

**UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

MATHEUS VICTOR SILVA

**A IMAGEM POÉTICA GROTESCA NO IMAGINÁRIO
MEDIEVALISTA DE *GASPARD DE LA NUIT***

**Araraquara
2015**

MATHEUS VICTOR SILVA

**A IMAGEM POÉTICA GROTESCA NO IMAGINÁRIO
MEDIEVALISTA DE *GASPARD DE LA NUIT***

Dissertação de mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Capes/Reitoria

Araraquara – São Paulo
2015

Data da defesa: 21/05/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Universidade Estadual Paulista – UNESP/ FCL – Campus de Araraquara

Membro titular: Prof.^a Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Universidade Estadual Paulista – UNESP/ FCL – Campus de Araraquara

Membro titular: Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado

Universidade Estadual de Maringá – UEM - PR

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento.

Ao professor Adalberto, pela orientação e amizade; à professora Guacira, pelo ensinamento paciente; e às professoras Karin e Fabiane, pela colaboração.

Aos que comigo caminham, sobre o chão e sobre o céu, sob o Sol e sob a Lua. Somos todos um.

E não menos às dores e misérias do século XIX, que tão belamente lapidaram alguns poucos escolhidos.

A meu pai, o fruto do labor.
A meu filho, o deleite da poesia.

“C'était un manuscrit rongé des rats par les bords, d'une écriture toute enchevêtrée, et d'une encre bleue et rouge.”

Aloysius Bertrand,
“Le Bibliophile”.

“Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo e metros e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal.”

Octávio Paz, *O Arco e a Lira*.

RESUMO

Gaspard de la Nuit, obra póstuma de Aloysius Bertrand, ficou por muito tempo desconhecido do público em geral antes que os estudos em torno de sua forma poética lhe restituíssem a devida importância. Contudo, só atualmente têm surgido análises que versam a respeito de sua temática, não menos complexa do que os meandros do poema em prosa. O medievalismo de Bertrand, dessa forma, mostra-se muito mais rico do que aquele que entrara em voga na década de 1830 na França, não só pela riqueza de detalhes (muito longe de um simples pitoresco), mas sobretudo pela forma como se dispõem através de sua imagética. A forte presença de tensões em todos os níveis do poema bertrandiano levou-nos ao estudo mais apurado do caráter grotesco nas suas imagens poéticas. Considerando os diversos estudos teóricos acerca do grotesco, buscamos destacar a sua significação tanto no Romantismo quanto na Idade Média (antes mesmo da existência do termo), visando sua confluência no *Gaspard*, de forma a compreender como as dissonâncias do grotesco permitem ao poeta o restabelecimento de uma realidade plena.

Palavras-chave: Medievalismo; Grotesco; Romantismo; Poema em prosa; Aloysius Bertrand.

ABSTRACT

Gaspard de la Nuit, posthumous work of Aloysius Bertrand, was for a long time unknown to the public before the studies around his poetic form restituted its adequate importance. However, only today emerged analyzes that talk specifically about its theme, not less complex than the prose poem's intricacies. Bertrand's medievalism shows up much richer than the form that come into vogue in the 1830s in France, not only by the richness of detail (far from a simple form of picturesque), but especially by the way they feature through his imagery. The strong presence of tensions at all levels of Bertrand's poem took us to an accurate study of the grotesque character of his poetic images. Considering the many theoretical studies about the grotesque, we seek to highlight its significance both in Romanticism as in the Middle Ages (when the term do not exist), to its confluence in *Gaspard*, in order to understand how the grotesque's dissonance allow the poet the reestablishment of a plenary reality.

Key words: Medievalism; Grotesque; Romanticism; Prose poem; Aloysius Bertrand.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 – A PLENITUDE DOS OPOSTOS: A LOCALIZAÇÃO DO GROTESCO NOS IDEÁRIOS ROMÂNTICO E MEDIEVAL	6
1.1 As bases culturais, sociais e filosóficas do Romantismo	6
1.2 As peculiaridades do Romantismo francês	27
1.2.1 O poeta e a obra: o prefácio de <i>Gaspard de la Nuit</i> e a poética de Bertrand	36
1.3 O universo grotesco da cosmovisão analógica medieval	48
2 – A PROBLEMÁTICA DO GROTESCO	57
2.1 A modernidade do grotesco: o manifesto de Victor Hugo	57
2.2 O grotesco alienante: a teoria de Wolfgang Kayser	61
2.3 A carnavalização: o grotesco bakhtiniano	68
2.4 Tentativa de definição do grotesco: alinhando as teorias discutidas e os estudos atuais	83
3 – A IMAGEM POÉTICA GROTESCA DE ALOYSIUS BERTRAND	98
3.1 “<i>Ce pèlerinage à la mort</i>”: o realismo grotesco de <i>Gaspard de la Nuit</i>	108
3.2 O mundo (des)conhecido de <i>Gaspard de la Nuit</i>	124
3.3 Mil anos de escuridão: <i>La Nuit et ses Prestiges</i>	138
4 – CONCLUSÃO	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156
APÊNDICE – POEMAS ANALISADOS	162

INTRODUÇÃO

Gaspard de la Nuit, única obra publicada por Louis (Aloysius) Bertrand, insere-se na história da literatura de forma muito peculiar. Publicada postumamente, manteve-se restrita aos círculos literários mais altos da França, praticamente desconhecida do público em geral, em grande parte graças a uma dupla anacronia: sua forma *avant la lettre* e sua temática já fora de voga. Esta singularidade pode ser sentida ao longo de toda a obra: inserindo-se no ideal romântico de retorno ao passado, o traço medievalista de Bertrand foge a qualquer forma idealizante, resguardando em si mesmo uma face cômica e irônica, voltado inclusive para um forte realismo em suas imagens. Logo, o efeito poético singular do *Gaspard* advém diretamente do contato irrestrito e intrincado desta realidade crua com o rico e exuberante universo do imaginário popular medieval. O traço contrastante dos poemas de Bertrand foi o primeiro fator que nos levou a propor um estudo da imagética do *Gaspard de la Nuit* sob a óptica do grotesco. Isso posto, foi-nos possível constatar que as construções grotescas da obra apresentavam uma profundidade que ia além das manifestações mais conhecidas do fenômeno, envolvendo não só o aspecto mais superficial da imagem poética, mas a própria estrutura do poema – semântica, lexical e sintaticamente. Por sua vez, o próprio estudo acerca do fenômeno grotesco (compreendido aqui em seu amplo sentido) levou-nos a supor e refletir relações entre traços da cosmogonia medieval e alguns anseios românticos que emergem no *Gaspard* através de sua matriz grotesca de imagens.

O levantamento teórico que fizemos do fenômeno grotesco, buscando abranger as principais obras existentes sobre ele, bem como os últimos estudos teóricos e aplicados, apesar de bastante amplo, reafirmou a grande dificuldade que existe no estabelecimento de uma definição clara acerca dele. Isto porque o grotesco é, por excelência, uma manifestação caótica e amorfizante - imprevisível, portanto. Produzido a partir da congruência de aspectos opositivos, o grotesco sempre frustrará as ordenações da realidade em que se manifesta e, logo, das expectativas sobre ela traçadas. Contudo, dada a origem ornamental do vocábulo, sua conceituação mudou muito ao longo dos séculos. Ao transpor o campo pictórico, alcançou outras plataformas artísticas e, diríamos, mesmo filosóficas. A questão torna-se mais abrangente ao considerarmos que o grotesco se manifestava quase livremente na arte medieval sem, contudo, haver uma conceituação ou mesmo um vocábulo próprio que designasse o fenômeno. Falar das origens do grotesco é particularmente complicado, contudo,

pode-se admitir que esta forma de composição acompanhou o homem em grande parte de sua existência, possivelmente por sua capacidade simbolicamente condensadora. A composição do grotesco permite que se retrate artisticamente a unidade do mundo, na medida em que manifesta a ilusão dos limites que individualizam os elementos que o compõem, harmonizando as oposições e criando ligações sobre as fronteiras. Daí a sua forte presença na arte gótica e nas imagens corporais do carnaval, em que as formas do pensamento analógico medieval se manifestavam livremente.

A constituição do *Gaspard de la Nuit*, como dissemos, levou-os para além de uma análise simplesmente estética do grotesco na poesia de Bertrand, incitando-nos a questionar as razões e significações do fenômeno em uma obra tão ímpar. Buscando melhor compreender a localização de Bertrand no cenário literário de seu tempo, realizamos pesquisas em torno do Romantismo como um todo, que vieram a ressaltar tais questionamentos. Por sua capacidade de transcender limites, revelando o oculto e inaudito por trás da realidade conhecida, demonstrando nela a imprevisibilidade, transitoriedade e, sobretudo, unidade primordial, o grotesco foi acolhido pelo Romantismo como um dos meios não só de combate das amarras impostas ao sujeito dentro das suas limitações morais, sociais e mesmo cosmogônicas, como também de comunhão com o Uno. Isso porque o grotesco ofereceu ao Romantismo uma via de acesso para o lado obscuro e inconsciente da alma humana ao mesmo tempo em que oferecia também uma forma de provocação e uma estética totalmente diversa daquela sedimentada pelo Classicismo. Observamos, portanto, que o fenômeno grotesco tinha grande importância para o Romantismo mas que, entretanto, sua manifestação no *Gaspard* assemelhava-se ainda bastante estranha em relação à sua ocorrência geral. Os estudos teóricos a respeito do Romantismo pareciam não dar conta total do objeto que tínhamos em mãos.

Dadas estas constatações, estabelecemos um terceiro eixo para a pesquisa, que envolvia a compreensão da manifestação e significação do grotesco para o Medieval e que denominamos por “medievalismo” na obra de Bertrand. Acreditamos ser importante ressaltar que, malgrado o recolhimento em sua maioria faça alusões muitas vezes diretas à Idade Média, alguns dos poemas nele contidos possuem referências explícitas a períodos posteriores ao Medieval. Isso ocorre em grande parte pelo fato destes poemas possuírem datações específicas. Decidimos, apesar destas poucas ocorrências, de mantermos nossa linha de raciocínio restrita aos estudos em torno da Idade Média do livro, pois acreditamos que tal fato não seja profundamente relevante para o efeito total da obra a ponto de alterá-lo. Ademais,

quando nos referimos ao termo “medievalismo”, já estamos deixando subentendido que se trata não ó de uma generalização do Medievo, como também uma reinvenção artística do período, visto que não há qualquer preocupação por parte do autor em evocar um período histórico homogêneo e pontualmente fiel.

O estudo da arte gótica medieval nos levou às pesquisas acerca do pensamento e da cosmovisão na Idade Média, sobretudo pelo estudo das obras primorosas de Baltrušaitis (1981), Hilário Franco (2010), José Rivair Macedo (2000) e Mikhail Bakhtin (2010), sendo esta última de grande valor por trazer a temática focada no fenômeno grotesco em suas manifestações carnavalescas. O cruzamento dos três eixos teóricos nos permitiu o estabelecimento de uma visão sobre o grotesco que ultrapassava os limites literários da obra. Observamos que o grotesco na Idade Média tinha uma manifestação espontânea nas artes, uma vez que ele traduzia uma cosmovisão mais ampla da realidade e que, por não ser dirigida em uma via lógica, abarcava aspectos opositivos do real sem que se estabelecessem conflitos nessa concepção de mundo. Voltando os olhos, então, para os ideais filosóficos do Romantismo, que ansiavam por uma comunhão com o Uno, em que o sujeito pudesse comungar plenamente com toda a natureza, foi-nos possível compreender melhor os motivos que colocaram em voga o saudosismo Romântico, tão forte em seus primeiros anos na França.

O *Gaspard de la Nuit*, por ter toda a sua ambientação baseada no período medieval, levou-nos a direcionar nosso estudo ao anseio pela plenitude como um dos fatores que nortearam o processo criativo de Bertrand, definindo o caminho de nossa reflexão acerca da função e da significação do grotesco em sua obra. Buscamos, dessa maneira, compreender o funcionamento da forma poética de Bertrand e de que maneira sua imagística sustentava a manifestação do fenômeno no livro. A compreensão do comportamento da imagem poética grotesca do autor permitiu-nos, então, buscar localizá-lo em relação ao movimento romântico como um todo e refletir acerca da manifestação daqueles pressupostos filosóficos e cosmogônicos em sua obra. Daí nosso estudo possuir uma forte carga teórica, desenvolvida no intuito de basear a correta compreensão do fenômeno grotesco e de refletir o movimento romântico e a cosmovisão medieval visando um melhor entendimento da releitura da Idade Média pelo autor.

Logo, dispomos nossa discussão em três capítulos principais, sendo os dois primeiros de caráter teórico e o último, analítico. No Capítulo 1 – A Plenitude dos Opostos, buscamos discutir os aspectos culturais, sociais e cosmogônicos que justificam e definem a busca do

estabelecimento de uma unidade cósmica pela confluência de oposições nas manifestações artísticas do Romantismo em geral. Daí compreender reflexões acerca dos pressupostos classicistas, que opunham-se a determinados anseios românticos, bem como as bases filosóficas desenvolvidas na Alemanha, norteadoras do Romantismo como um todo, e as peculiaridades do caso francês, em que se localiza o foco de nossa pesquisa. Ao final do capítulo, inserimos a discussão acerca da cosmovisão medieval e sua manifestação artística, buscando compreender o saudosismo romântico, assim como o sentido do fenômeno grotesco nesse período histórico, como subsídios ao estudo da ambientação medieval do *Gaspard*.

O Capítulo 2 – A Problemática do Grotesco, vem como discussão teórica específica acerca do fenômeno em si. Buscamos estudar e considerar toda a obra com que pudemos tomar contato e que versam acerca do assunto. A preocupação maior com a reflexão acerca do grotesco deu-se não só por ser esta a pedra angular de nosso trabalho, mas sobretudo pela diversidade de discussões e a dificuldade em estabelecer conclusões sobre o tema. Além do mais, a plataforma sobre a qual conduzimos nossa pesquisa, a poesia, raramente é mencionada nos estudos acerca do grotesco. Por isso buscamos, a partir do caso de Bertrand, pensar sobre a imagem poética grotesca sem, com isso, intentar uma discussão mais profunda ou definitiva.

Por último, no Capítulo 3 – A Imagem Poética Grotesca em Aloysius Bertrand, concentramos nossas análises acerca da manifestação do fenômeno específica ao caso do *Gaspard*. Dividimos o capítulo em três partes, frisando três formas básicas do grotesco na obra: o realismo, acessado pela ironia sutil velada pela crueza das imagens; o estranhamento do mundo; e a irrupção do sobrenatural sob o véu da noite. Malgrado a divisão, não existe fronteira clara entre os procedimentos adotados pelo autor no três casos, como se nota na sucessão das análises. Esta discriminação surge, portanto, como recurso para a compreensão de tais procedimentos, refletidos a partir de suas diversas manifestações entre os poemas da obra. Neste mesmo capítulo, preocupamo-nos em fazer uma breve reflexão a respeito da imagem poética e a singularidades do fenômeno grotesco manifesto no caso específico da poesia.

Eximimo-nos de uma discussão pormenorizada e específica sobre a forma do poema em prosa por acreditarmos que, não sendo este o foco de nossa pesquisa e face à existência de estudos consistentes acerca não só da forma poética em si, como do caso específico de Bertrand. O estudo dirigido sobre tal assunto não deixa de ser utilizado nas diversas análises que fizemos da obra. Dado o forte uso da polissemia na construção da imagética poética da

obra, fez-se necessário um exercício de pesquisa lexical mais concentrado, e que resultou em um apanhado de traduções, inseridas na dissertação, também com um intuito didático, no Apêndice final. Nele os poemas originais da obra em língua francesa foram dispostos na ordem em que constam na obra, sendo sucedidos pelas nossas traduções. Por constarem ao final do texto acreditamos ser desnecessário inseri-las nas notas de rodapé, podendo o leitor fazer a conferência diretamente no apêndice. Todas as traduções de textos teóricos que constam no corpo desta dissertação são de nossa autoria.

Objetivamos, dessa maneira, ampliar os estudos acerca do *Gaspard de la Nuit*, cada vez mais numerosos, mas cujo foco em seu traço grotesco parece ainda bastante escasso. Não nos limitando à apreciação estética da obra, buscamos refletir acerca de sua localização no pensamento Romântico, avaliando as inovações temáticas impressas por Bertrand em conjunção à forma inédita de seus poemas, bem como a abrangência do resgate e da recriação histórica por ele perpetrada.

1 - A PLENITUDE DOS OPOSTOS: A LOCALIZAÇÃO DO GROTESCO NOS IDEÁRIOS ROMÂNTICO E MEDIEVAL

1.1 As bases culturais, sociais e filosóficas do Romantismo

O Romantismo, movimento artístico de meados do século XVIII, abalou as bases da cosmovisão europeia de então ao envolver a filosofia, a estética e a literatura em um processo de profunda contestação, revisão e revolta contra os valores vigentes. A quebra formal que promoveu não teve como intuito único a estética, visto que a forma é uma expressão (verdadeira simbologia) de crenças e valores. Pretendeu, antes, a derrubada do claustro no qual se convertera a estética para os clássicos, cuja densidade normativa tornou-se verdadeira barreira à expressão afetiva (compreendida aqui em seu sentido *lato*) do sujeito.

Compreendemos essa necessidade expressiva, portanto, como fruto do vislumbramento dos poetas da época de uma realidade além do cartesianismo imóvel e racionalista que havia se estabelecido nos meios artísticos e que ganhava força graças à influência da cultura francesa no século XVIII. Tal vislumbramento fez-se quase como impulso natural, visto que o homem, ao contrário do que apregoa o estoicismo, tem suas paixões originadas naturalmente em uma fonte íntima e que precisam ser vivenciadas e expressadas, pois participam igualmente de sua constituição. Não compreendamos tais vislumbres somente como reflexo de pulsões emocionais, mas atentemos para o fato de que o romantismo voltava agora seus olhos para regiões da realidade negadas pelas impossibilidades lógicas do racionalismo de então, que relegava tais crenças à superstição. A experiência romântica, indo muito além do mero sentimentalismo, abrangeu a fronteira do inconsciente, tangenciando através dele, a um só tempo, o indivíduo e a realidade em que ele se insere. A queda da Bastilha não foi senão indício da fragilidade de tudo quanto se quer estático e previsível. O mundo expandia rapidamente as fronteiras de sua realidade, passando agora a tanger regiões desconhecidas e sutis.

O movimento romântico foi, basicamente, um movimento de resistência, nascido na Alemanha e na Inglaterra, que em certa medida fez frente à imposição cultural da França classicista, vindo mais tarde a manifestar-se no seio das artes francesas. Promovendo o resgate das culturas nacionais, valorizando o que nelas havia de característico, o Romantismo

manteve-se avesso à homogeneização do gosto clássico. Os motivos para o surgimento da nova escola na Europa do século XVIII são, contudo, muito mais profundos e complexos, tendo sido este movimento concomitante em diferentes regiões, cuja troca cultural era pouca ou nenhuma até então. Devemos, dessa maneira, compreender o Romantismo enquanto um movimento que, rompendo com a estética unilateral classicista, estava calcado em questões muito além do cânone, sendo esta somente uma de suas manifestações mais visíveis.

Como destaca Benedito Nunes (1993, p. 53), “A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da revolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura”. Faz-se impossível apontar fatores pontuais que justifiquem tais mudanças; identificaríamos, antes, intercorrências, cuja influência mútua colaborou para a mudança na cosmovisão do povo europeu. Fatos como a Revolução Industrial, ela mesma já motivada por uma rede de ocorrências que vinha sendo tecida desde o início das grandes navegações, e a Revolução Francesa, cujo caráter revolucionário fora precedido pela Guerra de Independência norte-americana foram pontos-chave que consolidaram mudanças que já vinham se perpetrando silenciosamente, mas nem por isso imperceptíveis.

Devemos ressaltar, contudo, que apesar de haver um forte embate entre a estética classicista e o Romantismo nascente, inicialmente como resposta à emancipação da cultura francesa e, posteriormente, dentro da própria França, tal dicotomia não se dá senão por uma questão metodológica aqui colocada. Se atentarmos para o fato de os escritos de Rousseau influenciarem o Romantismo em plena França classicista, bem como da existência concomitante de movimentos românticos e neoclassicistas, veremos que não se trata de uma simples questão de sucessão de estéticas como esta divisão poderia sugerir. Em todo o caso, como tratamos aqui do Romantismo de forma generalizada, com vistas à discussão de fatores bastante abrangentes e sem um compromisso cronológico tão sério, nos valeremos de tal divisão para a compreensão destas passagens, fazendo as devidas ressalvas quando estas forem necessárias.

Seria um erro, contudo, imaginarmos que o Romantismo constituiu apenas um movimento de ruptura, isto é, de uma emancipação das correlações sociais e econômicas, que os distanciasse de seu tempo. A ruptura provocada pelo Romantismo foi, antes de mais nada, um reflexo das mudanças ocorridas na própria cultura dos povos europeus, espelhando tais

mudanças:

*“Ce qui constitue son originalité [du Romantisme français] la plus frappante, en particulier vis-à-vis de certains romantismes étrangers auxquels il doit tant, c’est l’ambition qu’ont eue à peu près tous ces représentants de jouer un rôle - souvent un rôle politique - dans leur époque, et en tout cas de refléter d’une manière aussi vaste et aussi profonde que possible l’esprit et le mouvement. [...] tous les romantiques français, si différents que fussent leurs tempéraments et leurs options personnelles, se sont rejoints dans la conviction de vivre une période critique de l’évolution de l’humanité, et cette conviction, traduite dans leur œuvre avec résignation, nostalgie, angoisse ou enthousiasme, suffit à les situer dans un univers tout à fait différent de celui que connaissaient les écrivains du siècle précédent, pour qui la vérité et la beauté étaient indépendantes des vicissitudes de l’histoire.”*¹ (MILNER, 1973, p. 10-11)

A conscientização aguda da fragmentação em que estava mergulhado o homem na modernidade se torna visível pelas próprias mudanças que engendraram tal rompimento. Mudanças estas que, no mais, revelavam um estado de coisas alienado de qualquer correspondência com a cosmovisão e os valores canônicos do decoro clássico. A transitoriedade das coisas, do mundo e do próprio homem tornavam-se perceptíveis a olhos vistos. Dessa maneira, poderíamos compreender o Romantismo antes como consequência inevitável da época em que se deu, ao invés de uma simples fuga da realidade. Os movimentos de distanciamento criados pelos artistas dessa época, repetimos, devem ser entendidos como um espelhamento do estado cultural em que se encontravam, visto que este estado colocou em evidência elementos antes imperceptíveis ou inexistentes.

A Revolução Industrial foi a grande responsável pela mudança tanto das relações que os homens estabeleceram entre si desde a Idade Média, quanto daquelas que tinham com a terra e seus recursos. O progresso científico, que vinha e mantendo em contínuo desenvolvimento desde o Iluminismo, quando cessaram as pressões ideológicas da Igreja medieval, permitiram o aperfeiçoamento do maquinário e da química utilizadas na industrialização do processo artesanal de produção (aqui compreendido em termos quantitativos de rendimento em função do tempo e da mão de obra empregada). Nesse ponto, as crescentes massas populares, cujo aumento se dá graças às melhores condições de vida em

¹ “O que constitui a sua originalidade [do Romantismo francês] mais impressionante, particularmente com vistas a alguns romantismos estrangeiros aos quais ele deve tanto, é, sobretudo, a ambição que tiveram estes representantes de exercer um papel - frequentemente um papel político - em sua época, e em todo caso de refletir de uma maneira tão vasta e tão profunda quanto possível o espírito e o movimento. [...] todos os românticos franceses, por mais diferentes que fossem seus temperamentos e suas opções pessoais, uniram-se na convicção de viver um período crítico da evolução humana, e esta convicção, traduzida em sua obra com resignação, nostalgia, angústia ou entusiasmo, basta para situá-los em um universo em tudo diferente daquele que conheciam os escritores do século anterior, para quem a verdade e a beleza eram independentes das vicissitudes da história.”

relação ao Medievo, começam a sofrer uma dupla pressão: por um lado, a demanda de mão de obra nas cidades e, por outro, a escassez das antigas formas de trabalho no campo, agora empregado em grande parte para a produção massiva dos recursos naturais necessários à indústria. O resultado é a explosão demográfica de algumas cidades, com a formação de massas de trabalhadores, na maioria dos casos miseráveis, apinhados nos guetos e subúrbios, cujo ritmo de vida, suas perspectivas e valores já sofriam mudanças consideráveis. O sistema monetário, sofrendo da mesma maneira alterações como o lastro dos metais preciosos ao papel-moeda e o aumento da oferta e das formas de empréstimo, aliado a mudanças estruturais como a ferrovia e a navegação a vapor, aceleraram o ritmo de vida, interligando os povos de forma nunca antes vista.

A ciência, na mesma medida, influenciou mudanças de pensamento em função dos questionamentos que direcionava agora quase livremente a qualquer campo da existência. Isso se deu, em parte, graças à queda dos antigos valores que, incapazes de explicar e receber a tempo as mudanças de então, converteram sua insuficiência em morais impositivas e vazias. A Revolução Francesa, que se dá de forma quase concomitante ao início da Era Industrial, foi o estopim de um longo processo de desgaste político e econômico vivido pela França que, aliado à política centralizadora e impositiva do absolutismo, fez crescer a insatisfação da aristocracia e da burguesia e a raiva destrutiva do campesinado. *A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* mostra-nos muito mais a respeito das mudanças de pensamento sobre o homem enquanto indivíduo do que os valores políticos da Revolução em si:

“[...] o teor acentuadamente universalista [da Declaração] ultrapassa, em significado, o documento elaborado pelos revolucionários americanos. A ênfase dada à liberdade, fundamentada na afirmação de que “os homens nascem livres e devem viver livres”, é o que se destaca no documento. A liberdade individual é incorporada ao individualismo da sociedade burguesa, que nascia politicamente com a Revolução. A liberdade é formulada juridicamente como um pressuposto básico da nova sociedade e se expressa sob a forma da liberdade de opinião e liberdade de imprensa. Outro princípio que a Declaração enfatiza é a igualdade, pois “os homens nascem iguais”. [...] A sociedade do Antigo Regime estava fundamentada na hierarquia e no privilégio de classes. Ainda que a Declaração dos Direitos do Homem proclamasse a igualdade perante a lei, as discussões de concessão de igualdade aos judeus, bem como a supressão das discriminações entre brancos e negros nas colônias francesas, evidenciavam quão frágil era o princípio perante a realidade social.” (FALBEL, 1993, p. 34)

Foi no indivíduo que o Romantismo calçou a principal pilastra de sustentação de seu movimento, centralizando no sujeito grande parte dos valores e manifestações transmitidos por sua estética. A oposição ao Classicismo baseou-se, portanto, em um detalhe muito

sensível da compreensão acerca do funcionamento de todo o Cosmos, que teve por base a filosofia de Fichte e de Schelling: a ordenação objetiva de tudo sob um mesmo princípio normativo deu lugar à imanência subjetiva de um princípio amorfo essencial a tudo, que se modela segundo as especificidades de ordem local e temporal.

