Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Kátia de Souza Nascimento

“A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães: medo e maravilhoso no Romantismo brasileiro

Rio de Janeiro

2018

Kátia de Souza Nascimento

“A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães: medo e maravilhoso no Romantismo brasileiro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Profª. Dra. Andréa Sirihal Werkema

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G963 Nascimento, Kátia de Souza.
"A orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães: medo e maravilhoso no Romantismo brasileiro / Kátia de Souza Nascimento. - 2018.
93 f.

Orientadora: Andréa Sirihal Werkema.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Guimarães, Bernardo, 1825-1884 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Guimarães, Bernardo, 1825-1884. A orgia dos duendes – Teses. 3. Poesia fantástica – Teses. 4. O Maravilhoso na literatura – Teses. 5. Romantismo - Teses. 6. Riso na literatura – Teses. 7. Literatura gótica – Brasil – Teses. I. Werkema, Andréa Sirihal. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Kátia de Souza Nascimento

“A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães: medo e maravilhoso no Romantismo brasileiro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 24 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof[a]. Dra. Andréa Sirihal Werkema (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr Alexander Meireles da Silva

Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de minha mãe Marlene de Souza Nascimento, ao pai Jayme de Castro Nascimento, aos amigos Leandro Di Salvo e Juliana dos Santos Gelmini e à minha gata Bibi.

AGRADECIMENTOS

À professora Andréa Sirihal Werkema pela orientação da presente dissertação.

À professora Sonia Monnerat Barbosa por sua contribuição em meu ingresso ao universo pós-acadêmico, quando fiz o curso de literatura infantojuvenil na UFF, em 2013.

Aos amigos Leandro Di Salvo e Juliana dos Santos Gelmini pela amizade e incentivo.

À Universidade Estadual do Rio de Janeiro e, em especial, ao corpo docente da pós-graduação em Letras, que lutam com perseverança por uma universidade pública de qualidade.

A ordem é o prazer da razão;
mas a desordem é a delícia da imaginação.
Paul Claudel

RESUMO

NASCIMENTO, Kátia de Souza. *"A orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães*: medo e maravilhoso no Romantismo brasileiro. 2018. 93f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabalho objetiva apresentar uma leitura da balada ultrarromântica "A orgia dos duendes" (1865), do escritor brasileiro Bernardo Guimarães (1825-1884). O intuito é investigar como o subgênero fantástico-maravilhoso manifesta-se nesse poema pantagruélico, que apresenta situações que conduzem o leitor a uma atmosfera cômica, como já foi abordado pelo crítico literário Duda Machado, embora também possa ser lido por uma perspectiva sombria. Nesse sentido, observa-se que o poema apresenta um resgate de certos elementos da cultura literária gótica, em que personagens da tradição popular são apresentados de forma macabra em um ambiente soturno, isto é, uma floresta escura, onde ocorre a festa do cateretê, e os personagens monstruosos relatam seus feitos demoníacos enquanto vivos.

Palavras-chave: "A orgia dos duendes". Bernardo Guimarães. Poesia Pantagruélica. Fantástico-maravilhoso. Riso e macabro. Romantismo.

RESUMEN

NASCIMENTO, Kátia de Souza. *"La orgía de los duendes", de Bernardo Guimarães*: miedo y maravilloso en el romanticismo brasileño. 2018. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabajo tiene como objetivo presentar una lectura de la balada ultrarromántica "La orgía de los duendes" (1865), del escritor brasileño Bernardo Guimarães (1825-1884). La intención es investigar cómo el subgénero fantástico-maravilloso se manifiesta en ese poema pantagruélico, que, presenta situaciones que conducen al lector a una atmósfera cómica, como ya fue abordado por el crítico literario Duda Machado, aunque también puede leerse por una perspectiva sombría. En este sentido, se observa que el poema presenta un rescate de ciertos elementos de la cultura literaria gótica, en que personajes de la tradición popular son presentados de forma macabra en un ambiente horrible, es decir, un bosque oscuro, donde ocurre la fiesta del, caterետê, y los personajes monstruosos relatan sus hechos demoníacos mientras vivos.

Palabras clave: "La orgía de los duendes". Bernardo Guimarães. Poesía Pantagruélica. Fantástico-maravilloso. Risa y Macabro. Romanticismo.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	**ROMANTISMO E BERNARDO GUIMARÃES**	14
2	**“A ORGIA DOS DUENDES”, DE BERNARDO GUIMARÃES: MEDO E MARAVILHOSO NO ROMANTISMO BRASILEIRO**	27
3	**ENTRE O FANTÁSTICO E O GROTESCO**	45
3.1	**“A orgia dos duendes” e a estética grotesca**	45
3.2	**A literatura fantástica**	67
3.3	**O fantástico-maravilhoso e “A orgia”**	78
	CONCLUSÃO	87
	REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva apresentar uma leitura da balada ultrarromântica "A orgia dos duendes", da obra *Poesias diversas* (1865)[1], do escritor brasileiro Bernardo Guimarães (1825-1884). O intuito é investigar como o subgênero do fantástico, isto é, o fantástico-maravilhoso, manifesta-se nesse poema pantagruélico, que apresenta situações que conduzem o leitor a uma atmosfera cômica, como já foi comentado, por exemplo, pelo crítico literário Duda Machado, em "Bernardo Guimarães, a exceção pelo riso" (MACHADO, 2007), embora também deva ser lido por uma perspectiva sombria.

Nesse sentido, observa-se que o poema apresenta um resgate de certos elementos da cultura literária gótica, em que personagens da tradição popular são apresentados de forma macabra em um ambiente sombrio, isto é, uma floresta escura, onde ocorre a festa do catereté, e os seres monstruosos relatam seus feitos demoníacos enquanto vivos.

A pesquisa em questão terá como base de apoio o teórico Tzvetan Todorov e seu estudo sobre o gênero literário fantástico e suas bifurcações, bem como será considerada a visão de autores contemporâneos sobre esse tema, como os críticos Maria Cristina Batalha, Karin Volobuef e Bráulio Tavares. No que diz respeito à estética grotesca, os teóricos Wolfgang Kayser e Bakhtin serão abordados, além do crítico Fabiano Rodrigo da Silva Santos. Quanto à poesia pantagruélica, teremos Antonio Candido e Duda Machado. Já em relação aos elementos góticos presentes em "A orgia dos duendes", teremos Maurício Cesar Menon e Júlio França e seus estudos sobre a literatura gótica.

Uma parte dedicada à revisão crítica a respeito do autor Bernardo Guimarães, que fez parte do Romantismo brasileiro, e destacou-se na história literária quanto à sua produção ficcional, sobretudo quanto ao seu romance de cunho popular, *A escrava Isaura* (1875), de grande repercussão nacional, também será explorada nesta dissertação. Importante informar que, conforme será discutido neste trabalho, atualmente, a poesia do escritor mineiro tem sido mais explorada pela crítica, embora nem sempre os seus textos poéticos tenham sido bem aceitos e divulgados na mesma medida que suas produções em prosa.

---

[1]GUIMARÃES, Bernardo. "A orgia dos duendes". In: *Poesias completas de Bernardo Guimarães*; FILHO, Alphonsus de Guimaraens. (Org., introd. cronol. e notas). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1959. (p. 144-151).

Dessa forma, Duda Machado, no subtópico “A orgia dos duendes” (MACHADO, 2007, p. 181-187), do texto “Bernardo Guimarães, a exceção pelo riso”, afirma desde o princípio, que, no poema em questão, existe uma ligação entre “o ambiente fantasmagórico do sabá dos duendes e o humor” (MACHADO, 2007, p. 181). Segundo esse crítico, a comicidade principia a partir da caracterização cômico-monstruosa das personagens do poema, que confessam, à meia-noite, na floresta, seus feitos macabros em vida. Importante observar que, como Duda Machado destaca, os seres da poesia narrativa de Bernardo Guimarães correspondem a uma fusão monstruosa do corpo animal e do comportamento humano, conferindo-lhes uma deformação cômico-grotesca.

Algo importante a se comentar sobre a análise de Duda Machado é a respeito de seu enfoque na comicidade do poema em detrimento do teor macabro, o que não ocorre no grotesco, uma vez que tal estética concilia o cômico ao horror e ao absurdo, sem que se anule a importância de nenhum desses aspectos. Assim, ele sustenta que o momento de antropofagia (canibalismo), em que a bruxa cozinha um repasto antropofágico, a partir da quarta estrofe, trata-se de uma descrição caricatural de uma cena clichê para crianças (MACHADO, 2007, p. 182).

De acordo com as suas palavras: “Até aqui, o poema não transmite nenhum elemento aterrorizante e o teor macabro das ações dos duendes está dominado pela perspectiva cômico-grotesca do narrador” (MACHADO, 2007, p. 182). Dessa forma, ele assevera que o macabro está relacionado à diversão da orgia dos duendes (MACHADO, 2007, p. 183), e, a todo momento, ele se dirige aos acontecimentos que envolvem o poema sob uma perspectiva de quem sempre enxerga apenas o humor em tudo. Isso pode ser observado na predominância de suas expressões acerca dos acontecimentos que envolvem o poema: “descrição galhofeira do Lobisome”, “imagem grotesca do corpo despedaçado”, “cena burlesca”, “monstruosidade ridícula das personagens”, “caricatura”, “disparate”, “penetração do risível no horrível”, “detalhe sinistro convertido em choque humorístico”, “tom familiar e risível” etc.

Por outro lado, Duda Machado ressalva que Antonio Candido já enxergou o poema por um viés satânico, em que ele descreve o texto como “perturbadora força poética”, sobretudo na terceira parte do poema, em que os seres sobrenaturais realizam suas confissões de maldade em vida. Mas, segundo Duda Machado sustenta, no texto “A poesia pantagruélica”, Candido passa a enxergar seu sentido fácil de comicidade, com liberação do inconsciente (CANDIDO, 2004, p. 208, *Apud*: MACHADO, 2007, p. 184).

De toda forma, Duda Machado defende que a perspectiva da balada é sempre voltada para o cômico, embora na terceira parte do texto, momento em que as personagens ganham voz, constata-se que há uma mudança de tom e teor no poema. Logo, conforme se pretende demonstrar neste trabalho, a relevância desse poema não se deve apenas por apresentar os fatos de modo galhofeiro, mas também por sua maneira de manifestar a atmosfera macabra. Assim, observam-se os efeitos do fantástico-maravilhoso em tal texto, conduzindo o leitor a um ambiente soturno, em que se nota também, em alguns momentos, o resgate de certos elementos do gótico, em que o medo penetra a recepção do leitor. Isso, entretanto, é importante ressalvar, não significa que haja uma oposição entre o cômico e o sombrio, mas que ambos não deveriam ser anulados na leitura do poema.

Quanto à escolha do poema em questão, de Bernardo Guimarães, como *corpus* para esta dissertação, deveu-se ao seguinte fato: em meio a várias leituras, encontrei, por acaso, um poema intitulado “A orgia dos duendes”, que me chocou de duas maneiras. A primeira vez por seu conteúdo subversivo, macabro e, ao mesmo tempo, tão encantador. Um poema que choca por conduzir o leitor a um ambiente aterrorizante, isto é, de escuridão, orgia e perversidade, ao passo que permite a libertação de um mundo restrito a determinadas condutas. Além disso, essa poesia narrativa resgata a cultura popular de um modo especial e horripilante, recriando personagens fictícios a partir de entidades lendárias, como o Lobisome e a Mula-Sem-Cabeça.

Já o segundo choque que tive foi quando descobri quem era o autor: Bernardo Guimarães. Até então eu não sabia que ele havia produzido textos do tipo. Conhecia apenas seu trabalho como romancista, que possui qualidade, embora essa parcela de sua produção mais conhecida não desqualifique as suas obras em versos, nem, inclusive, as de conteúdo macabro, de menos repercussão. Assim, a partir do instante em que descobri Bernardo Guimarães como poeta e, sobretudo como autor de textos que exploram a atmosfera do medo, eu comecei a pesquisar outros de seus textos dentro de tal temática e me deparei com alguns bastante interessantes, como o conto “A dança dos ossos” (1871). Fiquei me perguntando por que razão essa faceta do escritor ficou tão pouco conhecida pelo público em geral, já que é tão atraente, também, a exemplo do poema “A orgia dos duendes”, que recria uma esfera de terror, em que há a presença de personagens lendários, que mexem com o imaginário popular, integrando a composição de textos pertencentes ao Ultrarromantismo brasileiro.

Dessa forma, o poema pantagruélico “A orgia dos duendes”, do escritor mineiro Bernardo Guimarães, será utilizado como *corpus* para esta dissertação de mestrado. A intenção é investigar como o gênero literário fantástico-maravilhoso manifesta-se nesse texto, que conduz o leitor a um universo misterioso, macabro, de culto ao demoníaco, de orgia sexual e moral. Um poema que, acima de tudo, faz parte da memória ultrarromântica brasileira, e que não deve ser restrito ao público acadêmico, mas compartilhado com outras esferas sociais, como estudantes de ensino médio, por exemplo, que, muitas vezes, conhecem apenas Álvares de Azevedo como representante da geração do Mal do Século do Romantismo brasileiro.

Com base nos objetivos apresentados, esta dissertação será composta da seguinte maneira: primeiramente, o capítulo intitulado “Romantismo e Bernardo Guimarães” objetiva um aprofundamento nas raízes desse grande movimento, que também teve grande importância no Brasil, o Romantismo. Assim, essa parte será dedicada a uma releitura do escritor brasileiro Bernardo Guimarães e sua contribuição literária ao Romantismo brasileiro, momento da literatura de que fez parte tal autor. Nesse momento, a estética grotesca e o fantástico-maravilhoso serão apresentados de forma mais genérica, assim como o escritor Álvares de Azevedo será também analisado quanto ao contexto de que Bernardo Guimarães também fez parte.

Já no capítulo “‘A orgia dos duendes’, de Bernardo Guimarães: medo e maravilhoso no Romantismo brasileiro”, o poema-*corpus* também será investigado a partir de alguns elementos góticos aí observados a partir do olhar dos autores Maurício Cesar Menon e Júlio França sobre o movimento Gótico.

As bases teóricas para a análise do poema em questão serão discutidas na sequência, isto é, no capítulo seguinte, “Entre o fantástico e o grotesco”, composto pelos seguintes subcapítulos: “‘A orgia dos duendes’ e a estética grotesca”, “A literatura fantástica” e “O fantástico-maravilhoso e ‘A orgia’”.

Sendo assim, no subtópico “‘A orgia dos duendes’ e a estética grotesca”, a balada ultrarromântica do autor mineiro terá como chave de leitura a estética grotesca. Assim, teóricos como Wolfgang Kayser e Bakhtin serão discutidos, assim como serão analisados as visões sobre o grotesco pelos críticos Fabiano Santos e Antonio Candido. Este último relata a fase pantagruélica de Bernardo Guimarães, na época em que esse escritor se envolveu em um grupo de poetas anárquicos no meio acadêmico de São Paulo, durante o período de 1840 a

1860, grupo do qual o famoso poeta ultrarromântico brasileiro, Álvares de Azevedo, também fez parte. Conforme será visto nesse subcapítulo, outros poemas da obra em que se encontra "A orgia dos duendes", *Poesias diversas* (1865), de Bernardo Guimarães, também serão analisados, ainda que em menor grau, como "Ao cigarro" e a balada "Galope infernal".

Em "A literatura fantástica", o fantástico e seus subgêneros serão analisados a partir da obra *Introdução à literatura fantástica* (1981), do autor Tzvetan Todorov, em confronto ou em paralelo com estudos contemporâneos, como a visão de Maria Cristina Batalha, entre outros; Em "O fantástico-maravilhoso e 'A orgia'", o estudo desse subgênero do fantástico, ou seja, o fantástico-maravilhoso terá um estudo mais detalhado, tendo como base não apenas a perspectiva de Todorov, como também a contribuição crítica de Noël Carroll, que apresenta uma leitura comparativa desse tal subgênero do fantástico com a estética do horror.

Na conclusão, uma revisão dos assuntos discutidos nesta dissertação de mestrado e a mensagem final deste trabalho.

1 ROMANTISMO E BERNARDO GUIMARÃES

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães foi um escritor brasileiro, de Ouro Preto, Minas Gerais. Nasceu em 15 de agosto de 1825, embora algumas antologias apresentem o ano de 1827. O autor mineiro faleceu aos cinquenta e oito anos, em sua terra natal, em 10 de março de 1884, deixando uma admirável quantidade de obras em vários gêneros literários, como romances, novelas, contos e poemas.

Assim como o pai, Joaquim da Silva Guimarães, e os irmãos Joaquim Caetano da Silva Guimarães e Manuel Joaquim da Silva Guimarães, Bernardo Guimarães tornou-se escritor e selecionou alguns de seus poemas e juntou com alguns deste último irmão e mais outros do pai e compôs a obra *Folha de Outono* (1883). Foi em Uberaba, entretanto, que ele divulgou seu primeiro poema de cunho regional: “Saudades do sertão do oeste de Minas”, em que a beleza local é exaltada pelo escritor.

Segundo Basílio de Magalhães, cinco anos após ter participado como legalista da Revolução Liberal em 1847, o autor mineiro passou a viver em São Paulo a fim de cursar a faculdade de Direito. Posteriormente, o autor de Ouro Preto tornou-se grande amigo do mais reconhecido ultrarromântico brasileiro, Álvares de Azevedo, e também de Aureliano Lessa. Unidos, os três escritores pretendiam publicar uma obra intitulada *Três liras*; mas, infelizmente, o projeto não deu certo. Ao menos, eles conseguiram fundar a Sociedade Epicureia para que fossem reunidos jovens admiradores de Byron.

De acordo com Otto Maria Carpeaux, o Romantismo brasileiro é descrito da seguinte forma, em *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1964): haveria um “Pré-Romantismo”, marcado pelo resgate dos modelos clássicos/ conservadores por uma questão de estética. Nesse caso, o representante seria Gonçalves de Magalhães, que publicou *Suspiros poéticos e saudades* (1836), iniciando, assim, o movimento romântico brasileiro, embora tenha regressado ao perfil dos antigos modelos, através do poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856) e da tragédia *Antônio José* (1839).

Já a segunda fase, Nacionalista/ Indianista, a qual Carpeaux chama de Popular/ Nacionalista, seria “decaída, usando recursos, apetrechos e frases feitas da literatura romântica para agradar o gosto do público” (CARPEAUX, 1964, p. 73). Nesse grupo, junto com Gonçalves Dias e José de Alencar, está incluído Bernardo Guimarães, que, como afirma

o autor, “é historicamente mais importante como romancista alencariano do que como poeta...” (CARPEAUX, p. 91). Declaração esta que demonstra como o trabalho poético de Bernardo Guimarães não teve tanto reconhecimento como a ficção na história da literatura brasileira, algo que se constata com o posicionamento de outros críticos, como José Veríssimo, que classifica Bernardo Guimarães como poeta menor.

A terceira fase romântica, isto é, a Ultrarromântica, a qual Carpeaux chama de Individualista, corresponde aos poetas “mais à maneira de Byron e Musset”. Nessa geração, esse autor considera os seguintes escritores brasileiros como representantes: Álvares de Azevedo, Laurindo Rabelo, Aureliano Lessa, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela. Quanto a isso, é importante informar que, apesar de Carpeaux não citar Bernardo Guimarães como representante dessa fase (CARPEAUX, 1964, p. 106-121), isto é, a Individualista, na parte intitulada “Bibliografia geral do Romantismo” (CARPEAUX, 1964, p. 88-90), ele enfatiza que tal autor como poeta faria parte da geração de Álvares de Azevedo e Junqueira Freire. Sendo assim, entende-se que o escritor mineiro também esteja classificado como romântico individualista, segundo Carpeaux.

Em relação à quarta fase, que Carpeaux denomina de Romantismo Liberal, seriam seus representantes os escritores Pedro Luís e Castro Alves, mais voltados para a poesia. Nesta fase, considerada a geração social, o condoreiro clama pela república, pela abolição da escravidão, reivindicando os direitos de cidadania e igualdade social.

Algo importante a ser ressaltado neste capítulo é que os períodos do Romantismo brasileiro não podem ser vistos apenas sob uma perspectiva rígida, uma vez que há muitas variações quanto ao estilo de cada autor nas fases românticas. Bernardo Guimarães, inclusive, conforme será visto, possui um estilo variado dentro do Romantismo. Assim, a trajetória literária de Bernardo Guimarães será analisada de acordo com os diferentes estilos que ele compôs durante o Romantismo, tanto em relação à poesia quanto à ficção em prosa.

Nesse sentido, Bernardo Guimarães foi categorizado como ficcionista nacional-popular por seu famoso romance abolicionista: *A escrava Isaura* (1875). A par disso, além de ter explorado a formação étnica do brasileiro, entende-se que Bernardo Guimarães tenha pertencido à fase Nacionalista/ Popular como ficcionista, porque suas obras agradavam bastante aos leitores, já que elas apresentavam uma linguagem mais acessível, além de explorarem temas que caíram no gosto do povo, como as dificuldades dos protagonistas em concretizarem o amor.

Só que, apesar de a ficção romântico-popular ter sido agradável ao público, nem sempre a crítica literária enxergou essa fase de maneira positiva; quer dizer, a produção ficcional da geração Nacionalista era vista como clichê e imatura. Assim, segundo Carpeaux, em obra já referida, a fase Nacionalista/ Popular era "decaída, usando recursos, apetrechos e frases feitas da literatura romântica para agradar ao gosto do público" (CARPEAUX, 1964, p. 73).

Outras críticas à obra *A escrava Isaura* foram: o fato de ela ter sido considerada imatura por apresentar pouca profundidade psicológica em seus personagens (CAVALHEIRO, 1959, p. 78), além de ter recriado uma paisagem idealizada. Concomitante a isso, Monteiro Lobato, autor pré-modernista brasileiro e grande divulgador de trabalhos literários voltados para o público infantil, fez um árduo comentário à natureza apresentada na ficção de Bernardo Guimarães:

> Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse cantar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do meu contador. Não existe nele o enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreve são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadíssimas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo. Bernardo falsifica o nosso mato. (BOSI, 2006, p. 142)

Já Alfredo Bosi, tal como Otto Maria Carpeaux, demonstrou insatisfação em relação à linguagem adotada pelo escritor mineiro em seus romances:

> O escritor romântico [Bernardo Guimarães] acreditava estar resolvendo a questão por meio de uma linguagem "ingênua", "espontânea", na verdade igual às convenções do citadino em relação ao campo. Os lugares-comuns aparecem nos vários fatores de composição. (BOSI, 2006, p. 143)

Quanto à origem etnológico-nacional, conforme foi dito inicialmente, Bernardo Guimarães tratou de questões relacionadas à abolição da escravidão, bem como à formação do típico perfil brasileiro, ou seja, o mestiço, em *A escrava Isaura*. Contudo, essa obra não foi considerada pela crítica literária como uma recriação verossímil da realidade e, sim, apresentando-se de uma forma idealizada.

Entretanto, quando Bernardo Guimarães descreve Isaura como uma mulher de traços alvos, conforme o biótipo do europeu, ainda que ela seja uma descendente de escravos negros, põe em discussão um assunto que ainda é bastante polêmico no Brasil: a verdadeira identidade do mestiço. Abaixo, uma passagem em que a personagem Isaura é descrita:

> Subamos os degraus, que conduzem ao alpendre, todo engrinaldado de viçosos festões e lindas flores, que serve de vestíbulo ao edifício. Entremos sem cerimônia. Logo à direita do corredor encontramos aberta uma larga porta, que dá entrada à sala de recepção, vasta e luxuosamente mobiliada. Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuança delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada. (GUIMARÃES, 2010, p. 9)

Bernardo Guimarães fez parte também de um grupo romântico denominado Sertanista/ Regionalista, pois objetivou aprofundar-se nas particularidades de uma determinada região do Brasil. Por exemplo, esse autor, em *O Garimpeiro* (1872) buscou exaltar a beleza campestre em detrimento da zona urbana, das regiões denominadas Araxá, Patrocínio e Bagagem, na província de Minas Gerais.

