do primeiro e gera certa inquietude, confirmada pelo terceiro, que lemos já com pressa de saber o que o quarto vai finalmente decidir, pois dele depende a solução. Mas quando acabamos de lê-lo verificamos que não há solução. Em face dessa

cômica "mão do Fado" que o gigante está devorando não é mais possível duvidar: trata-se de uma burla.

Neste momento, os versos anteriores, que tínhamos lido com uma espécie de apreensão crescente, são contaminados em retrospecto pela explosão da brincadeira e a estrofe se define, revelando a sua natureza de anfiguri, aumentado pela ocorrência de um chavão dos textos românticos melodramáticos: a mão do Destino, cuja indicação apela para o tom cavernoso...

A partir daí aceitamos as regras do jogo e com ela a maluquice. Tanto assim que passamos a admitir uma lógica diferente, própria de um universo especial. A devoração mencionada no último verso do primeiro quarteto dá coerência ao começo da estrofe seguinte, pois esta começa descrevendo iguarias, coisas que também podem ser devoradas: as "fatias de tufão gelado". De fato, quem come a mão do Destino pode muito bem comer como segundo prato essas fatias, e quando admitimos isso já estamos dentro das regras do jogo, que é o da loucura consentida.

Os versos seguintes abrem uma situação de ambigüidade extrema, porque de um lado podem indicar nova iguaria, o "sofisma ensangüentado", talvez uma caça especial ainda palpitando na sua sangueira. Mas o fato do sofisma "campear", isto é, "estar em cena", "dominar", sugere um personagem, sobretudo levando em conta que está, como se fosse mesmo gente, "envolto em manto", embora este seja "de fatais rabiscos"... A confusão aumenta na estrofe seguinte, na qual o sujeito que enuncia dirige-se ao sofisma. Ou será que se dirige ao gigante da primeira estrofe? A seqüência mostra que o interlocutor é de fato o sofisma, que se qualificará por meio de atributos adequados à sua natureza. Com efeito, ele é um tipo de raciocínio aparentemente certo mas no fundo errado, trazendo portanto alto coeficiente de embuste, pois parece chegar à verdade mas de

fato a está desfigurando. Isto fica mais evidente quando, interpelado, ele responde aludindo a dois outros erros, um no plano da história e outro no plano da gramática: além de sofisma, é um "anacronismo", isto é, algo deslocado no tempo por erro de informação ou por sobrevivência indevida. Mas anacronismo capaz de sepultar "a vil coorte dos sulfúreos ódios" num "solecismo", ou seja, num erro que deforma a linguagem. O reforço recíproco desses termos fecha o círculo do contra-senso, pois ao raciocínio falso junta-se o falso dado histórico e o discurso incorreto. Tudo fora do lugar.

O interlocutor é portanto constituído por deformações em vários planos, mas o emissor do discurso pretende um rigor de silogismo, que se manifesta comicamente na "voz" com que interpela o outro. O silogismo pressupõe uma rigorosa marcha do raciocínio, mas aqui também ele entra pela esfera da maluqueira, pois o sujeito está "cercado de episódios" e "brande um facho de trovões" dotados de curiosa historicidade, pois são "seródios", isto é, "fora do tempo", "obsoletos" —, tudo mostrando a força gratuita das associações. O "gigante alado" do começo é companheiro do "sofisma ensangüentado", e em face de ambos se levanta o emissor do discurso, que apesar do alegado rigor participa de uma natureza tão doida quanto a deles.

Chegando aos tercetos e já convencidos de que não há lógica normal no poema, começamos a aceitar o delírio verbal e a perceber que estamos no universo de um discurso que obedece a regras completamente diversas. As leis do mundo foram subvertidas e nós assistimos à criação de outro, com as suas leis próprias. Mundo nascido da imaginação livre, que leva ao máximo os processos da poesia, entre os quais avulta a confiança na associação aparentemente arbitrária, que se rege pela convicção de que a imaginação tem todos os direitos. Esta atitude radicalmente romântica liberou a poesia e abriu caminho para a exacerbação da elipse,

o gosto pelo implícito e o oculto, tão presentes na literatura do nosso tempo.

Sendo assim, não cabe aqui procurar "sentidos", e sim aceitar a força do contra-senso e sua capacidade de produzir efeitos poéticos (lembrando sempre o dito citado por Mário de Andrade...). Mas podemos procurar molas eventuais desse discurso gratuito, que talvez nos permitam distinguir duas camadas de profundidade diferente.