Dentro da concepção classicista, os cânones estéticos são perfeitos e imutáveis por basearem-se na noção cartesiana de perfeição mecânica e simetria universal. Logo, a arte, enquanto mimese da natureza, deve da mesma forma seguir estas leis gerais e imitar seu equilíbrio, de maneira ordenada e racional. A organização do cosmos, edificando-se sobre leis bem definidas e mecânicas, aplica-se ao homem, que é concebido como um microcosmo, e que, portanto, reflete as mesmas leis racionais.

“A concepção mecanicista do universo, que permitiu integrar o homem e a Natureza física exterior sob a regência de leis uniformes, coroou a unidade desses princípios, que se harmonizaram dentro do esquema racionalista do pensamento da Ilustração, e à luz dos quais recaem a ideia de causa suprema ordenadora das coisas, como substrato das crenças religiosas da humanidade (a religião natural nos “limites da simples razão”) admitida pelo deísmo, e a normatividade do bom gosto - esse correlato estético do bom senso, substrato comum da fantasia artística (a arte nos limites da bela natureza) adotado pelo classicismo.” (NUNES, 1993, p. 56)

Os clássicos buscaram, dessa maneira, o “substrato comum” dos indivíduos, dos povos e da tradição. Por basearem-se em um conceito de verdade absoluta, centralizado na Razão empírica pura, única e, logicamente, aplicável a todo o universo, torna-se justificável sua busca pelo geral: todo o cosmos deveria movimentar-se igualmente e, se algo não o fizesse, escapando ao bom senso, ao equilíbrio e à clareza, é porque, de alguma forma, era imperfeito. Dessa maneira, tudo quanto é particular, manifestando-se de forma relativa a alguns poucos seres, não pode ser compreendido, senão, como um desvio à norma e à sua generalidade. As Ideias, causas inteligíveis do mundo material, são, em si, incorruptíveis e estão além da ação do tempo, por constituírem-se enquanto o que há de mais essencial no mundo, ou seja, a própria ordenação das ações empíricas. “As Essências ou Ideias, perfeitas e imutáveis, são os modelos dos quais as coisas materiais seriam apenas sombras, simulacros, cópias transitórias e imperfeitas dos tipos ideais” (FELÍCIO, 1999, p. 22).

A perspectiva que se instaura na Renascença, portanto, toma tamanha força por valer-se de uma argumentação que, em sua própria visão, parece irrefutável. Ao conferir status de veracidade ao fato empírico, legando aos sentidos físicos e imediatos a capacidade de prova, baseando-se em uma cosmovisão derivada do monoteísmo de valores absolutos e inegáveis,

confirmados pelo fato histórico e até por indícios materiais e, por fim, nos fragmentos restantes de autores consagrados da cultura helênica, como Platão e Aristóteles, cuja forma de pensar estava já nas raízes da cultura ocidental, o pensamento das Luzes apresentou-se como acertado e correto:

“Inicialmente, função do pensamento correto, da ciência (conhecimento), a Razão opõe-se ao ilusório, ao conhecimento mais imediato que provém dos sentidos. [...] é a Razão que nos permitirá um conhecimento autêntico e verificado, fazendo-nos ultrapassar as aparências rumo às essências ou realidades primeiras.” (FELÍCIO, 1999, p. 19)

A razão possui fundamentos matemáticos e, portanto, se baseia em relações racionais e equilibradas entre elementos quaisquer. A constância dos resultados prova a existência de um antecedente único e definidor, que rege estas ações e, sendo majoritário, há de se repetir indefinidamente sobre todas as coisas. O equilíbrio é a linha central que guia os atos de forma que sejam virtuosos, pois, uma vez que estejam centrados, afastam-se dos extremos do vício e do delírio. A Razão é a contenção correta de quaisquer impulsos pela aplicação das Leis gerais que regem todas as coisas.

A visão do classicismo, por se calcar no sofisma grego, dá destaque maior à estética, sendo que muito de seu aspecto racionalista lhe foi acrescentado ao longo do desenvolvimento do pensamento filosófico medieval. Platão foi um dos grandes fixadores dos conceitos empíricos e idealistas da realidade, possuindo grande influência sobre os pensadores do Medievo. Seu método de reflexão compreendia o questionamento como base, uma vez que, para o filósofo, a verdade é absoluta e está além de qualquer hipótese, não sendo alterada pelas diferentes suposições feitas sobre ela. Uma vez que o Belo, a Verdade e a Razão são conceitos primordiais, imutáveis e livres de qualquer força que os anteceda, posto que são essências e antecedem por sua vez as ações do mundo, a hipótese vem enquanto caminho de revelação das inverdades, de mostra dos equívocos do discurso. O questionamento baseado no princípio da própria ignorância (“Sei que nada sei”) nada mais é do que a tomada de consciência da existência desse Absoluto em detrimento da relatividade de cada indivíduo, só podendo ser alcançado pelo estabelecimento de uma síntese que, por sua vez, só existe no discurso e além dos indivíduos, malgrado sustentada nestes. Ou seja, por possuírem suas peculiaridades, os indivíduos têm uma visão estreitada da realidade, refletida em seu discurso; sobrepondo-se os discursos de dois indivíduos, sem que um venha a sobrepujar o outro (função da retórica grega), seria possível, segundo Platão, que as inverdades de cada discurso

se tornassem aparentes e, logo, se alcançasse a verdade pela exclusão daquilo que havia de falso (peculiar ao indivíduo). Daí que o mundo nada mais é do que uma degenerescência do Ideal, sendo o objetivo da razão levar o homem de volta ao seu estado primordial, perfeito. O Bem, ideal essencial, faz-se perceber indiretamente através do Belo e, dessa maneira, a atração provocada pelo que é puramente belo se deve a esta ligação. O que não é bom não pode ser belo, daí a necessidade de manter a forma em um sentido belo, harmônico e exato - aproximá-la do Bem, princípio absoluto da verdade.

A cisão entre o mundo fenomênico e o mundo inteligível, mesmo não existindo na filosofia de Aristóteles, crítico de Platão, ainda assim não elimina a problemática da essência do ser da filosofia helênica. Para ambos existe um desvio do absoluto na diversidade do mundo. Dessa forma, os filósofos da plêiade helênica não enxergam, de forma alguma, o Uno na diversidade, sendo ela uma degenerescência e não uma manifestação (como queria Fichte) do princípio da existência.

“Nivelando-o à Natureza física exterior, a que já se encontra nivelado por um acordo tácito, esse achatamento do sujeito, que abstrai a singularidade do indivíduo, refletiu-se na disciplina canônica do gosto clássico e na disciplina intelectual da doutrina deísta, ambas refratárias à dominância da experiência singular individual subjetiva, transgressora da uniformidade da razão, e ambas portanto avessas, em seus respectivos domínios - o artístico e o religioso - à afirmação da originalidade pessoal e ao entusiasmo, estados espiritualmente afins.” (NUNES, 1993, p. 57)

Mas foi Descartes quem introduziu o racionalismo dos clássicos no pensamento ocidental e que seria adotado enquanto método filosófico dirigente do Classicismo. Descartes lança a dúvida sobre todos os elementos da existência, dos sentidos enganosos às ciências exatas, excluindo de seu questionamento apenas um: o pensamento ou, antes, a consciência do ser pensante: “penso, logo existo”. O homem tem, portanto, a capacidade do refletir e de corrigir seus enganos, chegando à verdade; nessa medida, o bom-senso, aquilo que há de melhor entre os homens, é o caminho pródigo à compreensão, visto que fugiria a afirmações vazias e colocaria em dúvida tudo quanto a razão não pudesse medir e provar:

“Uma vez que as ideias matemáticas garantem a certeza objetiva das ideias claras e distintas, apoiada na existência de Deus, de que Descartes tem a preocupação de fornecer provas, o sujeito erra apenas quando não segue o bom Método, que é racional, ao seguir a ordem das razões, desviando-se ao mergulhar na confusão e nas sombras das ideias sensíveis.” (FELÍCIO, 1999, p. 28)

O conceito clássico de mundo não se apoia, dessa maneira, em uma força interior,

essencial e amorfa, porém na generalização dos fenômenos físicos aparentes, uma força que, portanto, age a partir do exterior, impondo a tudo uma constituição correta e um movimento certo. Mesmo sendo enxergada como um princípio essencial, a razão possui um campo de ação exterior aos objetos, uma vez que sua singularidade é tida como desvio. É este ponto do idealismo que os românticos enxergam como problemático - o característico torna-se a degenerescência, ao invés da manifestação mais aproximada, dos princípios essenciais do Cosmos, fato que justifica a normatização e o laceamento de todas as culturas a estas mesmas regras, tornando-as iguais.

Nesse sentido, o cenário em que surgem as teses humanistas, anterior ao da Revolução Industrial, mas que tem no Absolutismo suas origens, clareia-nos também muito a respeito do pensamento classicista. Giselle Beiguelman (1999), em seu ensaio “Classicismo, o mundo como abstração”, trabalha com o conceito de distanciamento das teses humanistas da realidade empírica, no sentido de gerarem uma realidade outra, abstrata, cujo tempo e a estrutura cosmogônica instituem-se de forma artificial sobre o mundo. As mudanças econômicas e políticas pelas quais passa a Europa medieval geram conceitos centralizadores que tendem para a unificação dos diferentes reinados que formam os países de então. Sinal claro de tal movimento é a unificação linguística perpetrada na França e, posteriormente, na Itália. O cercamento dos campos na Inglaterra, que agrega valor financeiro ao espaço, substituindo seu estatuto de lar e de zona livre por aquele de propriedade, junto à criação do papel-moeda e, logo, da abstração do valor físico das mercadorias e seu lastreamento a uma unidade comum, alteram profundamente as relações do homem com o espaço físico à sua volta, racionalizando-o profundamente:

“A matematização do espaço foi seguida de perto pela matematização do tempo e não é nada casual que um instrumento como o relógio tenha conhecido progressos tão espetaculares durante a época clássica. O tempo litúrgico qualitativo, eterno e universal, passará durante essa época a conviver com o tempo profano dos relógios. Junto com a propagação da escrita e do aumento da utilização da moeda, os religiosos participam da concepção abstrata do tempo, funcionando como operadores que convertem o qualitativo em quantitativo.” (BEIGUELMAN, 1999, p. 72)

Deve-se notar um importante fator que se liga às mudanças estruturais econômicas pelas quais passava a sociedade de então. Com o estabelecimento cada vez mais fortalecido de um mercado internacional e da prática de câmbio, tornou-se necessária uma política nacional mais eficiente e de maior abrangência, visto que agora os Estados menores não precisavam

lidar somente consigo e alguns vizinhos de outro povo, mas com uma infinidade de povos e culturas, com interesses econômicos e políticos próprios. Nesse contexto, a figura do monarca passa a fazer sentido, na medida em que um legislador central garante a unidade necessária ao posicionamento nacional em um plano globalizado. Os Estados menores abrem mão (deliberadamente ou não) de sua autonomia com vistas a interesses além.

A consequência óbvia da fixação do poder em um monarca central é o culto à personalidade, que termina por estabelecer um correlato de valores historicamente demarcados, no tempo e no espaço e, mesmo que seu poder seja justificado como desígnio divino, ainda assim se calca no fato histórico. A arte representante da monarquia tem também por razão este culto e esta propaganda, na qual as artes da retórica e da oratória ganham força. A Antiguidade latina recebia seu valor não somente por sua cultura, mas porque a Europa, naquele ponto, ainda vivia à sombra das glórias do Império Romano, adotando seu modelo de leis - fato que justifica, em parte, o prestígio da arte clássica nesse período e, conseqüentemente, dos seus valores filosóficos e estéticos.

A noção de normatização, portanto, está intimamente ligada à centralização e à hierarquização das relações no período da Renascença. Se o Cosmos move-se de maneira exata, visto que em sua essência estão Ideias fixas e perfeitas e que tal perfeição reflete em constância e exatidão, logo sua estrutura é estratificada e cada elemento componente deste todo se move harmonicamente com os demais. O rei, autoridade máxima, cujo poder está garantido pela própria Divindade que assim organizou o cosmos é, logo, a mais perfeita manifestação deste Ideal, bem de nascença a ele conferido. A imitação de seus modos leva à aproximação desta essência universal e, conseqüentemente, à perfeição. Tal fato é facilmente observado na corte de Luís XIV, que fixou os cânones do bom gosto e dos bons modos, posteriormente ao contato dos franceses com a cultura italiana, descendente direta de Roma e, por extensão, da cultura helênica. Eis, portanto, a importância e influência da cultura classicista francesa no século XVII, juntamente ao seu caráter normativo:

“A privatização das funções corporais, o desenvolvimento de uma pedagogia voltada para todos os níveis de comportamento do indivíduo em sociedade, circunscrevem lentamente um movimento de segregação, de ocultamento do que se tornou repugnante (trincar a carne na mesa, comer com as mãos, expelir gases, escarrar) e ameaçador (a imaginação desmedida, a criatividade inovadora), expandindo-se por todo o tecido social, por meio de edições populares e escolas. O repugnante e o subversivo não são só o que recorda ao homem a sua proximidade fisiológica com o animal, mas tudo aquilo que denuncia a diversidade, como a loucura, e que promove a sua variedade, como a leitura. Experiência do desatino, a loucura é percebida como a noite da razão, em um universo simbólico em que a

natureza se tornara abstrata, governada por um tempo universal, absolutamente dividido entre o dia e a noite, e compreendida por leis matemáticas, que excluía a dialética e reinavam, como assinalou Foucault, sobre um “mundo sem crepúsculo.” (BEIGUELMAN, 1999, p. 77-80)

O Humanismo em si, malgrado a sistemática constituição do Classicismo que lhe sucedeu, não deve deixar de ser considerado enquanto movimento vanguardista, tendo em vista o rompimento com alguns dos principais dogmas da Igreja medieval. Fixando a origem de sua sabedoria no passado pagão, o ideário humanista promove uma valorização do homem enquanto ser ideal abstrato, mas, ainda assim, mais próximo da terra do que a divindade da Trindade. O resgate de uma sabedoria legada ao passado não só feriu o estatuto absoluto da fé católica no marco da Paixão de Cristo como ainda violou a ideia pregada até então de que os feitos humanos são transitórios e sem importância. Dessa maneira, “as práticas humanistas promoviam o reenquadramento do homem no universo e na história” (Idem., p. 64).

Filippo Brunelleschi é tido como marco do Renascimento em vista das mudanças estruturais que aplicou ao desenho arquitetônico de suas plantas, influenciando também outros artistas a utilizarem a perspectiva linear clássica, esquecida durante a Idade Média. Tal perspectiva geométrica constitui-se em estruturar o desenho levando em consideração a relação entre distância do objeto observado e seu conseqüente tamanho no campo de visão do observador. Permitindo um retrato mais fiel da realidade e das proporções da visão humana, a arquitetura de Brunelleschi marca o pensamento de sua época, retratando-o na clareza de suas estruturas, que se baseavam na geometria e na matemática. Essa perspectiva é reflexo de uma nova visão social e cultural, agora compreendida como uma grande estrutura racional, cujas partes estão todas alinhadas e se movimentam mutuamente:

“A utilização da “perspectiva científica” por Brunelleschi - um modo matemático de reprodução do cone visual humano, construído a partir de um ponto fixo, o “ponto de fuga” - indica uma redefinição da relação do observador com a obra de arte e com o espaço. Por um lado, a arte e o espaço arquitetônico adquirem um código orientador de leitura, capaz de garantir a sua unidade, o que, conforme alguns críticos, provocou a atrofia do imaginário. Por outro lado, o efeito estético que resultava dessas novas operações geométricas e matemáticas permitia a integração imaginária de todas as coisas que estão separadas no espaço.” (BEIGUELMAN, 1999, p. 67)

O universo é visto como um relógio, uma máquina, na qual há diferentes mecanismos, que não possuem outra relação entre si a não ser esta: a mútua influência de seu movimento harmônico e geral, todos girando sob uma única lei, justificativa da generalidade da forma e da condenação de quaisquer “caprichos das circunstâncias históricas, bem como à influência,

considerada perturbadora, das paixões e hábitos” (NUNES, 1993, p. 57). A fronteira entre os corpos, os limites e a proporção são bem observados, pois o universo é exato e, portanto, previsível (não-mutável). O funcionamento orquestral de todo o universo é, portanto, alheio ao homem e sua interioridade é ignorada frente a tais leis que lhe são impostas. Os entusiasmos da alma são tidos como incoerências, desvios e desordenamentos, sendo, portanto, evitados por turvarem a razão e sua compreensão clara do mundo. Logo, o efeito cultural provocado pela concepção racional do mundo é a negação de tudo quanto é característico em função de uma forma correta de composição artística.

Daí que o artista clássico, mesmo dotado de um gênio especial para a arte, deva seguir à risca as regras definidas pelo cânone para a obra artística, uma vez que se busca o geral e o objetivo. Sua genialidade move-se por uma energia vigorosa para a ordenação harmônica dos elementos participantes da obra que, por sua vez, é vista como um todo fechado e que não reflete qualquer anseio íntimo de seu criador. Não há como, através da obra, atingir seu criador: ela é um campo fechado. Seu papel é enobrecer o Homem, contribuir para o seu aperfeiçoamento e seu progresso, enobrecer-lhe o espírito, afastando-o da bestialidade e da afetação das emoções. Daí as personagens do drama classicista fugirem a caracterizações psicológicas muito profundas ou paradoxais:

“[...] a ideia neoclássica de Verdade estava permeada pelo antigo ideal grego-latino de beleza, equilíbrio e harmonia. Nas artes e no pensamento, a verdade residia na beleza das formas, na perfeição dos traços, na harmonia nada dissonante, precisa e exata dos ritmos, dos metros, dos versos [...]. Não há Verdade que não seja produto do domínio absoluto das formas, sejam elas de construção ou de pensamento. Daí a crença dos clássicos nos grandes tratados filosóficos e estéticos que significam, no plano da expressão, a defesa dos grandes sistemas de pensamento, fechados em si mesmos, acenando para a ideia de uma representação total do mundo e das coisas. Não há Verdade para além da beleza das grandes estruturas retóricas que a arte e a filosofia clássica produziram.” (SCHEEL, 2010, p. 48-49)

Fixados os cânones, somente a eles se deveria recorrer para a produção da obra artística, levando a um esvaziamento das particularidades culturais. Por conta disso observamos países como a Inglaterra e a Alemanha fazerem frente à cultura francesa do século XVIII. A incoerência no pensamento clássico refletia-se na consideração do fenômeno aparente enquanto natureza primeira, num empirismo míope que criou, naquele século, a noção de que os modos e comportamentos deveriam ser nivelados, pois havia regras e boas maneiras, justificadas por uma lei geral que regia o universo, e que deveriam ser adotadas por todos enquanto definidoras de “humanidade”. O que se sucedeu foi um processo de

generalização que ignorou as peculiaridades de cada povo, não levando em consideração o fato de que, sendo diferentes (por viverem em diferentes condições e com passados e memórias próprios), manifestariam sua cultura de forma particular - o conceito de arquétipo não existia ainda então.

A grande mudança perpetrada pelo Romantismo foi a fixação de todo o Cosmos em um mesmo princípio imanente e criativo, localizado no interior de todas as coisas. O indivíduo ganha relevo no momento em que a força movedora do universo passa a ser localizada na instância do Eu. “A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito [...]” (NUNES, 1993, p. 51-52). A valorização do indivíduo pelo romantismo não vem, dessa forma, por uma questão de aparência, mas pela necessidade de um caminho de retorno a uma essência percebida pela vanguarda artística como perdida.

A proposição do deslocamento da noção de homem enquanto microcosmos regido pelas leis racionais, mecânicas e gerais da natureza, para aquela de centro conceitual do mundo à sua volta, implica fortemente na valorização romântica do Eu e justifica a busca por seu estado de integridade e plenitude, tendo sido primeiramente proposta pela linha filosófica de Fichte. Seus ensaios tomaram grandes proporções entre os artistas de um modo geral, dada a sua correspondência ao anseio que tomava os povos no século XVIII, sobretudo germânicos, por esta “Unidade” de todas as coisas. Em face às antíteses kantianas, do espiritual e do material, a solução dada por Fichte foi a união de ambos os princípios em uma mesma e única origem, representada pela ideia do “Eu” ou uma autoconsciência transcendental, ação pura e puro movimento, não-condicionada e condicionadora das manifestações fenomenológicas.

Na medida em que possui uma autoconsciência capaz de conceber a si mesma e, fazendo-o, gera conseqüentemente o sistema de representações que corresponde ao mundo que a rodeia, o Eu é visto como fonte primeira de todas as coisas. Dentro deste idealismo extremo, essa consciência profunda é portadora de uma energia criativa e espontânea absoluta. Não se trata aqui de um Eu meramente biográfico, mas de uma instância mais profunda, presente em todos nós e que está intrinsecamente relacionada à espiritualidade gerativa de tudo, por sua vez acentuada no gênio e compreensível em estados alheios à realidade imediata, como o sonho ou a poesia. Tal poder criativo está presente em todos os homens e manifesta-se em sua individualidade:

“Este primeiro princípio metafísico, ação efetiva, original e universal, Fichte o chama de Eu, entendido como autoconsciência pura. Não se trata do eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supraindividual, um Eu puro, aquilo que o homem traz em si de divino, de absoluto, pois, de fato, o Eu de Fichte não deixa de apresentar analogias com o espírito absoluto. “Deve expressar aquela ação efetiva que não ocorre nem pode ocorrer entre as determinações empíricas de nossa consciência, mas que, bem ao contrário, é o fundamental de toda consciência, tornando-a possível.” Este Eu puro não é substancial, não coincide com a “*res cogita*” de Descartes ou alma imortal do homem, mas é atividade pura, dinamismo puro, ação pura, sem supostos e criador da realidade. Estamos, portanto, diante de um agir absoluto, completamente livre e que é a liberdade mesma; somente a partir dessa atividade podemos compreender nosso eu substancial, individual, e o mundo de representações.” (FICHTE, 1956, p.11 apud BORNHEIM, 1959, p. 37-38)

A este princípio original, Fichte contrapõe o que ele denominou não-Eu, correspondendo ao próprio mundo físico, dos fenômenos materiais, que seria a manifestação fragmentada desse princípio original e por ele orientada. “A consciência, portanto, é de natureza secundária e supõe um inconsciente, uma atividade pré-consciente, produtora do mundo das representações da consciência empírica. Assim, a supraindividualidade do Eu puro é a origem de todas as funções teotéricas” (BORNHEIM, 1959, p. 43). Mais do que isso, Fichte compreende que o não-Eu é uma instância necessária ao Eu, visto que sua contrariedade garante a continuidade indefinida da ação, definidora desta essência, como dito anteriormente. Sendo liberdade pura, visto que primordial, o Eu só pode ser definido enquanto livre havendo um princípio contrário, de resistência, já que, sem resistência, o conceito de liberdade perde seu sentido de ser. Essa contrariedade não foge, entretanto, à primazia do Eu, pois é criada por ela, propositadamente, sendo que a harmonia do movimento da ação entre os princípios é garantida por razões transcendentais contidas nesta essência primeira, que se desdobra em partes opostas - algo similar, se desejarmos um paralelo, com as definições budistas de Nirvana e Samsara, sendo que o primeiro, absoluto, compreende o segundo, mesmo que se lhe opondo. O Nirvana, sendo o estado de Buda, em que o Ser se integra ao todo para além de qualquer tempo ou espaço não pressupõe meramente uma fuga da existência fenomênica do Samsara. Pelo contrário, seria a sua integração a este princípio Uno gerador. A negação do Samsara em função da libertação nirvânica incorreria somente em uma nova forma de cisão, visto que a ignorância de uma das partes do todo persistiria – daí, inclusive, Buda ter negado sua ascensão no momento em que atingira a Iluminação: segundo os mitos budistas, tendo transcendido a ilusão, todos os seres do universo curvaram-se diante do Venerável implorando que lhes ensinasse a Verdade. Num ápice de compaixão por tudo o

que existe, o Buda abriu mão da elevação, mantendo-se no mundo fenomênico para ensinar o Caminho (ZIMMER, 1986, p. 326). A questão que se coloca é que, se o Buda não tivesse compaixão, incorreria no egoísmo de buscar a própria salvação, fugindo à plena integridade. Transcendência e fenomenologia são, dessa forma, uma unidade, independente de um ser produto do outro. Plenitude é a união de tudo, sobremaneira aquilo que há de opositivo, pois não se estabelece uma relação de simples causa e efeito, mas um movimento de fragmentação de uma unidade que continua presente paradoxalmente nas partes opostas que gerou.