Compreende-se que a fase sertanista tenha abarcado um período em que o artista literário passou a fugir dos modelos europeus, no sentido de se aprofundar nas diversidades regionais do país. Contudo, a paisagem, assim como a própria personalidade dos personagens de Bernardo Guimarães eram traçadas, segundo a crítica, de maneira artificial, ou seja, não condizente com a realidade do país e de um indivíduo de carne e osso.

Assim, diferente dos regionalistas pré-modernos, como Euclides da Cunha, que se voltou para o sertão da Bahia, e Lima Barreto, que recriou a paisagem e as circunstâncias das favelas e subúrbios cariocas com base em dados da realidade, os românticos regionalistas, embora também tenham sido patriotas, criaram uma realidade idealizada; mas que, de certa forma, demonstra a necessidade do autor regionalista/ sertanista de trazer à sociedade um símbolo nacional, ao valorizar a sua terra, exaltando sua cultura e seu povo.

Dessa forma, no capítulo I da obra *O garimpeiro*, é possível notar certo eufemismo em relação à realidade climática do sertão mineiro, descrita como “doce”:

> Posto que ali ainda não tenham penetrado os benefícios do progresso material, todavia a condição moral e intelectual da população é e sempre foi excelente. Os habitantes dessas regiões são notáveis pela amenidade dos costumes e pela amabilidade do trato.
> Nessas paragens os homens são robustos, ativos e inteligentes, as moças são bem feitas, meigas e formosas.
> Todas essas vantagens são devidas talvez em grande parte à doce e sempre igual temperatura do clima, à inexcedível uberdade do solo, à beleza e magnificência de seus horizontes incomparáveis. (GUIMARÃES, 1872, p. 2)

Sobre a idealização da realidade, Antonio Candido comenta sobre o Regionalismo romântico do seguinte modo:

> (...) é uma forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico. Essa modalidade de regionalismo incorre numa contradição de supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo, ao mesmo tempo que procura recobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que lhe sobrepõe. (CANDIDO, 2010, p. 201)

Como se pôde perceber, essa necessidade de valorizar a pátria de modo fantasioso corresponde à fase segunda do Romantismo: Popular/Nacionalista. Entretanto, a produção ficcional Regionalista/ Sertanista, conforme já foi dito, procurou mergulhar nas características específicas em várias regiões do país, fugindo dos padrões paisagísticos da Europa, ainda que a idealização da pátria tenha permanecido.

Assim, Bernardo Guimarães foi, com José de Alencar (autor da obra regionalista *O gaúcho*), um dos maiores representantes da produção Sertanista do Romantismo brasileiro. Todavia, vale a pena informar que, para alguns críticos, como Alfredo Bosi, o autor de *A escrava Isaura* era inferior a Alencar. Apesar dessa afirmação, Bosi reconhece que Bernardo Guimarães tenha contribuído para a solidificação do gênero regionalista (BOSI, 2006, p. 140).

De acordo com as palavras desse crítico literário:

> O regionalismo de Bernardo Guimarães mistura elementos tomados à narrativa oral, os "causos" e as "estórias" de Minas e Goiás, com uma boa dose de idealização. Esta, embora não tão maciça como em Alencar, é responsável por uma linguagem adjetivosa e convencional na maioria dos quadros agrestes. (BOSI, 2006, p. 142)

De qualquer maneira, ainda que a ficção sertanista tenha sido idealizadora, nem sempre trazendo para a produção literária os aspectos mais condizentes com a realidade da nação, nota-se que houve uma exploração do universo cultural das regiões do país.

No caso de Bernardo Guimarães, em *O garimpeiro*, por exemplo, no capítulo segundo do romance, é demonstrado como a prática da cavalhada faz parte da cultura do sertão de Minas Gerais, na vila do Patrocínio. Nessa parte da obra, o personagem Elias explica detalhadamente a respeito desse costume que, no Brasil, tinha uma finalidade cortês do cavaleiro perante a dama, quando ele vencia o campeonato.

> – Em quê? Em muita coisa. O senhor bem sabe que as cavalhadas não são mais do que uma imagem, um simulacro das antigas justas e torneios; mas esses

> divertimentos bárbaros, em que se derramava sangue, e que muitas vezes custavam a vida aos justadores, não podem compadecer-se com as luzes e costumes da civilização atual, e admira que, mesmo nos sanguinários tempos da média idade, fossem tolerados entre povos cristãos.
> A cavalhada, porém, ficou como uma imitação daquelas lutas cavalheirescas, que, não custando o sangue nem a vida a ninguém, oferece um brilhante e nobre espetáculo aos olhos do povo. A equitação é uma arte útil, necessária mesmo; ninguém o pode contestar. A cavalhada produz estímulo e emulação entre os moços para se exercerem nesta vantajosa e nobre arte, dando-lhes ocasião de alardear o seu garbo e destreza em dirigir um possante e fogoso ginete aos olhos do público, e às vezes também de uma amante querida, que do fundo do seu palanque o anima com um olhar, ou com um sorriso.
> Dizendo estas últimas palavras, Elias lançou furtivamente sobre Lúcia um olhar rápido.
> (GUIMARÃES, 1872, p. 14-15)

Como se pôde constatar, Bernardo Guimarães buscou traçar o perfil cultural de determinadas partes do país, sobretudo, o de Minas Gerais. Assim, pode-se afirmar que na produção regionalista romântica houve uma contribuição dos escritores da época na composição do perfil cultural das diversas regiões do Brasil, embora o modelo idealizador da pátria tenha permanecido.

Uma produção pouco divulgada de Bernardo Guimarães, além da poesia ultrarromântica, em que se inclui a lírica macabra, é a poesia dita *nonsense*. Este termo significa “sem sentido”, ou seja, ocorre quando o poeta pretende produzir poemas sem sentido lógico, isto é, incoerentes e feitos apenas para rimarem, na maioria das vezes. Além disso, costumam ser regularmente metrificados e possuem o intuito de provocar o riso.

Dessa forma, nas duas últimas estrofes abaixo, do poema “Disparates rimados”, é possível perceber o humor de versos que rimam, mas não apresentam um sentido lógico. Assim, para alguns autores românticos, como Bernardo Guimarães, a modernidade do século XIX, além de sufocar o sentimento do poeta com seu excesso de racionalidade, vinha ocasionando mudanças radicais na estrutura social, as quais eram vistas de forma negativa por esses autores. Nesse sentido, tal texto poderia ser interpretado como uma crítica à lógica, ao universo racional da época:

> O queijo, – dizem os sábios, –
> É um grande epifonema,
> Que veio servir de tema
> De famosos alfarrábios.
> Dá três pontos nos teus lábios,
> Se vires, lá no horizonte,
> Carrancudo mastodonte,
> Na ponta de uma navalha,
> Vender cigarros de palha,

Molhados na água da fonte...

Há opiniões diversas
Sobre dores de barriga:
Dizem uns que são lombrigas;
Outros, – que vêm de conversas.
Porém as línguas perversas
Nelas veem grande sintoma
De um bisneto de Mafoma,
Que, sem meias, nem chinelas,
Sem saltar pelas janelas,
Num só dia foi a Roma.
(GUIMARÃES, 1959, p. 446)

Quanto à crítica à modernização, nas duas últimas estrofes da parte VIII, do poema "Dilúvio de papel", a voz poética revela uma insatisfação com as transformações do século XIX, como o progresso, a industrialização e a descontrolada circulação de papel, símbolo de uma sociedade altamente burocrática, como se pode constatar nos versos a seguir:

Pobre idade, testemunha
Desta pavorosa cheia
Que dos tempos na cadeia
Vê quebrar-se o extremo anel!...
Oh! século dezenove,
Ó tu, que tanto reluzes,
És o século das luzes,
Ou século de papel?!...
Sobre estas estranhas ondas,
Voga, voga, meu batel!...

Debaixo de teu sudário
Dorme, ó triste humanidade!
Que eu chorarei de piedade
Sobre teu fado cruel!
E ao futuro irei dizendo
Sentada na tua lousa:
– Todo mundo aqui repousa
Sob um montão de papel! –
Meu batel, eia! ligeiro,
Voga, voga, meu batel!
(GUIMARÃES, 1959, p. 122-123)

Além da poesia *nonsense* de Bernardo Guimarães, nota-se que o humor está presente, também, em alguns poemas que apresentam uma crítica aos costumes da época, como o poema "À moda", em que a voz poética ridiculariza a saia de formato balão. Tal traje feminino havia estado na moda nesse período em que esse texto foi produzido, conforme se pode observar na estrofe primeira de tal poesia:

> Balão, balão, balão, perdão te imploro,
> Se outrora te maldisse,
> Se contra ti em verso mal sonoro
> Soltei muita sandice
> Tu sucumbiste, mas de tua tumba
> Ouço uma gargalhada, que te retumba.
> (GUIMARÃES, 1959, p. 394-397)

Assim, dentre os poemas de humor de Bernardo Guimarães, observa-se, também, a presença da pornografia em alguns, como "O elixir do Pajé", em que uma situação pornográfica é narrada, onde se observam palavras e expressões chulas, que ganham destaque. Algo que, para a época, teve pouca aceitação social. Quanto à produção *nonsense* de Bernardo Guimarães, também foi considerada de pouco valor, já que não havia sentido e sua produção era feita para causar humor em forma de poema.

De todo modo, constata-se que Bernardo Guimarães foi pouco valorizado quanto à sua produção poética, algo que será mais pormenorizado a seguir, em que o ofício poético-literário ultrarromântico do poeta mineiro será analisado.

Dessa forma, o Ultrarromantismo, de acordo com Otto Maria Carpeaux, corresponde à terceira fase do Romantismo do Brasil. Voltada para a individualidade do sujeito, esse momento ficou conhecido, também, como Individualista. Os temas mais recorrentes foram: a exploração do universo subjetivo, a dúvida interior, o amor não correspondido, o tédio, o desejo de morrer, a exaltação da mulher virgem, de aspecto cadavérico, e de uma atmosfera soturna, movida a mistérios e relacionada aos sentimentos do eu-lírico.

Os poetas mais conhecidos e reconhecidos pela crítica literária do período ultrarromântico foram: Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Laurindo Rabelo e Casimiro de Abreu. Bernardo Guimarães, por sua vez, não foi tão valorizado pela crítica quanto ao seu ofício como poeta, embora tenha tido grande reconhecimento com a publicação de suas ficções de cunho regionalista e, sobretudo, romântico-popular, conforme foi dito anteriormente.

Assim, as obras poéticas de cunho individualista, divulgadas ao longo da carreira de Bernardo Guimarães foram: *Poesias* (1865), que se subdivide em: *Cantos da Solidão*, *Inspiração da Tarde*, *Poesias Diversas* (onde se encontra "A orgia dos duendes"), *Evocações* e *A Baía de Botafogo*; *Novas Poesias* (1876) e *Folhas de Outono* (1883), livro este que reúne poesias do autor, de seu pai Joaquim da Silva Guimarães e de seu irmão, o padre Manoel J. da Silva Guimarães.

De acordo com a visão de Ronald de Carvalho, Bernardo Guimarães faz parte do grupo de poetas menores, e não se enquadra nas quatro fases do Romantismo, as quais ele menciona em *Pequena História da Literatura Brasileira* (1937): "Magalhães e a poesia religiosa"; "Gonçalves Dias e a poesia da natureza"; "Álvares de Azevedo e a poesia da dúvida" e "Castro Alves e a poesia social". Do mesmo modo, Otto Maria Carpeaux, conforme já se viu, afirma que Bernardo Guimarães é "historicamente, mais importante como romancista alencariano do que como poeta" (CARPEAUX, 1964, p. 9).

Já Antonio Candido, apesar de reconhecer Bernardo Guimarães como um destacado regionalista, o considera como "poeta de certo valor" (CANDIDO, 2010, p. 56), deduzindo-se disso, conforme a própria anteposição do adjetivo "certo" demonstra na expressão, "certo" descaso para com o autor de Ouro Preto.

Em contrapartida aos que criticaram o poeta mineiro, ao menos, José Veríssimo, em *Estudos da Literatura Brasileira* (1977), admitiu que, embora a tradição julgue-o como poeta menor, não lhe pareceu essa uma adequada classificação. De mesmo modo, Manuel Bandeira afirma que a falta de reconhecimento do escritor mineiro como poeta trata-se de uma injustiça. De acordo com suas próprias palavras:

> Voltando à lista de Sílvio Romero: li todos esses poetas. Dos que não deixaram livros, pesquisei-lhes as produções em coletâneas, revistas e jornais: não me parece que tenha dado nenhum caso de injusto esquecimento. Por mim, reclamaria maior atenção para Bernardo Guimarães cujo "O Devanear do Céptico" é um dos poemas importantes do romantismo... (BANDEIRA, 1964, p.16)

Quanto à posição de Manuel Bandeira sobre Bernardo Guimarães como poeta, ele sustenta que a poesia "O devanear do céptico" é fundamental para o Romantismo. Em sua antologia, além de tal poema, ele apresenta também os seguintes: "Prelúdio", "Foge de mim", "Cantiga", "Se eu de ti me esquecer", "Hino à aurora" e "Hino à tarde". Observa-se, entretanto, que os escolhidos por Bandeira são poemas de cunho ou saudosista ou de sofrimento por amor ou de exaltação à natureza. Temas esses que têm, realmente, vínculo com a temática ultrarromântica/ individualista. Por outro lado, nota-se que os textos com uma temática macabra, mais soturna, como o mistério, o culto ao demoníaco, o terror, entre outros do tipo, não são expostos e, tampouco, comentados na antologia de Bandeira. Como se somente Álvares de Azevedo tivesse feito poemas macabros em nossa literatura, o que não é verdade.

De todo modo, os poemas de Bernardo Guimarães que são apresentados em *Antologia dos poetas brasileiros* (1964), de Manuel Bandeira, corresponderiam ao momento individualista, ou seja, à terceira fase do Romantismo, de acordo com Carpeaux. Esse é o instante em que o eu-lírico volta-se para seu interior, suas idealizações, a mulher amada ou para a natureza, que se transforma na mesma proporção que seus sentimentos. É o momento em que há um aprofundamento da rememoração de algum momento da vida desse sujeito, seja para a recriação de alguma circunstância ou, simplesmente, para a idealização da paisagem nacional.

Assim, no poema seguinte, de Bernardo Guimarães, a voz poética está tão apaixonada, mergulhada em seus sentimentos, que numa simples desconcentração em relação ao seu amor, o eu-lírico presume que tudo irá parar, inclusive seu riso, sua vida.

Se eu de ti me esquecer

Se eu de ti me esquecer, nem mais um riso
Possam meus tristes lábios desprender;
Para sempre abandone-me a esperança,
Se eu de ti me esquecer.

Neguem-me auras, o ar, neguem-me os bosques
Sombra amiga, em que possa adormecer,
Não tenham para mim murmúrio as águas,
Se eu de ti me esquecer.

Em minhas mãos em áspide se mude
No mesmo instante a flor, que eu for colher;
Em fel a fonte, a que chegar meus lábios,
Se eu de ti me esquecer.

Em meu peregrinar jamais encontre
Pobre albergue, onde possa me acolher;
De plaga em plaga, foragido vague,
Se eu de ti me esquecer.

Qual sombra de precito entre os viventes
Passe os míseros dias a gemer,
E em meus martírios me escarneça o mundo,
Se eu de ti me esquecer.

Se eu de ti me esquecer, nem uma lágrima
Caia sobre o sepulcro, em que eu jazer;
Por todos esquecido viva e morra,
Se eu de ti me esquecer.
(GUIMARÃES, 1959, p. 294)

Como se pode perceber, o que condiciona o destino do eu-lírico é a intensidade por seu amor. Se ele se esquecer de seu ser amado, inevitavelmente, o sujeito apaixonado se

condiciona a se esquecer de si próprio. Trata-se de um indivíduo que tende a se desligar do mundo externo, voltando-se, apenas, para a sua subjetividade. Um sujeito solipsista. Ultrarromântico, em suma. Afinal, uma das principais características do Ultrarromantismo é o mergulho em suas fantasias, em sua subjetividade, não dando importância à realidade.

Dois importantes representantes da vertente macabra do Romantismo no Brasil foram Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Entretanto, este último não teve tanto reconhecimento como ultrarromântico, muito embora, conforme já foi explicado, ele tenha sido um importante introdutor da estética grotesca no Romantismo brasileiro. Ocorreu que essa parcela de sua produção artística foi pouco divulgada. Durante a juventude, Bernardo Guimarães reuniu-se com seus amigos da faculdade de direito de São Paulo e passaram a produzir uma lírica, chamada por Antonio Candido de poesia pantagruélica. Devido ao seu caráter subversivo, houve pouca repercussão. Ainda que hoje se conheça mais o escritor mineiro como poeta, sua produção ficcional em prosa ainda é mais conhecida do que sua composição lírica.

Nesse sentido, é observado que, geralmente, estuda-se, nas escolas do Ensino Médio, importante meio de divulgação da literatura, somente as seguintes fases do Romantismo: Indianista, Ultrarromântica e Condoreira, além da produção ficcional regionalista e o romance urbano. Mas a vertente macabra é deixada de lado, na maioria dos livros didáticos.

Conforme o já apresentado na atual dissertação, é constatado que a vertente macabra apresentou-se com força dentro da fase Individualista, a que está interligada. Não apenas por ambas contemplarem os mesmos autores; mas, também, pelo fato de tanto a poesia individualista como a produção macabra apresentarem um gosto pela natureza soturna, misteriosa, transformadora. Além disso, a atração pela morte e pelo tédio encontra-se presente tanto na vertente macabra como no espírito pessimista do individualista. De toda forma, apesar das semelhanças entre a fase Individualista e a vertente macabra, certas diferenças são bastante relevantes.

Nesse sentido, observa-se que o estilo macabro teve menos aceitação no Brasil do que o Ultrarromantismo Individualista propriamente dito, algo que, inclusive, poderia ser uma explicação para o pouco reconhecimento de Bernardo Guimarães nesse contexto. Ocorre que a produção literária macabra não foi bem aceita por seu caráter subversivo. Assim, compreende-se que tal vertente envolve uma atmosfera satânica, de vícios, prostituições, fenômenos sobrenaturais e outros mais desvios perante a norma. Diferente do ultrarromântico,

em que se renuncia ao mundo real ao mergulhar na subjetividade, a realidade não é ignorada, mas o sujeito poético-ficcional se sente indiferente, como pária social.

Outra característica importante dessa vertente no Brasil é que se apresentou tanto na poesia, como na prosa, enquanto o Ultrarromantismo/ Fase Individualista brasileiro foi mais voltado para a poesia. Lembrando que o Ultrarromantismo engloba as chamadas tendências sombrias do movimento. O byronismo, o mal do século, a apologia da noite, todas as características estão no Ultrarromantismo nacional.

Nesse ínterim, foi escolhida para este tópico a reprodução de um trecho de um conto de Bernardo Guimarães, com o intuito de que se observe a presença do terror em uma produção ficcional do autor, isto é, um trecho de "A dança dos ossos", um conto de Bernardo Guimarães em que o terror, o suspense e o mistério envolvem o leitor que aprecia tal estilo.

> No sertão, ao cair da noite, todos tratam de dormir, como os passarinhos. As trevas e o silêncio são sagrados ao sono, que é o silêncio da alma.
> Só o homem nas grandes cidades, o tigre nas florestas e o mocho nas ruínas, as estrelas no céu e o gênio na solidão do gabinete, costumam velar nessas horas que a natureza consagra ao repouso.
> Entretanto, eu e meus companheiros, sem pertencermos a nenhuma dessas classes, por uma exceção de regras estávamos acordados a essas horas. (GUIMARÃES, 1871, p. 2)

Dessa passagem, observe que o narrador-personagem, logo no capítulo primeiro de "A dança dos ossos", demonstra estar, junto de seus companheiros, à margem das circunstâncias. Quer dizer, não havia uma identificação do personagem nem com a cidade nem com o campo. Por um acaso, ele e seus companheiros estavam acordados, revelando a consciência da realidade, ainda que se esteja dela dissociado.

De acordo com as palavras de Alfredo Bosi, no capítulo IV, "O Romantismo", em *História concisa da literatura brasileira*:

> A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela significa e revela. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação. (BOSI, 2006, p. 93)

Assim, as entidades sobrenaturais, tão exaltadas na cultura popular, bem como o culto ao sabá e ao demoníaco surgiam, geralmente, nas mais obscuras florestas ou em terrenos baldios. Havia a manifestação dos desejos secretos, das danças proibidas e pagãs, das

conversas e reuniões imorais e, sobretudo, do poder da imaginação. Esse era o momento de total liberdade do sujeito, em que suas fantasias mais ocultas poderiam se concretizar; ainda que, para isso, ele se tornasse um marginal perante a sociedade.

De acordo com o contexto que se comentou anteriormente, o poema analisado nesta dissertação, “A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães, publicado em 1865, pertence a esse contexto do Romantismo, em que o poeta buscava um refúgio para se libertar das normas sociais, geralmente, um ambiente escuro, em que o sobrenatural, a desordem e também o satânico ganham liberdade.

2 “A ORGIA DOS DUENDES”, DE BERNARDO GUIMARÃES: MEDO E MARAVILHOSO NO ROMANTISMO BRASILEIRO

“A orgia dos duendes” é um poema de 61 estrofes de quatro versos, com um total de 244 versos, de acordo com a primeira publicação, em *Poesias diversas* (1865). Apresentando-se como uma narrativa, o poema em questão divide-se em cinco partes, as quais estão relacionadas às circunstâncias que se desenrolam ao longo de todo o texto, e que serão analisadas neste tópico.

Assim, no primeiro momento (I), nota-se que há a apresentação dos personagens, sendo que alguns deles, mais tarde, ganham voz, em III, de acordo com suas confissões durante o grande evento daquela noite na floresta: a Taturana, uma bruxa amarela, que confessa ser uma ex-freira pecadora; a Getirana, que havia sido amante de um frade; o Galo-Preto, um beato que parou nos abismos dos infernos por conta de seus erros em vida; o Esqueleto, um ex-inquisidor, a “Mula-sem-cabeça”, personagem bastante conhecida dos chamados “causos populares”, que entra na história do poema, revelando também seus pecados; o Crocodilo, um ex-papa maldito, e o “Lobisome”, um mau rei. Além desses, havia a Velha Rainha, que, já em I, invoca seus súditos, convidando-os à orgia noturna.

Conforme se observa, os personagens presentes no evento macabro do poema de Bernardo Guimarães apresentam-se de forma metamórfica, isto é, são pessoas que, tendo pecado em vida, transformaram-se em seres sobrenaturais no evento soturno numa floresta, onde cada qual relata seus feitos, de modo prazeroso, como meio de libertação. Trata-se de um momento em que esses pecadores demonstram suas verdadeiras essências, através de uma aparência de monstro, palavra de mesma origem latina dos verbos “mostrar” e “demonstrar”. Assim, os três termos desenvolveram-se de um mesmo radical, o que revela como os personagens metamórficos em “A orgia dos duendes” tornavam-se livres, à medida que seus monstros interiores manifestavam-se na festa do cateretê.