A primeira é feita de ressonâncias das piadas de estudantes com as suas matérias: lógica, história, gramática. Daí proviriam "sofisma", "silogismo", "anacronismo", "solecismo", tecendo uma rede de agressões à razão. A segunda camada seria devida a certas tendências do Romantismo paulistano, impregnado de macabro e sadismo, como é visível na obra de Álvares de Azevedo e na tradição semilendária de boemia desenfreada. Esta segunda camada indica a existência no soneto de um desrecalque de violência, manifesta nas imagens de devoração, sangue, sepultamento, que parecem exprimir um substrato de crueldade, apesar do tom burlesco que as envolve como grande álibi. Isso corresponde a certos aspectos do anfiguri, que pode ao mesmo tempo veicular e disfarçar a brutalidade, o horror. Como diz Munro: "Uma das características do puro contra-senso é que as coisas mais violentas podem acontecer sem suscitar em nós a menor compaixão ou simpatia" —, e cita em abono um *limerick* de Edward Lear onde se fala de um velho espancado, que de maneira alguma nos comove e apenas faz rir. (*Ob. cit.*, p. 572)

Não espanta, portanto, que haja coisa parecida no soneto de Bernardo, mas ainda assim a minha afirmação poderia parecer gratuita se não pudesse ser confirmada por elementos análogos no resto da sua obra "irregular", na qual também ocorrem, muito mais ostensivos, traços de crueldade misturados à comicidade, como se

pode ver em poemas como "A orgia dos duendes" e o brutal "A origem do mênstruo".

4

"A orgia dos duendes" é um poema relativamente longo de 244 versos divididos em 61 estrofes de quatro, organizados em quatro partes, com marcação de personagens que falam: *Rainha, Getirana, Taturana, Esqueleto, Mula-sem-cabeça* etc. É um dos mais notáveis poemas grotescos da nossa literatura, tendo um sentido fácil de comicidade extravagante e um sentido profundo de violência sádica e tenebrosa liberação do inconsciente. O seu cunho pitoresco e engraçado, além da fluência do ritmo anapéstico de extrema regularidade, deu-lhe difusão popular, tendo sido cantado em Minas Gerais numa toadinha monótona ao som da viola, no século passado e começo deste. Na literatura erudita, foi mencionado por Olavo Bilac na sua interessante conferência sobre "O diabo" e qualificado de "engraçadíssimo", o que de fato é. Mas creio que não é só isso.

O poema descreve uma espécie de sabá, uma reunião de diabos, bruxas, feiticeiros transformados em animais e monstros do nosso populário, como lobisomem (chamado "lobisome" à maneira corrente) e mula-sem-cabeça. Convocados pela Rainha, que rege a festa, cada um conta os malfeitos que lhe valeram a condição infernal, no meio de uma algazarra de instrumentos e berros, enquanto se cozinham repugnantes iguarias malditas. O efeito é extraordinário e raro, parecendo versão brasileira de cenas descritas sobretudo pelos alemães.

Pércles Eugênio da Silva Ramos observa (no citado verbete) que o poema contém trechos anfigúricos. Deste modo teríamos aqui também o anfiguri deslocado da sua habitual função cômica e ligado a outros aspectos, alguns dos quais mencionados há pouco a respeito do

240

soneto "Eu vi dos pólos": sadismo, crueldade sangüinária, profanação. Faz cerca de trinta anos levantei a hipótese que "A orgia dos duendes" não é apenas um poema engraçado, como se dizia, mas uma composição na qual ressaltam esses elementos terríveis. Ele seria afloramento de camadas recalçadas da personalidade, irrupção do inconsciente traduzida em cenas, falas e situações de grave violência, disfarçadas pelo tom de brincadeira mas atuantes devido à ambigüidade. Sem falar na eficiência devida à fatura, regida por uma imaginação fulgurante. Como amostra, veja-se o começo da 2ª parte:

Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram
Cavalgando compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram aos pés da rainha,
E um deles que tinha um 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.

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 rabecão.

241

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

Note-se a riqueza sonora, o baque das palavras secas reforçando o insólito dos instrumentos infernais —, campainha feita de crânio, tendo por badalo um casco de burro; contrabaixo feito com a caixa torácica, tendo por cordas as tripas do barão. E tudo aumentado pelo ritmo invariável, obsessivo, do verso que no Romantismo brasileiro mais se prestou aos efeitos macabros, o novessílabo anapéstico, com acentos constantes na 3ª, 6ª e 9ª. Se analisarmos as falas dos figurantes, veremos, além do assassinio vulgar e da tortura, o amor sacrílego, o estupro, a antropofagia erótica, a prepotência maldosa, o incesto, que aparece de maneira horripilante nesta quadra da bruxa Taturana:

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

E o complemento sacrílego:

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

Num poema assim, o nível cômico pode servir de ingrediente, e os traços de anfiguri servem para encaminhar o absurdo no rumo de algo mais fundo: um desmascaramento do ser, como desejava o Romantismo em seus aspectos convulsos, marcados, diria Mario Praz, por "carne, morte e diabo". "A orgia dos duendes" serve portanto de teste para justificar a atribuição de uma componente de crueldade ao soneto "Disparates rimados". A sua construção se faz por transições que vão

efetuando o aprofundamento das camadas de significado, surgindo o anfiguri como caso extremo de associação que abre um universo oculto. Com efeito, quanto à natureza ele se caracteriza por uma comicidade que transita para o grotesco e deste para o sádico; quanto à escrita, caracteriza-se pela associação burlesca que desliza rumo ao contra-senso e desanda nos automatismos, que liberam o desrecalque do inconsciente. Penso que convém encarar também a poesia pantagruélica mais ou menos assim, para não ficar apenas no seu nível óbvio de discurso engraçado.