A liberdade é definidora do Eu, daí que a sua manifestação empírica, isto é, a consciência individual, só se realiza plenamente se o indivíduo puder desenvolver-se livremente. Isso significa assumir sua singularidade e reconhecê-la na singularidade alheia, tornando a diversidade, portanto, a sincera expressão da Essência:

“[...] a consciência individual não implica em substância, mas é a manifestação do Eu puro, de algo que lhe é superior, da Vida infinita, da Liberdade absoluta, total, que é o próprio do Eu. A minha consciência individual se comunica, então, com outra consciência através daquilo que uma e outra têm em comum, da Liberdade una, do Espírito puro, que estabelece um parentesco entre todas as consciências e liberdades individuais. Com outras palavras, os homens têm em comum o divino que os habita.” (BORNHEIM, 1959, p. 50)

A Natureza, da mesma forma estando ligada a essa profunda espiritualidade, é capaz da mesma espontaneidade criativa, uma vez que “revela o mesmo espontaneísmo florescente, a mesma expressividade das obras nas quais o homem verte os conteúdos originais e característicos de sua experiência subjetiva” (NUNES, 1993, p. 59). Sendo assim, a obra de arte não mais deve imitar leis gerais abstratas. A fonte de toda criação universal está no âmago e é, portanto, individual e característica. O que anseia o romântico é comungar com este lado profundo de seu ser e ascender ao infinito, uma vez que é na interioridade que está a fonte espiritual única de todas as coisas.

A natureza passa a ser, para o romântico, um livro aberto, cujas manifestações, formas e sons remetem-lhe a algo além, a força única existente por trás de tudo. A natureza converte-se de máquina exata para pulsão espontânea e simbólica - espiritual, visto que traduz diretamente e de maneira pura o que é original, mas também física, artística, visto que se materializa e se expressa. Esta “sacralização” da Natureza não surge, de forma alguma, por uma percepção da Natureza enquanto origem em si, mas sim, enquanto manifestação mais direta e pura (espontânea) deste princípio Uno.

A criação perpetrada pela Natureza difere daquela feita pelo gênio romântico tão

somente por uma questão de meio e método, sendo aquela mais direta, simples e rústica (e daí também mais pura e intensa) do que esta última, fadada a contemplar a experiência do Absoluto através do fino véu do símbolo e da significação:

“Assim, é na obra de arte que o Eu alcança a intuição de si mesmo como Absoluto (a intuição artística seria a verdadeira espécie de intuição intelectual, porque cria o seu próprio objeto), e que a individualidade orgânica da Natureza, regressivamente esclarecida, se revela como operação artística, produto do entendimento [...]. Os objetos, que já condensam a percepção sentimental e emotiva do sujeito neles projetado são, como abreviaturas dos estados de ânimo e das coisas, do interior e do exterior, do subjetivo e do objetivo, núcleos de correlações cambiantes, ordenadas pelas afinidades e pelos contrastes da imaginação. E seguindo dialogicamente a atitude do poeta, para quem os objetos passam a categoria de segunda pessoa - o tu diante do Eu - é o *nexo de simpatia* que o ligará às coisas, num mundo em que tudo pode ser analogicamente compreendido.” (NUNES, 1993, p. 61-67, itálicos do original)

Tudo se corresponde, como Baudelaire mais tarde sintetizaria de forma genial em seu poema “*Correspondances*”, pois tudo está calcado no mesmo princípio e é igualmente fruto da potência criativa. Entretanto, apresentando-se de maneira cindida e fragmentada diante do romântico, compete-lhe comungar com o distante, o diferente, o oposto, o proibido ou, do contrário, afastar-se para um mundo ideal, esteja ele no passado já ido ou no futuro que nunca se torna presente. Este é o equilíbrio de que falava Fichte, calcado na não-realização do ideal, uma vez que sua existência está vinculada ao real que se lhe opõe e que garante o perpetuo movimento da Ação, definidora do Eu.

Nesse ponto, a figura do autor ganha forte presença na obra por constituir-se enquanto gênio. Uma vez que a arte, a inspiração e a beleza nascem do próprio autor, visto que se faz por uma força espontânea, independente de sua cultura ou educação, mas sim de um olhar apurado e especial do mundo, o talento passa a ser um dom de nascença. A grande importância estética que é construída em torno da figura do autor desfaz totalmente o preceito classicista de distância criativa. As regras, a forma e a estética pragmática perdem totalmente seu apreço frente à inspiração emotiva, subjetiva e explosiva do gênio. O foco estético é transferido para o sentimento que perpassa a obra, para sua inspiração, sua interioridade. A arte não mais seria um produto de regras e normas, mas sim do invento e da criatividade genial do autor. Tudo possuía uma beleza, uma riqueza de traços que a tornavam únicas e assim era vista a alma do escritor romântico, que derramava em sua obra toda essa genialidade individual.

Mas o gênio se faz também como um maldito, que se isola, pois sendo capaz de captar

a essência do mundo, é igualmente capaz de perceber a que ponto chega a fragmentação da sociedade e quão alienado está seu potencial criativo, que não encontra correlatos nessa sociedade. A percepção da Unidade dá-se em paralelo com a percepção da fragmentação do mundo. O romântico, pela primeira vez, percebe a si mesmo como ser cindido, como sujeito alienado e sente, profundamente, os sintomas dessa separação. A consciência de que o mundo fenomenológico se mostra ricamente diferenciado e relativo implica na percepção de que não faz sentido conceber as coisas como ordenadas por uma força superior, sendo que algumas delas simplesmente se comportam de forma inapropriada, fugindo à regra; se esta é absoluta, seria impossível haver incoerências, quaisquer que fossem elas. Daí, talvez, que a ideia de uma força essencial e interior, amorfa e criativa, faça tanto sentido:

“Mas além da rebeldia estética e do sentimento de revolta contra a sociedade que tal dupla infringência comportava, a reavaliação kantiana ainda apontou para uma outra espécie de desvio, transgressiva da ordem racional, e que, pondo em cheque a autoridade da razão teórica sobre a fantasia, autorizava a fazer-se do gênio, sem medida comum com o talento para a investigação científica, um tipo de organização mental e espiritual a parte. Como ele produz sem imitar, aprendendo a fazer tão somente o que as determinações interiores lhe ensinam, o gênio artístico conhece apenas quando produz, e assim conhece, apenas pela intuição, o que o conhecimento racional jamais alcança.” (NUNES, 1993, p. 61)

Essa caminhada profunda pelo Eu dá ao romantismo seu caráter impetuoso e subjetivo. A confusão, o medo, o mal, enfim toda a sombra da alma humana é trazida agora para a luz. O noturno, o doentio e a morbidez passam a compor o pensamento grotesco do Romantismo.

A necessidade que sente o romântico em comungar com o característico vem, pois, da espontaneidade por ele revelada, que possibilita, dessa forma, a comunhão com o Todo. O clássico via nas normas e no decoro um meio de harmonização com o universo, por compreender o Todo como um sistema de movimentos exatos e marcados, uma sequência de regras gerais. A partir do momento em que o Romantismo passa a encarar tal concepção como superficial e meramente aparente, a norma passa a configurar-se-lhe como afastamento do Todo, por impedir a livre manifestação do princípio criativo imanente e interior da natureza, dos povos e do gênio. O particular e característico são manifestações fenomenológicas, portanto, desse princípio livre. O anseio pela originalidade vem do desejo de comunhão com o Absoluto. O amor do Romantismo pelo passado justifica-se pela concepção que tinham os românticos acerca da pureza original dos tempos antigos, berço dos mitos:

“Desenvolvida *pari passu* com a teoria poética do mito e da linguagem na alma de cada povo, a atividade mitogênica do Romantismo ligou o sentido dramático de tempo histórico, caudal propulsivo transformando as nações, ao crescimento orgânico e à floração espontânea da natureza, que circunscreveria, como último limite de uma consciência retrospectiva dirigida a etapas remotas do passado, o estado primigênio do homem, onde o natural e o cultural se transpassam e se confundem.” (NUNES, 1993, p.70)

Isso posto, dois posicionamentos caros ao Romantismo em geral (e de maior interesse à presente discussão) tornam-se compreensíveis: o saudosismo, sobretudo referente ao Medievo, e os profundos contrastes, manifestos na literatura, muitas vezes, sob a forma do grotesco.

A busca pelo elementar e arcaico, pela unidade antiga perdida, justifica o gosto romântico pelo mito e pelo passado a ele inerente, isto é, às épocas em que homem, sociedade e tempo se moldavam igualmente sob sua perspectiva, correspondendo-se, portanto. Logo, o mito remonta a um cosmos unitário, uma forma temporal em que as cisões da realidade em que vive o artista romântico estão ausentes. Nele está armazenada a expressão da força criativa primeira dos povos, de sua manifestação cultural mais intrínseca e primordial e, logo, pura e inocente. Por traduzirem esta carga cultural é que as mitologias e formas artísticas que lhe façam alusão entram tão fortemente em voga.

A realidade, essencialmente fragmentada, comporta um contexto social que, como discutido anteriormente, traduz-se num crescente individualismo, caracterizado pelo isolamento - ao invés do contato verdadeiro com a própria essência -, e automatismo, tanto no sentido de vida quanto nas relações entre os sujeitos, o que termina por provocar, por sua vez, vertigem à alma sensível do poeta, único capaz de ver além da ilusão do imediato. Enxergamos aqui, talvez, os motivos que levaram o Romantismo a eclodir quase simultaneamente nas mais diversas partes da Europa, apesar do pouco ou nenhum intercâmbio cultural: a racionalização da existência tornara-a fria, compulsivamente automática, artificial e distante de suas origens - algo que, futuramente, iria condessar-se no *mal du siècle* e no *ennui* baudelairiano.

Associando à realidade um véu de ilusão que impede os homens de entrarem em contato com a essência do mundo e das coisas, com a essência de seu próprio ser, seu inconsciente, seu espírito profundo e até mesmo sua sombra, os românticos viajaram no tempo e no espaço, em um misto de resgate, refúgio, revolta e auto-alienação (de seu tempo). O romântico tentará de todo modo fugir da realidade e entrar em contato com lugares, seres e realidades alheias a seu mundo, longe da ilusão do empirismo, e mais próximas desse

universo contemplativo puro, uno, ingênuo e verdadeiro. A busca que o Romantismo emprega em países longínquos, tempos idos e culturas exóticas é a procura de um laço essencial que em sua própria terra e tempo não consegue mais encontrar. Sintoma mais avançado da separação racional dos campos da existência, que impunha limites claros a tudo que existia (entre o físico e o mental, o humano e o animal, o bom-senso e as emoções, o certo e o errado, o verdadeiro e o falso), o homem tornou-se incapaz de enxergar a ligação que une todas as coisas. Daí o profundo sentimento de solidão que toma muitos dos escritores da época, que nada mais é do que a tomada de consciência desse elo perdido.

Esse sufocamento sofrido pelos românticos em geral face à realidade em que viviam pode ser associado, facilmente, à cosmovisão derivada do classicismo de que falávamos há pouco. O tempo progressivo, no qual um segundo sucede o outro de forma irremediável, estando o passado isolado para sempre sob o peso do presente que o substitui inexoravelmente e o futuro permanecendo como a ilusão do amanhã, vítima deste mesmo fluxo inalterável, isolam o indivíduo tanto quanto as barreiras impostas pelas fronteiras que demarcam os elementos do espaço físico.

Max Milner (1973) oferece uma visão muito lúcida da concepção romântica do tempo e do espaço. Segundo o autor, poder-se-ia considerar ponto passivo a concepção do homem enquanto ser orgânico único, isto é, total e completo entre os românticos. Seus elementos constitutivos, compreendendo-se nesse sentido, portanto, suas pulsões físicas, ideias e sentimentos, seriam componentes de um todo, sem que houvesse uma hierarquia ou um movimento ordinário; mas, sim, um fluxo espontâneo de manifestações interdependentes, pressupondo dessa forma um forte dinamismo. Ser dinâmico, a visão romântica do homem pressupõe a noção de transformação e, com ela, a relatividade da cultura humana a seu tempo e lugar. O passado e o futuro passam a ser vistos de forma mais viva e presente, não como uma sucessão de segundos, mas como diferentes manifestações de uma mesma coisa, livre, no mais, do conceito de progresso e evolução. É nesse sentido que se manifesta o ideal romântico da eternidade e da confluência de todo o potencial sentimental num estado de êxtase instantâneo, mas que, lançados ao absoluto, rende-lhes também a eternidade:

“Le temps n'est plus ce qu'il était pour la pensée cartésienne: un milieu conçu à l'image de l'espace, dans lequel les instants ne peuvent être rapprochés que par une opération intellectuelle. C'est un continuum animé par un mouvement sans fin. Si ce mouvement accentue l'inquiétude et la nostalgie de la conscience lorsqu'elle ne parvient à se saisir que comme séparée, il lui offre aussi le moyen de dépasser cette séparation en retrouvant en

elle-même le principe qui anime la vie universelle. De là l'importance particulière de l'attitude des romantiques vis-à-vis du temps historique."² (MILNER, 1973, p. 84)

A noção de tempo construída pelo Romantismo dá dinamicidade aos eventos, assumindo sua transformação constante, daí a importância do tempo histórico para o movimento. Os diversos eventos históricos ocorridos ao longo do século XVIII, especialmente em sua segunda metade, acentuaram a noção de envelhecimento e degradação das nações e culturas, algo que era estranho ao classicismo. O tempo clássico desenrola-se de forma cumulativa e assume instâncias tidas como eternas, sendo que a queda das nações não vem de uma deterioração natural de sua cultura e política, mas do desequilíbrio de alguma de suas partes constituintes. Sem este desequilíbrio não haveria maneira de romper-se a fortuna cultural e o poderio político de um povo.

O culto à Idade Média vem, dessa maneira, como um porto seguro ao poeta, não só por remetê-lo a uma época em que o homem se integrava cultural, social e espiritualmente à sociedade, mas também por se tratar da origem da cultura ocidental como a conhecemos. A figura da Igreja nessa época influenciou muito a predileção dos poetas pelo Medievo, tendo sido traduzida no livro de Chateaubriand, *Europa ou cristandade*. O catolicismo possui uma figura unificadora em seu modelo medieval, visto que tornava sagradas a esfera social e política, intervindo diretamente em sua estruturação e ligando-as, por sua vez, à esfera do divino e, da mesma forma, ao infinito, portanto. Daí que:

“A Idade Média não lhes interessa em si mesma, mas por lhes parecer uma época sem fissuras, de inteireza total. [...] Superar as dissociações da cultura, transpor as divisões sociais, saltar as particularizações geo-históricas são, na perspectiva romântica, as vias de acesso ao estado natural do homem, à sua inocência edênica.” (GUINSBURG, 1993, p. 272)

A Idade Média, contudo, não lhes interessou somente por ser uma “época sem fissuras, de inteireza total”, mas sobretudo por esta noção de inteireza se fazer pelo elo do grotesco ou, em outras palavras, por constituir-se em um tempo histórico no qual os opostos se faziam presentes e integravam a realidade. Bakhtin (2010) afirma que o Medievo era uma época

² “O tempo não é mais o que era para o pensamento cartesiano: um meio concebido à imagem do espaço, no qual os instantes não podem ser aproximados senão por uma operação intelectual. É um *continuum* animado por um movimento sem fim. Se esse movimento acentua a inquietude e a nostalgia da consciência, uma vez que ela não consegue se compreender senão como separada, ele oferece-lhe também o meio para superar essa separação, encontrando nela mesma o princípio que anima a vida universal. Daí a importância particular da atitude romântica frente ao tempo histórico.”

autenticamente grotesca graças à cultura popular, anelando o plano oficial da Igreja com aquele outro, popular e material, decorrente da cultura pagã remanescente. Isso equivale a afirmar que os pressupostos racionais então aplicados pelo catolicismo em seu ideário se viam ao lado de elementos míticos e materialistas da cultura popular. Muito desse ideário de orgiem pagã acabou, inclusive, sendo integrado às liturgias católicas, embora muito mais presente entre as crenças do povo do que na teologia. Tal fato leva inevitavelmente à formação de uma sociedade cristã povoada por seres e conceitos de seu antigo paganismo, ainda vivo na memória popular e em sua cosmovisão, podendo ser atestado, por exemplo, na estruturação do calendário cristão em função das datas sagradas aos cultos pagãos de origem céltica e nórdica ou mesmo na concepção da existência de seres sobrenaturais.

A literatura, que cumpre um papel crítico, de embate e posicionamento, desvelando e apontando a insatisfação do sujeito, seu sofrimento e sua alienação ou, antes, seu aprisionamento a comportamentos e estruturas sociais que não mais o contemplam, foi um dos campos onde se buscou o reestabelecimento da Unidade. A arte, vista depois da natureza como campo mais fértil e mais propício à manifestação espontânea da potência criativa, mostrou-se como último refúgio, dada a possibilidade da manifestação de suas matérias pelo artista, que podia dar livre curso às pulsões criativas que brotavam de seu âmago. Ainda assim, houve poetas que viam nas palavras um mínimo de impedimento à comunhão plena, visto que se faziam por símbolos e que, por isso, deveriam ser traduzidos, antes de vivenciados, afastando-nos do contato direto e absoluto com a essência.

No mais, esta confiança atribuída à linguagem esteve presente no Romantismo enquanto signo de um contato direto com o criador. Os estudos feitos sobre o hebraico, assim como os hieróglifos egípcios, tinham por razão a descoberta do elo perdido da linguagem humana e do mundo que ela transmite. Buscar a língua primitiva era resgatar a própria sacralidade do mundo, uma vez que nos remeteria a uma primitividade instintiva, em um tempo em que o homem se fazia uno com a natureza e sua linguagem brotava naturalmente, “*la traduction d'un rapport substantiel entre l'homme et la réalité transcendante*”³ (MILNER, 1973, p. 105). Tal fato foi o que levou muitos dos estudiosos do século XIX a conceberem esta linguagem como um presente divino.

Não por acaso, a língua primordial traduzir-se-ia na poesia, em sua forma mais plena, visto que espontânea e abrangente das demais formas do conhecimento edificadas sobre o

³ “a tradução de uma ligação substancial entre o homem e a realidade transcendente.”

discurso, como a filosofia, por exemplo. Fruto do ritmo em qualquer forma que assuma, a poesia resgata, dessa maneira, o que de mais básico há no homem e em toda a natureza orgânica à sua volta. Tudo pulsa e passa por estágios circulares de transformação. A poesia, sendo ritmo, traduz o movimento dos corpos e cria, na vastidão polissêmica de suas imagens, uma tradução da realidade (em seus mais diferentes níveis) cuja abrangência e simultaneidade não seriam alcançadas de forma alguma por qualquer meio racional de conhecimento. Por isso, Victor Hugo inicia seu *Prefácio a Cromwell* afirmando o primado da poesia nos tempos primitivos:

“Nos tempos primitivos, quando o homem desperta em um mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino. Ele toca ainda de tão perto a Deus que todas as suas manifestações são êxtases, todos os seus sonhos, visões. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla ideia compreende tudo.” (HUGO, 1988, p.16)

A literatura, assim como as artes, portanto, é um meio natural de expressão do homem, um espelhamento maleável pela liberdade de criação, que agora vinha sendo reivindicada pelo romantismo. Esta maleabilidade artística garante a sua capacidade de união de estados afetivos opostos, contradições de pensamento e mesmo incoerências físicas, até então condenadas pela razão clássica sob a tarja da impossibilidade. Este fantasiar, mesmo que negado pela ciência, mostrava-se vivo para a arte. Daí que

“[...] a essência do Romantismo, que rejeita o ideal harmônico da visão classicista, reside antes na contradição. Se de uma parte ele é presidido por um anseio radical de totalização e integração, numa comunidade quase utópica, de outra, opõe aos padrões de toda a sociedade - e não apenas a de Ilustração racionalista - a grande personalidade, o gênio fãustico, prometeico, que não pode ajustar-se a quaisquer limitações e estruturas sociais. Sua irrupção na arte, além de um protesto contra a tentativa de agrilhoar a força criativa do artista em uma legislação estética rígida, é um grito de libertação anárquico no plano político e cultural.” (GUINSBURG, 1993, p. 270)

A capacidade de unir estados opostos, de trazer à obra de arte as contradições do mundo, tornando-a mais viva e realista e, logo, mais próxima da verdade, é, para Victor Hugo, o que diferencia a modernidade do Romantismo dos demais movimentos culturais e literários que o antecederam. Hugo ressalta ainda que a única forma de realizar o sublime em sua mais perfeita manifestação é colocá-lo ao lado do grotesco, dando destaque real à sua perfeição e tornando-os absolutos, na medida em que agregam todas as faces do existente.

O grotesco surge, desse modo, como a manifestação da consciência aguda que o Romantismo desenvolve do estado de coisas em que se encontra a atualidade. Cindida e dessignificada, a realidade se lhes revela triste, carcerária e vazia. Suas aspirações são estranhas ao mundo e não veem meio de vir à tona. A pureza bela da natureza se faz distante e mesmo sua contemplação incessante e próxima não lhes permite a integração plena, o caminho de volta. Assim, a fantasia torna-se refúgio da realidade, ao passo que todo contato que estabelecem com o mundo empírico se faz por uma postura de recusa, protesto, combate e negação. Logo, a estética do grotesco torna-se o veículo que permite a realização artística de alguns desses anseios - a busca pelo pleno e absoluto, realizada pela união de tudo quanto existe, quer se contrariem ou confrontem mutuamente; o protesto claro à cultura e à sociedade, trazendo à tona tudo quanto é negado por ela, fazendo frente ao decoro clássico e suas afirmações racionalizantes; a exploração do lado sombrio do homem, legado ao inconsciente pela cultura das Luzes; a expressão dos estados de ânimo tão contraditórios em que se encontra o poeta romântico.

O Romantismo carrega o estigma de uma cisão, conscientização de uma separação fundamental que dá início, por sua vez, aos anseios que movem os poetas desse tempo. Nascido na fragmentação, o romântico fará dela matéria prima e buscará alcançar a totalidade, a ausência de fronteiras, pelo cultivo da autonomia destas partes e sua união. A heterogeneidade romântica implica a instauração de uma busca, sem, contudo, pressupor a conquista da procura. Os projetos poéticos e artísticos criados durante o romantismo tinham em si marcas claras da consciência dessa cisão e do anseio por sua solução, muitas vezes resultante da aceitação e união da heterogeneidade em uma única realidade. Isso não significa, porém, que se haja realizado plenamente tal objetivo. A própria obra de Bertrand, objeto de nosso estudo, isola-se em um passado utópico, na busca de encontrar nas raízes de sua civilização os elos que se perderam com o tempo. Sua obra não deixa por isso de apresentar uma rica tentativa de construção desta plenitude através da estética do grotesco.

Os paralelos heterogêneos evocados nos poemas de *Gaspard de la Nuit* representam uma realidade conflitiva no presente de seu autor, mas são edificados em um passado que os sustenta sem conflitos, fazendo com que suas oposições confluem espontaneamente. Este é um dos fatores de estranhamento que sua obra causa ao leitor moderno, mas que traduz sua tentativa de vislumbrar uma realidade inteiriça. Antes, contudo, de falarmos a respeito do projeto poético de Bertrand, vale ressaltar alguns pontos relevantes a respeito das

especificidades do Romantismo na França.

1.2 – As peculiaridades do Romantismo francês

Faz-se necessário destacar que o Romantismo francês se deu tardiamente e, inicialmente, de forma tímida, em decorrência de dois fatores principais: o pouco contato com as literaturas inglesa e alemã até o início do século XIX e a presença central do classicismo na cultura francesa, cuja influência ultrapassa suas fronteiras rumo ao restante da Europa. Dessa maneira, P. Van Tieghem (1963), discorre sobre o Pré-Romantismo francês como um período de sentimentalismo crescente, mas contido e que na maior parte das vezes não chegou a ser transportado para as letras em função da presença absoluta do racionalismo na cultura francesa até o fim do século XVIII. Curiosamente, as mais marcantes obras pré-românticas, com exceção da *Nouvelle Heloise*, de Rousseau, não foram destinadas à publicação. O sentimentalismo e os anseios do coração eram confinados às esferas privadas da literatura (as cartas e confissões). Toda a sensibilidade e passionalidade que brotava nos indivíduos, não encontrando respaldo algum na realidade que vivenciavam, mas, pelo contrário, resistência por parte da sociedade, terminou por resultar na melancolia, que marcará este romantismo em seu começo. Ansiava-se por um mundo que não era real e tão pouco oferecido pela religião ou política, cujo acesso não poderia ser realizado senão pelo êxtase da exaltação emocional, portanto. A noite, a caminhada e a infinitude (muitas vezes buscada fisicamente nas forças indomáveis e nas proporções descomunais da natureza) são todas formas cuja valorização justifica-se por serem fecundas às manifestações deste êxtase íntimo:

*“Quelles sont les causes qui ont provoqué l'évolution de la sensibilité dans la seconde moitié du XVIIIe siècle? Il est bien difficile de le dire; elles résident dans l'évolution générale de la civilisation, dépendant de mille données d'ordre économique et politique; cette évolution est, sans doute, une conséquence normale du vieillissement d'une civilisation qui passe de la dureté à la sensibilité, qui, ayant conquis de haute lutte les droits de la raison, laisse ceux du cœur libres de s'exprimer et, ayant subi toutes les disciplines qui l'ont fait sortir du chaos accepte avec ravissement le désordre des passions, aperçoit la dureté de l'ordre social après n'avoir vu longtemps que le danger de l'individualisme, ne veut plus croire à un dogme qui fait du mal l'essentiel de l'homme et, dans le domaine littéraire se complait au luxe gratuit de l'expression après n'en avoir été que l'austère esclave de la pensée.”*⁴ (TIEGHEM, 1963, p. 7)

⁴ “Quais são as causas que provocaram a evolução da sensibilidade na segunda metade do século XVIII? Muito difícil dizer; elas residem na evolução geral da civilização, dependendo de mil fatores de ordem política e econômica; essa evolução é, sem dúvida, consequência normal do envelhecimento de uma civilização que passa da dureza à sensibilidade, que, tendo conquistado duramente os direitos da razão, deixa os do coração livres para se exprimirem, e, tendo sofrido todas as disciplinas que fizeram deixar o caos,

Nessa altura, a natureza ganha um estatuto mais precioso na literatura, com o sentido de terra natal ou ventre materno, templo de nossas origens e, portanto, guardião das essências mais íntimas do homem, cuja disposição selvagem, sombria, misteriosa e bela muito espelhou essa interioridade sensível que nascia nos corações. Da mesma maneira, as ruínas se tornaram locais especiais, onde o indivíduo podia se largar ao devaneio. Símbolo e marca de uma cultura passada, originária da sociedade de hoje e, portanto, vaso que continha os germes da civilização, cuja essência não conhecia ainda as cisões do homem e a opressão de seus valores, as ruínas eram a mostra mais clara e presente do tempo e sua transitoriedade. Henri Corbat (1975) dá muita ênfase ao tempo dispensado por Bertrand na contemplação das ruínas de Dijon, local que, segundo o estudioso, eram como um porto seguro para o poeta.