Vale a pena destacar que a floresta, local onde acontece a orgia demoníaca, segundo o dicionário de símbolos (CHEVALIER, 1998), representa o mistério do inconsciente e a interiorização do indivíduo em sua subjetividade e em toda a profundidade e abismo, que, dentro dele, se pretende alcançar. Assim, no Ultrarromantismo, o que o sujeito mais buscava para si era o mergulho em seu individualismo. Nesse sentido, para o ultrarromântico, ainda

que houvesse muitas possibilidades de se perder em uma floresta, havia, em contrapartida, muitas formas de se achar, mesmo que somente no âmbito de sua natureza interior. A respeito da natureza interior, conforme explica Gerd Bornheim (BORNHEIM, 1978, p. 75-112) sobre a figura do gênio romântico – entidade que traz a inspiração ao artista, por meio de sua consulta à natureza pessoal –, trata-se de um espírito sem lei, já que ele seria a sua própria lei. Portanto, um verdadeiro rebelado contra tudo aquilo que o reprima ou o subordine quanto à sua força. Segundo esse autor, Rousseau, ao explorar a temática da natureza e sua doutrina, volta-se para a interioridade do homem, intrínseco à natureza, o que, por sua vez, configura o gênio, inexplicável pela ciência ou a razão, já que ele habita o inconsciente humano, o lado obscuro, que deve ser escavado. Por isso, o Romantismo valorizará o irracional e o demoníaco, através, a princípio, do movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang*, que influenciou o Romantismo brasileiro.

Ainda a respeito do primeiro momento (I) do poema estudado, percebe-se que, mesmo havendo uma pretensão por parte dos personagens em realizar um evento desordeiro, havia regras nessa orgia. Como é bastante comum de se ouvir: "há uma ordem no caos". Nesse sentido, nota-se que existia, em "A orgia dos duendes", um equilíbrio, e a aparente desordem, tal como pode sugerir a palavra "orgia", estaria restrita à visão que o outro possa ter sobre os desvios perante a norma, já que havia regras dentro daquele contexto macabro na floresta.

Vale a pena destacar também que o termo "orgia" remete a uma espécie de devoração cultural, bastando observar certos personagens, como os duendes, gnomos e o lobisomem, originários da cultura europeia, mas recriados dentro de um contexto em que se observa a inserção de personagens ligados a aspectos culturais do Brasil, como é o caso da Getirana, inseto raro, que se encontra nos sertões do país[2]. Portanto, o termo "orgia" ganha dimensão muito além da conotação sexual ou de liberdade; é, também, uma espécie de orgia cultural.

Assim, em tal texto, cada um tinha uma missão a cumprir, algo a declarar, além da existência de uma líder, a Velhinha, rainha da festa, que surge na trama, à meia-noite, e se assenta sobre o grande jirau. Situação esta que sugestiona certo erotismo, uma vez que o jirau, um pedaço de pau, pode remeter ao órgão sexual masculino, embora no sentido de dicionário signifique "um toco de madeira entre os ramos das árvores". Da mesma maneira, o próprio título do poema alude a uma esfera erótica e sexual.

[2]Na obra *Poesias Completas de Bernardo Guimarães*, já citada anteriormente, Alphonsus de Guimaraens Filho explica em "Nota" (p. 478-479) a respeito de palavras e personagens presentes em "A orgia dos Duendes", assim como a festa do cateretê, que se trata de uma dança cultuada no interior do Brasil.

Aliás, em relação ao título, nota-se que “duendes”, no caso desse poema, não estão restritos, apenas, aos seres conhecidos como de baixa estatura, barbudos, mágicos e que remetem à cultura europeia em um primeiro olhar. Nesse texto, a palavra “duendes” integra as várias entidades lendárias, tais como: o diabo, a bruxa, o lobisomem e a mula sem cabeça, além do duende propriamente dito. Compreende-se do título, portanto, que “duendes” referem-se a um hiperônimo de todos os seres sobrenaturais abrigados na floresta, em que acontece tal festa. Já a palavra “orgia”, que pode significar desordem, bagunça, estaria relacionada, além do já exposto, à sequência de ações e confissões das personagens que apresentam desvios quanto a um comportamento normal, habitual.

Nesse sentido, vejamos uma passagem do poema em que se constata como a questão sexual está vinculada a tal narrativa, como no segundo momento (II), nas 18ª e 20ª estrofes:

> Três diabos vestidos de roxo
> Se assentaram aos pés da rainha,
> E um deles, que tinha o pé coxo,
> Começou a tocar campainha.
>
> Campainha, que toca, é caveira
> Com badalo de casco de burro,
> Que no meio da selva agoureira
> Vai fazendo medonho sussurro.
>
> Capetinhas trepados nos galhos
> Com o rabo enrolado no pau,
> Uns agitam sonoros chocalhos,
> Outros põem-se a tocar marimbau.
> (GUIMARÃES, 1959, p. 146)

Assim, na 18ª quadra, a palavra “campainha”, de acordo com o contexto da segunda parte – momento em que os seres sobrenaturais surgem munidos com instrumentos musicais para a grande festa, a dança do cateretê –, é um objeto para a ocasião. Por outro lado, de acordo com a posição em que se encontra o diabo de pé coxo perante a rainha, sugere que ele poderia ter tocado o órgão de prazer sexual feminino, vulgarmente conhecido como “campainha”, como se pode ver: “Três diabos vestidos de roxo/ Se assentaram aos pés da rainha,/ E um deles, que tinha o pé coxo,/ Começou a tocar campainha” (GUIMARÃES, 1959, p. 146).

Ainda sobre o duplo sentido, na 20ª estrofe, nota-se uma ambiguidade nas palavras “rabo” e “pau”, embora no sentido primeiro seriam “cauda” e “pedaço de madeira”, respectivamente, como se pode notar em: “Capetinhas trepados nos galhos/ Com o rabo

enrolado no pau,/ Uns agitam sonoros chocalhos,/ Outros põem-se a tocar marimbau" (GUIMARÃES, 1959, p. 146).

Seguindo a sequência do texto, a terceira parte (III) corresponde ao instante em que os servos, isto é, os duendes em seu sentido hiperônimo (monstros, seres do além e animais encantados) e a rainha velhinha se reúnem na macabra noite. Assim, cada um conta a sua história de maldades e pecados. Esse é o momento em que cada personagem pronuncia-se, tal qual a rainha, detentora dos piores desvios da narrativa, como a própria se determina:

> Quem pratica proezas tamanhas
> Cá não veio por fraca e mesquinha,
> E merece por suas façanhas
> Inda mesmo entre vós ser rainha.
> (GUIMARÃES, 1959, p. 150)

Em tal momento, é possível observar, também, que todos os confessos do evento noturno tinham ligações com crimes contra a religião católica, como a Getirana, que arrastou um abade ao suplício (GUIMARÃES, 1959, p. 147) e a "Mula-sem-cabeça", personagem da tradição oral, que se apaixonou por um bispo (GUIMARÃES, 1959, p. 148). A exceção, entretanto, está para a rainha, sem ligação explícita com a Igreja, mas que cometera homicídios contra familiares, como pai, o irmão e o marido, além dos amantes. De todo modo, nota-se que as histórias provenientes da cultura popular são recriadas ficcionalmente, tornando a história em questão mais convincente, isto é, como se um evento sobrenatural tivesse sido flagrado por acaso por um sujeito que passava pela soturna floresta, embora isso não esteja explícito no texto.

Em relação aos pecados contra o cristianismo, mais especificamente o catolicismo, trata-se de mais um instante em que o desvio contra uma moral de ordem religiosa – a doutrina católica – era uma forma de se alcançar o prazer. Aliás, em se tratando de prazer, na quarta parte do poema (IV), há um retorno à voz externa que narra o poema, e a Morte, então, surge na noite, dando fim à festa diabólica:

> Mais eis que no mais quente da festa
> Um rebenque estalando se ouviu,
> Galopando através da floresta
> Magro espectro sinistro surgiu
> (GUIMARÃES, 1959, p. 151)

Assim, o fato de a Morte ter aparecido no mais quente da festa, ordenando a todos que sumissem do local, sugere a ideia de que as criaturas não chegaram a atingir o auge do prazer. Algo que, certamente, aguçaria mais ainda a vontade de dar continuidade à orgia nas próximas noites. Entretanto, o momento de quase clímax se deu quando a dança fervia como um corrupio, isto é, um redemoinho (GUIMARÃES, 1959, p. 150). Observa-se que tal imagem criada é ligeira, empoeirada, não se podendo distinguir as formas dos seres, separadamente, mas como um núcleo, representando a orgia. Tal imagem remeteria aos vultos, sombras ligeiras, assombrações que, estando de passagem no mundo humano, são flagrados por um olhar mediúnico, de maneira bem rápida e disforme. Trata-se, portanto, de uma recriação imagética, relacionada às assombrações que, segundo relatos populares, referem-se à existência do sobrenatural.

Algo importante para se observar é que crítica à religião católica de Bernardo Guimarães não se restringe somente ao poema "A orgia dos duendes". Na poesia "Parecer da Comissão de Estatística a Respeito da Freguesia da Madre-de-Deus-do-Angu", por exemplo, há a presença da ironia; quer dizer, um humor sarcástico em relação a essa doutrina religiosa, como se pode observar na segunda estrofe de tal poema:

> Para haver um Deus com madre,
> Era preciso um Deus fêmea;
> Mas isto é forte blasfêmia,
> Que horroriza mesmo a um padre.
> Por mais que a heresia ladre,
> Esse dogma tão cru,
> – De um Deus de madre de angu,
> – Não é obra de cristão,
> E não passa de invenção
> Dos filhos de Belzebu.
> (GUIMARÃES, 1959, p. 447 e 448)

Outra obra de Bernardo Guimarães em que há crítica contra o catolicismo é o romance *O seminarista* (1872), elogiado pela crítica, sobretudo, pelo seu desfecho trágico, em que o protagonista Eugênio se depara, em sua primeira missa como padre, com a triste e inesperada situação de ter que rezar uma missa para a sua amada que falecera, a Margarida. Nesse livro, o pecado contra o celibato clerical é posto em questão.

Retornando ao poema "A orgia dos duendes", observa-se que, a narrativa conduz o leitor a uma atmosfera de estranhamento aos acontecimentos sinistros no arvoredo, já que a orgia ocorre na floresta, um local pertencente à esfera realista, isto é, o local do mundo

objetivo, do universo em que a ordem natural reina. Isso se encontra bastante evidente na última parte do poema (V), em que se verifica o uso de adjetivações à situação sobrenatural que ocorrera durante a noite anterior:

> E aos primeiros albores do dia
> Nem ao menos se viam vestígios
> Da nefanda, asquerosa folia,
> Dessa noite de horrendos prodígios.
> (GUIMARÃES, 1959, p. 151)

Nesse sentido, constata-se que a enunciação do poema "A orgia dos duendes" está vinculada a uma realidade natural, e, portanto, uma sensação de estranhamento é despertada quanto aos fenômenos que ocorreram no arvoredo à noite; embora essa esfera demoníaca seja atraente, de algum modo.

Assim, depois que toda a súcia some de chofre, tudo volta ao normal. O dia amanhece e as aves, animais considerados divinos na mitologia por sua aproximação com o céu, surgem "gorjeando canoros queixumes", conforme se observa na estrofe a seguir da parte V:

> E nos ramos saltavam as aves
> Gorjeando canoros queixumes,
> E brincavam as auras suaves
> Entre as flores colhendo perfumes.
>
> E nas sombras daquele arvoredo,
> Que inda há pouco viu tantos horrores,
> Passeando sozinha e sem medo
> Linda virgem cismava de amores.
> (GUIMARÃES, 1959, p. 151)

Como se pode perceber, a luz do dia poderia estar representando a norma, isto é, o retorno do habitual, enquanto os duendes somem na escuridão da noite profana. A linda virgem que aparece durante o dia, cismando de amores, opta, ironicamente, por passear por entre as sombras do arvoredo. A sombra, ponto intermediário entre a luz e a escuridão, na ocasião, pode sugerir que a moça encontrava-se em um estado de semiperdição. Como se a própria natureza, com a marca do pecado de algumas horas atrás, a atraísse para o local.

O verbo "viu" da última estrofe citada de "A orgia dos duendes" é ambíguo, pois, além de funcionar como um sinônimo de "houve", pode, também, estar se referindo à linda virgem que cismava de amores. Por outro lado, mais parece que o verbo se relaciona a uma voz narrativa externa ao poema, e, por isso, em terceira pessoa, concordando com o olhar de

quem observa tudo, o olhar onisciente. De toda forma, verifica-se um juízo de valor quanto aos acontecimentos sobrenaturais do poema, através de adjetivos.

O poema, que se divide em cinco partes, como se pôde perceber, apresenta circunstâncias polêmicas. Na parte I, conforme foi visto, nota-se o duplo sentido erótico em algumas estrofes, como em: “Meia-noite soou na floresta/ No relógio de sino de pau;/ E a velhinha, rainha da festa,/ Se assentou sobre o grande jirau.”.

Nas partes II, IV e V, a ousadia não está tão explícita, tal qual em I. Em contraposição, em III, momento em que as criaturas da macabra festa noturna começam a declarar seus feitos demoníacos, a narrativa demonstra-se bastante polêmica, uma vez que se opõe aos valores de uma norma cristã, justamente por ir de encontro aos preceitos preservados pela sociedade, como o relato do aborto, por exemplo.

Nesse sentido, observe como o relato cantado pela personagem Taturana mostra tanto a libertinagem sexual com o próprio pai, quer dizer, uma relação incestuosa, como, também, revela uma afronta aos preceitos do catolicismo:

TATURANA

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

Mas se minha fraqueza foi tanta,
De um convento fui freira professa;
Onde morte morri de uma santa;
Vejam lá, que tal foi esta peça.
(GUIMARÃES, 1959, p. 147)

Já Getirana, que também é uma personagem pecadora quanto à religião católica, vai mais além, ao sugerir a prática do aborto, indo de encontro ao catolicismo, bem como aos valores sociais e judiciais, de preservação da vida:

Os amantes, a quem despojei,
Conduzi das desgraças ao cúmulo,
E alguns filhos, por artes que sei,
Me caíram do ventre no túmulo
(GUIMARÃES, 1959, p.148)

Quanto aos personagens Galo-Preto e Crocodilo, ambos se declaram como pertencentes ao clero, sendo que o primeiro se trata de um frade luxurioso:

Como frade de um santo convento
Este gordo toutiço criei;
E de lindas donzelas um cento
No altar da luxúria imolei.
(GUIMARÃES, 1959, p. 148)

Já o Crocodilo era um papa que botava veneno nas hóstias:

Eu fui papa; e aos meus inimigos
Para o inferno mandei c'um aceno;
E também por servir aos amigos
Té nas hóstias botava veneno
(GUIMARÃES, 1959, p. 149)

Ainda na parte III, notam-se também as confissões cantadas pelos personagens bastante conhecidos dos "causos" populares, isto é, "Lobisome" e "Mula-sem-cabeça". Assim, a "Mula-sem-cabeça" confessa seu pecado por ter se apaixonado por um padre e, por isso, se transformado num horrendo ser. Vejamos este momento:

MULA-SEM-CABEÇA

Por um bispo eu morria de amores,
Que afinal meus extremos pagou;
Meu marido, fervendo em furores
De ciúmes, o bispo matou.

Do consórcio enjoei-me dos laços,
E ansiosa quis vê-los quebrados,
Meu marido piquei em pedaços,
E depois o comi aos bocados.

Entre galas, veludo e damasco
Eu vivi, bela e nobre condessa;
E por fim entre as mãos do carrasco
Sobre um cepo perdi a cabeça.
(GUIMARÃES, 1959, p. 148 – 149)

Deve-se lembrar, a respeito dessas estrofes, que, embora tenham uma ligação direta com a história popular da mula sem cabeça, há de se considerar a presença de elementos ficcionais, como o canibalismo novamente se perpetuando e despertando o medo no poema.

O crítico Duda Machado, inclusive, em "Bernardo Guimarães, a exceção pelo riso", já comentara a respeito de "A orgia dos duendes" tomar uma dimensão antropofágica a partir da 4ª estrofe do poema, momento em que, segundo ele, explora-se o humor: "A descrição

caricatural da bruxa cozinhando um repasto antropofágico resume-se a um clichê de histórias para crianças" (MACHADO, 2007, p. 182). Só que, conforme foi comentado inicialmente, a união de entidades lendárias com personagens fictícios traz para o poema elementos de uma cultura mais específica, isto é, a regional, o que demonstra que "A orgia dos duendes" não se trata de uma produção estereotipada. Dessa forma, Bernardo Guimarães criou uma situação ficcional de terror, ainda que permita certos elementos de comicidade, e reuniu vários aspectos da cultura popular em "A orgia dos duendes", a partir do momento em que ele insere personagens lendários numa esfera ficcional.

Dessa forma, esse texto é um tipo de poema narrativo, em que um evento sobrenatural é narrado em um ambiente pertencente a uma esfera da ordem natural, o arvoredo. Sendo assim, seria como se a perspectiva de tal relato do poema superasse as explicações científicas, da ordem natural. Assim, a orgia, a festa do cateretê, as conversas entre as entidades sobrenaturais, aludem às histórias populares. Só que, em tal poema, as circunstâncias acontecem especificamente durante a noite, na floresta. Nesse sentido, "A orgia dos duendes" apresenta maior verossimilhança entre o mundo ficcional e uma realidade possível, isto é, a das lendas; porém, marginalizada pela ciência. Afinal, as lendas são os relatos de testemunhas sobre fatos e seres não comprovados pelo saber científico.

De qualquer maneira, observa-se que Bernardo Guimarães criou um poema macabro, inspirado nos "causos", com bastante propriedade. Algo que, certamente, afasta-o do julgamento de poema clichê por conta do uso de certas imagens e figuras fantásticas da tradição popular. Não que suas outras obras, de estilos diferentes, não tenham importância; contudo, é indiscutível que, diante de um trabalho de tão merecido valor literário e cultural, seja um equívoco não reconhecer a sua importância como poeta brasileiro.

Em suma, é válido expor que "A orgia dos duendes", ao possibilitar o ingresso do indivíduo num mundo em que há a presença de elementos macabros, liberta-o de uma sociedade em que o discurso científico é sempre posto em primeiro plano, como uma verdade absoluta e inquestionável. Como se sabe, a ciência privilegia o mundo objetivo, onde não há espaço para o sobrenatural. Isso, porém, poderia (e deveria) ser repensado. Não se trata de desqualificar a ciência, mas de abrir espaços para outros conhecimentos humanos que, acima de tudo, fazem parte da esfera cultural, bem como da esfera científica, a ordem natural. Nesse sentido, é válido considerar a história de memórias anônimas, em que não se comprova o

evento extraordinário pela ciência, mas releva a enorme quantidade de testemunhas sobre um fato ou uma entidade sobrenatural.

Algo importante para se comentar também neste capítulo inicial é a presença de alguns elementos que remetem ao gótico em “A orgia dos duendes”. Não que esse poema possa ser considerado puramente gótico, mas é possível observar certas circunstâncias que remetem a determinados aspectos desse movimento ou estilo.

Em “Das formas de narrar o medo ao Gótico: como o horror na arte tornou-se a arte do horror” (FRANÇA, 2015), Júlio França traz uma reflexão sobre como o gótico fez do horror um modo artístico e reflete sobre o porquê da ficção do medo poder ser encarada como meio de acesso privilegiado às questões primordiais do mundo contemporâneo. Nesse sentido, Júlio França analisa alguns elementos presentes nas histórias góticas, como é o caso dos monstros, que representariam a alteridade, tais quais Polifemo e os ciclopes. Conforme esse autor expressa: “Os monstros são a corporificação metafórica dos desejos, das ansiedades, das fantasias e, sobretudo, dos medos de uma sociedade, e funcionam como agentes da norma, situando-se como uma advertência contra a exploração das fronteiras e limites” (FRANÇA, 2015, p. 2).

Nesse sentido, “A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães, apresenta, tal como França analisa a construção dos monstros ficcionais, personagens que relatam a concretização de seus anseios em vida, sendo a maioria dessas personagens relacionadas à vida eclesiástica. Assim, os duendes (monstros) de “A orgia” seriam a representação das consequências de seus atos libertinos, imorais, perante a sociedade.

Júlio França explica também que a literatura gótica, por fomentar o medo, o assombro e o maravilhamento, resgatou o sentimento e a sensibilidade que foram usurpados pelo ideário iluminista, que buscava na razão e na explicação científica a solução para todos os problemas humanos. Assim, o gótico figuraria os temores do excesso do conhecimento e os temores da ausência de conhecimento. Por último, ele expressa um conceito sobre a literatura gótica:

> O que se chama de literatura gótica é, portanto, o resultado da convergência entre uma linguagem artística especializada na representação do mundo e uma percepção moderna de medo – desiludida com a realidade social e com o futuro que o progresso científico nos reserva, desencantada com a natureza perversa do homem – *homo homini lupus*. (FRANÇA, 2015, p. 13)

Nesse sentido, nota-se que, no poema de Bernardo Guimarães, a escuridão do arvoredo pode representar a metáfora do refúgio de tais sujeitos que, ao contrário do que

pregava o ideário iluminista, viam na irracionalidade e no rompimento com a norma formas de libertação. Assim, atitudes racionais não eram uma solução para os duendes de "A orgia", que desejavam dar voz aos seus instintos mais primitivos e verdadeiros, ainda que totalmente subversivos.

Outro autor brasileiro que traz uma reflexão sobre o estudo do gótico no Brasil é Maurício Cesar Menon, que, em *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932* (MENON, 2007), questiona se realmente houve uma literatura gótica brasileira, além de analisar algumas figurações do gótico em narrativas brasileiras nos séculos XIX e XX.

Menon explica que o romance ou novela gótica surgiu no século XVIII na Europa; contudo, ele esclarece que o terror e o horror sempre existiram na literatura e que não se trata de algo exclusivo do gótico. Por isso, é necessária certa cautela antes de classificar uma obra como sendo gótica. Nesse sentido, Menon esclarece que os aspectos essenciais que integram o gótico literário nem sempre são nítidos. Assim, tal autor analisa em seu texto as figurações presentes no gótico, isto é, a projeção tênue do gênero sobre a literatura brasileira no período estudado, envolvendo autores com obras à margem do cânone. Ele também questiona por que somente as narrativas são estudadas com mais afinco. Menon ressalva que temas ligados ao gótico, ao sombrio, ao mórbido são bem discutidos na literatura brasileira e analisados dentro da poesia ultrarromântica. Já quanto à narrativa (nesse caso, podemos incluir também “A orgia dos duendes”, pois, conforme se pode observar, trata-se de um poema narrativo), apenas *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, é bem discutida. Dessa maneira, Menon investiga se realmente houve uma literatura gótica brasileira.

No subtópico “Gótico na literatura” (MENON, 2007, p. 24), o autor informa que o gótico se define como uma espécie de novela ou romance de terror, produzido na Europa, na segunda metade do século XVIII, e se associa à ascensão da classe burguesa e às suas preferências. Menon explica também que tal romance possui caráter transgressor, embora alguns ainda tenham tom moralista. Assim, as narrativas, a princípio, respondiam aos ideais da Revolução Francesa, da Revolução Industrial e do emergir das massas da Europa, ao fazerem apologia contrária à tirania exercida por nobres, algo que se percebe em *Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerada a primeira narrativa gótica.

A respeito da origem do gótico, Menon cita Kilgour (1995, p. 3), que afirma o seguinte:

> O surgimento do gótico no século dezoito é também interpretado como um sinal de ressurreição da necessidade pelo sagrado e transcendente em um moderno século iluminado que nega a existência de forças sobrenaturais, ou como na rebelião contra a tirania da razão. (MENON, 2007, p. 25)

Com base na afirmação de Kilgour, é possível dizer que as produções literárias góticas foram uma das primeiras manifestações do Romantismo, opondo-se a um padrão de arte neoclássica, essencialmente aristocrática.

Menon expõe também que, na visão de Vasconcelos (VASCONCELOS, 2002, p. 120), o surgimento do gótico no século XVIII é interpretado como um sinal de ressurreição da necessidade pelo sagrado e pelo transcendente em um século ilustrado, que nega a existência de forças sobrenaturais. De acordo com Vasconcelos, o gótico seria uma rebelião contra a tirania da razão (MENON, 2007, p. 25).

Já no século XIX, as histórias góticas passaram a ser mais depuradas, evoluindo para as projeções do eu interior unidos à emocionalidade, revelando o lado obscuro dos seres e também passando a explicitar aspectos da decadência social e moral (MENON, 2007, p. 26).

Assim, antigos castelos passam a ser substituídos por casarões misteriosos, geralmente em ruínas. As florestas escuras e pantanosas dão lugar a estreitas ruas escuras, cheias de becos, das modernas cidades do século XIX. O sobrenatural, portanto, não é algo mais obrigatório, já que passa a dar espaço para a loucura, alucinações e pesadelos. Já historicamente, o gótico foi classificado como subcultura, devido às manifestações opositoras e pouco aceitas pela sociedade. Conforme Menon explica, as bases da criação gótica são: o romantismo exacerbado, além do surrealismo e decadentismo aliados a uma atmosfera "*dark* medieval".

Quanto ao gênero predominante no gótico, Menon destaca as narrativas de suspense, policial, detetivesco e a ficção científica. Contudo, o autor alerta que o termo gótico não se limita à narrativa literária, uma vez que abrange a história, a arquitetura, a sociologia e as artes. De toda forma, o gótico relaciona-se ao medo, expressando o lado mais sombrio do homem.

No tópico "O gótico literário e seus desmembramentos" (MENON, 2007, p. 29), Menon afirma que, segundo a teoria do gótico, a narrativa gótica genuína não diz respeito somente a enredos que abordem temas ou motivos ligados ao sobrenatural, ao sombrio, ao grotesco, à crueldade, ao bizarro etc. Da mesma maneira, ele declara que o gótico não se

refere somente à novela de terror ou histórias de fantasmas. Há uma diferença sutil, já que, de acordo com a explicação de Priani (s/d, p. 1), o gênero gótico contribuiu para o nascimento da novela histórica de Scott, contos de fantasmas de origem inglesa, do final do século XIX, e, também, para o surgimento de todas as novelas clássicas de terror. Nesse caso, são citadas as obras *Frankenstein* e *Drácula* (MENON, 2007, p. 29).

Em "Principais características e autores de narrativa gótica" (MENON, 2007, p. 32), Menon analisa as principais obras e os autores que se destacaram nessa vertente literária do Romantismo. Dessa forma, Menon sustenta que a obra clássica *O Castelo de Otranto* (1764) consegue reunir os principais elementos que o classificam como gótico: o ambiente e os personagens góticos, o elemento sobrenatural, a estrutura narrativa preponderante do gótico e a fabulação gótica (temas e motivos recorrentes).

Assim, o ambiente gótico diz respeito ao lugar onde ocorrem as ações, em que se observa a presença de uma arquitetura e cenários que remetem ao medievo: castelo, espaço religioso e a natureza. No caso do ambiente religioso, Menon esclarece que no universo gótico funciona como refúgio aos terrores sofridos pelas personagens, como "um espaço imaculado, santificado, protegido por Deus" (MENON, 2007, p. 23). Em alguns momentos, entretanto, esse espaço santo seria um local que reúne religiosos perturbados pelo furor carnal e ou transgressores dos preceitos religiosos, que apenas agem em prol de suas satisfações sexual ou egocêntrica, como é o caso das personagens de "A orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães, que, de acordo com o que já foi dito, estavam ligados à esfera religiosa cristã católica. Só que, para as personagens de Bernardo Guimarães, a esfera religiosa cristã era algo que aprisiona. Somente quando morrem, eles se libertam, contam sobre suas maldades vinculadas aos pecados contra os dogmas católicos.

Sobre o elemento sobrenatural nas histórias góticas, Menon assevera que se trata de uma articulação contrária à racionalidade imposta pela elite neoclássica. Por conta disso, muitos críticos consideram o gótico como uma das mais legítimas expressões do Pré-Romantismo (MENON, 2007, p. 38). Nesse momento, Menon cita Todorov, que estuda o fantástico, um gênero que explora a hesitação sobre a possibilidade de o sobrenatural existir num universo em que predomina a lei natural, da razão. No caso do maravilhoso, caracteriza-se pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem que cause estranhamento por parte das personagens por tais eventos extranaturais. Vale lembrar que mais adiante o *corpus* desta dissertação será também relacionado à teoria de Todorov quanto ao fantástico.

Menon ressalva que não basta haver lances ou personagens sobrenaturais para que se receba a classificação de gótico; afinal, para ser considerado como tal, o sobrenatural deve conter outras características, compondo, assim, a atmosfera gótica. Dessa forma, ele analisa a classificação do gótico, segundo Montague Summers: gótico histórico, gótico natural ou explicado, gótico sobrenatural e gótico equívoco.

Nesse sentido, no histórico, o gótico apresenta-se no passado, sem o elemento sobrenatural; no natural, os fenômenos sobrenaturais surgem para serem dissolvidos com explicações; no equívoco, nota-se que a origem do sobrenatural é algo ambíguo e as personagens costumam se apresentar psicologicamente perturbadas; no equívoco, observa-se a ação cruel de forças não naturais afirmada de maneira vívida. Assim sendo, observa-se que as personagens de "A orgia dos duendes" se encaixariam neste último, ou seja, na classificação de equívoco, em que se observa uma renegação de tais monstros quanto aos seus cargos eclesiásticos em vida. A metamorfose de tais seres seria uma forma de assumirem as suas reais identidades monstruosas, com requintes de maldade ao extremo.

Quanto aos temas e motivos, em "A fabulação gótica" (MENON, 2007, p. 42), estes levam em consideração a maneira como são articulados no texto bem como os motivos inerentes. Assim, um dos temas explorados no universo literário gótico inclui: pecado dos pais, que recai sobre os filhos em forma de maldição, tal qual ocorre em *O Castelo de Otranto* (1764). Além desse, exploram-se temas relacionados à sexualidade: o incesto, a homossexualidade, a poligamia, o sadomasoquismo. Notam-se também temas ligados à religiosidade, geralmente, de acordo com a perspectiva da crítica literária, como um sentimento anticatólico, em que se observa, dentre outras temáticas, a questão da sexualidade reprimida. Novamente, tal temática apresenta certa relação com o poema "A orgia dos duendes" quanto aos elementos do gótico, já que os duendes dessa balada estiveram envolvidos em relação ao universo cristão católico enquanto vivos.

Outros temas explorados pelo texto gótico, analisados por Menon, seriam: a imortalidade, o mito da criação – como é o caso da obra *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley –, e a morte. Neste último caso especificamente, Menon apresenta alguns alertas. Segundo ele, esse tema deve ser visto com cuidado em textos de ficção gótica, já que a morte é um tema recorrente em vários gêneros literários. Sendo assim, a morte na esfera gótica costuma ocorrer através de crime e não de forma natural, o que gera medo no leitor, já que, como ele explica, une o reconhecível com o incognoscível. Aliás, ele ressalva que nem

sempre os fantasmas das histórias góticas são vistos pelas personagens; muitas vezes, são apenas sugeridos.

Dessa forma, Menon assevera que a morte no texto gótico não está relacionada à morte natural, mas a algum crime, ou descrita de uma forma repugnante, assustadora. Em suas palavras:

> A peste, o canibalismo, a putrefação, a necrofilia, o emparedamento, a tortura e a decrepitude são somente algumas das imagens associadas à morte na ficção gótica, e cada uma delas daria assunto para ser devolvida em análises isoladas. (MENON, 2007, p. 44-45)

Mais uma vez, podemos enxergar como o tema da morte relacionado ao gótico comunica-se com o poema de Bernardo Guimarães, já que o canibalismo e a tortura ocorrem durante os preparativos do evento macabro, como a bruxa que frita o menino em uma panela com tripas e tudo. Isso sem contar nos relatos sanguinários das personagens que cometeram homicídios variados em vida.

Algo importante que se deve esclarecer é que a associação de "A orgia dos duendes" ao universo gótico não é algo exclusivo deste presente trabalho, e o próprio Menon comenta sobre tal poema e outras obras de Bernardo Guimarães que aludem ao gótico. Dessa forma, mais adiante, Menon analisa o que os principais historiadores da literatura desenvolvida no Brasil perceberam sobre as características do gótico ou de seus desdobramentos nelas. Assim, ele questiona quais seriam os autores e obras mais significativas do gênero no Brasil.

Nesse sentido, em "Percepções da historiografia e da crítica acerca do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira do século XIX e início do século XX" (*idem*, 2007, p. 60), Menon cita o poema "A orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães, como um exemplo de reunião de diferentes heranças culturais que compõem a ficção do horror, conforme se pode observar pelo misto de tradições nativas com folclores e crenças europeias, cheias de lobisomens e gnomos, protetores dos bosques. Assim, Menon chama de "mixagem" a mistura de culturas em "A orgia". Ele afirma que Bernardo Guimarães reúne elementos do sabá das feiticeiras, personagens da cultura popular, como o lobisomem, e ficcionais, como o esqueleto, a dança de origem indígena e africana, dentre outros motivos.

Algo importante que Menon comenta a respeito do estudo do gótico na literatura brasileira é que muitos autores não usam o termo gótico propriamente dito ao analisar dada obra. Assim, Sílvio Romero, por exemplo, segundo ele, usa a expressão "gênero pavoroso", por não serem os textos brasileiros genuinamente góticos. De todo modo, Byron influenciou

bastante nessa vertente ultrarromântica do Brasil e, para Menon, Álvares de Azevedo foi o autor do Brasil que conseguiu evocar em suas obras o gótico europeu.

De acordo com Menon, embora se reconheça a influência do gótico na literatura brasileira, não há um estudo aprofundado dessa vertente no Brasil. Segundo o autor, a crítica literária apenas se limita a fazer comentários. Isso porque o termo gótico refere-se à literatura europeia e um texto brasileiro não poderia ser considerado genuinamente gótico, algo que, como se pode constatar, está em consonância com a visão crítica de Júlio França. Assim, Menon esclarece que o gótico esgotou-se quase de todo no século XVIII, época em que o Brasil não havia ainda desenvolvido a narrativa ficcional.

Em "Figurações do gótico e de seu desmembramento na literatura brasileira" (*idem*, 2007, p. 90), Menon faz um levantamento de algumas figurações presentes em textos de caráter gótico ou em textos que se originam desse gênero, tais como a literatura de terror, horror e a literatura de suspense ou mistério. Assim, Menon analisa algumas obras de Bernardo Guimarães nesse capítulo. "A dança dos ossos", por exemplo, da obra *Lendas e romances* (1871), é caracterizado como um conto de assassinatos e revelações, fantasmas e de lugar assombrado. Já "A garganta do inferno", presente também na obra anteriormente mencionada, classifica-se como uma história de ambientes aterrorizantes, bruxaria, mistério e suicídio. "A ilha maldita", por sua vez, explora a temática de assassinatos e revelações, bruxaria, descrição de alguns ambientes e situações góticos, mistério e sobrenatural. Nesse sentido, observa-se que Bernardo Guimarães já vinha explorando em textos diversos a esfera sobrenatural na literatura e, inclusive, o clima gótico, conforme se viu com o estudo de Menon.

Posteriormente, Menon analisa as personagens típicas do universo gótico. Dessa forma, ele classifica a heroína gótica como frágil e perseguida, em que ela se apresenta como linear, isto é, bastante previsível e nunca capaz de surpreender o leitor. Tal modelo de personagem seria inspirado nos romances de cavalaria medievais, emoldurado por uma aura cristã. Ele afirma ainda que a heroína gótica funcionaria como uma personagem secundária, uma vez que seu papel é o de evidenciar a figura do herói cavaleiro.

No caso de "A orgia dos duendes", temos a Velha Rainha como protagonista, já que é ela quem conduz o evento macabro, além de explicitar os feitos mais perversos em relação aos demais personagens. Todavia, nesse caso, diferente do que ocorre com a figura feminina da maioria das narrativas góticas, a Velha Rainha apresenta profundidade psicológica, já que

rompe com a expectativa de uma ordem preestabelecida. Ela mata pelas costas, pratica o aborto, é infiel, incestuosa e totalmente inescrupulosa. Suas atitudes, conforme se pode observar, surpreendem por sua conduta imoral.

Em outras obras, entretanto, Menon comenta que Bernardo Guimarães apresenta personagens femininas que correspondem ao modelo de heroína gótica. Assim, Menon analisa a heroína presente em "A garganta do inferno", de Bernardo Guimarães. Nesse enredo, a heroína frágil sonha com uma gruta recheada de ouro entre as rochas. Passa por um labirinto com aspectos góticos, onde encontra um rapaz com quem sonhara. O desfecho da trama é trágico, pois a mocinha e sua mãe morrem.

Mais adiante, porém, Menon afirma que na trama gótica cristaliza-se também a mulher fatal, que será demonizada ou santificada pela Igreja. Nesse caso, a mulher apresenta-se com a dualidade feminina: anjo *versus* demônio. Contudo, conforme Menon explica, não é apenas a mulher vista pertencente ao universo mítico cristão que apresentará uma dualidade, já que isso é bastante recorrente em culturas variadas, como no paganismo. Assim, ele cita as sereias e as ondinas, que seduzem os homens pelos seus cantos e ou belezas. Novamente, Bernardo Guimarães é citado por Menon, que destaca "A ilha maldita" como um texto que explora o universo da mulher sedutora. Dessa maneira, a personagem Regina, uma sereia, apenas tem sua identidade revelada no desenlace, criando-se um clima de incerteza na narrativa. Outra obra de Bernardo Guimarães em que aparece uma personagem feminina fatal é *Jupira* (1872). Contudo, Menon enfatiza que tal obra foi considerada pela crítica como indianista.

Em suma, Menon esclarece que, de forma geral, os textos de inspiração gótica ou góticos propriamente ditos apresentam temas ligados à sexualidade, principalmente aqueles que transgridem a dita moralidade. Nesse sentido, é inevitável não relacionar o gótico ao poema "A orgia dos duendes" mais uma vez, já que, nesse texto, os personagens monstruosos reúnem-se numa floresta para contarem seus feitos malditos em vida, marcada pelos pecados quanto a desvios sexuais e anticatólicos, conforme foi visto.

Antes de concluir este capítulo, é importante que se esclareça que o poema de Bernardo Guimarães, "A orgia dos duendes", embora apresente elementos do gótico, não pode ser considerado como um texto genuinamente gótico, pois, conforme foi explicado, ele não pertence à tradição gótica europeia, embora tenha sido influenciado por ela em certa medida. Além disso, para que um dado texto ou obra sejam considerados góticos, eles obrigatoriamente precisariam apresentar todos os elementos do gótico em conjunto, tal qual

ocorre com a obra pioneira do gótico, *O Castelo de Otranto* (1764), algo que não acontece com o poema “A orgia dos duendes”.

3 ENTRE O FANTÁSTICO E O GROTESCO

3.1 “A orgia dos duendes” e a estética grotesca

A palavra “grotesco” é uma derivação da palavra italiana *grotta*, que significa gruta. Esse termo alude a um tipo de ornamento descoberto em escavações durante o século XV, na Domus Aurea de Nero (palácio do imperador romano Nero, 58-54 a. C.). Tais ornamentos se destacavam por apresentar figuras fantásticas, em que se observavam formas humanas hibridizadas com plantas e seres bestialógicos. Os artistas renascentistas retomaram esses ornamentos em sua arte. De acordo com Selma Calazanz (2009), o grotesco não deve ser confundido com o arabesco, pois este último não inclui formas humanas em seu hibridismo. Por outro lado, de acordo com Wolfgang Kayser, no capítulo “O grotesco, objeto e palavra” (KAYSER, 2003, p. 17-27), o pintor e escritor milanês Lomazzo verifica que o grotesco se desenvolveu em harmonia com o arabesco e não em contraposição.

Durante o Romantismo, o grotesco tornou-se, novamente, um elemento importante, já que o contraste e a negação da realidade e da racionalidade transformaram-se em uma forma de fruição artística. Nesse sentido, sabe-se que o Ultrarromantismo foi o instante em que o romântico mais se voltou para a sua subjetividade, enclausurando-se nessa “gruta” interior, em que todas as emoções do indivíduo se compilaram hiperbolicamente, conduzindo a natureza à sua volta para o eu, como uma espécie de ímã ou espelho de si.

Em “A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães, essa “gruta” será recriada numa floresta, à meia-noite, a hora do negrume e de renegação da luz da razão. Assim, os seres híbridos manifestam seus feitos imorais em vida, negando a ordem do mundo racional, em meio ao catártico e soturno cateretê. Entretanto, apesar do caráter subversivo de tal festa, observa-se que no grotesco encontro existe uma ordem, embora avessa à norma, uma vez que tem hora certa para ocorrer; além disso, as ações ocorrem de forma ordenada:

> Meia-noite soou na floresta
> No relógio de sino de pau;
> E a velhinha, rainha da festa,
> Se assentou sobre o grande jirau.
> (GUIMARÃES, 1865, p. 144)

Assim, gradativamente, os personagens macabros vão entrando em cena de forma ordenada, cada qual praticando suas ações horrendas, isto é, fazendo os preparativos para a grande folia: Lobisome apanhava os gravetos para acender a fogueira, um diabo vermelho pendurado num pau pelo rabo torrava pipocas no borralho, Taturana, a bruxa resmungona amarela, frigia um menino com tripas e tudo na panela, enquanto Getirana adubava a caldeira da sopa com o sangue de um velho morcego, que ela destrinchava com as unhas. Já Mamangava frigia o lombo de um rei dom abade em suas próprias banhas, assim como outras criaturas hibridizadas ou recriadas do folclore iam fazendo seus preparativos fúnebres, enquanto a terrível rainha da festa invocava os demais monstros para o grande evento:

> Vinde, ó filhas do oco do pau,
> Lagartixas do rabo vermelho,
> Vinde, vinde tocar marimbau
> Que hoje é festa de grande aparelho.
> (GUIMARÃES, 1865, p. 145)

Conforme se pode observar, esse poema apresenta muitos personagens que estabelecem forte correspondência com o conceito inicial de grotesco. Uns capetinhas, por exemplo, são descritos como envolvidos em galhos, como se eles fizessem parte dessa vegetação, compondo, assim, uma grotesca natureza:

> Capetinhas trepados nos galhos
> Com o rabo enrolado no pau,
> Uns agitam sonoros chocalhos,
> Outros põem-se a tocar marimbau.
> (GUIMARÃES, 1865, p. 146)

Outro exemplo dessa fusão grotesca é a descrição do sapo, como se nota a seguir, em que o anfíbio apresenta chifres:

> O Caturra era um sapo papudo
> Com dous chifres vermelhos na testa,
> E era ele, a despeito de tudo,
> O rapaz mais patusco da festa.
> (GUIMARÃES 1865, p. 147)

Antes de se iniciar a terceira parte da balada, em que os seres infernais ganham voz na narrativa poética, e cantam suas maldades em vida, os duendes dançam em círculo ao redor da

fogueira. Nesse momento, a velocidade de suas ações potencializa a fusão grotesca da orgia, isto é, esse hibridismo, para, em seguida iniciar o instante mais cavernoso do texto de Bernardo Guimarães, ou seja, a hora da confissão.

> E dançando em redor da fogueira
> Vão girando, girando sem fim;
> Cada qual uma estrofe agoureira
> Vão cantando alternados assim:
> (GUIMARÃES, 1865, p. 147)

Antes de analisar a terceira parte de "A orgia dos duendes", será necessário discutir as diferentes teorias acerca da estética do grotesco, já que até o presente momento, o poema apenas foi correlacionado com o sentido original do termo grotesco que, conforme foi explicado, é proveniente da palavra *grotta*.

De acordo com o crítico Fabiano Santos, em *Lira dissonante* (2009), o grotesco enquanto estética literária apresenta divergências quanto ao seu conceito, sobretudo em relação às visões de Kayser e Bakhtin, as quais serão analisadas nesse capítulo. Da mesma forma, Antonio Candido, em "A poesia pantagruélica", também contribui na ampliação do conceito de grotesco, especificamente em relação à poesia romântica do Brasil.

Vale lembrar que todas essas discussões sobre o grotesco têm um intuito de sustentar a proposta deste trabalho, ou seja, comprovar que esse poema de Bernardo Guimarães não é um poema apenas de cunho humorístico, embora seja sabido que tal autor tenha produzido textos desse tipo também, como os disparates e/ou poemas *nonsense*. Isso não significa, obviamente, que se pretenda proibir o riso, até porque isso seria impossível, devido às inferências sociais que se correlacionam na leitura do texto, sobretudo em relação a um poema em que se recriam personagens da esfera lendária, que, constantemente, vêm sendo vinculados a figuras estereotipadas.

Dessa forma, pretende-se demonstrar como o grotesco apresenta uma unidade quanto à temática macabra, de terror, no poema narrativo de Bernardo Guimarães, "A orgia dos duendes". Fabiano Santos, em *Lira dissonante*, explica que uma das marcas do grotesco é o paradoxo. Em alguns momentos, ele enfatiza que a ironia é uma figura de linguagem importante dentro do contexto grotesco, uma vez que expõe aquilo em que não se acredita, o que não se pensa, mas de modo que o interlocutor perceba essa contradição de ideias, através de uma linguagem em que o real pensamento seja percebido pelo interlocutor de forma proposital. Aliás, a própria hibridização já revela a conciliação estranha de duas naturezas

distintas. Quanto a isso, não se pode esquecer também da estética do fantástico, que como se pôde constatar em outros capítulos, representa o encontro de duas ordens que não se conciliam, só que, no caso, a natureza externa ao ser.

Voltando ao grotesco, Fabiano Santos relembra a visão de Victor Hugo, autor de *Notre-Dame de Paris* (1831), quanto ao conceito de grotesco, em que se observa a conciliação do grotesco e do sublime, sendo o primeiro ligado às questões terrenas, enquanto o último estaria relacionado à esfera celestial. O personagem Quasímodo, inclusive, estaria associado à entidade bíblica Nossa Senhora, a virgem Maria. Assim, o grotesco marca a excentricidade da época moderna, através de suas formas incomuns e turvas. Fabiano Santos enfatiza, no entanto, que o grotesco não é algo que esteve presente apenas no Romantismo. No Maneirismo, o grotesco também se manifestou; mas, na estética romântica, a estranheza é algo essencial, enquanto na estética anterior, ele chama o grotesco de "efeito colateral de um abalo da visão de mundo" (SANTOS, 2009, p. 119). Por outro lado, nas duas manifestações artísticas rompe-se com o conceito de belo, da Antiguidade. Além disso, o rompimento com o belo também ocorreu durante o surgimento do gótico, através da obra *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, século XVIII (1764).

Sendo assim, durante a Antiguidade, o belo representou a harmonia entre o homem e a natureza. O grotesco, por sua vez, surge como forma de ruptura dessa visão, explorando a subjetividade em alto grau e em detrimento desse universo harmônico de outrora. Nesse sentido, Fabiano Santos explica que existem controvérsias quanto ao conceito estético de grotesco, devido ao caráter polissêmico do termo, além de divergências de consenso na crítica literária, que, muitas vezes, fazem uma relação direta do grotesco ao cômico, ou apenas ligado ao fantástico. Alguns acreditam que seja uma estética em oposição ao sublime, outros tantos veem o grotesco como uma forma de ironia romântica ou um modo de narrar em que se explora a surpresa.

Na visão de Bakhtin, nota-se a vinculação do grotesco medieval ao riso alegre do carnaval, enquanto na esfera romântica, o riso foi se atenuando. Em suas palavras: "no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma do humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador positivo do riso se reduz ao mínimo" (BAKHTIN, 1993, p. 35).