Como destacamos anteriormente, houve acontecimentos pontuais que nortearam as profundas mudanças culturais refletidas pelo movimento romântico. Devemos notar, contudo, que esses eventos pontuais não foram os provocadores das profundas mudanças no espírito dos povos, mas o estopim que vinha sendo armado ao longo do tempo, até seu inevitável estouro. É importante compreender que as mudanças no âmago da cultura, como destacou Benedito Nunes (1993), as agitações sociais, as mudanças econômicas e o consequente reflexo que todo este movimento exerceu sobre a literatura e as artes foram eventos simultâneos, isto é, influenciaram-se mutuamente, compondo um mesmo quadro sociocultural:

*“Ce furent [...] la Révolution française, les guerres révolutionnaires et l’élévation et la chute de Napoléon qui firent pour la première fois de l’histoire une expérience de masse, et, qui plus est, à l’échelle de l’Europe. Pendant les décennies qui séparent 1789 de 1814, chaque nation d’Europe subit plus de bouleversements qu’elle n’en avait connu précédemment durant des siècles. Et la rapide succession de ces bouleversements leur donne un caractère qualitativement distinct, elle rend leur caractère historique bien plus visible qu’il ne l’aurait été dans des cas isolés, individuels.”*⁵ (MILNER, 1973, p. 85)

Essa “experiência em massa” de que nos fala Milner não resultou em mudanças

aceita com arrebatamento a desordem das paixões, percebe a dureza da ordem social após não ter visto por um longo tempo senão os perigos do individualismo, não deseja mais acreditar em um dogma que faz do mal a essência do homem e, no domínio literário, satisfaz-se com o luxo gratuito da expressão após não ter sido senão o austero escravo da razão.”

⁵ “Foram, escreve George Lukács, a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias e a ascensão e queda de Napoleão que proporcionaram pela primeira vez na história uma *experiência de massa*, e, além disso, em toda Europa. Durante os decênios que separam 1789 de 1814, cada nação da Europa sofreu mais agitações do que em qualquer outro momento ao longo dos séculos. E a rápida sucessão dessas agitações renderam-lhe um caráter qualitativamente distinto, ela exprime seu caráter histórico de maneira muito mais visível do que o foram outros casos isolados, individuais.”

imediatas, tendo sido o estopim para que elas viessem a se operar lentamente nas décadas que se seguiram até, pelo menos, os anos de 1840. A Revolução Francesa não foi, senão, a abertura em solo francês para as mudanças vigentes, uma vez que as instituições que sustentavam as feições classicistas da cultura francesa entravam, nesse momento, em falência. O próprio processo revolucionário deixa claro o quão incertas eram tais mudanças, sofrendo uma série de solavancos ao longo das décadas em que se estabelecia um novo regime.

Ambos os motivos que destacamos para o tardio amadurecimento do Romantismo francês tangenciam-se em vários pontos, sendo possível associar o pouco contato com as nações vizinhas ao preciosismo existente na cultura francesa e, especialmente, da língua e da gramática francesas, uma das primeiras a unificar-se em nível nacional, assim como a presença da cultura canônica no país, forte o bastante para se irradiar sobre outras nações. Milner ainda relata as críticas feitas aos primeiros poetas do Romantismo, que condenavam a profanação da língua francesa, tida como exata e bela, uma língua racional por excelência, legada agora às mãos de escritores que a pervertiam, prestando-a ao obscurantismo e ao misticismo.

Esse preciosismo justifica a tímida exploração de novas formas de expressão poética na França. As formas e ritmos tradicionais mantiveram-se influentes por um período considerável, mesmo após o advento romântico no país. Muito da tradição clássica permaneceu enraizado na cultura francesa, por ter sido um movimento de afirmação e fundamentação da cultura. Num primeiro momento, a juventude romântica buscou aliar suas tendências à tradição, não deixando de ver a necessidade de alargar suas fronteiras. É necessário ter em mente que o Romantismo foi obra em grande parte da juventude francesa e que estes jovens e seus poucos apoiadores não possuíam vínculo algum com os círculos oficiais da cultura, da Universidade ou da Academia. Daí que a literatura romântica não foi tão lida como poderíamos imaginar. Não havia modelos, em um primeiro momento, para além daqueles oferecidos pelo cânone francês. É possível ilustrar este quadro com o trecho de um discurso feito por Auger na Academia, citado por Rieben em seu estudo *Délires romantiques*:

“Le Romantisme [est] un fantôme qui s’évanouit du moment qu’on en approche et qu’on essaie de le toucher. Cette illusion, qui séduit les uns et épouvante les autres, a pourtant une cause. Des vapeurs au moins ont formé ce météore qui semble grandir et avancer vers nous. Ces vapeurs sont les délires de quelques orgueils adolescents, les vertiges de quelques côteries enthousiastes, les sophismes de quelques esprits faux, et peut-être aussi les alarmes de quelques esprits timides, trop peu confiants dans la raison et le goût de

notre nation.”⁶ (AUGER, 1970, p. 247 apud RIEBEN, 1989, p. 10)

Os romantismos nascentes na Inglaterra e na Alemanha foram, em grande parte, uma reação nacional à influência e ao lastreamento promovido pela cultura francesa, crescente até o período do Império napoleônico. Esta reação foi, em grande parte, de cunho nacionalista e, mesmo que na Alemanha se tenha buscado uma forma de equilibrar e inserir o país na cultura europeia, ela se deu de forma a estabelecer uma autonomia cultural de feições próprias. Devemos compreender que este mesmo movimento nacionalista se deu em terras francesas; mas, inicialmente, com a defesa da cultura clássica e do preciosismo linguístico, fato que dificultou muito o estabelecimento de um novo cânone ou, antes, a liberação do cânone a manifestações mais espontâneas. O próprio resgate da cultura francesa, inicialmente muito utópico, e do qual participaram além de Bertrand, G. Sand, Nerval e Victor Hugo, deu-se de forma tímida e dificultosa, ficando grande parte a cargo das associações de antiquários existentes por todo país.

Milner destaca um fato curioso acerca da situação social da França nos anos de gestação do Romantismo: o melhoramento (mínimo, devemos admitir) do sistema de saúde e da oferta de recursos gerou não só um índice de natalidade maior como também o prolongamento da longevidade, fazendo com que a população jovem aumentasse significativamente em comparação à mais velha. O resultado foi uma disseminação mais rápida e uma maior aceitação das novas ideias em circulação nesse tempo. Tal fato, entretanto, não se refletiu de forma mais significativa nas políticas do país graças à barreira etária imposta à posse de cargos públicos (40 anos no mínimo no início do século XIX, baixando para 30 em 1831) e mesmo para o voto (30 anos em 1814 e 25 em 1830).

Dessa maneira, era clara a disputa ideológica entre dois grupos relativamente homogêneos, aquele composto pelos representantes políticos, que detinha o poder e cujo ideário era consideravelmente conservador, juntamente às instituições culturais que possuíam o dever de zelar pela pureza do idioma francês, composto pela cátedra e pelos doutores da Academia Francesa e da Universidade; e este outro, da juventude romântica, cujos anseios só tinham como canal de escape a literatura e os panfletos:

⁶ “O Romantismo [é] um fantasma que se esvai no momento em que nos aproximamos dele e tentamos tocá-lo. Essa ilusão, que seduz alguns e aterroriza outros, tem, entretanto, uma causa. Vapores que formaram esse meteoro que parece crescer e avançar sobre nós. Esses vapores são o delírio de alguns orgulhos adolescentes, as vertigens de alguns círculos sociais entusiastas, os sofismas de alguns espíritos falsos e, talvez, também, as inseguranças de alguns espíritos tímidos, muito pouco confiantes na razão e no gosto de nossa nação.”

*“Même à ceux qui admettaient, dans d'autres domaines, la possibilité d'une évolution, voire d'un progrès de l'esprit humain, l'idée qu'on pût ajouter quelque chose à la perfection atteinte par la langue française à l'époque classique apparaissait comme profondément subversive [...]. Il est évident qu'un mouvement dans lequel le sentiment du pouvoir créateur de l'histoire jouait un grand rôle ne pouvait s'imposer qu'à condition de faire admettre la légitimité d'une évolution des formes littéraires. Pourtant les exigences des romantiques sur ce point se manifestèrent tout d'abord de façon fort timide et restèrent, tout compte fait, assez modestes”*⁷ (MILNER, 1973, p. 167-168)

O uso do neologismo, por sua vez, é totalmente estranho até aos poetas românticos que, mesmo ansiando por uma nova forma de expressão, mantém a crença de que ela não está de maneira alguma associada à evolução do vocabulário em si. É esta crença, associada ao nacionalismo e à nostalgia, que leva muitos autores a resgatar vocábulos medievais e ausentes da língua moderna, não só enquanto veículos para o passado que são, mas, sobretudo, por se constituir como resgate de um arcabouço linguístico que se perdeu. No que tange à língua e à gramática propriamente ditas, o Romantismo abriu espaço para a aceitação das mudanças linguísticas como fato natural e até necessário, não intervindo mais profundamente do que isso (como no caso da expressão poética) para sua evolução.

A esses fatos devemos associar ainda o pouco desenvolvimento dos transportes no final do século XVIII e sua consequente lentidão. Altos custos, baixas ofertas e serviços que, com vistas ao que conhecemos na atualidade, seriam considerados de baixa eficiência, dificultavam o acesso e a troca intelectual. Dessa forma, mesmo que um dos grandes filósofos do Romantismo, Rousseau, tenha escrito sua obra em francês, seu respaldo nas filosofias estrangeiras, sobretudo alemã, e suas consequentes manifestações artísticas e literárias, só vieram muito depois a serem conhecidas na França. Dessa maneira, é possível observar que havia barreiras impostas desde a cultura até os meios físicos de comunicação e integração ao restante do continente.

Por esse quadro fortemente conservador, o Romantismo francês não só surgiu tardiamente, mas sob o signo da batalha e do enfrentamento, conquistando seu espaço duramente. Inicialmente, assumiu feições mais conservadoras, sobretudo por constituir-se enquanto um movimento nacionalista saudosista que buscava retornar às raízes da cultura.

Reunidos em torno do jornal *Le Consertaveur*, os primeiros românticos possuíam um perfil

⁷ “Mesmo para aqueles que admitiam, em outros domínios, a possibilidade de uma evolução, ou mesmo de um progresso do espírito humano, a ideia de que seria possível acrescentar qualquer coisa à perfeição alcançada pela Língua Francesa na época clássica parecia como profundamente subversiva [...]. É evidente que um movimento no qual o sentimento de um poder criador da história possuía um grande papel não poderia se impor sem admitir a legitimidade de uma evolução das formas literárias. Entretanto, as exigências dos românticos sobre esse ponto se manifestaram de forma muito tímida e permaneceram completamente modestas.”

declaradamente monarquista, ainda muito atrelados às formas consagradas pelo cânone (sobretudo no tocante à Língua Francesa), mas fugindo à razão clássica e seus valores. Tal postura delineou um conjunto de valores medievais, abrindo espaço ao sentimentalismo e à interioridade. Um outro grupo, composto por liberais, reuniu-se em torno do *Le Constitutionnel*, apoiando em sua maioria a estética clássica. Ambos os grupos, entretanto, não eram homogêneos. Uma vez que estavam reunidos por seu posicionamento político, havia defensores de ambas as frentes estético-literárias em sua composição.

Em 1823 funda-se *La Muse française* que, de início, abriga basicamente os mesmos escritores, cujo contato com as culturas de alhures vai de tempos em tempos remodelando seus valores estéticos e artísticos. Marcada primeiramente por um posicionamento neutro, que visava tão somente à difusão da arte, vista como única, buscava não dividi-la entre clássicos e românticos. Não viam no Romantismo uma revolução e tampouco sentiam a necessidade de um enfrentamento declarado (malgrado sua existência), pois viam nas novas tendências somente um alargamento do cânone clássico, adaptando-o às novas necessidades. Como destacou Tieghem, seus colaboradores consideravam que era preciso ser “*fidèle à l'esprit du siècle de Luis XIV, respecter le vrai et en faire l'objet essentiel de l'art. Mais ce vrai a changé; la littérature nouvelle sera subjective et non objective, c'est la vérité intime, celle du cœur, que l'artiste cherchera à observer puis à peindre*”⁸ (1963, p. 20). Os escritores ligados a ela acreditavam que a literatura deveria ser compreendida para além da política. As pressões da Academia Francesa que constantemente eram dirigidas à revista, entretanto, levaram ao fim de sua neutralidade, ao consequente afastamento de membros mais conservadores, e à sua identificação doravante romântica:

“*Comme ceux du défunt Conservateur littéraire, les rédacteurs de La Muse française (ce sont en partie les mêmes) entendent être les interprètes d'une société nouvelle, profondément marquée par le drame de la Révolution. [...] Quelles sont les caractéristiques de cette « vie nouvelle »? C'est une certaine concentration de l'homme sur lui-même, fruit du malheur des temps; c'est le champ libre ouvert à l'imagination pour découvrir la vérité cachée des êtres et des choses; c'est une attention que ne pouvaient pas avoir les classiques à la vérité « relative et individuelle »; c'est enfin une opposition déterminée à l'esprit analytique de la philosophie du XVIIIe siècle, qui ne sait pas avoir dans la religion la « poésie du cœur », et qui fait plus confiance à l'application des recettes qu'aux inspirations du génie.*”⁹ (MILNER, 1973, p. 53-54)

⁸ “fiel ao espírito do século de Luís XIV, respeitar o verdadeiro e fazê-lo objeto essencial da arte. Mas essa verdade mudou; a nova literatura será subjetiva e não objetiva, será a verdade íntima, aquela do coração, que o artista procurará observar e depois pintar.”

⁹ “Como aqueles do defunto *Conservateur littéraire*, os redatores da *Muse française* (que são em parte os mesmos) acreditam ser os interpretes de uma sociedade nova, profundamente marcada pelo drama da Revolução. [...] Quais são as características dessa “vida nova”? É uma certa concentração do homem sobre si

Havia, entretanto, um grupo de escritores liberais favoráveis à Revolução e mais próximos do cânone do que os artistas de *La Muse française*, reunidos no jornal *Le Globe* que, malgrado o diferencial político, não deixavam de se identificar como românticos. Apesar do atrito inicial de ambos os grupos, acabaram por se unir graças à crença na liberdade expressiva da arte partilhada por ambos. Foi nos salões de Victor Hugo que o recém-formado grupo passou a se encontrar e partilhar das novas ideias. Hugo via claramente a necessidade de reformas na literatura francesa, que compreendia como sendo o liberalismo dos meios expressivos, algo que não quer dizer o abandono necessário de todas as formas tradicionais, mas seu uso coerente e expressivo. A reunião dos jovens românticos sob o teto de Victor Hugo não se deu somente ao apelo de seu brilhantismo, ou sua clara defesa dos ideais românticos legadas ao *Prefácio a Cromwell*, mas, segundo Milner, por terem confluído uma série de condições, entre as quais a possibilidade de identificação, união e interação da juventude francesa, completamente barrada nos meios oficiais. O Romantismo francês, dessa maneira, deve ser compreendido enquanto um movimento de fato renovador, pois buscou conciliar as tendências tradicionais com as novas apesar das resistências sofridas, e da mesma forma enquanto movimento de embate, visto que foi constituído sobretudo por uma classe excluída do poder e dos meios oficiais da produção artística, a juventude dos primeiros decênios do século XIX.

O monarquismo e a inspiração medieval vão, aos poucos, cedendo lugar a preocupações literárias mais gerais, sendo perceptíveis na sequência de publicações de *Odes et Ballades* de Hugo, de 1822 a 1828. Logo, Victor Hugo se colocaria em defesa da liberdade do espírito, em favor de uma poesia original de expressão livre, contra aquilo que denominava como "poesia artificial". O misticismo vai deixando aos poucos a literatura, acompanhando o desprestígio do *roman noire* e do gênero frenético. Da mesma forma, a literatura francesa vai alargando seus horizontes, não só pela influência dos modelos estrangeiros, mas também pelos modelos nacionais anteriores ao cânone de Luís XIV. Com a pesquisa de Sainte-Beuve, surge na França um recolhimento de poesias pré-clássicas, o *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, que mostrou a existência de uma literatura nacional de alta qualidade para além da tradição classicista, rompendo a necessidade de voltar-se sempre a ela e quebrando o

mesmo, fruto das desgraças dos tempos; é o campo aberto à imaginação para descobrir a verdade oculta nos seres e nas coisas; é uma atenção que não podiam ter os clássicos à verdade "relativa e individual"; é, enfim, uma oposição determinada ao espírito analítico da filosofia do século XVIII, que não enxerga na religião a "poesia do coração" e que tem mais confiança na aplicação de receitas do que nas inspirações do gênio."

preconceito vigente que apregoava não haver belas letras antes de Luís XIV. O pouco sucesso que o *Gaspard* conquistou logo em sua publicação em 1842 se dá, sobretudo, a esta saturação de romances medievalistas entre os leitores. Ademais, o caráter sobrenatural de alguns de seus poemas contribuíram de certa forma para a localização inicial da obra entre aquelas de teor frenético e que vinham igualmente deixando de serem lidas nesta metade do século XIX.

O equilíbrio entre as duas tendências, a clássica e a romântica, veio a ser instaurado em 1830, quando Lamartine passa a integrar a Academia Francesa. Segundo P. Martino (1944) esta ocorrência pode ser compreendida como o fim da *Querelle* e a aceitação social do Romantismo enquanto expressão literária e artística. Esta tendência sincrética que o autor destaca, entretanto, não eximiu o Romantismo de críticas. O que se sucede é um aumento do experimentalismo, no final da primeira metade do século XIX, por parte dos artistas, como meio de negar e destruir os valores burgueses, agora solidamente instalados no poder. O descontentamento da juventude com os rumos políticos posteriores à Revolução, seu distanciamento do poder, uma certa rigidez que se instalava na sociedade burguesa, levaram ao choque frontal promovido pelos escritores. Não somente a literatura serviu de campo de batalha, mas o próprio estilo de vida: desde os hábitos à boêmia e ao vestuário, buscou-se negar qualquer semelhança ou concordância com a sociedade.

O Romantismo opôs-se ideologicamente a muitos dos valores estabelecidos pela burguesia ascendente do século XIX, malgrado tenha comungado da liberdade individual que ela promulgou. A realidade dessa classe burguesa era, contudo, um tanto diferente, uma vez que esta era constituída por uma classe alta, possuidora de largas finanças e que detinha o poder (restringido, então, por altos impostos exigidos para a candidatura) e uma classe média, na qual a primeira se apoiava. Seus valores eram consideravelmente conservadores, mantendo muito do apreço à ordem que vinha tradicionalmente do cânone. A burguesia terminou, dessa forma, por exercer em seu meio um esvaziamento significativo da cultura, em prol da superficialidade e de um código moral artificial. O afastamento do artista do restante da sociedade burguesa deu-se de forma gradativa, acentuando-se na geração de escritores de 1830 que, segundo Milner, tomava consciência de que o artista cada vez se fazia um ser à margem da sociedade, frente ao desgosto e à desilusão provocados pela frustração de muitas das esperanças criadas nos tempos da Restauração. Perto da metade do século, já não era possível falar na *Querelle*, pois a antiga dicotomia havia se diluído entre o moralismo vazio da burguesia e o descontentamento niilista da juventude. O artista via-se cada vez mais afastado

da sociedade que, agora, caminhava cegamente para o automatismo. A boêmia irreverência e a recusa em compactuar com os valores da sociedade tornavam-se os meios de protesto da juventude, que já não via essa possibilidade em simples questões de forma e literariedade.

1.2.1 - O poeta e a obra: o prefácio de *Gaspard de la Nuit* e a poética de Bertrand

“*Si Gaspard de la Nuit est en enfer,
qu’il y rôtitse. J’imprime son livre.*”

Louis Bertrand

Bertrand está entre os primeiros românticos franceses, iniciando a escrita de sua obra nos anos 20 do século XIX, concluindo-a parcialmente (pois nunca deixou de a alterar conforme evoluíam suas concepções poéticas) na década seguinte, quando foi entregue ao editor Eugène Renduel, em 1833. Tendo ficado quase uma década em suas mãos, o manuscrito nunca fora editado até que, após a morte de Bertrand, Victor Pavie e Sainte-Beuve compraram seus direitos e o publicaram. A primeira edição de 1842 vendeu pouco mais que duas dezenas de exemplares, ficando oculta do público em geral.

Íntimo das ideias que corriam pelos salões de Victor Hugo, Bertrand fez parte da primeira geração do Romantismo, perpetrando um profundo resgate da Idade Média, e propagando na província de Dijon os ideais renovadores que surgiam em Paris. No decênio de 1840, entretanto, o medievalismo já havia saído de voga, fato que explica em parte o pouco sucesso obtido na venda de seu livro. Outro fator que o justifica é também aquele que garantiu sua preservação: a forma inovadora de sua poesia (o poema em prosa) fê-lo caro aos círculos literários românticos de então, tendo posteriormente por leitores poetas como Lamartine e Baudelaire. Este último foi, inclusive, o responsável pela releitura de Bertrand por parte do público ao creditar ao poeta de Dijon a inspiração para seu *Spleen de Paris*.

Tendo uma estrutura de arranjo delicado e planejado, o recolhimento de poemas de *Gaspard de la Nuit* nos é apresentado por Bertrand em um prólogo assinado por ele mesmo e que antecede o prefácio da obra, que por sua vez é creditado (assim como toda ela) ao próprio Gaspard de la Nuit, ninguém menos do que o diabo. Daí concluímos que a voz lírica presente nos poemas seria de Gaspard, eu-lírico da obra, portanto, como sugere Loiseleur (2010) em seu estudo. Acreditamos ser proveitoso discutir nesse ponto o prólogo de Bertrand por tratar-se não só da apresentação (fantasiosa) acerca da gênese do recolhimento, mas também por se

constituir como uma verdadeira poética do autor. Nele, o poeta deixa transparecer muito de seu processo criativo e dos pontos de inspiração de sua obra. O que vemos é um diálogo entre Bertrand e uma estranha figura em farrapos que senta ao seu lado no banco do *Jardin de l'Arquebuse* e que, mais tarde, é identificado como o senhor Gaspard de la Nuit. A postura do poeta face ao seu interlocutor é de questionamento, diante da descoberta de que ele seria também um poeta, e da mesma forma que Bertrand estaria em busca de compreender a arte. O relato de Gaspard, lírico e apaixonado, vai além da mera reflexão, constituindo-se em uma verdadeira evocação de suas bases artísticas.

Segundo Gaspard, a arte é a ciência do poeta e seus elementos (sobre os quais alimentou longa dúvida) seriam o sentimento e a ideia. O primeiro igualar-se-ia a Deus e Amor, descoberto face à contemplação de sua musa (“*une jeune fille, vêtue de blanc, qui jouait de la harpe [...] blonde et frêle beauté de dix-sept ans qu'effeuillait un mal de langueur*”¹⁰) e de um eucolégio protestante: “*Ce qui dans l'art est sentiment était ma douloureuse conquête. J'avais aimé, j'avais prié. Gott – Liebe, Dieu et Amour ! - Mais ce que dans l'art est idée leurrait encore ma curiosité [...]*”¹¹ (BERTRAND, 1997, p.62 - 63).

Os sentimentos amoroso e religioso constituem, portanto, a primeira parcela dos elementos da arte. Já a ideia é perseguida por Gaspard inicialmente em seu estudo da Natureza. A descrição que se segue desse estudo é uma evocação de diversos lugares de Dijon e seus arredores. Mas a natureza descrita por Gaspard não é de maneira alguma a floresta longínqua, isolada e selvagem, mas uma natureza mais próxima, entrelaçada ao passado da cidade. Todo o relato cita monumentos, edificações e localidades de Dijon com profundo sentimento de paz e abandono. As cores vivas com as quais o poeta evoca a natureza, por vezes, corporificam-se em elementais que habitam as ruínas:

“[...] *Je frayais à mes rêveries un sentier de mousse et de rosée, de silence et de quiétude, loin de la ville. Que de fois j'ai ravi leurs quenouilles de fruits rouges et acides aux halliers mal hantés de la fontaine de Jouvence et de l'ermitage de Notre-Dame-d'Etang*¹², *la fontaine des esprits et des fées, l'ermitage du diable!*”¹³ (BERTRAND, 1997, p. 64)

¹⁰ “uma jovem moça, vestida de branco, que tocava harpa [...] loira e frágil beleza de dezessete anos que desfolhada pela melancolia.”

¹¹ “O que em arte é sentimento era minha dolorosa conquista. Eu amara, eu rezara. *Gott – Liebe*, Deus e Amor! Mas o que em arte é ideia seduzia ainda minha curiosidade [...].”

¹² Existe uma lenda acerca de uma estátua dessa santa, localizada na região de *Côte-d'Or*, que após sua aparição foi transladada para Dijon pelo então abade da Catedral de São Benigno, tendo retornado milagrosamente ao seu local de origem.

¹³ “Eu abria aos meus devaneios uma vereda de musgo e de orvalho, de silêncio e de quietude, longe da cidade. Quantas vezes eu pilhei seus cachos de frutas vermelhas e ácidas nas moitas mal-frequentadas da Fonte da Juventude e do Hermitério de *Notre-Dame d'Etang*, a fonte dos espíritos e das fadas, o hermitério do diabo!”