Assim, entende-se que o grotesco foi um marco importante para o Romantismo, pois o sublime já era uma estética existente, enquanto o grotesco traz como força o abalo das

convenções, a surpresa diante de uma realidade que distorce a norma, já que é híbrida e paradoxal. A estranheza, a excentricidade e as formas incomuns e turvas são, portanto, características próprias do grotesco.

Apesar da discussão entre os críticos quanto ao conceito polissêmico acerca do grotesco, todos os estudiosos reconhecem certos elementos como pertencentes à estética grotesca: o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o riso misturado ao terror, a intervenção do sobrenatural no cotidiano, a surpresa e o estranhamento.

De acordo com Fabiano Santos, "o grotesco em geral emana do polo de uma alteridade que se mostra, por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso comum" (SANTOS, 2009, p. 138). Assim, ele explica que o grotesco invade a vida comum desestruturando-a. Quanto a isso, o teórico Kayser, que também estudou o grotesco durante o século XIX, atribui o grotesco à recepção, em que o receptor estranha essa nova ordem distorcida, híbrida e dissonante, enquanto Bakhtin associa o grotesco à cultura popular.

Algo importante para se comentar é que o grotesco tem como principais características a constatação do estranho e a fragilidade do mundo real. Já a síntese do riso com o pavor e a contradição são apenas sintomas do grotesco. Tais características, conforme se pode observar, correspondem ao conceito de fantástico desenvolvido por Todorov, isto é, o estranhamento perante a fuga da ordem natural do mundo. Por isso, é importante observar que o grotesco vincula-se mais ao oximoro, duas ordens contrárias de um mesmo elemento, enquanto o fantástico associa-se à antítese, em que se observa o contraste entre dois elementos (duas naturezas) distintos e dissociáveis. No caso do fantástico puro especificamente, a hesitação do leitor quanto à existência de uma segunda ordem contrária às leis naturais é algo bastante específico nesse gênero. De toda forma, é notável a existência de uma intersecção entre o fantástico e o grotesco.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a dualidade ou o hibridismo é uma característica muito forte do grotesco, mas é importante observar que o hibridismo é uma forma de expressão formal, isto é, que diz respeito à forma, em que se expressa algo que, no fundo, é homogêneo, no sentido de ser um mesmo elemento que apresenta mais de uma forma.

No subcapítulo de *Lira dissonante*, "A lírica de exceção de Bernardo Guimarães" (*idem*, 2009, p. 309), Fabiano Santos rememora o fato de Bernardo Guimarães ter composto poemas irreverentes na década de 1840 e 1850, nas agremiações estudantis. Ele explorou

temas como: a poesia satírica, o humor misturado ao terror, disparates rimados, poemas satanistas e pornográficos. Além desses, é importante lembrar que Bernardo Guimarães também explorou poemas de cunho individualista na época do Ultrarromantismo, como "Hino do prazer" e "Hino à tarde", de *Inspirações da tarde* (1865), em que se observa a louvação ao amor, à poesia e ao vinho no primeiro poema; e à natureza, no segundo.

Algo importante também a se comentar é que nesse subcapítulo, o poema "A orgia dos duendes" é analisado e, de acordo com Fabiano Santos, que cita o biógrafo de Bernardo Guimarães, Basílio de Magalhães, tal poesia, embora apresente traços da cultura estrangeira, apresenta o que ele chama de cor local, o que a insere em uma perspectiva nacionalista também. Vejamos este trecho:

> Embora o grotesco de seus poemas se alimente das fontes estrangeiras do romantismo, Bernardo Guimarães sempre aplainou essas influências com as cores locais. Um exemplo expressivo é o conhecido "Orgia dos duendes", poema aos moldes das cenas de ritos satânicos celebrados na montanha de Blocksberg, descritas no *Fausto*, de Goethe, e oriundas de lendas de sabás europeias, que o poeta aclimata por meio de referências ao folclore brasileiro e uso de elementos linguísticos típicos dos falares populares do Brasil. Esse poema é definido por Basílio de Magalhães como: "em tudo e por tudo, [...] a mais brasileira das produções poéticas do autor de 'Cantos de solidão'". (SANTOS, 2009, p. 324)

Em relação à poesia pantagruélica, Fabiano Santos afirma ser o momento mais anárquico da poesia brasileira. Já Antonio Candido, ao analisar tal estética poética, afirma que esse foi o momento em que a face humorística da poesia brasileira se uniu ao emocionalismo melancólico e exacerbado, marcando a instância da lírica secreta de poemas nacionais. Assim, a poesia pantagruélica foi marcada pelo satanismo, o humor, a obscenidade, o disparate e o escatológico.

Fabiano Santos explica também que o crítico Vagner Camilo (1997, p. 171) analisa "A orgia dos duendes" sob a perspectiva do humor, que ele chama de *humour noir*, envolvendo o risível ao sadismo, à profanação e ao horror. De acordo com ele:

> A análise de Camilo explora múltiplos aspectos – a filiação do poema à "Walpurgisnacht" goethiana, seu parentesco com outras expressões do satanismo literário brasileiro, a conjunção dos elementos da tradição europeia aos oferecidos pelo contexto cultural do Brasil, bem como a predominância do grotesco. Camilo ainda depreende das imagens hediondas, ligadas à violência e à mutilação (...) (SANTOS, 2009, p. 360)

Dessa forma, Fabiano Santos assevera o seguinte: “Uma gargalha de eriçar os cabelos talvez defina bem o tipo de riso que caracteriza a ‘Orgia dos duendes’” (*idem*, 2009, p. 372). Em seguida, ele acrescenta que o poema é tão engraçado quanto lúgubre, o que demonstra que tal autor enxerga certo equilíbrio entre o humor e o horror. Contudo, instantes depois ele afirma que o efeito de horror é atenuado pelo tom facécio, ainda que o estranhamento permaneça, o que o encaixaria na categoria de grotesco.

Conforme foi visto, Fabiano Santos demonstra que o poema “A orgia dos duendes” seria uma espécie de paródia da “Walpurgisnacht”[3] de Goethe, em que Bernardo Guimarães hibridiza personagens da cultura europeia, como as bruxas, com personagens da cultura brasileira e animais grotescamente metamorfoseados da fauna nacional.

Assim, ele assevera que o efeito do riso seria devido ao fato de a mistura de culturas ser algo inconciliável. Isso, no entanto, refere-se a uma visão “cientificizada” de Fabiano Santos, que não leva em consideração o fato de que os personagens da esfera da cultura popular, sejam de origem europeia ou não, são entidades que se manifestaram na esfera realista, segundo testemunhas. Para uma visão puramente científica, certos personagens, como a bruxa e ou o lobisomem, por exemplo, somente apareceriam no contexto brasileiro por imposição, imitação. Mas não é o que demonstram os relatos em várias regiões do país, em que testemunhas afirmam terem visto esses seres sobrenaturais. Será que esses relatos do povo são também imitações da cultura alheia? Certamente, não.

Quando Bernardo Guimarães traz à tona essa mistura cultural, ele recria essa fusão de seres sobrenaturais, que, independentemente da origem, está presente em várias nações. Cabe então a pergunta: imposição ou identificação? Para o leitor que está preso aos saberes da ciência, apenas o riso. Ao que se permite guiar pela recriação literária, fundindo-se ao sentimento do povo, testemunho de seres sobrenaturais dos “causos” populares horripilantes, o medo. Sendo assim, ainda que se ria, certamente, não se pode ignorar o teor macabro desta balada.

Portanto, é necessário que se estabeleça um pacto com esse universo fantasmagórico que Bernardo Guimarães recria em “A orgia dos duendes”, em que seja possível e assustador esse relato, que mais parece história contada por testemunha da horrível cena. Como estamos sujeitos a conhecimentos sobre os estereótipos que se fizeram sobre essas entidades lendárias,

[3]In: GOETHE, Johann Wolfgang von; (1749-1832); “Fausto”; In: *eBooksBrasil.* Trad. António Feliciano de Castilho (1800-1875); Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/faustogoethe.pdf>>;Consulta em 1/9/2018.

de quando em vez o riso pode surgir; mas não se permitir escapar das imagens estereotipadas que se tem dos seres lendários é, por outro lado, não permitir a alteridade, o mergulhar nessa cultura, transformar-se ou se reconhecer como um sujeito testemunha de “causos” populares.

Apesar de Fabiano Santos, assim como Duda Machado, defender que o riso tenha a mesma medida que o medo em “A orgia dos duendes”, em alguns momentos ele demonstra que adentrar o universo lúgubre da orgia seja algo possível. Dessa forma, Fabiano Santos afirma o seguinte:

> “Orgia dos duendes”, em fidelidade ao modelo fornecido pelas lendas medievais, apresenta sua multidão de monstros em consonância com os tropéis diabólicos e carnavalescos dos pesadelos populares. Porém, não se pode excluir de sua interpretação o peso que esse motivo assumiu modernamente, mesmo que não tenha deixado marcas evidentes no poema. É possível que todas as transgressões, sacrilégios e brutalidades que surgem nas quadras histriônicas que compõem o poema estejam prenhes de significados mais profundos e graves. (SANTOS, 2009, p. 379)

Nesse sentido, observa-se que Fabiano Santos reconhece o caráter lúgubre do poema de Bernardo Guimarães em consonância com o contexto medieval. Ele ainda observa que apenas enxergar o poema pelo riso é como cair em suas armadilhas irônicas. Em suas palavras:

> Embora seja chave de acesso ao imaginário popular, é possível que Bernardo Guimarães não tenha deliberadamente desejado conferir profundidades abissais a seus demônios galhofeiros – talvez eles só pretendam fazer rir.
> Todavia, interpretar o poema apenas pela via do riso despretensioso cria a impressão de estarmos caindo em uma das armadilhas irônicas tão ao gosto de Bernardo Guimarães. Afinal, ao utilizar motivos de domínio público – como os diabretes ou o gênero da balada –, é impossível que o poema não evoque todo um passado que ampara a fixação das formas do horror na cultura ocidental.
> “Orgia dos duendes” comprova que Bernardo Guimarães utiliza recursos variados para fazer soar novos acordes na poesia romântica brasileira. Esses acordes são dissonantes das canções sentimentais que embalavam seus contemporâneos e sulcam, mesmo que na zona marginal do riso, caminhos originais para a nossa lírica. O grotesco, guia dessa trajetória, como o fogo-fátuo que abre caminho para Mefistófeles e Fausto pelas rondas do sabá, ilumina uma série de fantasias esdrúxulas, tornando acessíveis à inspiração romântica as formas mais caprichosas da fantasia. (SANTOS, 2009, p. 406-407)

Já que a estética do grotesco foi explorada neste capítulo para a leitura do poema “A orgia dos duendes”, a partir de agora se inicia a abordagem do crítico brasileiro Antonio Candido, que apresenta um estudo sobre tal vertente poética de Bernardo Guimarães, em “A poesia pantagruélica” (1998). Inicia-se agora a análise do texto mais importante para esta

dissertação, em que Candido sugere ir além do tom humorístico que a crítica enfatiza no poema em questão.

De acordo com Antonio Candido, a poesia pantagruélica ocorreu em São Paulo, por meio da divulgação de poemas, que ele chama de poemas do absurdo, pelos estudantes de direito do século XIX. Esses textos poéticos eram marcados pela ausência de sentido (disparates rimados) e/ou pelo negativismo, a pornografia, a poesia da desordem, dentro do contexto do Romantismo. Não se trata de uma lírica exclusiva do Brasil, pois, segundo Candido, a poesia pantagruélica também foi explorada em Portugal.

A poesia pantagruélica também ficou conhecida como anfiguri, muitas vezes confundida com a poesia macarrônica, em que se deforma outra língua de modo jocoso. A palavra "pantagruélico" remete ao personagem de Rabelais, Pantagruel, marcado pelo grotesco, a farsa, a obscenidade e o bestialógico, embora Candido enxergue essa categoria poética de forma mais ampla dentro do contexto nacional. O bestialógico se distinguiria da poesia pantagruélica, uma vez que esta, apesar de apresentar uma lógica que ele chama de absurda, apresenta coerência de sentido, enquanto a bestialógica seria um acúmulo de desconexos, formulados com palavras complicadas.

Dessa forma, no contexto brasileiro, a poesia pantagruélica, na visão de Antonio Candido, diz respeito à poesia romântico-paulistana, no período que corresponde de 1840 a 1860. Essa poesia apresentou as seguintes características: satanismo, obscenidade e humor. Assim, Almeida Nogueira reconhece Bernardo Guimarães como introdutor desse estilo poético no Brasil. Outros que aderiram ao estilo foram: Cardoso de Meneses, João Silveira de Sousa, João Corrêa de Moraes, Camilo de Brito, José Corrêa de Jesus e provavelmente José Bonifácio, Aureliano Lessa e Álvares de Azevedo.

Tendo visto as características da poesia pantagruélica, segundo Antonio Candido, vejamos a análise que tal crítico fez em relação ao poema "A orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães. De acordo com Candido, não há dúvidas de que tal poema seja grotesco, ainda que certos autores, como Olavo Bilac, o tenham julgado como engraçadíssimo. Em suas palavras:

> 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 no 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. (CANDIDO, 1998, p. 240)

De acordo com Candido, "A orgia dos duendes" apresenta traços anfigúricos, o que o aproxima a aspectos negativos, como o sadismo, a crueldade sanguinária e a profanação. Sobre o humor de tal poema, ele enfatiza:

> "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 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. (CANDIDO, 1998, p. 241)

E mais a frente acrescenta:

> A sua construção se faz por transições que vão efetuando o aprofundamento das camadas do 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 a poesia pantagruélica mais ou menos assim, para não ficar no seu nível óbvio do discurso engraçado. (CANDIDO, 1998, p. 242-243)

Como se pode perceber, para Antonio Candido a poesia pantagruélica não pode ser vista apenas pela perspectiva cômica, o que esvazia o seu sentido de desconstrução da ordem, de negação da realidade presente, isto é, a moral da época. Isso faz todo o sentido se se pensar que a poesia pantagruélica entre nós está contextualizada no Romantismo, mais exatamente, na segunda fase, a Ultrarromântica, em que a negação da razão, da luz, da ordem, e o mergulho na escuridão do inconsciente, em ambientes soturnos, melancólicos e fúnebres se fizeram presentes. O riso nada mais é que a própria ironia e renegação da ordem estabelecida.

Apesar de Antonio Candido alertar sobre o estado lúgubre do poema, que possui também humor, muitos críticos, como Olavo Bilac, Fabiano Santos e Duda Machado, acabam enfatizando a perspectiva cômica de "A orgia dos duendes". Paulo Franchetti, por sua vez, em "O riso romântico – notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos", defende que "A orgia dos duendes" seja tétrica e divertida (FRANCHETTI, 1967, p. 14), o que, de alguma forma, reconhece que o caráter tenebroso é um fator presente no poema.

Tendo visto o caráter lúgubre presente na poesia pantagruélica, segundo Antonio Candido, voltemos ao poema de Bernardo Guimarães, “A orgia dos duendes”, a partir da parte III, momento em que as personagens grotescas ganham voz na narrativa poética, e o espírito maligno atinge seu auge no poema.

Assim, as personagens, em tom de confessionário católico às avessas, apresentam seus feitos malignos em vida, com ares de orgulho e nenhum remorso, afinal, eles estavam em situação de libertinagem, a festa do cateretê.

III

TATURANA

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

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.

GETIRANA

Por conselhos de cônego abade
Dous maridos na cova soquei;
E depois por amores de um frade
Ao suplício o abade arrastei.

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

GALO PRETO

Como frade de um santo convento
Este gordo toutiço criei;
E de lindas donzelas um cento
No altar da luxúria imolei.

Mas na vida beata de ascético
Mui contrito, rezei, jejuei,
Té que um dia de ataque apoplético
Nos abismos do inferno estourei.

ESQUELETO

Por fazer aos mortais crua guerra
Mil fogueiras no mundo ateei;
Quantos vivos queimei sobre a terra,
Já eu mesmo contá-los não sei.

Das severas virtudes monásticas
Dei no entanto piedosos exemplos;
E por isso cabeças fantásticas
Inda me erguem altares e templos.
(GUIMARÃES, 1865, p. 147-148)

Observemos como as confissões das personagens de tais estrofes apresentam-se de forma paradoxal quanto aos seus cargos em vida. A Taturana, por exemplo, trata-se de uma personagem feminina que comete o pecado da luxúria e, para complementar o caráter subversivo e maquiavélico de suas ações, se afirma como uma freira, que teve relações sexuais com o próprio pai, e, no ato incestuoso, gerou um filho. A natureza grotesca de tal relato deve-se, sem sombras de dúvidas, ao antagonismo entre a ação da personagem e o cargo que ela exercia em vida. Existem, nesse momento, duas naturezas que não se conciliam: a ação e o cargo da personagem; a vida e a morte da mesma. Ao mesmo tempo, tais naturezas encontram-se no mesmo ser, compondo um ser grotesco, chocante e, ao mesmo tempo, inconciliável.

Galo Preto é outro personagem grotesco que potencializa o hibridismo de um ser que foi frade, embora luxurioso em vida. Quanto ao Esqueleto, vemos um sujeito também ligado à esfera monástica, e que apresenta uma personalidade perversa, envolvida com a guerra e a morte, isto é, a negação da vida humana. Enfim, Galo Preto é um ser de natureza tão ambígua, que o humor, se é que existe, apenas reforça essa contradição. Contudo, a própria seriedade do ato de confissão na religião católica já reforça o sentido subversivo e chocante do poema, dos personagens e de seus relatos. Temos, portanto, em “A orgia dos duendes”, personalidades fantásticas, em que se nota a impossibilidade da coerência nos seres; somente na separação entre a vida e a morte a ordem torna-se possível.

Vejamos agora os outros personagens da parte III do poema em questão:

MULA-SEM-CABEÇA

Por um bispo eu morria de amores,
Que afinal meus extremos pagou;
Meu marido, fervendo em furores
De ciúmes, o bispo matou.

Do consórcio enjoei-me dos laços,

E ansiosa quis vê-los quebrados,
Meu marido piquei em pedaços,
E depois o comi aos bocados.

Entre galas, veludos e damasco
Eu vivi, bela e nobre condessa;
E por fim entre as mãos do carrasco
Sobre um cepo perdi a cabeça.

CROCODILO

Eu fui papa; e aos meus inimigos
Para o inferno mandei c'um aceno;
E também por servir aos amigos
Té nas hóstias botava veneno.

Das princesas cruéis e devassas
Fui na terra constante patrono;
Por gozar de seus mimos e graças
Opiei aos maridos sem sono.

Eu na terra vigário de Cristo,
Que nas mãos tinha a chave do céu,
Eis que um dia de um golpe imprevisto
Nos infernos caí de boléu.

LOBISOME

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

Do meu reino e de minhas cidades
O talento e a virtude enxotei;
De michelas, carrascos e frades,
De meu trono os degraus rodeei.

Com o sangue e suor de meus povos
Diverti-me e criei esta pança,
Para enfim, urros dando e corcovos,
Vir ao demo servir de pitança.
(GUIMARÃES, 1865, p. 148-149)

Nessa parte, nota-se a presença de entidades lendárias, como a Mula-sem-cabeça e o Lobisome. Tais figuras são criadas sob uma atmosfera macabra, em que se percebe a presença de características próprias, isto é, apresentam suas próprias histórias. Novamente, todos estão relacionados ao mundo católico e suas ações em vida contradizem os cargos que ocuparam. É notório que as suas funções eclesiásticas em vida não estejam vinculadas à essência desses seres, que apresentam a maldade como algo intrínseco a eles. Suas novas formas físicas, por

outro lado, correspondem aos seus avessos, o que há dentro de si de essencial, a escuridão do ser, os monstros se "demonstrando" como realmente são.

Algo importante a se comentar também de tais estrofes é em relação à parte do Lobisome. Em vida, tal entidade estava inserida dentro do contexto medieval, na relação de suserania e vassalagem, em que o Lobisome praticava seus atos cruéis. Conforme já foi explicado anteriormente, o Ultrarromantismo tem relação com o resgate da cultura medieval, em que predomina a escuridão no lugar da luz do dia, da razão; e, no caso do poema em questão, trata-se de uma balata, tipo de poema medievalista, em que se explora a narração.

Na sequência, temos a personagem de grande importância nessa história: a Rainha, que, conforme será visto, apresenta seus relatos de forma fria e, quiçá, com mais força de destruição da ordem e da moral da esfera reinante. Nas estrofes a seguir, vemos a desconstrução de tudo aquilo que é bem aceito no contexto social da época:

RAINHA

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

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

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

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

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

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

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,

E merece por suas façanhas
Inda mesmo entre vós ser rainha.
(GUIMARÃES, 1865, p. 150)

Consideremos os versos acima na visão de Bakhtin sobre o grotesco. Segundo esse teórico, o que marca o grotesco é a deformidade. Essa deformidade se interliga à carnavalização do mundo, à cultura popular, que, embora Bakhtin associe ao cômico, faz sentido se pensarmos na metamorfose por que passam os personagens de "A orgia dos duendes", que se encontram na festa soturna do cateretê, em que há, dentre os personagens ficcionais, os recriados a partir da tradição cultural, como o Lobisome, o Diabo e a Mula-Sem-Cabeça, por exemplo. Assim, vemos personalidades rebaixadas, o que, na visão de Bakhtin, diz respeito à transferência do que é elevado, celestial, para o plano terrestre. Rebaixar, portanto, seria o afastamento do sublime. No caso da balada estudada, vemos personagens que, embora humanos, de alguma forma estiveram ligados à esfera celestial, como os padres, papas e todos aqueles vinculados à esfera católica, e que, na qualidade de mortos, sofreram metamorfoses, adquirindo as faces que correspondem às suas verdadeiras índoles.

O grotesco em "A orgia dos duendes", como se pode perceber, muito se associa à ideia de transformação, revelação e, também, libertação. Nesse último caso, temos a personagem Rainha como o ícone máximo dessa liberdade (e/ou libertinagem) quanto aos rigores da norma. A velha Rainha extrapola os limites da maldade humana e sua marca, muito além dos feitos em si, está na frieza do relato somado ao orgulho e total ausência de remorso. Ela desconstrói o mito do laço familiar. Ao contrário, ela trai a todos os seus familiares próximos e também os maridos; para piorar, comete um homicídio pelas costas, sem chances de uma defesa por parte da vítima.

A pergunta que cabe em questão agora é: isso é para rir? O riso não pode ser descartado, devido às inferências que são construídas sobre os estereótipos que se foi criando ao longo das narrativas populares. Antes mesmo de o leitor se inteirar da magnitude monstruosa do poema, ele pode rir, de repente, ao se deparar com a bruxa que cozinha o menino na frigideira com tripas e tudo, porque popularmente essa imagem vem sendo vinculada ao riso, ao infantil, à cena do conto de fadas moralizador. O riso, nesse caso, não se deveria apenas ao teor do poema ou à maneira como ele se constituiu, mas também àquilo que lhe é anterior, aos estereótipos, às imagens já consagradas, isto é, construídas socialmente.

O leitor, obviamente, não é uma *tábula rasa* e, logo, fará associações com seus conhecimentos de mundo anteriores. Por isso, às vezes, o riso pode ser inevitável, um sorriso prévio, até que, enfim, ele se permita adentrar o universo perverso da festa do cateretê e, assim, perceber que, de fato, há uma gota de sangue em cada verso desse poema.

Após a análise do momento de confissão das personagens, seguiremos para a quarta e penúltima parte da balada, instante em que a orgia dos duendes é interrompida no auge do prazer pela Morte, outra personagem criada por Bernardo Guimarães a partir de figuras da tradição popular:

IV

Do batuque infernal, que não finda,
Turbilhona o fatal rodopio;
Mais veloz, mais veloz, mais ainda
Ferve a dança como um corrupio.