A intrínseca relação da natureza e da cidade de Dijon leva Gaspard, a seguir, a estudar os “monumentos dos homens”, evocando junto a eles a história que carregam. Dijon nos aparece personificada em uma entidade que parece dormir sob as ruínas e que Gaspard orgulhosamente ressuscita: “*J'avais galvanisé un cadavre et ce cadavre s'était levé. Dijon se lève; il se lève, il marche, il court !*”¹⁴ (BERTRAND, 1997, p. 67). Tudo atesta duas Dijon, uma antiga e outra contemporânea, sendo esta última ignorada por Gaspard por ser somente uma sombra da glória de outros tempos. Dessa forma, os monumentos evocados por Gaspard são, antes de mais nada, temporais: ruínas evocadas por seu lugar na história; monumentos vivificados pela memória dos atos de seus personagens; localidades desdobradas em relatos históricos que, por fim, levam toda a Idade Média a caminhar novamente viva e presente na fala de Gaspard.

A segunda face da arte continua, entretanto, misteriosa e, contemplando a catedral Notre-Dame de Dijon, Gaspard diz ter sido inspirado a refletir pela gargalhada grotesca de uma das gárgulas que se agarravam à estrutura: “*Cette aventure [...] me donna à réfléchir – Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est sentiment, - Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est idée. [...]*”¹⁵ (BERTRAND, 1997, p. 72). Contudo, mesmo o diabo não é tão fácil de ser encontrado. Ao passo que os escritos de Santo Agostinho atestavam-lhe a existência, os de Cornelius Agrippa possuíam “*pas plus de diable qu'au bout du rosaire d'une dévote!*”¹⁶ (BERTRAND, 1997, p. 72). Os meios alquímicos são também empregados: “*Je bus l'élixir de Paracelse, le soir, avant de me coucher. J'eus la colique. Nulle part le diable en cornes et en queue*”¹⁷ (BERTRAND, 1997, p. 73), e a busca leva Gaspard a invadir a igreja para de lá roubar uma hóstia e uma relíquia a fim de, através da profanação, encontrar o Diabo. O que se sucede é uma sequência insólita em que as estátuas, os *Jacquemarts*¹⁸ e mesmo os sepultados na igreja iniciam uma procissão em torno do altar.

Ao final, tudo se revela um sonho e Gaspard nega a existência do Diabo e declara a

¹⁴ “Eu galvanizara um cadáver e este cadáver se levantara. Dijon levanta-se, ela levanta-se, ela anda, ela corre!”

¹⁵ “Essa aventura [...] me fez refletir – Eu pensei que, uma vez que Deus e o amor eram a primeira condição da arte, o que na arte é sentimento, - Satan poderia bem ser a segunda dessas condições, o que em arte é ideia.”

¹⁶ “Não mais do diabo do que um fragmento do rosário de uma devota!”

¹⁷ “Bebi o elixir de Paracelso, à noite, antes de me deitar. Tive dor de barriga. Sinal algum do diabo em chifres e em rabo.”

¹⁸ Bonecos mecânicos que martelam os sinos dos relógios a cada hora na Notre-Dame de Dijon.

Bertrand que colocou em seu livro toda a experimentação que fez em busca da arte, emprestando-lhe o manuscrito no final do diálogo. No dia seguinte, procurando Gaspard para devolver-lhe os poemas, Bertrand indaga os passantes sobre o paradeiro do estranho poeta, sendo constantemente rechaçado e censurado. Quando encontra um informante, este dá a ideia de que Gaspard é, na realidade, o próprio Diabo. O tom jocoso do final é claro quando, injuriando Gaspard e desejando que asse no inferno se lá estiver, Bertrand toma para si o recolhimento de poemas e publica-o.

O valor desta introdução se agrega não somente ao misticismo criado em torno da gênese do livro, mas salienta traços importantes do romantismo de Bertrand. O relato apoia-se em uma oposição básica: sentimento e ideia que, justamente, se equilibram no corpo único da arte graças a essa oposição. O sentimento, Deus e amor, é evocado em função da pureza, primeiramente na figura da jovem harpista pela qual se apaixona Gaspard, cuja virgindade está simbolizada no branco que traça e na palidez mórbida que traz na pele. O sentimento é transcendental, intocável, mas passível de contemplação; evasivo e espontâneo, parece ser único e pontual, cuja brancura é quase amorfa. A mescla entre o branco virginal do vestido e o branco mórbido da pele é, no romantismo de Bertrand, o contato entre a pureza e a morbidez na brancura da mesma imagem e, dessa forma, o ponto de contato entre os elementos sensíveis, palpáveis, e o sentimento transcendental e amorfo da divindade que se manifesta neles. Uma das poucas imagens luminosas que o livro de Bertrand evoca, a harpista não deixa de estar próxima da escuridão noturna da morte. O amor, este também, pouco aparece na poesia de Bertrand. Como o próprio Gaspard acentua, o sentimento foi sua “dolorosa conquista”. A outra face da arte, esta sim o inquietou, lançando-o em uma longa busca.

Contrapondo-se à brancura do sentimento, a natureza, engenho de Deus, e os monumentos de Dijon, engenho dos homens, são plenos de cor e movimento. Chama atenção a riqueza de detalhes evocada por Gaspard quando às voltas com sua pesquisa. Com estas cores é que Bertrand pintará seus poemas, mas o traço que as conduz não é ainda a natureza em si e tampouco o passado de Dijon somente. O riso da gárgula é, para Gaspard, o indício de que o contraponto de Deus na arte só poderia ser o Diabo. O elemento místico e misterioso que transparece nesse riso parece ser a força que anima todo aquele movimento. A riqueza de detalhes em que se manifesta este segundo princípio não o torna, por isso, menos etéreo: a busca de Gaspard é longa.

O elemento demoníaco da arte manifesta-se com duas características opostas ao

sentimento e que se farão sentir nos poemas do *Gaspard*. Primeiramente, o imaginário pagão que se presentifica junto ao sentimento religioso, somatizando-se até mesmo na arquitetura da Igreja, sem que isso se constitua como um embate no corpo do texto (mesmo que possa sê-lo para o leitor) e que resgata, portanto, uma importante tensão da arte gótica; e, em segundo, o tom cômico que passa a integrar o relato de Gaspard no momento em que o Diabo é citado, verdadeiro contraponto do tom lamurioso e sério com que é tratado o amor pela mórbida harpista, por onde se manifestará a ironia derrisória. O caráter grotesco do próprio discurso, aliás, está presente em toda a apresentação de Bertrand, contrastando o tom evocativo e retórico de Gaspard à fala desleixada e corriqueira do narrador Bertrand. Além dessa dicotomia, a introdução de imagens como a da diarreia provocada pelo elixir de Paracelso, juntamente a outras alusões ao diabo feitas pelo próprio Gaspard, criam um efeito derrisório profundamente irônico face à formalidade de sua fala ao longo do diálogo.

A comicidade, como discute Bakhtin (2010), tem na Idade Média um valor libertário irrevogável e essencial aos festejos carnavalescos. O tom cômico do prefácio de Bertrand adianta uma postura que se repete por vezes em seus poemas e à qual voltaremos mais tarde. Por hora, devemos destacar que, face ao romantismo de então, de uma forte carga emotiva, o risível não possuía um lugar de destaque. O riso romântico, como atestam Kayser (2003) e Nunes (1993), é destrutivo, sarcástico e satânico e sua incisão no texto não possuía de maneira alguma o efeito daquele riso alegre e nivelador discutido por Bakhtin. Em Bertrand, também não poderíamos supor o riso rabelaisiano o que, contudo, não invalida a comicidade que, em contrapartida ao sentimentalismo e saudosismo, provoca um deboche alegre de sua busca ao Diabo. Indo além do contexto do diálogo em si, poder-se-ia considerar a ironia do texto introdutório como verdadeira derrisão dos próprios valores do Romantismo de então, como afirma Marie-Catherine Huet-Brichard (2010), face às frustrações cômicas que o texto exerce sobre si mesmo.

A busca de Gaspard evoca boa parte dos elementos caros ao Romantismo: a natureza, o passado, a divindade, o amor (frustrado), o nacionalismo, etc. O tratamento, contudo, que o narrador Bertrand dispensa ao discurso de seu interlocutor e, mais tarde, a comicidade introduzida junto à figura do Diabo (símbolo do tabu e da transgressão, sobretudo), impedem que se estabeleça a carga de seriedade necessária à identificação do texto ao profundo sentimentalismo dos românticos. Nem por isso, contudo, *Gaspard de la Nuit* poderia ser considerado como algum tipo de crítica ao Romantismo: o que faz, na verdade, é introduzir o

riso grotesco junto a valores que lhe são estranhos até então. Daí Huet-Brichard considerar o livro de Bertrand uma obra *avant la lettre*, uma vez que guarda em si o destronamento grotesco destes elementos que futuramente viriam a se engessar em convenções românticas.

Comprendemos, dessa maneira, que o tom cômico exerce uma influência rebaixadora em Bertrand, que aproxima os altos sentimentos contidos em suas letras da cosmovisão mais terrena do imaginário popular, no qual o riso, a escuridão e o profano convivem. O que se tem é um laço entre o sagrado ideal e o profano místico e bufão, sendo ambos faces da cultura medieval. O que o sentimento, na arte de Gaspard, apresenta de etéreo e evasivo, o contraponto da ideia apresenta de vibrante, cômico e material. O efeito irônico do final do diálogo é bastante rico, pois, face à negativa de Gaspard a respeito da existência do Diabo, tudo leva a crer que ele próprio era o Diabo. Tal constatação é ainda mais interessante se, admitindo-se isto, passamos a compreender o princípio intelectual da arte, a ideia, como algo terreno e próximo, presente no ser andrajoso e louco que é a figura de Gaspard. O sentimento, marcadamente sublime e sagrado, é despojado desta sacralidade frente ao assalto deste elemento cômico e profano. Investida que, entretanto, amplia as fronteiras da arte, fazendo-a abarcar a realidade do Eu-lírico como um todo. Observa-se o mesmo no restante das poesias do livro. Bertrand não recria uma Idade Média ideal, mas busca, em contrapartida, comungar com a Idade Média real, que vive ainda nos monumentos e na história de Dijon. Importante ressaltar que, nem por esta intenção consegue o poeta, como discutiremos posteriormente, retornar ao passado medieval. O Medievo de Bertrand não é aquele histórico, nem o ideal romântico cristão, mas um universo rico e enraizado neste passado, cujas tensões (muitas vezes grotescas) criam um Todo, no qual os elementos mais contrários se harmonizam.

Ao beber o Elixir da Vida do alquimista Paracelso, Gaspard não só comunga com o hermetismo e o misticismo, mas com o baixo cômico grotesco que o assoma em sua dor de barriga. Dessa forma, compreendemos que a tensão entre elementos opositivos é marca fundamental da poesia de Bertrand. Toda a apresentação assinada por Bertrand apresenta confluências de elementos opositivos que se complementam em uma cosmovisão única: a Dijon de antigamente ressurgem na Dijon do presente; sonho e realidade confundem-se; igualmente, a vida e a literatura enlaçam-se no jogo de ecos que se estabelece entre Bertrand, autor real, e Gaspard, autor ficcional; o diabo ama e sofre, fazendo as vezes de bufão e arauto do riso. A ironia exerce nesta primeira parte, por isso, uma função chave: nela, sustenta-se o caráter grotesco da arte de Bertrand, em que o Todo se manifesta na confluência das oposições

duais do mundo. A busca pela arte seria, antes de mais nada, a busca pela harmonização destes elementos contrários, tal qual o ideal alquímico de união dos princípios opostos do Enxofre e do Mercúrio na realização da Grande Obra. A própria figura do alquimista possui em Bertrand uma significação especial e é bastante ilustrativa de sua poética: “*J'avais résolu [...] de chercher l'art comme au moyen-âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale; - l'art, cette pierre philosophale du XIXe siècle!*”¹⁹ (BERTRAND, 1997, p. 61).

A pedra filosofal foi o elemento do conhecimento alquímico medieval que mais fama preservou ao longo do tempo. A alquimia, derivada dos conhecimentos místicos do mundo islâmico, espalhou-se pela Idade Média europeia sob a égide do hermetismo, que lhe permitiu sobreviver às constantes investidas da Igreja inquisitorial. Dentro de sua sabedoria, a pedra filosofal ocupava lugar central, sendo conhecida também pela alcunha de Grande Obra, finalidade do saber alquímico, visto que possuía a capacidade de converter metais corriqueiros em ouro. Sua primazia dá-se, sobretudo, pelo nível técnico e filosófico necessário para atingir o ponto de maturidade do conhecimento necessário ao seu feitio. Ademais, discussões como a de Jung em *Psicologia e Alquimia* levam a considerar a pedra filosofal como uma metáfora do enobrecimento interior do alquimista e sua consequente elevação espiritual.

Seja como for, o paralelo tecido na poesia de Bertrand com a alquimia destaca o esmero artístico de toda uma vida dedicada ao aperfeiçoamento de sua poesia. Equilíbrio de elementos diversos e opositivos, a alquimia busca um estado harmonioso, como assim fez Bertrand unindo prosa e poesia, sentimento e ideia, o puro sublime e o baixo grotesco, a realidade e o imaginário:

*“Cette assimilation entre l'artiste et l'alchimiste que Bertrand est, nous semble-t-il, le premier à proposer, était promise à une belle fortune. [...] Elle implique, chez l'auteur de Gaspard de la Nuit, l'idée d'une tâche sans cesse recommencée, comme celle à laquelle nous voyons se vouer le héros du poème intitulé précisément L'Alchimiste [...]. Contrairement à ce que l'image de l'alchimie paraît suggérer, et à ce que lui font dire certains commentateurs, son but n'est pas de nature mystique, mais poétique, dans le sens productif et technique du terme.”*²⁰ (MILNER In: BERTRAND, 1997, p. 51)

É notável, como destacamos em nossa discussão, a importância deste poema para a

¹⁹ “Decidira procurar a arte como na Idade Média os rosa-cruz procuraram a Pedra Filosofal; - a arte, esta pedra filosofal do século XIX!”

²⁰ “Essa assimilação entre o artista e o alquimista que Bertrand é, parece-nos, o primeiro a propor, estava prometida a um belo destino. [...] Ela implica, no autor de *Gaspard de la Nuit*, a ideia de uma tarefa incessantemente recomeçada, como aquela a que vemos se dedicar o herói do poema justamente intitulado precisamente *L'Alchimiste* [...]. Contrariamente ao que a imagem da alquimia parece sugerir, e ao que o fazem dizer determinados comentadores, seu objetivo não é de natureza mística, mas poética, no sentido produtivo e técnico do termo.”

compreensão do fazer poético de Bertrand. Quanto ao misticismo, contudo, acreditamos ser ele também um dos sentidos do poema e uma das vertentes de leitura que se fazem possíveis aqui, de tal modo que é justamente a técnica de Bertrand que viabiliza essa simultaneidade de significações que encontraremos no poema. A poesia de Bertrand imbrica diferentes realidades, fazendo fluir e confluir pelas mesmas imagens, aspectos do imaginário e do realismo, do cotidiano e do devaneio, da subjetividade e do mundo exterior. A alquimia verbal de Bertrand, como destaca Guacira Marcondes Machado (1981, p. 97), é a busca por uma fórmula poética original capaz de dar vazão ao caráter misterioso e subjetivo inerente às suas composições imaginárias. Trata-se de encontrar a correta medida da combinação de elementos os mais diversos, em uma estrutura harmônica. A Pedra Filosofal de Bertrand é seu poema em prosa, cujo poder evocativo é capaz de presentificar a unicidade do mundo medieval criado pelo poeta.

Em “*L’Alchimiste*” (ver Apêndice, p. 164), poema integrante do *Premier Livre: École Flamande*, o eu-lírico, que se revela nas roupagens de um alquimista, busca a sabedoria nos livros de Raimundo Lúlio. Vendo-se constantemente distraído pelos movimentos do fogo que arde em seu fogareiro, o eu-lírico começa a ponderar sobre uma salamandra brincalhona que o provocaria, intencionando atrapalhar suas meditações. O tom irônico do poema é curioso, tendo em vista que, buscando o saber alquímico em livros e tratados, o alquimista não dá atenção à manifestação mística da salamandra que se apresenta diante de seus olhos, elemental e símbolo do fogo.

O poema, em uma primeira leitura, pode parecer um simplesmente pitoresco. Contudo, analisado com cuidado, revela não só uma estrutura bastante trabalhada, como um conteúdo muito significativo. Machado (1981) observou em seu estudo que o que leva a prosa de Bertrand a ser considerada como poesia é a carga semântica resultante do minucioso trabalho linguístico de seus *couplets*. Toda a estrutura sintática, juntamente à sonoridade dela resultante, são fatores significativos em sua poesia. Em “*L’Alchimiste*”, o estalar da madeira no fogo, as fagulhas projetadas para fora do fogareiro, assim como o riso e o assovio da salamandra podem ser ouvidos na estrutura fônica do poema, pela repetição dos fonemas [s] e [ʁ]: “*Non rien, si ce n’est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d’une salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations*”. A presença simultânea de duas realidades refletidas nestes sons é outra característica muito presente da poesia de Bertrand e sintomática das tensões de sua poesia que, como supomos, são capazes de evocar

uma cosmovisão totalizante onde se unem imaginário e empirismo. Qualquer um que se tenha deixado ficar ao pé do fogo por uma noite conhece os sons característicos das chamas que o eu-lírico, por sua vez, credita à salamandra. O mesmo som identificado para o riso da salamandra é aquele do estalar da madeira; da mesma forma, o assovio da retorta, instrumento utilizado pelos alquimistas para a condensação de gases, torna-se o assovio da salamandra, na medida em que o vocábulo “*cornue*”, como adjetivo, refere-se a animais de chifres, característica facilmente atribuível a este animal mítico. E mais: as cinzas sopradas sobre o formulário alquímico, bem como as movimentações da salamandra nas brasas são as mesmas que observamos nos típicos redemoinhos de cinzas que se formam ao pé das chamas.

Notadamente, há traços líricos no poema, sobretudo na identificação dos fenômenos do crepitar do fogo à figura da salamandra. Contudo, Bertrand tece de tal forma seu poema que não nos é possível verificar qual dos fenômenos de fato ocorre: o sobrenatural ou o empírico (de imagens líricas). Os períodos são edificados sob a égide da dúvida (“*Si ce n'est [...]*”, “*Tantôt [...] tantôt [...]*”, “*Ou bien [...]*”) e o eu-lírico, mesmo expressando-se em termos sobrenaturais, deixa transparecer os fenômenos empíricos por trás daqueles. Não se cria, dessa maneira, um efeito idealizante acerca da realidade. Ocorre, na verdade, a evocação de uma cosmovisão muito ampla em que as noções de natural e sobrenatural não existem, confundindo-se e participando da mesma realidade.

Consequentemente ao aperfeiçoamento estético, Bertrand acabou eliminando grande parte das formas tradicionais de lirismo, incluindo quaisquer marcas biográficas que pudessem transparecer em sua poesia. Ela nos parece, dessa forma, absolutamente dedicada ao ideal de retorno ao passado, na medida em que o eu biográfico, essencialmente cindido do mundo, é substituído aqui por um eu-lírico cujo olhar é capaz de criar ligações com este tempo passado e gerar, dessa maneira, vias de acesso a esta comunhão plena:

“[...] *Bertrand, parvenu en pleine possession de son art, se refuse aux tendances lyriques de ce même romantisme auquel il se rattache par tant de côtés. C'est d'une manière déjà « parnassienne » avant la lettre qu'il nous interdit, dans Gaspard, tout accès à l'intimité de son âme: nulle confiance en son œuvre, du moins en prose. [...] Le but de Bertrand, c'est de ciseler avec un art minutieux de courtes pièces pittoresques, dont la saveur évocatrice ou fantastique serait diluée dans les ondes du grand lyrisme.*”²¹ (BERNARD, 1959, p.59-60)

²¹ “Bertrand, em pleno domínio de sua arte, recusa as tendências líricas deste mesmo romantismo ao qual se liga por tantos lados. É de uma maneira já “parnasiana” *avant la lettre* que ele nos interdita, no *Gaspard*, qualquer acesso à intimidade de sua alma: nenhuma confiança em sua obra, mesmo aquela em prosa. [...] O objetivo de Bertrand, é o de lapidar com uma arte minuciosa curtas peças pitorescas, cujo sabor evocador ou fantástico estará diluído nas ondas do grande lirismo.”

Nota-se, dessa forma, outro traço inovador do lirismo de Bertrand que, eliminando marcas tradicionais do neoclassicismo, evita igualmente incorrer num dos motes do Romantismo que foi a evocação do sujeito biográfico nas obras. O eu-lírico Gaspard contribui nesse sentido, gerando uma aura de misticismo em torno do livro e contribuindo para a composição do universo uno da obra. Além disso, mantém um tom realista, que contribui para eliminar qualquer forma de idealização, reforçando as tensões provocadas pelo grotesco. Poderíamos, portanto, considerar a realização do grotesco na obra de Bertrand enquanto uma manifestação mais complexa do que aquela que foi perpetrada pela maior parte dos românticos. Isso se dá, sobretudo, porque o grotesco no *Gaspard* não se limita às formas do horripilante e perturbador, mas, evocando-as, também as associa ao cômico e bufão, como pôde ser observado em “*L’Alchimiste*”. No poema, o tom irônico construído pelo poeta não é de maneira alguma o “riso satânico” do romantismo, destrutivo por excelência, mas sim um riso que se volta mais para a bufonaria.

Ademais, qualquer pretensão idealizante é eliminada pelo tom cômico e irônico do poema, reforçado pela frustração do eu-lírico em sua busca pela sabedoria. Esse mesmo tom irônico é aquele que observamos há pouco na figura de Gaspard presente no prefácio assinado por Bertrand: existe, na ironia do *Gaspard*, uma suspensão da Verdade, que gera, por sua vez, um olhar ambíguo do mundo, nomeadamente grotesco, na medida em que admite níveis de realidade conflitantes. Daí resulta que o lirismo do poema termina por girar em torno da percepção subjetiva do eu-lírico acerca dos fenômenos que o cercam, sendo esta subjetividade a catalisadora da ironia de Bertrand. A relatividade do olhar pessoal do eu-lírico, que admite esta expansão das fronteiras da realidade, revela a fraqueza do empirismo utilizado para compreender os fenômenos do mundo e desloca o fator definidor do real dos fenômenos externos para a intimidade subjetiva do sujeito. Escutamos aqui os ecos da filosofia de Fichte acerca do sujeito e o mundo.

O trabalho alquímico de Bertrand mostra-se, dessa maneira, minucioso e profundo, ecoando explicitamente nas imagens desse poema em particular. Nesse sentido, as figuras históricas evocadas no poema são bastante significativas: os alquimistas Raimundo Lúlio e Pierre Vicot, e o ourives Santo Elói, que refletem, de certo modo, o processo de criação poética de Bertrand. Santo Elói foi um ourives que, graças ao talento incomum para trabalhar peças delicadas e detalhadas, ocupou o posto de cunhador da moeda de Marselha, ourives e

conselheiro particular de Clotário II e seu filho, Dagoberto I, além de ser considerado padroeiro dos ferreiros e ourives. O assovio da salamandra é soprado, no poema, com o mesmo ar que assovia o Diabo quando Santo Elói lhe queima o nariz em sua forja. A passagem faz referência a uma das lendas do Santo, que diz respeito à ocasião em que o Diabo, disfarçado de mulher, vai até sua forja. Eli, reconhecendo-o, agarra-lhe o nariz com as tenazes e queima-o no fogo. O quinto *couplet* que lhe faz referência é, dentro da estrutura do poema, o último dos quatro que evocam a presença da salamandra, possuindo, por isso, um caráter conclusivo. Depois de muito teimar com as intervenções brincalhonas da salamandra, o eu-lírico parece dirigir-lhe sua atenção, isso porque, destes quatro *couplets* centrais, o último é o único em que não há nenhuma partícula que incite dúvida. O *couplet* inicia-se com a conjunção *et*, gerando o efeito de emparelhamento, como se a salamandra, manifestando-se continuamente nos movimentos do fogo que arde no fogareiro, ganhasse presença cada vez maior. Apercebendo-se do fenômeno místico, da mesma forma que Santo Elói reconheceu por trás da mulher, o Diabo, o eu-lírico parece estar próximo de atingir o saber que busca.

A referência a Santo Elói é interessante nesse caso não só pelo paralelo que Bertrand tece entre esta cena e a lenda medieval do santo, mas também pela referência que é feita à figura do ourives e seu delicado trabalho artístico. Sendo Santo Elói um ourives de alta técnica, Bertrand parece fazer referência ao objetivo de sua forma poética. Enquanto aquele cria pequenos objetos cheios de detalhe, este cria formas condensadas, mas com larga e variada significação e que, através de fragmentos, evoca cenas inteiras.

A percepção da salamandra não leva, entretanto, o eu-lírico ao fim de sua busca. O último *couplet* inicia-se com a partícula adversativa *mais*, que gera uma quebra na continuidade da ação que vinha sendo retomada em cada um dos *couplets* anteriores. O eu-lírico retoma, então, o primeiro *couplet* do poema, como que reiniciando sua procura que será tão demorada e obscura como foi até então. Cria-se um efeito cíclico que já vinha sendo evocado no ritmo de todo o poema, gerado pela repetição de fonemas e acentos e que pode ser observada na simetria dos sons da frase que abre o poema: “*Rien encore*” - “nada ainda”. A circularidade dá a ideia de um movimento contínuo que nunca termina, somente reiniciando-se, algo que lembra muito o constante retorno e aperfeiçoamento que Bertrand realizava sobre seus poemas. O estudo sem fim é percebido na construção da frase (*Et pendant*), em que o *et* dá a ideia de uma ação contínua, da qual nem sabemos a origem e que tende a se prolongar a um futuro igualmente indefinido.

O estudo dos livros de Raimundo Lúlio mostra-se denso e demorado desde a forma como é evocado no primeiro e último *couplet*: “*Rien encore! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymont- Lulle!*”. A sintaxe aqui é reveladora desta demora, visto que o tempo (“*pendant trois jours et trois nuits*”) e o meio (“*aux blaffardes lueurs de la lampe*”) separam o verbo do objeto direto, parecendo distanciar o sujeito de seu objetivo.

Além de alquimista e literato, Raimundo Lúlio foi também um grande geômetra, cujas teses apregoavam ser possível a construção da *Ars Magna*, máquina capaz de demonstrar a veracidade dos postulados filosófico-teológicos por meio de sua associação à geometria árabe. Na idealização de sua máquina, Raimundo Lúlio uniu religião e matemática, a visão métrica e ordenada do mundo com o sentimento espontâneo de espiritualidade. Da mesma maneira, observamos em Bertrand uma série de tensões, desde a forma de sua poesia, o poema em prosa, no qual convergem lirismo e realismo, liberdade e apuro formal, até as imagens evocadas, unindo empirismo e imaginário, altivez e baixeza, das quais muitas nomeadamente grotescas. Bertrand reconstrói a Idade Média, reunindo seus elementos pelo prisma da subjetividade, em uma circularidade quase suspensa, que tende ao atemporal. O resultado é uma visão totalizante do mundo, em que se ligam o interior do eu-lírico e o exterior de um cosmos cujo arranjo harmônico se sustenta sobre os elementos mais contrários:

*“Plus qu'un retour au passé, Gaspard de la Nuit semble effectuer une articulation des éléments historiques avec la vision personnelle de Bertrand sur l'histoire, ce qui conduit à l'abolition du temps linéaire et empêche une reconstitution objective du passé. Le recul dans le temps se fait dans le discours et non pas à travers le récit. Et encore une fois, au niveaux des temps verbaux maintenant, le langage révèle des ressources nouvelles qui lui permettent de bouleverser et d'interrompre le cours du temps objectif à fin de donner de la réalité à ces visions subjectives dans lesquelles des éléments de l'univers extérieur et intérieur se fondent d'après les lois de la durée. Les descriptions pittoresques y constituent d'autres moyens de rupture formelle qui, avec les métaphores, les comparaisons, les constructions nominales et asyndétiques, semblent suspendre le cours du temps logique pour donner un autre rythme à l'existence crée par le poème. Les rapports temporels sont bousculés pour exprimer des monologues intérieurs, des rêveries, des rêves et des créations imaginaires. Ils montrent de nouveau le poète-alchimiste Bertrand qui essaie des combinaisons diverses du langage et en tire des effets inattendus.”*²² (MACHADO, 1981, p.

²² “Mais que um retorno ao passado, *Gaspard de la Nuit* parece efetuar a articulação dos elementos históricos com a visão pessoal de Bertrand sobre a história, o que resulta na abolição do tempo linear e impede a reconstituição objetiva do passado. O recuo no tempo faz-se através do discurso e não através da narrativa. E mais uma vez, nos níveis dos tempos verbais agora, a linguagem revela fontes novas que lhe permitiram alterar e interromper o curso do tempo objetivo a fim de conferir à realidade essa visão subjetiva na qual os elementos do universo exterior e interior se fundem aquém das leis da continuidade. As descrições pitorescas constituem outros meios de ruptura formal que, juntamente às metáforas, as comparações, as construções nominais e assindéticas, parecem suspender o curso do tempo lógico para conferir um outro ritmo à existência criada pelo poema. As relações temporais são alteradas para exprimir monólogos interiores,

148)

Ao convergir em sua poesia elementos opositivos, Bertrand foge às formas clássicas de idealização, o que vale dizer que, em seus poemas, a imagem poética não se limita de forma alguma à construção de efeitos retóricos meramente pitorescos. O tom realista, que confere crueza às imagens, associado ao riso irônico, que impede o estabelecimento de uma realidade maravilhosa, geram um campo ambíguo em que afloram as imagens grotescas. A polissemia evocada através delas, por sua vez, fazem confundirem-se o natural empírico e o sobrenatural, fazendo-os coexistir simultaneamente. Nesse sentido, a voz lírica exerce grande importância, na medida em que o prisma parcial da visão do sujeito lírico é reveladora da ambiguidade do mundo. Daí acreditarmos que a imagética grotesca no *Gaspard* ecoe em harmonia com o pensamento analógico medieval. O grotesco manifesta-se de diferentes maneiras na poesia de Bertrand, desde as imagens de seus poemas, até na organização do recolhido como um todo. Partindo do pressuposto, portanto, de que a estética grotesca cumpre seu papel de evocação da plenitude e retorno ao uno pela confluência dos opostos, buscaremos, através do estudo do fenômeno do grotesco e suas definições teóricas, bem como do pensamento medieval e da localização da estética grotesca em suas manifestações artísticas e culturais (sobretudo no que se refere ao período gótico), compreender seu papel particular na poesia de Bertrand.

1.3 O universo grotesco da cosmovisão analógica medieval

Até este momento, buscamos discutir os fatores sociais, culturais e ideológicos que conjuravam o início dos movimentos românticos. A busca por uma forma de unidade primordial e pura, bem como, sobretudo no caso francês, de formas de expressão livres das limitações do cânone levaram muitos artistas ao Medieval. Bertrand não foi inovador na eleição deste tempo como matriz de seus anseios, indo mais além na evocação deste tempo. Novamente, a singularidade deste traço não está de forma alguma ligada a uma simples fidelidade ao passado, mas antes na modernidade por trás da transposição de elementos seus para o tempo do poeta. A correta compreensão do valor existente nas formas ambíguas e

devaneios, sonhos e criações imaginárias. Elas mostram novamente o poeta-alquimista Bertrand que explora combinações diversas da linguagem em busca de efeitos inesperados.”

plurais do *Gaspard*, que podem ser notadas logo na introdução à obra, demanda a reflexão a respeito da verdadeira cosmovisão medieval, afim de demonstrarmos a riqueza dos procedimentos poéticos empregados no alinhamento de ambos os tempos. Da mesma maneira que o grotesco serviu ao Romantismo enquanto meio de tradução de suas crenças e cosmologia, o Medievo empreendeu tal tradução de maneira espontânea e natural. A questão que se coloca para reflexão diz respeito à compreensão dos motivos que levam a serem tão diferentes as duas manifestações, ao menos com relação à sua presença social e cultural (bastante forte no Medievo e vetada pelo decoro nos tempos do Romantismo), uma vez que o entendimento desta diferenciação ajuda a elucidar a significação que possuiu o fenômeno grotesco para cada um dos tempos históricos abordados.

De início, caberia reafirmar a impossibilidade de se falar em uma forma de “grotesco puro”, podendo-se concluir com as discussões que faremos em torno deste fenômeno que algo essencial ao conceito é a qualidade de relatividade dentro de suas manifestações. O grotesco não somente relativiza os parâmetros da realidade, mas se faz relativo às culturas em que se manifesta. Sua estrutura, amorfa por excelência, não pode ser classificada a não ser dentro do próprio universo com o qual dialoga e do qual participa. Logo, existem razões para que sua manifestação romântica tenha se dado dentro de uma plataforma consideravelmente abstrata. A sociedade em que nasceu o Romantismo e contra a qual ele se voltou em um movimento de renovação e despertar da interioridade era uma sociedade baseada nas abstrações do raciocínio lógico e da razão pura. O Medievo, em contrapartida, não só possuía um legado materialista herdado das sociedades pagãs que lá existiam, como também utilizava amplamente de uma cognição intuitiva, sensível e emocional espontânea e natural às suas estruturas de pensamento e que o Romantismo, por sua vez, buscou traduzir em seu tempo, mas o fez, por mais saudoso que fosse, dentro de sua mentalidade.

Não podemos deixar de admitir, entretanto, a riqueza e a variedade de formas em que o grotesco se produz durante a Idade Média. Não parece mero acaso aquele período ser designado como mediador entre dois tempos. A designação mediadora surgiu inicialmente na classificação filológica dos períodos de ascensão e corrupção do idioma latino. Sendo posteriormente utilizado pelos primeiros historiadores de forma pejorativa, na medida em que designava o Medievo enquanto intervalo entre a civilização clássica e o Renascimento, ideia que se agravou com ascensão da burguesia sobre as estruturas aristocráticas restantes dos reinados medievais (INÁCIO; LUCA, 1988). Malgrado esta conceituação, é clara na Idade

Média a passagem de um modelo de pensamento antes dominante nas culturas humanas (FRANCO, 2010), caracterizado pela analogia, para outro, predominantemente lógico.

A razão, fruto da queda da civilização grega, ganhou na baixa Idade Média uma predominância que não possuía senão entre os filósofos da Antiguidade que se dedicavam ao seu estudo. Esta predominância alastrou-se durante a Renascença, vindo a cristalizar-se no Classicismo posterior. Portanto, parece-nos plenamente cabível compreender o Medievo enquanto período mediador de duas estruturas de pensamento, o que não implica lhe negar sua autonomia cultural que, haja dito, se faz rica exatamente por ser condutora de profundas mudanças. Daí que o grotesco comece a ser caracterizado enquanto conceito a partir do fim da Idade Média, tornando cada vez mais explícito seu caráter conflitivo.

Lançando o olhar sobre a rica obra de Jurgis Baltrušaitis (1981), é possível compreender que, contrariamente ao que afirma Kayser quanto à origem da estética do grotesco (assim denominada por ter sido descoberta no final século XV dentro das grutas do palácio de Tito, daí a nomenclatura italiana *grottesco*, referente à *grotta*), ela já se fazia presente no período Gótico que compreende os séculos XI ao XIII. Fato significativo que, apesar de sua forte presença na cultura, a estética do grotesco não possuísse uma nomenclatura própria, isto é, não existisse então enquanto conceito. Esta ausência pode ser, pensamos, indício de que o fenômeno não tomava relevo culturalmente, isto é, sendo natural às formas de pensamento, manifestava-se na cultura sem necessitar de um esforço dirigido, contrariamente ao que testemunhamos no caso dos românticos.

A Idade Média foi uma derivação direta da Antiguidade, marcada, é certo, pelo flagelo das invasões e da queda do Império Romano, que impediu um contínuo desenvolvimento de suas artes e ciências. Esta mesma Idade Média foi, contudo, a herdeira de todos os tesouros que o mundo antigo legou ao Ocidente. Desde livros e papiros preservados nos mosteiros, copiados exaustivamente ao longo dos séculos por monges que, muitas vezes, sequer compreendiam suas escrituras e ignoravam completamente seu conteúdo, mas que eram conscientes da importância que possuíam, até pedrarias e cerâmicas que eram verdadeiros arcabouços de memória dos valores estéticos.

Estabelecendo-se quase como uma oposição ao Renascimento Carolíngio que ocorreu nos séculos IX e X, o estilo gótico medieval nutriu-se primeiramente na mesma fonte em que beberam os artistas carolíngios: o passado latino. Diferentemente destes últimos, os artistas e artesãos dos séculos seguintes deixaram de atentar para o aspecto racional e humanista legado

pela Antiguidade e focaram sua atenção em um imaginário fantasioso que se mantinha escondido sob a face mais luminosa da cultura helenística. O equilíbrio de formas clássico deixou de fazer sentido em meio à queda dos poderes que haviam viabilizado aquele renascimento, sendo agravado ao longo dos anos por consecutivas invasões, dos mais diferentes povos árabes e asiáticos. O contato com as ciências árabes, inclusive, ajudou a reavivar o gosto pela magia no medievo e que mais tarde viria a se sistematizar nos tratados alquímicos.

As pedrarias herdadas de outros tempos e que compunham o tesouro das abadias, finamente trabalhadas, não só inspiraram ao Medievo o gosto pelo delicado e pitoresco, mas ofereceram uma imagética e uma estética que contemplavam determinados anseios cosmológicos que o catolicismo não abarcava. Adornadas com criaturas bípedes, desprovidas do tronco e dos braços, cuja cabeça apoiava-se diretamente sobre as pernas e que poderia ser a de um animal ou homem (muitas vezes ocorrendo simultaneamente em seres com faces por todo o corpo), estas pedrarias que se acreditava possuírem poderes mágicos se popularizaram de tal forma que extrapolaram a arte dos ourives e ganharam as iluminuras de livros, templos e fortificações. Denomina-se esta imagética por *grylle*:

*“Mais ce ne sont pas la grâce, la perfection des formes pures que l'on a recherché dans ces trésors. L'imagerie gothique a recueilli surtout ce qu'il y avait de singulier et de difforme dans toutes les couches de la civilisation archaïque, classique, et barbarisée. Le monde greco-romain y contribue d'abord par un réveil du fantastique. Introduites dans les compositions du Moyen Age, ces bizarreries restent parfaitement reconnaissables. Tandis que les représentations des dieux deviennent des plus en plus indépendantes du prototype dans les mythologies moralisées, les grylles et les grotesques antiques qui se propagent plus librement dans le domaine de la décoration et de la fable conservent généralement intactes les éléments originels dans l'iconographie et dans l'imagination.”*²³
(BALTRUŠAITIS, 1981, p. 71)

A estética dos *grylles* seria mais tarde aprofundada e diversificada por Hieronymus Bosch, cujo desenho legou ao imaginário gótico não somente traços de um profundo realismo, como também lhe conferiu todo um universo característico e ricamente diversificado. Bosch talvez seja, na pintura, um dos melhores exemplos da influência dos imaginários externos nas grandes temáticas cristãs medievais (a tríade do Paraíso, Purgatório e Inferno, o Apocalipse e

²³ “Mas não é a graça, a perfeição das formas puras, que procuramos nesses tesouros. O imaginário gótico recolheu sobretudo o que havia de singular e disforme nos berços da civilização arcaica, clássica e bárbara. O mundo clássico contribuiu inicialmente para este despertar do fantástico. Introduzidas nas composições da Idade Média, essas bizarras continuam perfeitamente reconhecíveis. Ao passo que as representações dos deuses se tornaram cada vez mais independentes do protótipo nas mitologias moralizadas, os *grylles* e os grotescos que se propagavam mais livremente pelo campo da decoração e da fábula conservam geralmente intactos os elementos originais na iconografia e na imaginação.”

o Julgamento) e da criatividade de seus artistas, que não se resumiam a reproduzir as culturas que os influenciaram, mas transportá-las para a sua realidade. A Idade Média produziu sucessivas releituras das culturas com as quais entrava em contato, fosse através da cristianização ou da inserção destas imagéticas e mitos em seu ideário através de interpretações muito sinceras, reconhecendo em outras culturas expressões capazes de compreender determinados anseios que possuíam. Os arabescos, cujo nome remete à origem árabe, são um forte exemplo disso. As mais variadas formas, normalmente dispostas de maneira circular ou ondular, expressam um tal movimento e liberdade que não deixa, por isso, de expressar um elemento misterioso. A variedade destas formas, tendendo ao caos, organiza-se em padrões de alta complexidade, em que se equilibram uma série de nós entrelaçados. Este uso da geometria, estranho aos valores clássicos de equilíbrio, chegaram ao Medievo pelos quatro pontos cardeais: a estética celta, preservada sobretudo na Normandia e nas ilhas inglesas; a estética nórdica; a arte ornamental romana, legada somente ao adorno; e a cultura árabe, cujo contato deu-se mais tardiamente, vindo a estabelecer esta forma de arte na Europa.

O que encantou a Idade Média não foi o adorno em si, mas a cosmovisão que ele expressava, pela sugestão de continuidades entre os elementos do real que iam além de qualquer fronteira corporal e que apontam, dessa maneira, para um cosmos unificado e intercomunicante. Aqueles arranjos mirabolantes identificavam anseios de uma sociedade que, sendo herdeira do Império Romano, vivia agora um período em que suas sombras tomavam maior relevo. Tal fato gerou sintomas mais profundos que se manifestaram em ambivalências e contrastes no pensamento de época, como o impasse entre a filosofia e teologia da Igreja e a realidade em que agiam, sobretudo a forma como agiam sobre ela. Havia uma obscuridade e uma tendência ao misticismo que não cabia na estrutura religiosa e filosófica de então. Todo o imaginário que compunha a realidade medieval pertencia às cosmogonias pagãs, que viam um mundo vivificado por seres dos mais diversos, elementais na natureza, e espíritos que intervêm nos fenômenos do mundo físico. O ideário cristão, introduzido por uma conversão vertical, partindo dos reis e recaindo sobre a população, foi mais forçosa do que aceita livremente. Mesmo quando aceita, a cosmovisão das populações não se alterou em suas estruturas mais básicas e inconscientes. Tais estruturas, imaginários e valores, muitas vezes, alteraram as formas originais da religião cristã (como, por exemplo, o Cristo tricéfalo ou determinadas virtudes e façanhas de santos, assim como as relíquias feitas a partir dos pedaços de seus corpos). Dessa forma, a organização geométrica dos arabescos oferecia à

Idade Média um sentido muito amplo e profundo da organização da própria realidade. Seus laços são a representação mais direta que se poderia ter das inter-relações múltiplas entre todas as partes da existência dentro de seu contínuo movimento cíclico:

*“Si au portail de la Calende de la cathédrale de Rouen des scènes religieuses et didactiques s’y suivent encore, pareilles aux pages d’un livre, dans les dernières décades du XIIIe siècle, les quadrilobes du portail du Libraires, du côté opposé, de dix ans plus récent (c. 1290 - 1300), sont envahis par des grotesques et par des êtres fantastiques.”*²⁴
(BALTRUŠAITIS, 1981, p. 99 – 100)

O arabesco, além do mais, não intervinha nas crenças da Igreja, por mais estranho que fosse às suas filosofias. Possuindo uma plataforma de manifestação descompromissada (o adorno e a iluminura), podia desenvolver-se sem esbarrar nos dogmas da arte sacra, que muitas vezes, era por ela enquadrada nas páginas dos livros: *“Les songes tortueux du Moyen Age naissant se restituent dans cette spéculation des géomètres musulmans, sur un terrain occidental”*²⁵ (BALTRUŠAITIS, 1981, p. 102). Os estranhos desenhos que a Renascença encontrou nas grutas romanas e que tanto espanto lhe causaram estavam mais próximas no tempo que se poderia imaginar, mas em épocas para as quais a memória do século das Luzes já não olhava. Nas mãos dos artistas medievais, os arabescos passaram a sustentar criaturas híbridas e em configurações cada vez mais heterogênicas. A investida em campos mais subjetivos e fantasiosos foi um dos fatores que contribuiu, posteriormente, para a cisão na arte gótica que legou aos desenhos realista a função de ilustrar e ao arabesco aquela outra de adornar.

Todo este imaginário híbrido (devendo serem aqui incluídos os grotescos carnavalescos tratados anteriormente), era guardião de uma cosmovisão analógica, em que se imbricam as diversas realidades e elementos que compõe a existência. Por analogia compreendem-se relações que não possuem uma causa específica a uni-las, ou seja, não há causalidade ou lógica nessa relação, mas similitude. A arte grotesca, sobretudo neste formato original (clássico e medieval), revela conexões entre realidade e imaginário, imbricando de tal maneira os elementos de um e outro, que promove uma cosmovisão una do mundo, uma vez que envolve a razão imediata, as emoções, a intuição, etc. Sua estética baseada em laços e nós

²⁴ “Se no portal da entrada da Catedral de Rouen as cenas religiosas e didáticas ali permanecem ainda, semelhantes às páginas de um livro, nas últimas décadas do século XIII, os quadrilóbulos do portal do Livreiro, no lado oposto, dez anos mais recente (construção entre 1290 - 1300), foi invadido por grotescos e por seres fantásticos.”

²⁵ “Os sonhos tortuosos da Idade Média nascente restituem-se nas especulações dos geômetras muçulmanos, em terreno ocidental.”

reflete estas relações subjetivas e similares. O hibridismo, por sua vez, é a afirmação da ilusão em que se constituem as noções fronteiriças que estabelecemos entre os seres e as coisas:

“O *symbolon* era, para os gregos, um sinal de reconhecimento, representado pelas duas metades de um objeto dividido por duas pessoas. O símbolo é sinal de um contrato. É a referência a uma unidade perdida, recorda e evoca uma realidade superior e oculta. Ora, no pensamento medieval, “cada objeto material era considerado como figuração de qualquer coisa que lhe correspondia em um plano mais elevado e transformava-se, assim, em seu símbolo”. O simbolismo era universal e pensar era uma perpétua descoberta de significações ocultas, uma constante “hierofânia”. De fato, o mundo oculto era um mundo sagrado e o pensamento simbólico era a forma elaborada, decantada, ao nível dos doutos, do pensamento mágico em que mergulhava a mentalidade comum.” (LE GOFF, 1995, p. 93)

O arabesco fazia sentido em sua época por manifestar esta forma de consciência da vida, que não se fazia presente na organização fundamentalmente hierárquica, progressiva e racional que o catolicismo construía (este caráter do pensamento cristão medieval agravava-se depois do primeiro milênio pois, até então, a lógica possuía um campo muito específico em seu pensamento). O ideário católico tem uma origem institucionalizada e não espontânea (ao menos, não entre as massas populares da maior parte da Europa), o que lhe rendeu, de início e face à mentalidade pagã original, um caráter artificial. Os teólogos cada vez mais adentram o campo da abstração, distanciando-se de tudo quanto é material. Paradoxalmente, neste momento, observa-se um dos períodos mais violentos e díspares da Igreja. A Inquisição, que viola a base do catolicismo (os ensinamentos de Cristo), assim como a arte gótica, tem em seu comportamento ambíguo os primeiros sintomas da fragmentação do homem. Acreditamos, lançando olhar sobre o ensaio de Bakhtin (2010) e os estudos de Baltrušaitis (1981), que o grotesco se manifesta no Medievo como meio de comungar com características de uma cosmovisão una e ampla que estava sendo sistematicamente negada pela cultura oficial da Igreja e demais instituições do poder feudal. Seu caráter “doentio” vem dos julgamentos estritos do pensamento lógico e como sintoma claro do conflito criado a partir da supressão destas noções do mundo, nem por isso menos necessárias ao homem. Os grotescos medievais são, dessa maneira, a manifestação do pensamento analógico em um tempo em que a religião católica começava a abandonar o misticismo de seu pensamento em favor da lógica. O próprio fato de, a partir da Idade Média, os arranjos grotescos passarem a ser sentidos como conflitantes é sintoma da degradação cada vez maior destas formas de pensamento. Isso porque a qualidade de heterogenia só ocorre quando apoiada em uma interpretação racionalizante da natureza.

Segundo Hilário Franco Júnior (2010), a noção de imaginário pode ser compreendida como a de um sistema de imagens inter-relacionadas, expressivas dos valores de um povo, que se organizam em uma lógica própria e estão estruturadas sobre a mentalidade. Mentalidade, por sua vez, são as estruturas arquetípicas comuns a toda humanidade que, sendo inacessíveis (por se tratarem das estruturas base de pensamento), manifestam-se de forma relativa a cada tempo e lugar sob as formas da cultura (rede de valores e imagens que dialogam). Ainda segundo o autor, estes imaginários possuem uma natureza particular, lógica ou analógica. No caso do medievo, até pouco antes de seu final, assim como das sociedades arcaicas que o antecedem, era predominante o pensamento analógico, já que a lógica (muito recente na história do homem) era uma ferramenta mental reservada a ocasiões próprias e não à compreensão de toda a realidade:

“Como indica a etimologia da palavra grega (*ana*, “por meio de”, *legein*, “assemelhar”), analogia é a proporção matemática (identidade entre relações que unem os termos de dois ou mais conjuntos) e “correspondência” (semelhança entre domínios heterogêneos possibilitada pela percepção de certa unidade entre eles). É isomorfismo que leva à transferência de propriedades de algo conhecido, isto é, gera conhecimento conectado com outros, e não apenas cumulativo. Logo, pensamento analógico é método extensivo que depende mais das propriedades sintáticas do conhecimento do que de seu conteúdo específico. Ele busca similitude entre seres, coisas e fenômenos, todos conectados em uma totalidade que os ultrapassa e é comum a cada elemento. Tais pontos estruturais presentes em todo componente do universo decorrem, desta perspectiva, de uma realização primordial, de uma unidade básica de tudo, escalonada por semelhanças dos termos análogos entre si e por referência deles ao tempo primeiro, ao protótipo.” (FRANCO Jr., 2010, p. 97)

Refletido à cosmovisão, seria o equivalente a compreender, primeiramente, o universo como um único corpo, no qual o arranjo maior possuiu ordenação semelhante aos arranjos menores que o compõem, noção esta que é plenamente traduzível na estrutura dos fractais. Comportando-se de forma semelhante e organizando-se em um todo, os elementos do cosmos possuem uma interação que está além da simples causalidade. Isso significa dizer que não só a ação sobre um influencia os demais, mas que a reprodução de um fenômeno maior em escala reduzida age sobre este fenômeno fora do alcance do homem. A lógica da magia passa por esta noção: se possuo um boneco de determinado homem, que reflete sua aparência e que possuiu algo de sua essência (no caso, um elemento de seu corpo - cabelo, unha, sangue, etc.), as ações praticadas sobre aquele boneco e as intenções a ele transmitidas terão ação sobre o homem em si, porque de fato o homem em si está presente em minhas mãos, ele e o boneco são uma mesma e única coisa; ou, ainda, as bruxas que acreditavam que celebrando a

fertilidade da Primavera não estavam dando força somente à fertilidade humana, mas garantindo que todo o cosmos renovasse sua a fertilidade:

“Devido ao pensamento analógico, prolongou-se por dezenas de milhares de anos a projeção de características humanas sobre animais irracionais, bem como o sentimento de que os objetos não são seres inanimados, fenômenos, em termos etnológicos, de descontinuidade entre natureza e cultura.” (FRANCO Jr., 2010, p. 62)

O catolicismo em suas raízes possuía uma linha analógica em seu pensamento muito marcante e que pretendia, por sua associação à lógica, atingir o Uno incognoscível da divindade pela realidade material palpável. A noção de que o homem fora feito à imagem e semelhança de Deus é resultado desse anseio, uma vez que concebe a matéria como desdobramento do divino e mais: vê a matéria organizada em similitude com a divindade, manifestando em formas individuais a forma maior e única do divino. Os crentes medievais buscavam a divindade em suas manifestações terrenas, na beleza de contemplar a criação, etc. Poderíamos dizer que a importância do milagre passa por esta via. Haveria, dessa maneira, um embricamento entre o concreto e o abstrato no pensamento eclesiástico, que fazia “oscilar entre o desejo de encontrar, por trás do concreto sensível, o abstrato, mais verdadeiro, e o esforço de fazer aparecer uma realidade oculta sob forma perceptível pelos sentidos” (LE GOFF, 1995, p. 100). O pensamento analógico, entretanto, foi abandonando pouco a pouco as filosofias católicas em função da lógica e da abstração. A manifestação da arte gótica, assim como da imagética das festas populares carnavalescas, como dissemos anteriormente, é sintoma dessa cisão e reflete a necessidade que tinha o homem de comungar com esta totalidade, buscando-a ou ao que faltava dela em formas paralelas às oficiais.