Mais eis que no mais quente da festa
Um rebenque estalando se ouviu,
Galopando através da floresta
Magro espectro sinistro surgiu.

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

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

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

Um estouro rebenta nas selvas,
Que recendem com cheiro de enxofre;
E na terra por baixo das relvas
Toda súcia sumiu-se de chofre.
(GUIMARÃES, 1865, p. 150-151)

Além do poema se vincular ao terror, nós não podemos deixar de lado o tom erótico dessa lírica. No caso dessa penúltima parte – o que não significa que o poema não explore o teor sexual em sua integridade –, vemos uma atmosfera erótica, em que as entidades fantasmagóricas dançavam de modo tão envolvente, quase compondo uma unidade, em um

corrupio. Uma festa secreta e às escuras, em que todos relatavam seus feitos sem pudores. Em um rodopio, que, de mais veloz e mais veloz, fervia a dança. Até que surge a Morte no mais quente da festa, ou seja, em seu auge, o clímax do prazer, sugerindo a ideia de que a "orgia" não terminou em seu natural desfecho e, pela lógica, tudo indica que voltaria a acontecer, provavelmente à meia-noite, como em um evento cíclico, contínuo. A Morte, nessa narrativa, representa a ordem em meio ao caos macabro, pois ela dita o fim do evento. Aliás, a Morte é uma personagem bastante vinculada ao tempo cronológico, já que também está relacionada às etapas do tempo e à transmutação da vida para o além.

Chegamos agora ao último momento do poema de Bernardo Guimarães: as três últimas estrofes estão relacionadas à estética de oposição do sublime ao grotesco. Temos uma natureza diurna: aves que gorjeiam canoros queixumes, aves que, aliás, são consideradas pela mitologia como seres intermediários entre o céu e a terra. A presença de flores, perfumes e da linda virgem compõe um cenário próprio do dia, da luz da razão, sendo todos esses elementos vinculados a um conceito de belo sublime, em harmonia com a natureza. Por outro lado, acabamos de ver, em oposição a essa natureza diurna, um ambiente soturno, grotesco, porém revelador e potencialmente libertador. Apesar de estranha, dissonante, híbrida, perturbadora, a orgia satânica é bastante atraente porque liberta às avessas.

Vejamos esta última parte:

> V
>
> E aos primeiros albores do dia
> Nem aos menos se viam vestígios
> Da nefanda, asquerosa folia,
> Dessa noite de horrendos prodígios.
>
> E nos ramos saltavam as aves
> Gorjeando canoros queixumes,
> E brincavam as auras suaves
> Entre as flores colhendo perfumes.
>
> E na sombra daquele arvoredo,
> Que inda há pouco viu tantos horrores,
> Passeando sozinha e sem medo
> Linda virgem cismava de amores.
> (GUIMARÃES, 1865, p. 151)

É uma ironia proposital a presença de uma linda virgem passeando em local onde ocorreram tantos prodígios. O que se percebe, inicialmente, é a convivência de duas naturezas que não se tocam, cada qual em seu horário: a morte e a perversidade durante a noite,

enquanto a quietude e a harmonia da natureza ocorrem durante o dia. Vemos a descrição do ambiente soturno como algo asqueroso, carregado de adjetivos negativos, enquanto a descrição da manhã parece saudável, sugerindo a paz. Contudo, em meio a essa antítese e ao jogo de luz e escuridão, observa-se, na última estrofe, a presença da sombra, ponto intermediário entre o fulgor e as trevas. A virgem transita pelas sombras híbridas, e nos resta questionar o motivo de ela estar no meio-termo. Ora, a moça em questão situa-se entre o sublime (ela tem a "pureza" da virgindade, aproxima-se às aves, que se associam ao céu) e o grotesco (a floresta em que ocorrera a orgia dos seres rebaixados, mortos, pecadores em vida).

A personagem feminina que aparece no desenlace da balada é dúbia, assim como se sugere que seja a própria humanidade. O que se sabe sobre ela é que é virgem e que cismava de amores, ou seja, ainda que se trate de uma virgem, ela já pensaria em atos que desvirtuariam o que é tido como moral, correto, dentro de sua esfera social. A sombra no poema nada mais é que a própria metáfora dessa dualidade humana entre o agir conforme a norma ou se deixar conduzir pelos seus próprios instintos mais escuros, pervertidos. A jovem transita pela floresta, e não se sabe ao certo se é a natureza que a influencia ou se ela própria transforma essa realidade, isto é, se ela sombreia o ambiente.

O desenlace do poema narrativo pode sugerir que, em futuro próximo, a linda virgem participe da orgia dos duendes, como em um ciclo natural da vida, em que os seres, de maneira geral, são dúbios, híbridos e grotescos. Assim, portanto, se convive em um mundo em que a normalidade não permite a conciliação de duas naturezas distintas, embora, em algum momento, elas se toquem. Por último, mais do que uma simples ironia do destino, pode-se afirmar que a ironia do instante em que a virgem transita em meio ao ambiente soturno deve-se, acima de tudo, à renegação da ordem estabelecida e à contradição da humanidade perante o meio social em que se insere.

Antes de encerrar o capítulo, voltemos a comentar a poesia pantagruélica, que teve grande importância durante o século XIX no Brasil, no Ultrarromantismo paulista, em que Bernardo Guimarães foi considerado pela crítica como introdutor do estilo, também presente em Portugal. De acordo com Antonio Candido, a poesia pantagruélica foi marcada pelo satanismo, tal qual foi visto através da leitura de "A orgia dos duendes", o humor, a pornografia, e, em acordo com todos esses temas, a desordem. A poesia pantagruélica não teve uma boa aceitação social, terminou restrita aos alunos de direito de São Paulo, devido ao seu caráter pervertido para a época.

A seguir algumas estrofes de um poema de Bernardo Guimarães, que remete à face Caim, da obra *Lira dos vinte anos* (1853), de seu contemporâneo Álvares de Azevedo. Observemos como o culto à droga, no caso, o cigarro, é algo explícito na lírica, algo bastante provocador na época, até porque o poema é dedicado ao próprio fumo, como se o eu-lírico interagisse com a matéria inanimada em questão. Aliás, é importante lembrar que, além desse poema, presente em *Poesias diversas* (1865), outro que também cultua o universo dos vícios é "Ao charuto":

Ao cigarro

Canção

Cigarro, minhas delícias,
Quem de ti não gostará?
Depois do café, ou chá,
Há nada mais saboroso
Que um cigarro de Campinas
De fino fumo cheiroso?

Cigarro, quanto és ditoso!
Já reinas em todo mundo,
E esse teu vapor jucundo
Por toda parte esvoaça.
Até as moças bonitas
Já te fumam por chalaça!...
(GUIMARÃES, 1865, p. 162-163)

Em relação ao caráter desordeiro na poesia de Bernardo Guimarães, nós veremos alguns versos de um poema que também se encaixa nessa estética, em que o descontentamento com a ordem preestabelecida é notável, ainda que referente a algo banal. No caso, veremos a seguir uma crítica à saia da moda na época, conhecida como saia balão. Como se percebe, Bernardo Guimarães provoca o humor através da deformação de situações banais do cotidiano:

À saia balão

Balão, balão, balão! cúpula errante,
Atrevido cometa de ampla roda,
Que invades triunfante
Os horizontes frívolos da moda;
Tenho afinado já para cantar-te
Meu rude rabecão;
Vou teu nome espalhar por toda parte,
Balão, balão, balão!
(GUIMARÃES, 1865, p. 93)

Outro poema em que se observa a desconstrução da ordem estabelecida na lírica de Bernardo Guimarães, também presente na obra *Poesias diversas* (1865), é "Dilúvio de papel". Vejamos algumas passagens, em que a voz poética lamenta, com sua musa inspiradora, que não há espaço para ela no ambiente civilizado:

> Em vez de ser poeta, quem me dera,
> Que me tivesse feito o meu destino
> Pelotiqueiro, acrobata, ou funâmbulo,
> Harpista ou dançarino.
>
> Pelos paços reais eu entraria
> De distinções e honras carregado,
> E pelo mundo inteiro o meu retrato
> Veria propagado.
>
> E sobre minha fronte pousariam
> C'roas aos centos, não de estéril louro,
> Como essas que possuis, mas de maciças,
> Brilhantes folhas de ouro.
>
> Esse ofício, que ensinas, já não presta;
> Vai tocar tua lira em outras partes;
> Que aqui nestas paragens só têm voga
> Comércio, indústria e artes.
>
> Não tem aras as musas; - a lira e o louro
> Já andam aí de pó cobertos,
> Quais vãos troféus de um túmulo esquecido
> Em meio dos desertos.
>
> Ó minha casta, e desditosa musa,
> Da civilização não estás ao nível;
> Com pesar eu to digo, - nada vales,
> Tu hoje és impossível.
> (GUIMARÃES, 1865, p. 114)

Um poema de Bernardo Guimarães que se insere na estética do Ultrarromantismo, e também está presente em *Poesias diversas* (1865), assim como "A orgia dos duendes", "Ao cigarro", "Ao charuto", "Dilúvio de papel" e "À saia balão", é o "Galope infernal". Nesse poema, é possível observar a presença de uma atmosfera soturna, em que a amada apresenta características angelicais. Além disso, há a questão da não correspondência do amor, a insatisfação com o mundo por parte do eu-lírico, o pessimismo, o delírio e a melancolia, características bastante comuns na poesia do Mal do Século.

Fora isso, é possível observar que o poema "Galope infernal" apresenta algumas similitudes com "A orgia dos duendes" quanto ao jogo de luz e escuridão, a natureza e a

humanidade, além da contradição entre a aparência e a essência. Aliás, o próprio Bernardo Guimarães explicita no início do poema que se trata de uma balada (de “balata”), gênero poético de origem medieval, tal qual a composição de “A orgia dos duendes”, marcado pela narratividade.

Vejamos algumas estrofes:

GALOPE INFERNAL

BALATA

I

Avante! Corramos; por montes e brenhas
Galopa ligeiro, meu bravo corcel;
Corramos, voemos; ah! Leva-me longe
Daquela infiel.

Corramos! ligeiro! Quem dera pudesse
Nas asas levar-me veloz furacão;
E longe arrojar-me dos sítios que viram
Tamanha traição.

A noite vai negra, rebrama a tormenta;
E nem um só astro na esfera reluz;
Só rubros lampejos abismos aclaram
Com lôbrega luz.

A chuva em torrentes tombando ruidosa
Nas grotas profundas atroa a montanha;
Dos ventos, que uivam da selva nas brenhas,
A fúria se assanha.

Vagueiam na selva noturnos duendes;
Fosfóricos lumes nas trevas ondulam,
E vagos espectros com voz agoureira
Nas brenhas ululam.

A noite vai negra, tremenda... que importa;
Mais negra é a noite do meu coração,
E as fibras lhe açouta de atrozes ciúmes
O rijo tufão.

Corramos! voemos! Que o solo, em que piso,
Requeima-me as plantas; este ar me envenena;
Oh! sim, que estas plagas tornaram-se inferno
Desta alma que pena.

Nem mais um suspiro, nem mais um olhar
À terra odiosa volvamos atrás.
Ò terra maldita, nem vivo nem morto
Jamais me verás

E tu, que eu amava, mulher impudente,

Que com teus sorrisos, com teu olhar terno,
Com lábios de um anjo sopraste-me n'alma
As chamas do inferno;
(...)
(GUIMARÃES, 1865, p. 128-129)

Temos aqui uma atmosfera altamente negativa. Um eu-lírico descontente no amor desdenha da amada, que, segundo consta, é uma mulher que o traiu, é impudente, apesar do semblante de anjo. Assim, essa voz poética sente-se como desligada tanto em relação à mulher, quanto ao ambiente em que se encontra. Tudo é deixado para trás, menos a companhia do ginete, que o conduzirá para longe dessa atmosfera de infâmias. Importante observar como o jogo de luz e escuridão também está presente nesse poema, em que as trevas correspondem ao estado da alma do eu-lírico, enquanto a esfera celestial vincula-se à superficialidade da aparência de sua amada, dos lábios de anjo, embora apresente paradoxalmente o cavaleiro às chamas do inferno.

Assim, o infeliz sujeito de "Galope infernal" encontra no galopeio uma forma de refúgio dessa triste situação de desencanto amoroso:

Avante, ginete! por entre as rajadas
Da chuva em torrentes, que os vales ensopa,
Por entre os abismos, à luz dos relâmpagos,
Galopa, galopa...
(GUIMARÃES, 1865, p. 130)

Mais adiante, vemos no poema, que se divide em seis partes, o contraste entre a atmosfera noturna e diurna:

A noite de tormentas e de horrores
Mais o enfurece.
A manhã com seus risos, suas flores
Dele escarnece.
Nem no céu, nem na terra ninguém dele
Se compadece.
(GUIMARÃES, 1865, p. 132)

E, assim, o sujeito implora ao cavalo para que o conduza em seu veloz galopeio, levando-o não apenas do local por que passou tanto sofrimento, mas levando a sua dor:

De novo corramos, por montes e brenhas,
Meu bravo ginete, galopa ligeiro,
Ó tu, que me hás sido, na dor, nos prazeres,

Fiel companheiro,

Resvala qual sombra, que rápida foge,
Sibilem-te os ventos nas crinas de prata;
Devora o caminho, veloz como a folha
Que o vento arrebata.
(GUIMARÃES, 1865, p. 135)

Em relação ainda à poesia pantagruélica, nós não podemos nos esquecer dos poemas de cunho pornográfico, tais quais "A origem do mênstruo" e "O elixir do pajé" (1992), em que se constata o humor, palavras e expressões de baixo calão, o que contribuiu para a pouca divulgação desta faceta poética do autor mineiro, que, conforme se sabe, foi reconhecido pela crítica e público quanto ao seu projeto literário em prosa em detrimento da poesia.

De acordo com o propósito deste capítulo, vimos que o autor Bernardo Guimarães apresentou uma vasta composição lírica. O escritor mineiro produziu poemas no contexto do Romantismo brasileiro; de forma geral, seus textos poéticos inserem-se na lírica ultrarromântica, em que se observa a exploração de ambientes soturnos, a presença da figura feminina ambígua, geralmente de aspectos angelicais e sedutores. Além disso, ele abordou temas como: a valorização da natureza, o contraste entre a luz e a escuridão e a presença deste contraste nas personagens presentes em seus textos poéticos.

Em síntese, Bernardo Guimarães abordou vários temas ao longo de sua trajetória como escritor, como a pornografia, o humor, o grotesco, a boêmia, a poesia satânica e amarga, a sátira, o fantástico-maravilhoso.

Foi visto também neste capítulo que, embora Bernardo Guimarães tenha explorado o humor em seus poemas, é preciso ter cuidado para que o riso não sombreie a essência de seu âmago, que apresenta um viés mórbido, como é o caso de "A orgia dos duendes".

3.2 **A literatura fantástica**

Neste capítulo, objetiva-se examinar o estudo do fantástico e seus subgêneros literários, segundo Tzvetan Todorov, relacionando-o com propostas contemporâneas acerca do assunto. Dessa forma, esta análise contribuirá para associá-la ao estudo do objeto desta dissertação, o poema narrativo "A orgia dos duendes", do autor romântico Bernardo

Guimarães, ao longo da dissertação. Como será possível verificar, “A orgia dos duendes” pode ser lida dentro do gênero fantástico.

Inicialmente, Todorov explica em *Introdução à literatura fantástica* (1981), que é importante saber que o estudo do fantástico é uma investigação aprofundada de um gênero literário, em que se observa um conjunto de particularidades comuns entre obras ficcionais de literatura. Portanto, a literatura fantástica seria uma variedade da literatura. Contudo, estudar um gênero literário, segundo ele, implicaria certos problemas, como o fato de que, ao se estudar tal gênero, poderia se estar ignorando as características próprias que cada obra possui, de modo individual.

Por outro lado, ele defende que, tal qual a ciência, não é preciso que todas as instâncias de um fenômeno sejam vistas para descrevê-las. Nesse sentido, Todorov assevera que os gêneros literários existem em níveis de generalidade diferentes e o conteúdo dessa noção é definido pelo ponto de vista escolhido (TODOROV, 1981, p. 5). Assim, para ele, o texto nunca é individual, isto é, jamais se pode considerá-lo como um produto inédito, sem que guarde relação com obras do passado. Em seguida, Todorov afirma que, apesar disso, o texto não é produto de uma combinação preexistente e, sim, a transformação de tal combinação (*idem*, 1981, p. 6). Portanto, o estudo da literatura envolve, para Todorov, uma relação entre os estudos da obra, da literatura e do gênero literário.

Alguns críticos, de acordo com Todorov, se equivocaram ao recusar a noção de gênero, como fez Croce e Maurice Blanchot. Assim, segundo este, a relação entre o estudo dos gêneros com uma determinada obra implicaria em rotular tal texto literário, embora ele deva ser como realmente é. No entanto, novamente, Todorov assegura que o não reconhecimento dos gêneros acarreta a não aceitação de que uma obra estabeleça relações com textos já existentes e, acima de tudo, que não permita a conexão dessa obra com o universo da literatura.

Por outro lado, é importante que se tenha cautela ao restringir um texto fantástico como um gênero, na medida em que este envolveria tantos aspectos cognitivos como formais, conforme será visto mais adiante, segundo Todorov. Contudo, é possível observar que determinados textos, embora apresentem efeitos de fantástico, como é o caso de “A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães, não se encaixariam formalmente, de acordo com Todorov, como pertencente ao gênero fantástico, uma vez que se trata de um poema quanto à forma, algo que será mais aprofundado adiante.

Assim, de acordo com Marcuschi, os gêneros textuais não se definem nem tampouco se caracterizam por aspectos formais, mas sim por aspectos sócio-comunicativos e funcionais, embora alguns textos sejam determinados pelas suas formas (MARCUSCHI, 2002). No caso do gênero fantástico trata-se de um gênero literário, mas, de acordo com Todorov, este somente contemplará a prosa, o que ele chama de ficção, texto narrativo da esfera literária por "fingir" fatos narrados. Na verdade, porém, a narratividade diz respeito a uma tipologia textual presente em vários gêneros textuais, não apenas nos textos de cunho da prosa ficcional. Isso, no entanto, será discutido mais a frente.

Retornando à obra de Todorov, após explicar sobre a importância do estudo dos gêneros literários, tal autor inicia o estudo sobre o gênero fantástico. Dessa maneira, ele explica que "o fantástico ocupa o tempo da incerteza" (TODOROV, 1981, p. 16). Contudo, se apresentar uma resposta, entrando no terreno do real ou no mundo do sobrenatural, teríamos outros dois gêneros: o estranho ou o maravilhoso, respectivamente.

Assim, o fantástico, segundo Todorov, "é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (*idem*, 1981, p. 16). Dessa forma, o fantástico é definido com base na relação entre o real e o imaginário. Contudo, Todorov afirma que a definição de fantástico não é algo original, uma vez que tenha surgido no século XIX, porém formulada de maneira diferente, através do filósofo e místico russo Vladimir Soloviev, que assim se expressa:

> No verdadeiro campo do fantástico, existe sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna. (*Apud*: TODOROV, 1981, p. 16)

Dessa maneira, a respeito da definição de fantástico, Todorov reforça que, em meio a um fenômeno estranho, existe a possibilidade de esse acontecimento ter explicação, isto é, por meio de causas naturais ou por fatos sobrenaturais, e que, na possibilidade de vacilar entre ambos os fatores, o efeito de fantástico é criado.

Todorov também cita Louis Vax, em *Arte e literatura fantástica*, Caillois, em *Au coeur du fantastique* e *Le conte fantastique en France*, de Castex, como paráfrases recíprocas, em que todos teriam definido o fantástico através do "mistério", como um evento inexplicável ou como algo inadmissível, que é introduzido na "vida real" ou no "mundo real", ou, ainda, na inalterável legalidade cotidiana. Só que essas definições, conforme esclarece Todorov, implicariam a existência de duas ordens dos acontecimentos: o do mundo natural e do mundo

sobrenatural. Esse conceito possibilitaria a subministração de duas explicações do acontecimento sobrenatural e, por conseguinte, o fato de que alguém tivesse de escolher entre elas. Assim, em tal definição, tem-se a ênfase no caráter diferencial do fantástico, em que há como linhas divisórias o estranho e o maravilhoso. De acordo com Todorov, essa definição demonstra as relações entre os gêneros textuais, em que o conceito de um dependeria da aproximação com os gêneros próximos.

Mais adiante, entretanto, Todorov destaca que os conceitos anteriores não especificam se a dúvida que ocorre numa situação fantástica é dos personagens ou do leitor. Quanto a isso, ele informa que o fantástico tem como característica uma integração do leitor com o mundo dos personagens. Sendo assim, se o leitor não tem dúvidas quanto à hesitação entre dois universos, ainda que as personagens tenham-nas, não se trata, portanto, de fantástico.

Algo importante no estudo do gênero fantástico de Todorov é quanto ao estudo dos subgêneros do fantástico, os quais são explicados a partir do capítulo "O estranho e o maravilhoso". Dessa maneira, Todorov explica que "o fantástico não dura mais que o tempo de vacilação comum ao leitor e personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da realidade" (TODOROV, 1981, p. 24). Seguindo essa lógica, ele explica que, se a decisão do leitor for de que as leis da realidade permaneçam intactas, permitindo uma explicação dos fenômenos descritos, o gênero fantástico se desfaz, dando espaço para outro gênero literário: o estranho, que, de acordo com Todorov, não se trata de um gênero tão bem delimitado, tal qual o fantástico (TODOROV, 1981, p. 26). Mas, se o leitor opta por admitir novas leis da natureza, penetra-se no gênero maravilhoso. Dessa forma, Todorov faz compreender que o fantástico, chamado por ele de fantástico puro, permite a transição para outros subgêneros, a saber: estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro.

Em relação à definição de Todorov quanto ao fantástico-maravilhoso, gênero cujas características se aplicam no *corpus* deste trabalho, isto é, o poema "A orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães, ele ensina o seguinte: "Classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural" (TODOROV, 1981, p. 29).

Assim, no poema de Bernardo Guimarães, conforme será visto de forma mais aprofundada adiante, temos um evento em que seres monstruosos, não pertencentes ao universo realista, reúnem-se numa floresta, plano natural, para a festa do cateretê. Importante observar que o horário em que ocorre o evento sinistro é à noite, no arvoredo, ou seja, em um

ambiente em que esses seres extraordinários podem ser camuflados pela escuridão do horário e da mata; afinal, eles ocupavam um espaço físico de outra ordem, de onde eles foram expulsos, de certa forma, e, portanto, não poderiam legalmente se misturar. Aliás, é importante observar que esses duendes se camuflam não apenas por suas formas físicas, mas por suas formas de agirem, uma vez que em vida romperam com a ordem estabelecida.

Dessa forma, em horas distintas, ou seja, apenas à luz do dia, uma linda virgem caminha pelo local, isto é, um personagem pertencente à esfera realista passeia apenas durante o dia, assim como as aves gorjeadoras. Isso permite pensar que tal moça não transita no arvoredo noturno, porque existe o perigo de se "contaminar", estabelecer relações com uma ordem da qual ela não faz parte. Por outro lado, a sombra não deixa de ser um ponto de intersecção entre esses dois universos...

Voltando a Todorov, este explica que os relatos do fantástico-maravilhoso são os que mais se aproximam do fantástico puro, já que termina sem uma explicação racional, sugerindo a existência do sobrenatural. Assim, o limite entre ambos seria algo incerto, entretanto, conforme explica Todorov, o fato de haver detalhes ou não permite que sempre seja possível uma tomada de decisão (TODOROV, 1981, p 29). Novamente, podemos pensar a partir do ponto de intersecção entre dois mundos distintos, isto é, a sombra que separa o universo diurno, em que a personagem passeia durante o dia pelo arvoredo; e o universo noturno, em que acontece horas antes na floresta, um evento com seres sobrenaturais.