2 - A PROBLEMÁTICA DO GROTESCO

Como destacamos no capítulo precedente, o grotesco foi um importante veículo estético de manifestação dos anseios românticos por viabilizar a união de elementos heterogêneos e, conseqüentemente, dissolver as fronteiras polivalentes do mundo face a um estado de integridade. O grotesco, entretanto, não se prestou somente à cosmovisão do romantismo, sendo também utilizado em seu aspecto impactante e perturbador, como meio de explorar os limites obscuros da inconsciência e da loucura, ou mesmo romper os padrões do bom gosto e do bom senso. Tendo surgido inicialmente como um vocábulo da pintura, a palavra teve sua acepção alterada e amplificada ao longo dos séculos. Discutiremos a seguir os diferentes prismas de compreensão do conceito de grotesco, a fim de estabelecer um posicionamento geral a ser aplicado nos objetivos de nossa pesquisa, bem como compreender os paralelos entre sua manifestação medieval e sua manifestação romântica, eixos do trabalho.

2.1 - A modernidade do grotesco: o manifesto de Victor Hugo

Victor Hugo foi talvez um dos primeiros românticos franceses a teorizar o grotesco e classificá-lo como estética literária. Em seu *Prefácio a Cromwell* (também conhecido sob o título de *Do Grotesco e do Sublime*), Hugo divide a arte em dois polos, um grotesco e outro sublime, relacionando-os a aspectos espirituais e antropológicos. Mais do que oferecer um manifesto da estética romântica, o *Prefácio* oferece um panorama da passagem dos valores canônicos clássicos para a modernidade romântica, que se deu na França, como apresentado anteriormente, de forma lenta e abafada, sobretudo em seu início. O poeta constrói uma visão inovadora, trazendo para o campo da arte tudo o que o bom gosto clássico acreditava ser impertinente e grosseiro. A admissão do grotesco na arte por parte de Hugo, contudo, não impede que o poeta estabeleça limites nas manifestações do grotesco e do sublime.

Para o poeta, o grotesco revela-se como marco da modernidade na medida em que, opondo-se aos conceitos idealistas do mundo clássico, permite a retomada do Todo pela apreensão de todas as suas partes, sobretudo as opositivas. Este movimento só seria possível em vista do nascimento do Cristianismo, ao qual o autor agrega veracidade em vista de sua estrutura dualista e a conseqüente capacidade de aperceber-se das oposições do mundo que tal

estruturação lhe confere. Possuindo esta dualidade no seio de seu pensamento, o Cristianismo seria capaz de tomar ambos os princípios e novamente colocá-los em seus postos naturais.

Sendo catalisador dessa maior percepção das dualidades da criação que o rodeia, o Cristianismo torna-se via de acesso do homem à compreensão do estado de equilíbrio entre essas duas formas. Ambos os princípios equilibram-se, mas possuem naturezas próprias. Na concepção hugoliana, o sublime consiste em uma única forma de perfeição e beleza, isto é, possui somente uma face, uma forma de manifestação. O grotesco, contrariamente, compõe-se de tudo aquilo que foge a esse ideal de beleza, incluindo desde a feiura e o abismal, o depravado e o luxurioso até o cômico e a bufonaria. Compondo o polo grotesco estariam todas as formas de perversão, imoralidade, imperfeição ou feiura, refletindo o que Hugo denominou a “besta humana”, ao passo que ao sublime, característica inerente ao homem, caberia a pureza da alma humana:

“Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...]. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita [...]. O belo tem somente uma forma; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais intrínseca harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.” (HUGO, 1988, p. 33)

Hugo associa a beleza sublime ao homem (imagem e semelhança de seu Criador, devemos lembrar), afastando dele as chagas do grotesco, componentes da criação como um todo, mas não dele, particularmente. Entretanto, associa-o à “besta humana”, fazendo com que se choquem no homem ambas as tendências: a um só tempo ser de carne e de alma, imagem do Criador e ser finito, que caminha para o Céu ou para o Inferno. A colocação de cada polo em um ponto específico da organização cosmogônica, não impede, como podemos notar, mesclas entre ambos. Sua percepção parece, contudo, fugir ao autor, que simultaneamente iguala e unifica ambos em determinados momentos, seccionando-os e limitando-os em outros. Hugo parece sugerir que a criação, o cosmos em sua totalidade, seriam formados pela integração insolúvel de ambos os princípios, mas não parece encontrar meios de evocar essa simultaneidade, recaindo constantemente em sua oposição.

Configurando-se enquanto polo de tensão com o sublime, o grotesco excita a visão do interlocutor sobre o belo: o contraste criado a partir da sobreposição das duas formas deveria servir para destacar o sublime e aguçar sua percepção. Dessa maneira, o grotesco recebe um estatuto precioso: receptáculo e veículo para a manifestação do belo. Trazer para dentro da obra o feio ou o absurdo é gerar riqueza de contraste, quebrar a monotonia e aproximá-la do real. O grotesco não só proporcionava ao belo esse contraste, algo que o destacasse, como também, ao menos no universo da obra, conferia a ele uma maior verossimilhança:

“Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo a nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um tempo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.” (HUGO, 1988, p. 31)

Mesmo que o sublime pareça estar centralizado na visão de Hugo, na medida em que sua apreciação seria a principal finalidade desejada, a caracterização que o poeta faz do grotesco deixa entrever seu caráter diversificado e que possibilita uma relação mais complexa e completa da obra com o mundo. Além do mais, ele é colocado também como “ponto de partida” para o sublime, envolvendo-o de forma a enriquecê-lo, promovendo o contraste e buscando a plenitude, visto que é “a mais rica fonte que a natureza pode abrir ao homem”. Dessa maneira, notamos que malgrado a centralidade do sublime, seu polo oposto não só o envolve, como escapa ao homem por sua grandeza e diversidade, fazendo-se presente em todos os lugares e estabelecendo uma via de ligação entre o sublime e o mundo transitório e corriqueiro da realidade.

Segundo o poeta, o erro cometido pela Antiguidade foi o de seccionar da natureza somente um belo ideal, ignorando suas outras faces. Hugo contesta essa busca pelo sublime baseado na noção cristã de Criação perfeita: declarar perfeição a uma parte implica imperfeição ao restante do Todo. Tal fato, na concepção cristã, equivaleria a declarar imperfeita a natureza como tal e, portanto, imperfeito o próprio Deus, visto que a criação é obra de Seu labor. A verdadeira realização da obra de arte não estaria, dessa maneira, em criar um sublime ideal (e, conseqüentemente, artificial), mas em fazer com que ele se manifeste em equilíbrio com o todo, ao lado do grotesco, sua contraface natural. O que faz Hugo, portanto, é aproximar sua teorização da Natureza e sua multiplicidade singular tão admirada pelos românticos de então. A aceitação da singularidade pressupõe o afastamento do idealismo e a

descentralização das formas, não mais atreladas a modelos perfeitos e, logo, aceitar a realidade em sua configuração total por compreender que ela é perfeita em si, pois sendo singular e espontânea, manifesta o Absoluto.

Existe, em seu ensaio, uma visão cósmica da realidade, na medida em que o autor concebe a coexistência harmônica e equilibrada da beleza e da deformidade enquanto elementos de um mesmo todo. Algo semelhante havia sido proposto muitos séculos atrás por Santo Agostinho, que admitia o erro como parte integrante da ordem geral das coisas (em *Sobre a ordem*); ou que a imperfeição absoluta não poderia existir em um mundo criado dentro de uma concepção cosmogônica de perfeição absoluta, senão como corrupção terrena de um antigo valor perfeito (em *Confissões*) (apud ECO, 2007). A arte medieval, por sua vez, compreendia um forte realismo, marcadamente grotesco, a conviver ao lado das formas sublimes da Divindade. A própria cultura popular medieval, conquanto fosse materialista e profundamente cômica, sobretudo em suas manifestações carnavalescas, convivia ao lado do sublime religioso, exercendo influência sobre ele e agregando-o livremente às suas manifestações:

“[O grotesco] está em toda parte: de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais. ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivo nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a roda pavorosa do sabá, ele ainda que a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristãos, estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade.” (HUGO, 1988, p. 28-29)

O grotesco em si possui uma forte presença na cultura medieval, a qual Victor Hugo conhecia. Daí o poeta conferir a Shakespeare o papel central na modernidade artística em vista da união perfeita entre as polaridades em sua obra. Entretanto, a teorização de Hugo acerca do grotesco, por mais que pressuponha a união dos elementos sublimes e grotescos enquanto movimento intrínseco a um estado ideal da arte e da poesia, não deixa de concebê-los enquanto opostos, não fazendo diluir esta oposição em seu embricamento. Tal fato torna-se claro ao olharmos para a importância que possui em seu manifesto a questão do contraste entre ambos os lados. Hugo não pretende eliminar o sublime, tão pouco dilui-lo em sua face contrária, mas o destacar e aproximar do presente, do homem e da realidade, integrando-os. Outro ponto sensível de sua teoria é a restrição do grotesco a um polo específico,

compreendendo somente parte da dualidade, estando a totalidade, portanto, além de sua constituição e possível somente em face do sublime. Partindo de Victor Hugo poderíamos trazer para o campo do grotesco tudo o que há de feio, imoral, horripilante, bufão ou mesmo cotidiano, tudo aquilo que cria um contraste com o sublime, tudo o que fosse oposto. “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil”, afinal. Dessa maneira, o grotesco não é completo em si, não é pleno, malgrado oferecer a via de acesso a essa plenitude.

A problemática da concepção de Hugo esbarra ainda na relatividade do julgamento. O que aos olhos de uns é comum e aceitável, ou mesmo sagrado, ao de outros pode configurar-se como horrível, censurável e confuso. Tomemos como exemplo o choque entre civilizações. Não só os hábitos, os meios de vida ou a língua, mas principalmente a religião, a estética e a moral podem parecer para um e outro, estranhas e condenáveis dentro de sua própria concepção do mundo. A bipartição hugoliana, apesar de propor uma convivência dos opostos, mantém-nos diferenciados e contrastantes, ou seja, preserva, em parte, as delimitações racionais da realidade e o conceito de unidade do sublime. O grotesco, em sua teoria, mantém-se como um apanhado de coisas dadas, não-sublimes, e necessariamente feias (mas nem por isso imperfeitas) que parecem sempre ter comungado desse estado.

2.2 - O grotesco alienante: a teoria de Wolfgang Kayser

O livro de Wolfgang Kayser, *O Grotesco* agrega um fato novo em relação à ideia tecida por Hugo décadas antes: para o estudioso alemão, o grotesco não deve ser compreendido como a oposição simples entre contrários, mas o estabelecimento de uma forma heterogênea que se colocando enquanto elemento uno não deixa, entretanto, de preservar de maneira perceptível o contraste positivo dos polos contrários que passam agora a integrá-la. Dessa maneira, o grotesco começa a ser compreendido como um fenômeno propriamente dito, em vez de um apanhado de elementos dados, cuja configuração ser-lhes-ia inerente. Logo, o grotesco passa a ser caracterizado em função do contraste em si e não mais como um dos elementos contrastantes.

Segundo o autor, até à sua época a definição do grotesco era bastante vazia, atrelada a uma comicidade deformada, essencialmente burlesca, baixa e grosseira. A partir de seus estudos diacrônicos do termo, Kayser demonstra que sua significação mudou muito ao longo

dos séculos, tendo sua origem nos arabescos italianos, que também eram conhecidos como grotescos, por terem sido descobertos em escavações nas grutas de Roma. Tais arabescos compunham-se de formas de plantas, animais e, posteriormente, até formas humanas, mas em misturas e combinações estranhas à realidade. A composição em si, entretanto, não inspirava uma noção de heterogeneidade, uma vez que, em si mesmo, o todo entrelaçado e autogerado era harmônico e homogêneo.

O uso destes arabescos florais era comum enquanto adorno, sobretudo nas iluminuras dos livros. O que diferenciava o grotesco ornamental descoberto em Roma e utilizado por Veneziano e, sobretudo, Rafael, dos jogos florais há muito conhecidos e comuns nos adornos dos livros, não eram as plantas e flores entrelaçadas e projetadas de si mesmas, mas o fato de aqueles conterem figuras híbridas e descontínuas, brincando com as proporções e noções estáticas da realidade mundana. A liberdade que continham os desenhos de Rafael encantaram Goethe, que os descrevia como leves e alegres. Kayser, entretanto, constrói seu ensaio (e insiste) sobre o pressuposto de que o grotesco é uma forma estética que leva ao choque sinistro e abissal das frustrações resultantes desta destruição da ordem das grandezas naturais:

“Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre o domínio dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática e da simetria, da ordem natural das grandezas.” (KAYSER, 2003, p.20)

Os *grotescos* baseavam-se na confluência dos elementos da realidade de modo a eliminar suas fronteiras aparentes: dos galhos de uma planta brotavam corpos humanos cujas cabeças eram de outros animais, ou, ao invés disso, seus corpos baseavam-se em colunas e outras formas arquitetônicas, quando não simples arabescos. Objetos inanimados, partes animais, folhas e galhos passavam a incorporar o corpo do homem e vice-versa, nascendo de linhas e traços retilíneos e sem formas definidas, figuras que compõem nossa realidade, nunca de forma completa e que se dissolvem novamente em outras linhas. Ademais, este fragmento é revelador do conceito que orienta a teoria do estudioso alemão: o grotesco não está livre no espaço das obras, alheio ao homem, mas diretamente ligado à sua realidade, frustrando-a na medida em que revela as limitações e incongruências das bases em que se apoia. Mesmo que nenhum de nós tenha visto diante de si um homem cujos braços são galhos, o contato com esta manifestação na obra de arte gera um forte desconforto na medida em que suscita a

suposição de que as verdades que utilizamos para orientar nossa experiência existencial poderiam ser ilusórias e inconstantes.

Tendo surgido no campo das artes plásticas, sobretudo na pintura, o adjetivo “grotesco” ganhou uma conotação fortemente negativa durante o período do Classicismo, quando entra em voga a racionalização da arte, herança apolínea dos gregos clássicos. Nesse ponto, o termo passou a denominar a imaginação sem motivos claros dos artistas iniciantes, pintores e escritores. Tudo o que fugisse da normatização das artes e dos pressupostos racionalistas sobre os quais se apoiavam e que por sua vez definiam o estatuto de realidade de então era denominado grotesco. Prova disso era o uso da expressão “*sogni dei pittori*” que designava essa forma específica de arabescos. O caráter terrificante do grotesco viria a ser agregado mais tarde, já no período romântico, tendo seu uso mais diversificado e compondo o léxico não só das artes, como também das emoções e impressões cotidianas.

Trata-se, portanto, não somente de um contraste entre os opostos, mas do estabelecimento deste contraste dentro de uma forma que os unifique, a partir da qual novas criaturas e perspectivas são criadas. Face à frustração da solidez dos pressupostos empíricos, uma infinidade de possibilidades é aberta de maneira vertiginosa a nossa frente. Tal união destrói as noções de realidade no momento em que cria seres que antes simplesmente não existiam, cuja forma não faz sentido e que, por serem alheios à realidade, provocam reações adversas. A homogeneização da heterogeneidade é, dentro da teoria de Kayser, como também de um modo geral, a base do conceito de grotesco. O uso de máquinas e bonecos, autômatos e seres de metal que ganham vida e consciência ou, no sentido inverso, homens que se tornam máquinas e perdem essa consciência se colocam dentro do quadro grotesco de Kayser da união insolúvel de opostos. Há também seres que são tidos como malditos ou repulsivos, mas que assumem papéis contrários à crença a seu respeito. Como Drácula, belo exemplo, que é tanto homem como monstro e guarda em si as características de ambos. É morcego, que bebe sangue e carrega consigo a morte, mas é homem, sensual e fino, que seduz e atrai.

A composição de um único ser, ou seja, a elaboração de um uno a partir de partes desiguais e conflitantes, dentro do conceito de grotesco, nem por isso pressupõe uma estabilização das formas. Não se reduzem os originais a um único novo ser, eles permanecem com suas características primordiais, que acabam por gerar o conflito. A composição do novo ser preserva esse conflito em si, não sobrepujando um em função de outro, fazendo com que os opostos originais convivam como que “harmoniosamente” nesse único ser. A isso Kayser

denominou como realização do grotesco na obra de arte, traduzido na insolubilidade aterradora inerente à sua constituição, necessariamente chocante.

“*Sogni dei pittori*”, como foram chamados pelos italianos da renascença os estranhos inventos daqueles artistas do grotesco, produtos oníricos de uma imaginação livre e desatenta para a realidade ou, como quis Wieland em suas “Conversas com o Pároco de X”, “produtos cerebrais” de uma “imaginação selvagem”, “sobrenatura[is]” e “absurdo[s]” (WIELAND, 1775 apud KAYSER, 2003, p. 30). Como produto onírico, o grotesco pode desdobrar-se em suas múltiplas formas, pois a força criadora imaginativa encontra-se fora da esfera do real, deixando livres as fantasias para correrem sobre a tela ou papel. Contudo, o que realmente atrai a atenção de Kayser para o comentário de Wieland não é sua definição da concepção, mas sim, da recepção:

“Trata-se de um exame [psíquico], a nosso ver, excelente e concorda exatamente com o que observamos até agora, de maneira muito vaga ainda, sobre o efeito [...] da arte ornamental grotesca. Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum.” (KAYSER, 2003, p. 31)

Seguindo a trilha de Wieland, o autor evoca o quadro tripartido de Hieronymus Bosch, *O Inferno Milenar*. Em suas três partes (“O Paraíso”, “O Jardim das Delícias” e “O Inferno”), Bosch cria um mundo de formas e prodígios fascinantes, dispostos de forma confusa, sem qualquer sinal de alegria ou sofrimento. Vemos presente o hibridismo grotesco em seres dos mais variados, dispostos ao longo de uma paisagem de agulhas e globos de cristal, acompanhada de seres da mitologia cristã como Adão e Eva, no caso de “O Paraíso”. A seguir, nos é mostrado Peter Brueghel, O Velho e seus quadros *Os provérbios holandeses* e *Gret, a Louca*, ambos preenchidos de peculiaridades ainda mais perturbadoras do que aquelas de Bosch.

No caso de Brueghel, contudo, configura-se uma diferença capital para a compreensão da realização do grotesco segundo a teoria de Kayser: é sabido que o pintor teve como inspiração inicial as obras do próprio Bosch, o que resultou em diversos exercícios de cópia. Fica claro ao lançar um olhar sobre *Gret, a Louca* a proximidade entre os dois autores. Contudo, Bosch pinta segundo o imaginário cristão. Seus motivos e elementos remetem à ordem divina aceita pelo espírito de seus contemporâneos e que, portanto, está incluída em

um sistema de imagens e crenças autossustentado. O mesmo não ocorre com Brueghel, que edifica suas pinturas sobre a matéria do cotidiano, associando a elas as mais diversas formas e criaturas de sua imaginação. Sem deixar explicados os motivos para a irrupção de tais elementos na verossimilhança mundana lá retratada, nós, interlocutores, somos tomados de uma certa confusão, ou antes, frustração de nosso cotidiano familiar.

“Os grotescos de Rafael pareciam criar um domínio particular do livre jogo de fantasia. Wieland entendeu os grotescos de Brueghel como um reino do fantasiar horroroso, mas também como um reino especial. Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo - e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado em uma ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.” (KAYSER, 2003, p. 40)

Podemos tomar esse como o aspecto mais importante e intrínseco à teoria do grotesco de Kayser: a quebra com as noções da nossa própria realidade. O grotesco, para o autor, não poderia se manifestar em um universo no qual as bases sobre as quais as grandezas do mundo se apoiam permitissem, por exemplo, que porcos tivessem focinhos de corneta e voassem, ou, para melhor exemplificar, não poderíamos considerar grotescas as fadas de Cinderela, por se tratar de um conto de fadas, com uma realidade própria. Sendo assim, o grotesco só poderia existir enquanto subversão de nossa natureza conhecida. Wolfgang discute rasamente o caráter revelador de verdades do grotesco, uma vez que ele sempre traz à tona algo que existia, mas que estava oculto de alguma forma. O autor, entretanto, somente alude à ideia, sem aprofundá-la em momento algum.

Com sua análise, Kayser buscou provar que o grotesco pode se manifestar em gêneros como a sátira ou a caricatura, por exemplo, mas se realiza enquanto elemento puro como destruição das ordens naturais, desintegração do mundo cotidiano, possibilidade do impossível, paradoxo realizado diante de nossos olhos, sempre acompanhado do terror e da sensação abismal de perder o chão aos nossos pés. O medo, para o autor, é a chave para compreender o grotesco. Ele sempre é assustador, mesmo quando apresenta um riso, e guarda, quando não um fundo satírico, algo de abismal e horrível. Durante todo seu ensaio, Kayser procura direcionar sua leitura para este ponto: a sensação de frustração assustadora frente a irrupção de poderes estranhos e injustificáveis, e que se colocam de tal maneira por alteram completamente nossa realidade conhecida.

O problema com a concepção desenvolvida por Kayser é que, para o autor, a heterogeneidade grotesca sempre será causadora de medo absoluto. Ademais, sua formulação parece sempre creditar ao fenômeno as impressões (terríveis) que causa. O impasse que se coloca é, primeiramente, o fato da manifestação grotesca ser sempre terrificante e assustadora, não havendo a possibilidade para a irrupção do riso e da comicidade senão de uma forma bizarra ou lúgubre; além disso, o autor localiza esse caráter aflitivo no próprio corpo grotesco, deixando de considerar a relatividade das impressões do interlocutor ao deslocar seu eixo da recepção do leitor para a constituição do fenômeno em si. “No caso do grotesco, não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver” (KAYSER, 2003, p.159), nos diz o autor. É verdade que o Romantismo em geral e, sobretudo, os tempos que se seguiram, compreenderam o grotesco como o encontro negativo de contrastes, com um ar melancólico de corrupção e a sensação abissal da irrupção do estranho, porém o julgamento que se faz acerca de um acontecimento é um fato relativo ao observador. A perspectiva generalizante da análise de Kayser faz parecer a recepção do grotesco algo comum a qualquer observador. Devemos atentar para o fato de que o julgamento de real e impossível varia não só de sociedade a sociedade, de tempos em tempos, como até de indivíduo a indivíduo. Ademais, o autor ignora qualquer face cômica, sobretudo nas manifestações românticas do grotesco, legando-o ao riso satânico ou à ironia destrutiva, sendo este fato, como demonstrado pela análise da apresentação ao *Gaspard de la Nuit* assinada por Bertrand, não é generalizado.

Ademais, o autor traz como motivos principais o hibridismo heterogêneo de seres e objetos diversos, vivificação do inanimado ou vice-versa, loucura e desproporção e, sobretudo, rompimento dos limites da realidade e destruição de suas grandezas - logo, pressuposição de realidades além daquelas conhecidas. Para Kayser o grotesco é uma configuração anormal, dissonante e conflituosa, que inspira no interlocutor a sensação desconcertante de inadequação da realidade. Mesmo em face de elementos cômicos, o grotesco termina por encaminhar-nos para o medo. Quando não segue esse caminho, o riso apresenta-se como elemento destruidor, fomentado pelo escárnio e pela sátira. Um riso que se estabelece sobre a desgraça ou, quando não, mostra-se somente em seu aspecto confuso e irreal.

Bakhtin dirige uma série de críticas à obra de Kayser, a começar por seu *corpus*, que não compreende obras além do período entre o Romantismo e o Modernismo alemão, tendo o autor feito uma análise enviesada no lúgubre e assustador, ignorando algumas reminiscências

importantes herdadas do grotesco medieval, presentes ainda nas manifestações românticas. Outra importante crítica é dirigida à concepção tratada anteriormente a respeito do aspecto de subversão das bases de nosso mundo. Bakhtin busca argumentar que não se trata simplesmente de uma subversão, mas sim da criação de uma possibilidade diferente, na qual nossos moldes ilusórios são destruídos:

“Na realidade o grotesco, inclusive o romântico, oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente. O grotesco, nascido da cultura cômica popular, tende sempre, de uma forma ou de outra, ao retorno ao país da idade de ouro de Saturno, e contém a *possibilidade* viva desse retorno.” (BAKHTIN, 2010, p. 42, *itálicos do original*)

A seguir, destaca a contradição na afirmação de Kayser relacionada ao grotesco como libertação da fantasia. "Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado" (BAKHTIN, 2010, p. 43).

Bakhtin busca direcionar sua crítica baseando-se na característica mais profunda do grotesco de que tratamos no capítulo anterior, ou seja, sua capacidade de revelar fronteiras desconhecidas da realidade e, fazendo frente a ela, destruir os limites que agrilhoam o homem. O grotesco não deixa de ser um dos veículos do fantasioso, mas o faz de forma a romper o véu de nosso mundo. O aspecto importante da teoria de Kayser acerca do grotesco é associá-lo à nossa realidade e colocá-lo em uma postura de choque, de quebra. A cisão grotesca, devemos ressaltar, vem de forma temporária, pois partindo dos fragmentos que restaram da realidade derribada, constrói-se uma outra em seu lugar, e mais: deixa em aberto o pressuposto de que esta realidade pode mudar a qualquer momento, torna visível a consciência da transitoriedade e da ilusão dos sentidos e das formas. Esse ponto, de fato, não é discutido por Kayser, mas pode ser percebido nas manifestações românticas do grotesco.