Na análise do fantástico-maravilhoso, cita-se como exemplo de narrativa desse gênero "A morte apaixonada", de Theóphile Gautier. Nessa história, conta-se que um monge chamado Romualdo se apaixona pela cortesã Clarimunda, que morreu em sua presença. Ela, então, passa a aparecer em seus sonhos, nos quais ele viverá em Veneza, em uma luxuosa festa. Clarimunda vive graças ao seu sangue, de que se alimenta durante a noite.

Ao lado, porém, da explicação racional em "A morte apaixonada", há uma série de acontecimentos estranhos, que Romualdo enxerga como intervenção do diabo. Assim, poderia ser tanto o diabo, bem como a simples casualidade, o que se poderia considerar, no caso, como fantástico puro. Só que o abade Serapião desenterra Clarimunda, ainda com a mesma aparência de quando morreu, com uma gota de sangue nos lábios. O abade, então, joga nela água benta, fazendo com que a mesma se desfaça em pó, algo que não poderia ser explicado pelas leis da natureza, o que faz com que tal história entre, portanto, no terreno do fantástico-maravilhoso.

Outro exemplo de narrativa pertencente ao gênero fantástico-maravilhoso que Todorov apresenta é “Vera”, de Villiers de L’Isle-Adam. Dessa forma, ele explica que o personagem, um conde, poderia estar louco, ou que poderia existir vida após a morte. No final do relato, porém, o conde descobre que a chave, jogada na tumba de Vera, estava no quarto dele. Sendo assim, Vera, já morta, foi quem levou a chave até o quarto do conde (TODOROV, 1981, p. 30).

Quanto ao maravilhoso puro, trata-se de um gênero literário em que não há limites definidos, assim como o estranho. De acordo com as palavras de Todorov, não há no maravilhoso nenhuma reação particular nos personagens quanto aos eventos sobrenaturais, assim como no leitor implícito. Nesse sentido, entende-se que o maravilhoso é marcado por sua natureza sobrenatural, e não pela atitude dos personagens e do leitor implícito. Assim, Todorov afirma que o conto de fadas, embora maravilhoso, é marcado pela escritura, não o *status* de sobrenatural (TODOROV, 1981, p. 30).

Algo importante também a ser observado no estudo de Todorov sobre o fantástico, no capítulo “A poesia e a alegoria” (TODOROV, 1981, p. 32), é a comparação deste gênero com a poesia e a alegoria, segundo esse autor, vizinhas ao fantástico. Para ele, trata-se de uma relação mais complexa do que a relação do fantástico com o estranho e o maravilhoso, já que, em sua opinião, o fantástico se opõe à poesia e à alegoria. Em suas palavras, Todorov afirma o seguinte:

> Na atualidade se está de acordo em reconhecer que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, nem sequer no de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, e até nocivo, traduzir esta combinação em termos sensoriais. (TODOROV, 1981, p. 33)

De acordo com tal explicação, Todorov assevera que a leitura poética constitui um obstáculo para o fantástico e este somente pode subsistir na ficção, enquanto, na poesia, cada frase seria como uma pura combinação semântica (TODOROV, 1981, p. 33-34).

Em relação à alegoria, Todorov alerta que esta implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras, ou seja, deve haver um duplo sentido de maneira explícita, sem que dependa de uma interpretação arbitrária ou não de um dado leitor (TODOROV, 1981, p. 35). Ocorre que, conforme ele explica, um texto fantástico deve ser lido em seu sentido literal, enquanto na alegoria só se deve considerar o sentido alegórico.

Quanto às afirmações de Todorov vistas nos dois parágrafos anteriores, são necessárias algumas observações. Primeiramente, quando se afirma que o texto – no caso em questão, o que pertença ao gênero literário fantástico – deveria ser lido em sentido literal, Todorov se esquece de que em se tratando de um texto de cunho literário, o literal é algo relativo, pois uma das características fundamentais da literatura é exatamente a possibilidade de ir além do sentido de dicionário. Além disso, o conhecimento de mundo do leitor e as associações simbólicas, referenciais e metafóricas do leitor não podem ser ignorados, já que a leitura é uma construção social da comunicação, ou seja, escrever, ler e interagir não se tratam de ações isoladas entre si. Cada qual contribui na construção do sentido de um dado texto. Portanto, leitor também é autor.

Outra questão importante a ser levantada quanto às afirmações de Todorov diz respeito à restrição do fantástico em textos ficcionais. Nesse caso, conforme foi alertado no início do capítulo, é válido considerar o estudo de Marcuschi (2002) em relação aos gêneros textuais, tipos textuais e domínios discursivos. Para esse autor, o gênero refere-se às práticas sociais, comunicativas e funcionais em um dado texto materializado em algum suporte ou mídia (local onde se veicula o gênero textual, como o rádio, a televisão, a *internet*, a revista ou o livro, por exemplo). A forma física de um texto (por exemplo, um texto em prosa ou um poema) pode até determinar o gênero textual, embora o aspecto cognitivo seja mais relevante para a definição do gênero.

Nesse sentido, quando Todorov assevera que o fantástico restringe-se ao campo ficcional, em verdade, significa que o fantástico contemple a tipologia narração, um mecanismo da linguagem em que se percebe a presença de personagens envolvidos num enredo, em um dado tempo e em um dado local praticando ações, dando sentido a uma história; no caso, uma história inventada por se tratar de literatura. Contudo, é válido esclarecer que a narração não é algo restrito à prosa; já que pode estar presente no poema, como é o caso do *corpus* deste trabalho, o poema narrativo “A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães, que possui características de um texto narrativo-ficcional, ainda que em versos, com métrica, rimas, musicalidade etc. Da mesma maneira, a poesia pode estar presente em textos ficcionais em prosa, como é o caso de muitos textos chamados de prosa poética.

Ainda sobre a questão do gênero, Andréa Sirihal Werkema, em sua tese de doutorado *Macário ou do drama romântico em Álvares de Azevedo* (WERKEMA, 2007, p. 206-221),

analisa a natureza híbrida do texto romântico dramático *Macário* (1855), de Álvares de Azevedo. Nesse texto, Werkema observa a presença de traços líricos e narrativos dentro de uma estrutura dramática. Nesse sentido, ela explica que *Macário* pertence a um Romantismo tardio. Em suas palavras: a obra em questão "revisita criticamente posturas românticas ao mesmo tempo em que busca formas novas que respondam a anseios não previstos ainda no chamado movimentos românticos 'originais'" (WERKEMA, 2007, p. 207).

Sendo assim, conclui-se ser problemático afirmar que um poema não pode ser fantástico por apresentar aspectos líricos ou ignorar outros aspectos, como a narração, que também pode estar presente no mesmo texto, afinal, a natureza do mesmo pode ser híbrida, dependendo da necessidade expressiva a que responda ao estabelecer a sua comunicação.

Retomando Todorov, quanto ao discurso do fantástico, no capítulo "O discurso fantástico", afirma-se que o sobrenatural nasce com a linguagem (TODOROV, 1981, p. 45). Assim, observa-se que o fantástico põe o leitor e o personagem perante um dilema: acreditar ou não na presença do sobrenatural, por meio de um discurso ambíguo do narrador. Todorov explica, também, que no discurso fantástico exige-se uma leitura linear, o que não tem a ver, segundo ele, com a gradação do texto: o texto fantástico exigiria uma leitura em que se segue uma linha de raciocínio, algo novamente complicado se considerarmos o grau variante da leitura de um dado leitor.

Em sequência, questionando-se sobre como os elementos fantásticos podem contribuir a uma dada obra, Todorov enumera os seguintes fatores: o fantástico tem a capacidade de produzir um efeito particular sobre o leitor, como medo, horror ou até mesmo curiosidade; o fantástico em uma organização rodeada de intrigas mantém o suspense; por último, a função tautológica do fantástico: descrição de um universo fantástico sem uma realidade exterior à linguagem, isto é, a descrição e o descrito com a mesma natureza.

No capítulo "Os temas do eu", Todorov explica que na literatura fantástica, tal qual no pensamento mítico, o limite entre matéria e espírito não são ignorados a fim de "proporcionar o pretexto das incessantes transgressões". (TODOROV, 1981, p. 62). Já no capítulo "Os temas do você", Todorov afirma que tais temas é onde se encontra a sexualidade, assim como ele diz que o fantástico pode estar ligado não só ao sobrenatural, mas também ao estranho social, como o incesto, a homossexualidade. Assim, tais temáticas que ferem a norma preestabelecida socialmente podem ser associadas ao que ocorre com as personagens grotescas de "A orgia dos duendes", que relatam na floresta, de madrugada, seus feitos

maléficos e transgressores em vida. Nesse sentido, segundo o autor, a literatura fantástica explora formas excessivas, diferentes transformações e perversões. Por último, em “Os temas do fantástico”, Todorov comenta sobre a natureza paradoxal da literatura: “Constituída por palavras, significa mais que palavras, é verbal e transverbal ao mesmo tempo” (TODOROV, 1981, p. 81-82).

Para concluir, Todorov retoma em sua obra alguns conceitos do fantástico em “A literatura e o fantástico”. Desse jeito, ele reafirma que o fantástico se constrói através da vacilação do leitor, que se identifica com o personagem principal, perante a natureza de um evento estranho. Explica que o fantástico exige um tipo de leitura linear, não podendo se inserir na esfera da alegoria ou da poesia, assim como enfatiza que os aspectos de uma obra literária sejam: verbal, sintático ou semântico (temático). Todorov informa também que a função literária distingue-se da função social do sobrenatural, e isso implica a associação do fantástico quanto ao sobrenatural ou ao sobrenatural em si.

Posteriormente, novos estudos vêm complementando e ou desconstruindo a análise feita por Todorov em sua obra sobre o fantástico por autores da contemporaneidade. Por exemplo, a autora Karin Volobuef, em “O fantástico e a encenação da linguagem ficcional” (VOLOBUEF, 2015), comenta acerca dos percursos por que passou o gênero fantástico. Segundo ela, o fantástico atual remonta, em última instância, ao romance gótico, século XVIII. Só que, enquanto no gótico exploram-se ambientes e lances macabros, além do ritmo acelerado da aventura, o fantástico foi sendo depurado do século XIX ao XX com narrativa sutil, enredos condensados e rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes, aproximando-se do símbolo e do mito, esferas mais complexas, algo que, conforme se viu, vai de encontro aos preceitos de Todorov, que acreditava que a alegoria não poderia estar relacionada ao fantástico.

Segundo as palavras de Volobuef: “A narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos” (VOLOBUEF, 2015, p. 123). Mais à frente, ela assevera que o fantástico objetiva a revelação da vida cotidiana, ao contrário do que se pensa, isto é, o fantástico não é simplesmente a criação de um mundo fabuloso, diferente da realidade do dia a dia.

Algo importante que Volobuef comenta é que, entre os séculos XVIII e XX, o foco do fantástico tenha sofrido alterações. Assim, ela afirma que, nos séculos XVIII e início do XIX,

o fantástico encontrava-se no externo, exigindo-se a presença do sobrenatural. Já em meados do século XIX, o fantástico estaria no interior do sujeito, com ênfase na dimensão psicológica, isto é, em vez de os eventos sobrenaturais causarem incômodo, nesse momento, as imagens assustadoras provenientes da loucura, das alucinações e dos pesadelos passariam a causar angústia. Entretanto, a partir do século XX, o fantástico passa a enfatizar a linguagem, nível sintático, ou seja, através da incoerência do cotidiano, do absurdo do dia a dia.

Nesse sentido, podemos considerar as personagens monstruosas de "A orgia dos duendes" como a extrapolação das suas próprias perturbações interiores. Isso porque tais seres eram pessoas em vida, e se metamorfosearam, transformando-se em seres extraordinários, devido aos seus pecados, ou seja, suas confissões seriam uma forma de exteriorizarem suas angústias e insatisfações quanto à norma.

Ainda sobre o fantástico do século XX, Volobuef cita a obra *O processo* (1925), de Franz Kafka. Diz que tal texto apresenta traços tanto do gênero estranho, como do maravilhoso, fugindo da classificação todoroviana, que, de acordo com as palavras de Brooke-Rose: “não equacionou devidamente a situação de textos que se situam no cruzamento ou intersecção de gêneros e não previu a integração da literatura realista (no sentido de obras isentas de elementos sobrenaturais)” (VOLOBUEF, 2015, p. 125). Dessa forma, conforme foram observados, autores contemporâneos nem sempre veem o sobrenatural como principal marco do gênero fantástico.

Nesse ínterim, Maria Cristina Batalha, em “Literatura fantástica: aproximações teóricas” (BATALHA, 2012) assevera que Todorov descreve o fantástico como um gênero ligado a um mundo não real, isto é, imaginado ou sonhado. Nesse sentido, o fantástico seria um mundo que contraria a realidade que nos cerca. Mas, segundo Batalha, a presença de elementos mágicos ou maravilhosos não é que define o fantástico. Para ela, o fantástico diz respeito à presença de duas ordens coexistentes na narrativa (BATALHA, 2012, p. 13-15).

Assim, conforme Batalha explica, há no fantástico a presença de duas naturezas que não se misturam, ou seja, o sobrenatural não é algo aceito de forma normal pelos personagens que habitam a esfera natural.

Nesse sentido, vemos que o poema “A orgia dos duendes” apresenta tais aspectos que Batalha assevera quanto ao fantástico, uma vez que é possível observar a existência de duas ordens que, conforme se viu sobre o desfecho da balada, não se misturam, embora haja um ponto de intersecção entre a luz e a escuridão do arvoredo. Podemos entender esse ponto de

intersecção como algo natural, que acontece independentemente da vontade dos seres, embora a ordem da esfera realista tente impedir esse contato, como é o caso da virgem, que apenas passeia pela floresta durante o dia.

Ainda sobre o fantástico à luz de críticos da contemporaneidade, o escritor Bráulio Tavares, por sua vez, em "Um panorama do fantástico" (TAVARES, 2011), afirma que o fantástico é descrito, muitas vezes, como a irrupção do bizarro e do insólito num mundo governado pela normalidade e pela razão (TAVARES, 2011, p. 40). Nesse sentido, para ele, o fantástico seria a desordem de um mundo normal. Além do fantástico propriamente dito, Bráulio Tavares comenta também a respeito do realismo mágico, um tipo de narrativa em que, segundo ele informa, as relações e conexões ocultas entre as coisas são exploradas, e os processos são fantásticos, não os seres.

Algo relevante que Tavares também levanta na palestra é a respeito do antropomorfismo, em que o sobrenatural antropomórfico envolve seres semelhantes aos homens quanto às emoções, e o sobrenatural não antropomórfico, em que se postula a existência de processos sobrenaturais que transcendem a ciência hoje (TAVARES, 2011, p. 39). Quanto a essa parte, é importante ressalvar que o poema de Bernardo Guimarães, "A orgia dos duendes", apresenta seres até certo ponto antropomórficos na floresta, à meia noite. Esses seres apresentam-se de maneira chocante, não apenas por suas formas estranhas, mas também por suas confissões. Assim, tais seres extraordinários e com aspectos monstruosos relatam seus feitos pecaminosos em vida, sendo a maioria desses seres ligada à esfera eclesiástica.

De toda forma, é importante lembrar que apesar de se ter feito um breve comentário sobre "A orgia dos duendes" neste capítulo referente à teoria, não fizemos ainda a correlação com o poema de Bernardo Guimarães de maneira aprofundada, tendo em vista que haverá um capítulo específico para isso. Sendo assim, esse capítulo apenas foi voltado para a apresentação das teorias referentes ao gênero fantástico, segundo Tzvetan Todorov e autores contemporâneos.

3.3 **O fantástico-maravilhoso e "A orgia"**

Este item dedica-se a analisar o subgênero fantástico-maravilhoso, não apenas em relação à visão de Tzvetan Todorov, conforme foi visto anteriormente, mas também quanto à do autor Noël Carroll, que analisa esse gênero literário em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999). Importante ressalvar, entretanto, que Carroll não discorda da teoria de Todorov quanto ao fantástico-maravilhoso, mas observa-se que ele se aprofunda mais, de modo que tal subgênero torna-se mais fácil de ser compreendido nas palavras desse autor. Carroll, inclusive, conforme será visto, relaciona o fantástico-maravilhoso ao gênero do horror.

Dessa forma, Carroll estuda o gênero do horror e seus efeitos emocionais no espectador dentro da perspectiva cinematográfica, embora não deixe de explorar o universo literário também em seu livro. Nesse sentido, Carroll explica primeiramente, no subtópico "Fantástico" (CARROLL, 1999, p. 205-229), que o gênero fantástico, de acordo com a visão de Todorov, diz respeito às histórias em que se observa a hesitação entre a explicação naturalista e os eventos sobrenaturais que se mantêm ao longo da trama, sem que se desfaça essa dúvida no desfecho quanto a essas duas naturezas pelo leitor.

Conforme explica Carroll, baseado nos estudos do fantástico de Todorov, o fantástico-maravilhoso surge quando, não raro perto do fim da narrativa, a opção por uma interpretação se desprende do fantástico puro, donde se inicia, e se harmoniza com a explicação sobrenatural de sua origem. Em outras palavras, no fantástico-maravilhoso, as explicações naturalistas acerca do evento estranho se esgotam, aceitando-se a existência do sobrenatural (CARROLL, 1999, p. 212).

Em sequência, Carroll explica que o horror seria uma subcategoria do fantástico-maravilhoso, embora haja uma incompatibilidade entre as duas esferas, isto é, a naturalista e a sobrenatural, mas, no final da narrativa, a existência de um universo miraculoso é aceita. Ocorre que, de acordo com a teoria de Carroll, o horror difere do fantástico-maravilhoso, porque, neste, embora se aceite a existência do extranatural, não necessariamente ele precisa ser repugnante e/ou temível. Já no horror, o sobrenatural é visto como algo assustador. Assim, de acordo com as palavras de Carroll, constata-se que nem toda história fantástico-

maravilhosa seja obrigatoriamente de horror, uma vez que nem sempre se termine com efeitos aterradores:

> Mas não é verdade que todas as histórias fantástico-maravilhosas sejam histórias de horror, pois em minha visão de horror, o monstro sobrenatural ou de ficção científica, cuja existência é finalmente reconhecida, tem de ser temível e repugnante. Mas o fantástico-maravilhoso é igualmente satisfeito se o ser maravilhoso for horrendo ou não. Por exemplo, o ser maravilhoso cuja existência é finalmente reconhecida poderia ser um anjo bondoso. (CARROLL, 1999, p. 213)

Em relação a Todorov quanto ao fantástico-maravilhoso, agora apenas em termos de comparação com a análise feita por Carroll, observa-se que aquele define o gênero em questão da seguinte forma: "Classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural" (TODOROV, 1981, p. 29).

Em seguida, Todorov explica que os relatos do fantástico-maravilhoso são os que mais se aproximam do fantástico puro, uma vez que este termina sem uma explicação, não racionalizada, sugerindo a existência do sobrenatural. Assim, o limite entre ambos seria algo incerto; entretanto, conforme explica Todorov, o fato de haver detalhes ou não permite que sempre seja possível uma tomada de decisão (TODOROV, 1981, p. 29).

Como se pode constatar, tanto em relação a Todorov como a Carroll, a aceitação do sobrenatural pela perspectiva do fantástico-maravilhoso não implica anular a existência do universo naturalista, até porque, nesse caso, já se suporia estar se adentrando uma esfera maravilhosa. Ocorre que, em um dado momento, o sobrenatural passa a ser aceito dentro do universo naturalista, reconhecendo-se, mas com a permanência do estranhamento. Nota-se, também, que Carroll correlaciona o fantástico-maravilhoso ao gênero horror, algo que não foi feito por Todorov. Nesse sentido, compreende-se que, no fantástico-maravilhoso, embora se reconheça a presença do sobrenatural, supõe-se que, por exemplo, as personagens estranhem o evento insólito e no horror também, porém, esse estranhamento seria algo mais intenso, que choca, causando pavor.

Algo importante a se considerar neste trabalho para que a compreensão sobre o fantástico-maravilhoso seja a mais ampla possível é a respeito das palavras de Maria Cristina Batalha sobre o fantástico puro, em "Literatura fantástica: aproximações teóricas" (BATALHA, 2012, 9-21). Assim, para ela, em relação ao fantástico puro, "tanto o real explicável como o irreal não são excludentes entre si, mas sim representam duas ordens que se mostram incapazes de darem conta do acontecimento estranho" (BATALHA, 2012, p. 15).

Dessa forma, Batalha assevera que Todorov descreve o fantástico como um gênero ligado a um mundo não real, isto é, um universo imaginado ou sonhado. Nesse sentido, o fantástico seria um mundo que contraria a realidade que nos cerca. Mas, segundo Batalha, a presença de elementos mágicos ou maravilhosos não é o que define o fantástico. Para ela, o fantástico diz respeito à presença de duas ordens coexistentes na narrativa (BATALHA, 2012, p. 13-15).

Assim, de acordo com a definição de Batalha sobre o fantástico puro, é possível concluir que no fantástico há a presença de duas naturezas que não se misturam, ou seja, o sobrenatural não é algo aceito de forma normal pelos personagens que habitam a esfera natural. A par disso, pode-se compreender também a respeito do fantástico-maravilhoso que se trate de um gênero que explore a existência de duas ordens existentes na narrativa que não se misturam, até que ocorra a tolerância dessas duas ordens, porque qualquer explicação naturalista para que a existência do sobrenatural seja banida já se esgotou. Contudo, essa aceitação seria feita de forma irracional, conforme a orientação de Carroll acerca desse gênero.

Já o escritor Bráulio Tavares, a respeito do fantástico, conforme foi visto anteriormente, em "Um panorama do fantástico" (TAVARES, 2011, p. 39-42), afirma que o fantástico é descrito, muitas vezes, como a irrupção do bizarro e do insólito num mundo governado pela normalidade e pela razão (TAVARES, 2011, p. 40). Nesse sentido, para ele, o fantástico seria a desordem de um mundo normal. Seguindo o raciocínio desse autor, compreende-se que o fantástico-maravilhoso seria a consequência da força dessa invasão do bizarro e do insólito na atmosfera em que até então somente a normalidade reinava.

Assim, o gênero horror, analisado por Carroll em obra já citada, associa-se ao fantástico-maravilhoso quanto ao fato de se aceitar em dado momento a presença do sobrenatural num universo reinado pela normalidade, com a diferença de que, no horror, exige-se uma recepção aterrorizante quanto ao extranatural, conforme foi visto.

Dessa forma, Carroll explica que a palavra horror é proveniente do latim "horrore" e significa ficar de cabelo em pé, ou eriçar, do francês "orror" (CARROLL, 1999, p. 41), o que se correlaciona harmonicamente quanto ao efeito que esse gênero provoca no leitor ou espectador. Assim, o horror é definido quanto à emoção que provoca no outro, seu efeito artístico no leitor implícito, voltado para o cognitivo. Em suas palavras: "Pressupus que o

gênero do horror possa ser definido em razão da emoção que tais obras provocam no público" (CARROLL, 1999, p. 79).

Nesse contexto, Carroll explica acerca do horror artístico, que diz respeito à forma como o estado psicológico do público diverge dos personagens em relação à crença, embora haja uma convergência quanto à maneira como as propriedades dos elementos sobrenaturais são emocionalmente avaliadas (CARROLL, 1999, p. 76).

Em suma, pode-se afirmar que o fantástico-maravilhoso leva em consideração os acontecimentos que se desenrolam dentro da narrativa. Por exemplo, Todorov cita o conto "Vera", de Villiers de L'isle-Adam como um caso de fantástico-maravilhoso. Dessa forma, ele explica que o personagem, um conde, poderia estar louco ou poderia existir vida após a morte. No final do relato, porém, o conde descobre que a chave jogada na tumba de Vera estava no quarto dele. Sendo assim, Vera, já morta, foi quem levou a chave até o quarto do conde (TODOROV, 1981, p. 30).

Como se pode constatar, a aceitação do sobrenatural na narrativa citada, isto é, a existência da vida após a morte, se deve ao fato de que a chave que estava na tumba da morta Vera foi parar no quarto do conde e só poderia ter sido levada por ela. Quanto ao horror, o gênero se sustenta pelo efeito emocional de repulsa ou medo que o enredo irá provocar no público, o que é, obviamente, algo muito mais subjetivo, pessoal. De toda forma, é indiscutível que, conforme explicou Carroll, forma-se um pacto psicológico entre o público e o personagem quanto à maneira como as propriedades dos elementos sobrenaturais são emocionalmente avaliadas.

Dessa forma, pretende-se demonstrar como efeitos do fantástico-maravilhoso apresentam-se em "A orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães. Nota-se, portanto, que, em tal poema, narra-se espantosamente um evento insólito-macabro que se desenrola, à meia-noite, em um arvoredo sombrio.

O enredo é descrito de forma chocante em relação à festa demoníaca na floresta. Isso pode ser constatado devido à presença de adjetivos que potencializam o estranhamento da coexistência de dois mundos: a esfera realista, isto é, o arvoredo durante o dia, onde a virgem cismando de amores passa, e o universo sobrenatural, que corresponde aos acontecimentos narrados, isto é, os duendes e suas ações e relatos macabros no encontro soturno.

Vejamos uma passagem, em que os fatos no poema são descritos de forma que a perplexidade perante a situação vista é demonstrada: "Campainha que toca, é caveira/ Com

badalo de casco de burro,/ Que no meio da selva agoureira/ Vai fazendo medonho sussurro" (GUIMARÃES, ano, p. 146). Nessa estrofe, a ação da caveira é provocadora de medo, tanto em relação à sua aparência, como ao seu sussurro, descrito como medonho.

Aliás, ao longo do texto inteiro, os acontecimentos descritos conduzem o leitor a uma atmosfera aterrorizante, ainda que o mesmo possa não se sentir com receio, sobretudo se não desvincular os estereótipos de alguns personagens e não se permitir adentrar na situação recriada por Bernardo Guimarães. Algo que é até compreensível se se pensar que o leitor aplica em sua leitura os seus conhecimentos construídos socialmente.

Assim, no caso da estrofe em que se conta que a bruxa se ocupa em frigir na panela o menino com tripas e tudo (p. 144), segundo Duda Machado, trata-se de um trecho que se resume a um clichê de histórias infantis, o que não deixa de ser verdade, embora, no poema em questão, a situação seja descrita de maneira estarrecedora.

Contudo, pela forma como o poema é narrado, nota-se uma desconstrução dos estereótipos cômicos. Dessa forma, à medida que se conduz o leitor a uma atmosfera macabra, os seres blasfemadores da floresta relatam numa reunião macabra seus feitos sombrios em vida. Vale lembrar que, conforme se viu em capítulo anterior, os relatos estão associados a pecados que ferem a moral cristã católica.

Em relação ao medo que pode ou não provocar no leitor, é importante considerar que se trata de algo subjetivo; pois, conforme se viu, muitos leitores não irão desvincular os estereótipos que se criou quanto a alguns personagens lendários para a nova situação recriada no poema. Por essa razão, considera-se o horror marcado pela sua subjetividade, enquanto reconhecimento de outro universo, que não se concilia com o mundo natural, tal qual é o caso do fantástico-maravilhoso, indispensável para a leitura de "A orgia dos duendes".

Nesse sentido, de acordo com Carroll, o horror difere do fantástico-maravilhoso, porque, neste, embora se aceite a existência do extranatural, não necessariamente ele precisa ser repugnante e ou temível. Sendo assim, como os efeitos de horror dependem de algo subjetivo, que prevaleça, portanto, o fantástico-maravilhoso.

Seguindo a análise do poema, conforme se viu, algumas figuras da cultura popular são resgatadas em uma situação fictícia, como a bruxa, o lobisomem, o duende e o diabo, além da presença de blasfemadores contra a doutrina católica que, na qualidade de personagens, transformaram-se em seres monstruosos. Nesse encontro oculto, as entidades sobrenaturais

relatam entre elas os seus maus feitos, enquanto o narrador externo à festa demoníaca reconta a situação como algo horrendo, como um absurdo que ocorre em meio ao arvoredo.

De acordo com Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (TODOROV, 1981, p.15-65), o fantástico-maravilhoso é um subgênero que se inicia com aspectos do fantástico, o qual se caracteriza pela incerteza sobre a existência do sobrenatural. Só que Todorov explica que o gênero fantástico puro, do qual derivou o fantástico-maravilhoso, deixa uma dúvida entre uma possível explicação racional sobre os eventos insólitos e a possibilidade de existir um universo fabuloso, paralelo ao real até o desenlace do enredo. Mas, no caso do subgênero fantástico-maravilhoso, a hesitação inicial é desfeita a partir do instante em que o maravilhoso, ou tudo aquilo que foge de uma explicação lógica ou científica, é aceito sem um choque do leitor implícito, e prevalece, seja no meio ou no fim da história.

Em outras palavras, no fantástico-maravilhoso, constata-se que dois universos, que antes não conviviam, passam a coexistir, a partir do instante em que o extraordinário passa a ser visto como algo possível dentro da esfera realista. Contudo, essa aceitação não é como ocorre no maravilhoso puro. Para que se compreenda da melhor maneira possível, consideremos que no maravilhoso puro a aceitação de dois mundos que convivem em harmonia ocorre, porque há uma fusão de ambas as naturezas e, por isso, o estranhamento é desfeito quanto ao universo sobrenatural e o natural. Já no fantástico-maravilhoso, a existência de um universo distinto é reconhecida, mas não se concilia, isto é, cada qual continua ocupando seu devido lugar, sem que haja uma fusão do natural com o sobrenatural. O ponto de intersecção entre duas naturezas em "A orgia dos duendes" seria a sombra no arvoredo, embora o evento fantástico ocorra durante a noite, enquanto, durante o dia, a esfera realista seja predominante.

Assim, conforme Batalha explica sobre o fantástico, “tanto o real explicável como o irreal não são excludentes entre si, mas sim representam duas ordens que se mostram incapazes de darem conta do acontecimento estranho” (BATALHA, 2012, p. 15). No caso do fantástico-maravilhoso, a hesitação quanto à existência do sobrenatural não é seu ponto-chave como no fantástico puro, uma vez que se constata a presença do extranatural; mas, ainda assim, ele é visto como algo separado do universo naturalista, ainda que ocupem o mesmo espaço.

Bráulio Tavares, por sua vez, em "Um panorama do fantástico", afirma que o fantástico seria a desordem de um mundo normal. Novamente, no caso do fantástico-maravilhoso, mais especificamente, em "A orgia dos duendes", nota-se que existe um universo governado pela normalidade e a festa do cateretê seria a irrupção do bizarro numa floresta, em que, durante o dia, tudo é guiado pela norma do mundo natural, em que aves gorjeiam canoros queixumes e a virgem passeia tranquila pelo arvoredo. Entretanto, é notório que tal moça passeia pela sombra, que é o cruzamento da luz e da escuridão, sugerindo o mistério, a presença oculta do cateretê, que, de alguma forma, toca a moça virgem, que transita pelo local.

Dessa maneira, em "A orgia dos duendes", nota-se que a voz enunciativa da festa infernal narra subjetivamente a cena que ocorre na floresta, conforme já foi explicado. Algo que pode ser constatado pelo uso de adjetivações que aludem à esfera do medo, atribuídas ao acontecimento macabro na floresta, como se pode observar no desenlace do poema: "E aos primeiros albores do dia/ Nem ao menos se viam vestígios/ Da nefanda, asquerosa folia,/ Dessa noite de horrendos prodígios" (GUIMARÃES, 1959, p. 151).

O crítico literário Duda Machado, em "Bernardo Guimarães – A exceção pelo riso", é válido ressalvar, enfatiza na "A orgia dos duendes" a perspectiva cômica, tal qual se viu anteriormente. Segundo ele, a comicidade estaria associada tanto ao aspecto das personagens: "a fusão monstruosa de corpo animal e o comportamento humano confere uma deformação cômico-grotesca às personagens da cena fantasmagórica" (MACHADO, 2007, p. 181), quanto à descrição da situação insólita relatada pelo narrador: "A partir da 4ª estrofe, o humorismo a partir do ponto de vista do narrador passa a fixar as personagens dos duendes numa ação típica de sabás: a antropofagia. A descrição caricatural da bruxa cozinhando um repasto antropofágico resume-se a um clichê de histórias para crianças..." (MACHADO, 2007, p.182).

O autor Fabiano Rodrigo da Silva Santos em *Lira dissonante* (SANTOS, 2009, p. 359) vincula "A orgia" à temática de humor com perversidade, que chama de produção grotesca. Já Vagner Camilo[4], em *Risos entre pares* (1997), que também associa a poesia de Bernardo ao risível, reconhece, entretanto, a linha satânica na lírica de Guimarães:

[4]Vagner Camilo caracteriza a lírica grotesca de Bernardo Guimarães, em *Risos entre pares* (CAMILO, 1993, p. 14), como lúdica, vulgar e cômico-sinistra.

> (...) entre os românticos nacionais, é dele [Bernardo Guimarães] a experiência mais bem acabada do grotesco na lírica, já que o poeta mineiro explorou praticamente todas as suas possibilidades. Além disso, ele preservou para a posteridade uma amostra da modalidade poética que, embora obscura, possivelmente foi bastante difundida entre a geração ultra-romântica brasileira da qual o escritor fez parte – a modalidade da poesia satânica, *nonsense* e anárquica conhecida como poesia pantagruélica. (CAMILO, 1997, p.13-14)

Quanto à visão de Remo Ceserani, em *O fantástico*, há uma convergência entre o humor e o terror presente no gênero fantástico, que resultaria na formulação do grotesco (CESERANI, 2006, p. 67-88). Em relação a esse gênero literário, isto é, o fantástico, vale lembrar que "A orgia dos duendes", conforme foi explicado de início, de acordo com Todorov, pertence ao gênero fantástico-maravilhoso por não renegar a existência do sobrenatural, ainda que este seja tido como algo repugnante.

Dessa forma, em "A orgia dos duendes", narra-se acontecimento estranho, sem a preocupação com uma explicação científica, já que o ocorrido é tomado como verdadeiro, apesar de não ser aceito com naturalidade, isto é, não há uma total mistura entre as duas ordens. Assim, ao amanhecer do dia, não sobram vestígios da horrenda festa. Tudo volta à normalidade, tal como acontece com as pessoas que juram terem vistos fenômenos extraordinários, sem que haja prova para tanto. Contudo, a maneira como o poema é narrado conduz o leitor a uma atmosfera de incômodo quanto à existência de duas naturezas distintas, deixando uma desaprovação, um conflito interior que persiste do início ao fim do poema, uma vez que são atribuídos adjetivos negativos à cena presenciada na floresta, como se o estado de espanto fosse algo inevitável.

Da mesma forma, é importante observar que a maneira como os personagens descrevem seus feitos demoníacos, com satisfação e desprezo pelos humanos, contribui para a criação dessa atmosfera macabra. Assim, na parte III do poema, os personagens ganham voz, relatando seus feitos macabros, contribuindo para a construção de uma atmosfera aterrorizante. Nota-se, também, que, nessa parte do texto, os duendes, num sentido hiperônimo da palavra, relatam com orgulho suas ações feitas enquanto humanos, destacando-se o fato de que seus pecados estão relacionados com rompimento dos dogmas cristãos, como se pode observar com a seguinte estrofe:

TATURANA

Dos prazeres de amor as primícias,
De meu pai entre os braços gozei;

> E de amor as extremas delícias
> Deu-me um filho, que dele gerei.
> Mas se minha fraqueza foi tanta,
> De um convento fui freira professa;
> Onde morte morri de uma santa;
> Vejam lá, que tal foi esta peça.
> (GUIMARÃES, 1954, p. 147)

Em tal estrofe, além da explícita relação incestuosa entre o pai e Taturana, que narra a ocasião de maneira fria, a personagem conta que já havia sido freira, e ainda debocha disso, quando afirma que lá foi uma peça. Assim, como se pode constatar, os efeitos do fantástico-maravilhoso em "A orgia dos duendes" não recaem primeiramente no leitor, mas, antes de tudo, na construção dessa voz enunciativa, que, pela forma de narrar, remete à existência da esfera naturalista, que não concilia o mundo com o evento ocorrido na floresta. Nesse sentido, nota-se que é esta forma de narrar o texto que possibilita ao leitor o ingresso nessa atmosfera, em que ambos os mundos, o natural e o sobrenatural, estranham-se.

Por último é sempre importante comentar que, embora "A orgia dos duendes" se trate de um poema, esse texto é narrativo e, portanto, possui caráter ficcional. Dessa forma, observa-se que, apesar de Todorov afirmar que o gênero fantástico não se relaciona com o universo poético, no caso do poema de Bernardo Guimarães é possível estabelecer essa relação.

CONCLUSÃO

Esta dissertação foi produzida com o intuito de analisar diversos pontos quanto ao Romantismo e ao autor mineiro Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825-1884). Nessa lógica, vimos que o Romantismo foi um grande movimento cultural e artístico, iniciado na Europa, mas de grande repercussão mundial, tendo influenciado vários escritores brasileiros, sobretudo durante o século XIX, como Aureliano Lessa, José de Alencar, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. No caso deste último, do qual utilizamos a balada "A orgia dos duendes", vimos que ele teve uma grande importância quanto à sua produção lírica, apesar de ter sido consagrado pelo público por seus romances, como é o caso da famosa obra *A escrava Isaura* (1875).

Nessa acepção, vimos que as obras em prosa de Bernardo Guimarães tiveram maior repercussão por ter tido maior aceitabilidade pelo público e pela crítica literária. Parte de sua produção lírica, consoante o que foi abordado neste trabalho, explorava temas e uma linguagem polêmica. Assim, Bernardo Guimarães foi um dos pioneiros na introdução do grotesco, da produção de poesias de cunho pornográfico, *nonsense*, humorístico, sarcástico e satanista. Segundo Antonio Candido, quando o autor de Ouro Preto foi estudar Direito em São Paulo, século XIX, reuniu-se com outros escritores, como Álvares de Azevedo, e compuseram poesia pantagruélica, que já repercutia em Portugal, e, assim, exploraram temas anárquicos, macabros e sarcásticos. Tais poemas pantagruélicos foram considerados subversivos na época, já que desconstruíam valores da norma social vigente.

Apesar de muitos acreditarem que a poesia ultrarromântica brasileira, com grande influência do movimento alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), não correspondesse à identidade nacional, vimos, através da leitura de "A orgia dos duendes", que esse poema traz elementos da cultura popular, de forma geral, isto é, traz aspectos europeus, embora também demonstre um resgate de elementos do interior do Brasil, como é o caso da personagem Getirana, um inseto dos sertões brasileiros.

De acordo com o que foi visto nesta dissertação, a balada "A orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães, explora um universo macabro, erótico e humorístico. As personagens grotescas tratam-se de seres que, em vida, tiveram ligações com o universo cristão-católico. Assim, eles se reúnem no arvoredo, à meia-noite, para relatarem seus feitos demoníacos.

Nesse sentido, foi visto que a crítica enfatizou bastante a perspectiva do humor desse poema narrativo, embora Antonio Candido já tivesse alertado sobre a importância de não se ignorar o lado sombrio do poema. Não que o humor anule o efeito macabro do texto ou *vice-versa*, uma vez que nenhum desses efeitos sobrepõe-se outro.

Nesse sentido, vimos que, a respeito do aspecto sombrio do poema, a balada apresenta elementos do gótico, embora não possa ser classificado como um texto genuinamente de tal estilo, uma vez que não apresenta todas as características desse movimento em conjunto, além da questão anacrônica. De toda forma, o aspecto sombrio do texto é algo inegável.

Conforme foi visto, "A orgia dos duendes" também foi lida a partir da perspectiva do gênero literário fantástico. Dessa forma, foi observado que a balada apresenta efeitos do subgênero fantástico-maravilhoso, em que a aceitação do universo extraordinário é aceita, já que não há explicações provenientes do plano racional que anulem esse mundo paralelo. No poema, os seres fantásticos manifestam-se na floresta, local humano, embora o horário não corresponda ao mesmo que o dos humanos. No caso, a situação da linda virgem que passeava aos arredores do evento macabro ocorre durante o dia, momento em que as aves gorjeavam seus queixumes. Assim, os estudos do teórico Tzvetan Todorov foram discutidos em confronto ou em paralelo com críticos contemporâneos.

No poema narrativo de Bernardo Guimarães, notam-se oposições: dia e noite; vida e morte; libertação sexual e opressão sexual (metaforizado pela virgindade da moça); humanos e monstros; respeito à norma e desconstrução da moral cristã; belo e grotesco. De toda forma, vimos que tanto no mundo sobrenatural como na esfera realista, há a sua ordem, um modo ordenado para que tudo aconteça. Na festa do cateretê, cada qual tinha uma função, seu momento para relatar seus maus feitos em vida, havia um sistema hierárquico, em que a Velha Rainha representava o auge da maldade e da subversão.

Bernardo Guimarães, conforme foi visto, foi um dos precursores da lírica grotesca no Brasil. Ele produziu uma lírica muito válida para a historiografia do Romantismo brasileiro, sobretudo o Ultrarromantismo. Um texto nacional não se faz apenas pela chamada "cor local", mas também pela identidade nacional, marcada pela mistura de elementos estrangeiros, embora vinculados a traços nacionais. "A orgia dos duendes" é uma balada que traz elementos do “outro”, embora também resgate questões referentes ao país, conforme foi visto ao longo da dissertação. Sendo assim, que a produção lírica do autor mineiro se estenda para além das fronteiras do universo acadêmico. Em outras palavras, que Bernardo Guimarães seja

apresentado e mais aprofundado nas escolas, principalmente no Ensino Médio, momento em que se estudam as escolas literárias e os seus principais representantes. No caso desse escritor, é inegável a sua relevante contribuição para a produção poética do Romantismo brasileiro.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rev. por Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1964.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: aproximações teóricas. In: SENA, André. (Org.) *Literatura fantástica e afins*. Recife: Universitária da UFPE, 2012.

BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 7. ed. São Paulo, Hucitec, 2010.

BEHNKE, Kerstin. *Arabescos românticos*. Trad. Luiz Costa Lima e colaboração de Johanes Krestchmer. Rio de Janeiro: Caderno da Pós Letras 16 – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – IL, 1995.

BELLAS, João Pedro; França, Júlio. Os desdobramentos estéticos do medo cósmico: o riso bakhtiniano, o horror lovecraftiano. *Revista Abusões*, n. 4, 2017.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOSI, Alfredo. O Romantismo. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALAZANZ, Selma. Grotesco. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. (publicado em 24/12/2009). Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco/> . Acesso em: 1 maio 2018.

CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: _____. *O discurso e a cidade*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. Bernardo Guimarães (1825-1884); O Regionalismo na prosa de ficção. In: _____. *Iniciação à literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010. (Ouro sobre Azul).

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares.* São Paulo: Edusp, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Briquiet, 1937.

CAVALHEIRO, Edgard. Panorama da poesia brasileira, v. 2 : o romantismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed., 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2014.

FRANÇA, Júlio. Das formas de narrar o medo ao Gótico: como o 'horror na arte' tornou-se a 'arte do horror". In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva. *Nos labirintos do medo*: estudos sobre o medo na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

_____. O gótico e a presença fantasmagórica no passado. In: *Abralic*. Disponível em: <www.abralic.org./anais/arquivos/2016_1491403232.pdf>. Acesso em: 26 jan.2018.

_____. O sequestro do gótico no Brasil. In: *Academia.edu*. Disponível em: <www.academia.edu/35398931/O_sequestro_do_Gótico_no_Brasil> Acesso em: 26 jan. 2018.

FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico – notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de Males*, Campinas, v.7 , p. 7-17, 1987. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636319/4028> Acesso em: 18 jul. 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang von; (1749-1832); "Fausto"; In: *eBooksBrasil*. Trad. António Feliciano de Castilho (1800-1875). Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/faustogoethe.pdf>. Acesso em: 1 set. 2018.

GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos. In: _____. *Lendas e romances*, 1871. *NEAD* – Núcleo de Educação a Distância. Disponível em: <www.nead.unama.br>. Acesso em: 8 set. 2017.

_____. Dilúvio de papel, 'sonho de um jornalista poeta' In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães.* (Org., introd. cronol. e notas). Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 107- 125.

_____. Disparates rimados (de Dispersos). In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães.* (Org., introd. cronol. e notas). Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 445-446.

_____. O elixir do pajé. In:_____ *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. *NEAD* – Núcleo de Educação a Distância. Unama. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00060a.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2017.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura.* São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

_____. *Folhas do outono*. Rio de Janeiro: Garnier, 1883. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Folhas_do_outono.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2018.

_____. Galope infernal (de Poesias – Poesias Diversas). In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães.* (Org., introd. cronol. e notas). Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959. p.123-136.

_____. *O Garimpeiro* (1872). Disponível em: <http://www.livros-digitais.com/bernardo-guimaraes/o-garimpeiro/1>. Acesso em: 02 nov.2017.

_____. À moda – 1878 (de Folhas de Outono). In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães.*(Org., introd. cronol. e notas). Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 394- 397.

_____. A orgia dos duendes . In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães.* (Org., introd. cronol. e notas). Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura ; Instituto Nacional do Livro, 1959. p.144-151.

GUIMARÃES, Bernardo. A origem do mênstruo. In: _____. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37051> Acesso em: 1 ago. 2018.

_____. Parecer da comissão de estatística a respeito da Freguesia da Madre-de-Deus-do-Angu. (de Dispersos). In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães.*(Org., introd. cronol. e notas). Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 447-448.

_____. Se eu de ti me esquecer. (de Novas poesias – 1876). In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães.* (Org., introd. cronol. e notas). Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 294.

_____. *O Seminarista* (1872). In: _____. *Quatro romances*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944. p. 131-237.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de (Org., introd., cron. e outras notas). *Poesias completas de Bernardo Guimarães.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959.

GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configurações na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães – A exceção pelo riso. *Revista USP*, julho/ agosto de 2007. Disponível em: <www.USP.br/revistausp/74/13-dudamachado.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2017.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. et al. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007. Disponível em: <www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000123280>. Acesso em: 28 jan. 2018.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante*: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo (UNESP): Editora Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura.* São Paulo: Livraria Martins Fontes , 1976.

TAVARES, Bráulio. Um Panorama do Fantástico. In: _____. *Notas da palestra pronunciada no I Encontro de Literatura Fantástica de Pernambuco* – UFPE, 2011.p. 39-42.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* Trad. Silvia Delpy. México: Premia Editora S. A., 1981; Versão brasileira: Digital Source. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/RodrigoRocha19/todorov-introduco-literatura-fantstica-pdfrev> Acesso em: 09 nov. 2017.

_____. *Introdução à literatura fantástica.* (*Introduction à la littérature fantastique*). Digital Source, 2. ed. 1981. Disponível em: <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource> Acesso em: 7 maio 2017.

VERÍSSIMO, José. V – Poetas menores. In: *Estudos da Literatura Brasileira*. 2. série. Belo Horizonte; São Paulo; Itatiaia: EDUSP, 1977.

VOLOBUEF, Karin. Fantástico e encenação da linguagem ficcional. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Org.). *Vertentes do fantástico ficcional*: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

WERKEMA, Andréa Sirihal. O gênero problemático no Romantismo brasileiro. In: _____. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. 2007. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.