2.3 - A carnavalização: o grotesco bakhtiniano

*“Ce n'est point avec le froc et le chapelet,
c'est avec le tambour de basque et l'habit de
fou que j'entreprends, moi, ce pèlerinage à la
mort !”*

Aloysius Bertrand, “*La Chanson du Masque*”

Mikhail Bakhtin, em sua obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, discute o fenômeno grotesco partindo de um conceito social: a festa popular e a cultura de praça que, segundo o autor, possuem um traço contestador e libertário inerente à sua configuração, uma vez que se opõe completamente à cultura oficial. Dentro de sua concepção do grotesco, a figura do corpo e a força do riso são os pilares que sustentam o realismo grotesco, compreendido aqui como um sistema de imagens da cultura popular, que igualando os mais diversos extratos da vida (social, religioso, corporal) por um movimento denominado pelo autor de rebaixamento, criava uma atmosfera universalizante e, portanto, plena. Cumpre-nos notar, portanto, que o estudo do teórico russo, malgrado focado no *Gargântua e Pantagrue* de Rabelais, se orienta fundamentalmente por uma base de crítica sociológica. O que torna o ensaio de Bakhtin verdadeiramente interessante não é somente o estudo do grotesco em suas origens medievais, mas, sobretudo, a transposição do conceito artístico para um plano sociocultural e cosmogônico propriamente. Daí que, para compreendermos corretamente o conceito de grotesco desenvolvido pelo autor seja necessário o conhecimento da estrutura feudal da festa e do riso popular. Ademais, a teoria de Bakhtin é profundamente utópica e, apesar de seu grande aprofundamento nos traços populares da cultura, que pouco foram preservados no sistema oficial de valores e ideias, torna-se necessário manter um olhar crítico sobre sua obra.

O carnaval compôs-se ao longo e dos séculos pela constante condensação dos ritos de fertilidade das culturas pagãs em face da crescente pressão exercida pela Igreja, tornando-se uma espécie de arcabouço em que se resguardavam os componentes cômicos e materiais da cultura popular (daí nunca ter assumido um formato único senão atualmente, visto que as celebrações eram de cunho espontâneo e, até certo ponto, característico). As interdições religiosas na Idade Média eram marcadamente rígidas, sobretudo em sua última metade, na qual a atividade inquisitorial aumentara. O dogmatismo eclesiástico afastava do homem sua metade mais humana e carnal, relegando-a aos planos infernais, e dedicava-se somente à sua

outra parte, espiritual e divina, que por sua vez era constantemente manchada pelas atividades daquela primeira. Baseados nos textos bíblicos, esses dogmas proibiam e abominavam quaisquer prazeres da carne, fossem eles o sexo, a comilança ou a bebedeira. Em uma sociedade onde a vida material era vista como transitória e, ademais, uma provação para a verdadeira existência eterna e transcendente do paraíso, é fácil compreender não só o descaso com a carne, mas sua culpabilidade e os diversos perigos que possuíam nela sua origem. De uma forma ou de outra, dentro dessa organização social, mesmo o descanso e o riso eram estranhos. A religião que se instituiu na Idade Média era baseada na seriedade, no ascetismo e na penitência, tudo era motivo de culpa. Afinal, a própria existência terrena do homem era a punição ao erro de Eva. Não havia lugar nos textos sagrados para o riso, uma vez que Jesus, o modelo humano por excelência, nunca havia rido.

A toda essa austeridade infértil, apontada para um futuro finito, emparelhava-se a eternidade posterior, que refletia muito bem o caráter estático do conjunto de crenças estabelecido pela Igreja católica medieval. O medo da morte e sua consequente punição eterna, junto à coerção perpetrada por um ideário de imperfeição e distanciamento da pureza e sacralidade primordiais, contribuíam para um quadro de absoluta repressão. Dessa forma, a seriedade não só era necessária, como também inerente ao sistema oficial de ideias:

“O tom sério afirmou-se como única forma que permitia expressar a verdade, o bem, de maneira geral tudo o que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade. O cristianismo primitivo (na época antiga) já condenava o riso.[...] São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provém de Deus, mas são uma emanação do Diabo; o cristão deve conservar sua seriedade *constante*, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados.” (BAKHTIN, 2010, p. 63, itálicos do original)

Contra tudo isso se erguia o carnaval popular, e nesse “popular” devemos já apreender seu caráter universalista. Não devemos, entretanto, conceber essa manifestação popular enquanto levante consciente contra as ideologias dominantes medievais. A teoria de Bakhtin, por vezes, parece tratar do fenômeno do carnaval enquanto rebelião política popular, quase se esquecendo de que havia uma força de tradição muito poderosa por trás das celebrações da praça pública. Segundo o autor, o caráter temporal intrínseco à festa popular, que resgatava a noção circular pagã da existência, é indício de que a festa popular sempre apontava para um futuro melhor e mais justo:

“[...] reaviva-se sua alternância [da festa popular] com a alternância das estações, as fases

lunares e solares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos agrícolas. E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade.” (BAKHTIN, 2010, p. 70)

Ora, se o que existe é um resgate de uma noção de tempo circular, a renovação, o novo nascente não poderiam ser, de forma alguma, melhor ou pior do que o antigo decrépito que agora agoniza. O que parece expressar o autor nessas passagens é a esperança de uma nova Primavera, que traria alívio para o duro Inverno do presente. Entretanto, o que se nos aparenta em seu texto é o sentido utópico dessa melhora, calcado em juízos de valor com os quais concebemos nossa realidade atual, uma cosmogonia, no mais, totalmente diferente. Revendo autores como Doren Valiente (2009) ou Gerald Gardner (2003), que propuseram um resgate dessa cosmogonia e prática religiosa, e os ensaios de Mircea Eliade (1971), o que transparece é um profundo respeito e uma forte harmonia com todo o ciclo sazonal. Não figurava, para os antigos, um sentido de melhoramento utópico e permanente das condições inverniais, mas antes, o alívio do parto ou, em outras palavras, o passageiro triunfo primaveril da vida, que novamente seria subjugado pelo inverno. A utopia da vida eterna surge por conta da concepção de tempo progressivo nascida com o cristianismo e cristalizada durante o Medievo. As festas populares, entretanto, resgatavam uma cosmogonia anterior ao monoteísmo, daí Bakhtin associá-las ainda ao resgate da Idade de Ouro realizado pelas saturnais romanas.

Ademais, importa ressaltar que o Medievo, por mais profundas que fossem suas raízes na tradição pagã, era já cristão, possuindo, dessa forma, uma noção temporal mais alinhada à ideia de progressão (Genesis e Juízo Final). Hilário Franco Júnior (2010) destaca em seu profundo estudo da mitologia cristã medieval a composição de tempo das populações refletida nos mitos utópicos, como na *Epístola de Preste João*. Segundo o autor, o que pode ser percebido é um tempo cíclico menor envolvido por um tempo progressivo, de grande escala, fato caracterizado por ele como tempo suspenso. As utopias medievais trataram sempre de terras fartas e justas, onde abundância e juventude aliavam-se à alegria e despreocupação, sendo que a ação destrutiva do tempo era retardada, embora, como no caso da *Epístola*, existisse a noção de início e fim dos tempos. Algo similar dava-se na festa popular, em que o tempo cotidiano era suspenso, colocando-se em seu lugar o tempo utópico carnavalesco.

Dessa forma, é necessário compreender que o carnaval estabelece um novo tempo e lugar no mundo, estando alheio ao tempo cotidiano. O afastamento utópico que ele

proporciona é o que permite a destruição das ordenações do mundo e o estabelecimento de uma nova ordem que, segundo o autor, foca-se na materialidade do corpo. A festa popular não se configura para Bakhtin enquanto mera encenação de valores, sendo, na verdade, vivenciado enquanto realidade por todos aqueles que dela tomam parte. Daí que não exista lei, moral ou hierarquias dentro do carnaval, pois o que garante a manutenção destes extratos sociais ausenta-se face ao riso que é colocado. Destarte, como o próprio ensaio deixa muito claro, não havia indivíduo dentro da massa festiva, da mesma forma que não poderia haver de maneira alguma a noção de tempo demarcado, no sentido de um passado histórico a ser fixado. Um único e grande corpo popular era estabelecido, no qual as diferenciações entre os indivíduos tornavam-se inânidas, exatamente por seu caráter cômico: “Ninguém ri na Igreja, no palácio real, na guerra, diante do chefe do escritório [...]. Os servos domésticos não têm o direito de sorrir na presença do senhor. *Só os iguais riem entre si*” (HERZEN, 1954, p.223 apud BAKHTIN, 2010, p. 80, itálicos do original).

O riso é a força motriz da festa popular, estando presente em diversas celebrações (como a Festa dos Tolos, a Festa do Asno e outros folguedos mais simples) por ser uma das pilastras centrais que sustentam essas manifestações. Por vezes, esses eventos ocorriam concomitantemente às celebrações religiosas oficiais como a inauguração de novas igrejas ou feiras e jogos, independente da reação das autoridades oficiais. Os tolos e bufões recebiam “títulos oficiais” dentro do próprio ambiente das celebrações, parodiando a função dos reis e padres. Eles governavam, realizavam cerimônias oficiais e até mesmo concediam títulos e direitos de vassalagem. O que o autor denomina em seu ensaio por “rebaixamento” se refere a este movimento de descida ou curvatura das camadas superiores da ordem social ao baixo, em que estão todos e tudo o que é marginal à ordenação do mundo. O riso é a força que permite o estabelecimento deste realismo grotesco por infringir dano direto à seriedade que determina a veracidade destas instituições e valores.

José Rivair Macedo (2000), em seu estudo, destaca a presença do riso dentro dos rituais sagrados nas sociedades antigas, fato que pode ainda ser atestado em algumas comunidades isoladas do mundo contemporâneo (como os Mundugumor, da Nova Guiné ou os Ndembu, da Zâmbia). Segundo o autor, o riso nestas sociedades vai além de um simples contato licencioso entre os indivíduos, ocorrendo em contextos próprios e significativos na vida social, demarcando uma ocorrência anormal do cotidiano. Isso se dá, sobretudo, porque o riso em sua origem possuiu um forte valor ritualístico. Sua força, evocada em face ao sagrado,

é aquela que consegue afastar energias e entidades ruins, além de guiar os mortos em sua reencarnação. Entretanto, em todos os casos destacados pelo autor, o riso possui um momento, uma função e agentes bem definidos para as suas manifestações. Ele não é mero exorcismo ou reação natural aos deslocamentos de sentido com os quais tomamos contato em nosso mundo. Nas sociedades arcaicas, sua ligação ao sagrado se estende para a própria cosmogonia, pois o riso é a própria manifestação do caos primordial. A antiordem,, contudo, não é vista como ruína do mundo a ser evitada, mas como estágio integrante do ciclo de renovação universal, sendo, portanto, necessário e benfazejo. Daí a presença em uma série de culturas do movimento de inversão cômico (que bakhtin denomina rebaixamento), sob a figura de agentes portadores do riso: o deus Loki, nas sociedades nórdicas, é o contraponto cômico da ordenação estabelecida pelos Aesir e que comandará o Ragnarök e a queda dos deuses; o Heyokah, que nas sociedades Lakota constituía em um posto assumido por qualquer um que sonhasse com a tempestade de raios e que realizava todos os atos ao contrário, constituindo uma espécie de xamã cômico na medida em que seu riso trazia alívio aos males do povo; ou mesmo os bufões e bobos da corte, sempre presentes próximos aos reis, pois eram o meio de acesso a verdades que a seriedade não permitia acessar e que somente sob o riso poderiam ser ditas. Daí que eles nunca fossem condenados por piores que fossem os insultos às figuras reais:

“O esforço milenar visando a domesticação do riso, condição básica dentro do que chamaríamos “processo civilizador”, deve-se também a outro motivo. É que o riso, mesmo não sendo personificado por um deus, é tido como atributo divino, ou pelo menos desempenha função específica na organização do mundo segundo as antigas cosmogonias das sociedades sacralizadas. Para Bernard Sarrazin (1991), nos mitos antigos, o riso indica o caos, uma desordem passageira, na percepção cíclica do tempo, sem a qual não poderia existir a ordem. Ele estaria exatamente no ponto de intersecção entre o fim e o recomeço, entre a morte e o renascimento do mundo, da vida e do homem. Nesse esquema, como antiordem, como transgressão, mas condição fundamental para a recomposição do ciclo vital, o gesto revestia-se de um halo sagrado.” (MACEDO, 2000, p. 37)

Por romper a ordem e ausentar o respeito aos elementos destacados do coro social, o carnaval possuiu aquele traço anárquico que tanto parece encantar Bakhtin e que impeliu ao longo dos séculos seu combate pelas autoridades. Havia, entretanto, aqueles que defendessem a existência da festa popular dentro dos círculos eclesiásticos medianos. Textos jocosos como a *Coena Cypriani* circulavam livremente e por um longo período dentro dos mosteiros. O próprio abade de Fulda, no século IX, chamado Rabanus Maurus e conhecido pela austeridade, dedicou uma versão da *Coena* ao rei Lotário II, na qual afirmava que “assim

como a Igreja contém em seu seio pessoas boas e más, este poema contém os dizeres destas últimas.” (BAKHTIN, 2010, p. 66) Outro exemplo mais tardio, e não menos interessante, é um argumento que figura na carta circular da Faculdade de Teologia de Paris de 12 de março de 1444. Segundo o autor, o texto dedicava-se a refutar os argumentos dos defensores da festa pública, mas não comenta diretamente a contra-argumentação. De uma maneira ou de outra, serve-nos ainda a título de demonstração dos casos favoráveis à festa dos loucos:

“Esses folguedos são indispensáveis a fim de que *a tolíce* (a bufonaria), que *é a nossa segunda natureza* e parece *inata ao homem*, possa *ao menos uma vez por ano manifestar-se livremente*. Os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse entrar um pouco de ar. Nós, os homens, somos tonéis mal-ajustados que o *vinho da sabedoria* faria explodir, se se encontrasse sempre na *incessante fermentação* da piedade e do temor divino. É preciso dar-lhe ar, a fim de que não se estrague. Por isso permitimo-nos alguns dias de bufonaria (a tolíce), para em seguida regressar com duplicado zelo ao serviço do Senhor.” (BAKHTIN, 2010, p. 65, itálicos do original)

Segundo Bakhtin, o início da formação da Igreja Católica não poderia deixar de levar em conta a forte presença da cultura popular ainda viva no campo das tradições pagãs e romanas. Coincidiam-se datas festivas pagãs e religiosas cristãs propositalmente e mesmo os locais sagrados do paganismo, mais tarde, serviram de base para a edificação de templos e igrejas católicas. Isso posto, torna-se justificável a existência da festa popular atrelada à Igreja. A celebração das missas paródicas e outros festejos dentro dos templos, contudo, não foram tolerados por muito tempo, sendo relegadas para a praça popular e, mesmo em terreno popular, sofrendo cerceamentos cada vez maiores, mas nunca suficientes para sua supressão.

A realidade “paralela” que o riso medieval instaurava compunha-se de uma paródia daquele mundo oficial, de toda a sua rotina e ritualística. Os próprios estudantes dispendiam parte de seu tempo na composição de textos jocosos que visavam um “ataque cômico” às bases morais e ritualísticas da própria rotina universitária e eclesiástica. Havia textos difundidos nos ambientes clericais que ensinavam a teologia através de jogos cômicos com a própria Bíblia. Ainda mais desenfreados que estes, eram as liturgias (Liturgia dos bêbados, Liturgia dos jogadores, etc.) e ofícios carnavalescos celebrados durante as festas. As próprias orações ganhavam versões populares as quais eram associadas à vida corporal. Nomes de santos eram parodiados e associados ao baixo corporal, como *Saint Vit* (São Falo, em francês antigo) ou a expressão “honrar a Santa Mamica” (visitar a amante). Dentro da festa do asno, celebrava-se a missa ao asno que levava Maria e seu filho em fuga, substituindo-se o tradicional amém pelo zurro do animal.

Fora dos muros clericais, realizavam-se funerais e casamentos, todos regidos pelo riso. As celebrações cômicas tomavam para si toda a verdade do mundo oficial, deglutiam-na em seu riso e pariam em novas formas populares livres e plenas, uma vez que englobavam todos os estratos da existência, reuniam o espiritual alto e divino (presente na ritualística oficial) e a realidade popular cômica do corpo e da existência material:

“Quase todos os ritos da festa dos loucos são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glotoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc. [...] O caráter universal do riso [...] constrói seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial. O riso celebra sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos. É interessante observar que toda paródia, por menor que seja, é construída exatamente como se constituísse um fragmento de um universo cômico único que formasse um todo.” (BAKHTIN, 2010, p. 64, *itálico do original*)

Daí que o riso carnavalesco constituía de fato uma realidade a parte, uma vez que ampliava as fronteiras cosmológicas da compreensão medieval e manifestava-se dentro de uma “estética”, se assim podemos nomear, comum a todas as suas manifestações. O hiperbolismo grotesco (chamada por Bakhtin de princípio material e corporal) na imagem corporal e dos movimentos vivos que ela acarreta: comer (glotonaria, pança inchada), o beber (bebedeira), o sexo (partos, membros viris e ventres inchados, doenças venéreas, também chamadas de “alegres”); faziam-se presentes sempre nas paródias medievais e nos símbolos do carnaval. Sua significação era comum e conhecida por todos aqueles que participavam da festa. Em suma, o riso, invalidando o traço absoluto das verdades que sustentavam as instituições morais, religiosas e sociais ao igualar os sujeitos e eximi-los da submissão a elas, aproxima estas instituições da finitude de que tanto buscavam escapar. As imagens escatológicas do corpo não são senão a tradução simbólica do tempo cíclico natural do qual o Estado buscava se afastar.

O princípio cômico do rito carnavalesco medieval liberava-o de todas as exigências que o tom sério possuía, mas também lhe destituía todo o poder encantatório. O dogmatismo não se fazia presente, uma vez que ele era plenamente exterior à cultura da praça pública e pertencente à instituição oficial (a Igreja). O Estado oficial e a praça pública constituíam, portanto, duas realidades *paralelas*. Este paralelismo, contudo, não indica necessariamente uma oposição, visto que, malgrado o Estado oficial abolisse a realidade material/corporal cômica, o mesmo não ocorria com o carnaval, que englobava, por sua vez, o Estado oficial e

unia em uma única realidade a seriedade e a comicidade. O riso, portanto, desmistifica o mundo. A plenitude que se coloca dentro do carnaval só se dá pelo estabelecimento desta nova realidade cômica, que afirma todas as coisas ao colocá-las como reais, sendo que sua convivência, impossível na organização racional da cosmovisão, só é realizável pelas vias do grotesco, em que a ordenação se ausenta e os conflitos de contrastes cessam. Não se trata, dessa maneira, de simples caos, visto que os ritos paródicos possuem estrutura própria e que o riso, segundo o autor, possui igualmente sua veracidade: uma outra ordem estabelece-se, mas calcada na transitoriedade e na ciclicidade, o que lhe confere maleabilidade:

“Eis, segundo pensamos, a razão básica do riso (signo da vida) ter participado ritualmente de número expressivo de festejos comemorativos da fecundidade e da fertilidade, seja nas festas dionisiacas gregas, nas Saturnais, Bacanaís e Luperciais romanas. Todas essas comemorações, no decurso do tempo, foram mescladas dentro da tradição milenar europeia para dar origem aos rituais de cunho carnavalesco – em que o riso desempenha o papel principal. O carnaval, portanto, possui em sua própria essência, os elementos primordiais da sacralização do riso, e tanto o seu caráter caótico quanto o orgiástico continuam a preservar dados de longuíssima duração pertencentes aos costumes das sociedades agrárias.” (MACEDO, 2000, p. 43)

Durante o carnaval, portanto, a população vivenciava uma segunda vida, paralela ao Estado. O riso fazia-se presente não só enquanto elemento de subversão da ordem social, mas como mecanismo rebaixador, universalista e ambivalente, englobando toda a sociedade oficial e faz irromper dentro dela o “princípio material e corporal”; quebrando seus dogmas módicos ao introduzir a fartura da glotonaria e da bebedeira desmedida, assim como a interdição do pecado ao centralizar suas imagens no homem e, sobretudo, em seu poder de criação material/sexual. Para Bakhtin, esse conjunto de imagens recorrentes, típicas da vida popular medieval, muito presentes na literatura renascentista, podem ser chamadas de *realismo grotesco*. Esse seria um “sistema de imagens da cultura cômica popular” (BAKHTIN, 2010, p. 17), no qual o cósmico, o social e o corporal aparecem unidos de forma insolúvel. Essa harmonia plena de estratos diferentes da vida só pode ser percebida dentro da festa popular, dentro do contato licencioso da praça pública. Sendo assim, o caráter utópico e o momentâneo são inerentes ao realismo grotesco.

As novas relações que se estabeleciam nas praças públicas criavam formas de expressão particulares, próprias ao carnaval. O contato entre as pessoas mudava, aproximando-as de uma forma que, no cotidiano, não seria possível. O riso recaía também sobre os próprios bufões e foliões. Não se ria de um fato cômico distante ou do escárnio de

um terceiro, mas sim da vida em si. Tudo era igualado pelo riso, todas as diferenças sociais eram superadas por ele. Ria-se, portanto, de tudo e de todos, o sentimento tornava-se comum a todo o povo. Esse é o caráter inclusivo do riso carnavalesco. Ele não é destrutivo, sarcástico, mas, sim, construtivo e renovador. Verbal e gestualmente, estabeleciam novos códigos pelos quais se comunicavam os indivíduos, sendo que o tratamento licencioso daqueles que compunham o grande corpo popular da praça pública estava intrinsecamente ligado ao aspecto cômico do carnaval. Destruíam-se as formas de tratamento polidas e respeitadas, marcadas pelos valores sociais hierárquicos.

Esse vocabulário se compunha com as imagens corporais baixas dos órgãos genitais, dos atos carnavais de alívio das necessidades e de procriação, dando origem a expressões até hoje existentes, mas sem a mesma significação, como “eu te cago em cima” ou “pastor de merda”. Na cultura popular, as imagens corporais estavam presentes não só no vocabulário, como também nas celebrações de rua. Bakhtin traz relatos em seu livro (p. 126) do uso de esterco como incenso nas missas paródicas e de sua projeção aos ares sobre todos os presentes:

“Na base desse gesto e das expressões verbais correspondentes encontra-se o rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do “baixo” corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo de destruição, de túmulo para aquele que foi rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são *ambivalentes*. A sepultura que eles cavam é uma sepultura *corporal*. E o “baixo” corporal, a zona dos órgãos genitais é o “baixo” que *fecunda e dá a luz*. Por essa razão, as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com *o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar*.” (BAKHTIN, 2010, p. 127, itálicos do original)

A importância dessas imagens está em sua ambivalência e sua associação direta com a terra e seus ciclos renovadores. As excrecências apontam para o final do ciclo alimentar, compõem-se, portanto, dos restos mortos do alimento que antes vivificou o corpo. Esses restos voltarão para o túmulo da terra, que fará deles alimento para as plantas que futuramente alimentaram novamente outros seres. Segundo o autor, devemos compreender esses gestos rebaixadores como um movimento ambivalente de destruição/renovação. O excremento “é a *matéria alegre*. [...] *os excrementos têm o valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo*, alguma coisa que os une. São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 151, itálicos do original).

A imagem da braguilha, o uso de imprecizações explícitas associadas aos campos baixos

do corpo, o uso de juramentos religiosos que faziam referências ao corpo dos santos e do próprio Deus em contextos de “baixo calão”, as imagens excrementícias, o parto e o coito e mesmo as doenças venéreas surgiam no contexto vocabular da festa popular para referências e qualificar as pessoas presentes. O riso com que tais termos eram evocados é a grande força provedora do sentido ambivalente e renovador de que falamos acima. Isso se dava na medida em que a comicidade inerente à festa pública instaurava um tom jocoso, não sério. A falta de seriedade desclassificava completamente o estatuto de verdade daquilo que era dito, uma vez que a verdade, como discutido anteriormente, só pode ser expressa através da seriedade.

Utilizava-se do elogio com um ar de cinismo que introduzia junto a ele, logo a seguir, o tom injurioso e a obscenidade. Os mercadores das feiras, elogiavam seus produtos com uma linguagem altiva, bela, falavam de suas propriedades para o corpo (o baixo do corpo) como se fossem milagrosas, curativas mesmo da gota ou da sífilis; simultaneamente, injuriavam aqueles que contestavam essas propriedades, outros vendedores ou a si mesmos. “A gota e a sífilis, ‘doenças alegres’, resultantes de um uso imoderado de *comida, bebida e prazeres sexuais*, estão portanto substancialmente ligadas ao ‘baixo’ material e corporal.” (BAKHTIN, 2010, p. 139, itálicos do original) Algo curioso são as proporções desta convivência entre injúria e elogio que chegavam ao ponto de inverterem suas propriedades, tornando-se a obscenidade elogiosa, e a palavra sã e altiva, injuriosa:

“O vocabulário de praça pública é um Jano de duplo rosto [...]: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que injuria elogiando e que louva, injuriando. Por isso, na linguagem familiar (e especialmente nas obscenidades), as injúrias tem tão frequentemente um sentido afetuoso e elogioso [...].” (BAKHTIN, 2010, p.142)

No prólogo de Gargântua, essa voz do pregão de feira medieval faz-se muito presente no tratamento que o narrador dá a si mesmo, àqueles que são bons pantagruelistas e aos que negam as virtudes de suas crônicas. Dedicava seu engenho aos “*beuveurs tresillustres, & vous Verolés tresprecieux*”²⁶ (RABELAIS, 2011, p. 5). No mesmo prólogo, cita e discute Sócrates, Homero e uma série de outros autores clássicos, todos encaixados na mesma matéria divertida que sugere seu título, mas que guarda, a exemplo dos silenos, preciosas substâncias. Declara-se honrado por ser conhecido como bom bebedor e afirma escrever melhor estando com a barriga bem cheia e a garrafa já bem vazia:

²⁶ "bebedores ilustres e preciosíssimos bexiguentos" (Tradução por David Jardim. In: RABELAIS, 1991, p. 32)

“Si ne le croyez: quelle cause est, pourquoi autant n'en ferez de ces joyeuses et nouvelles chroniques? Combien que les dictant n'y pensasse en plus que vous, qui par aventure buviez comme moi. Car à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdis ny employai oncques plus ny autre temps, que celui qui était établi à pendre ma réfection corporelle: savoir est, buvant et mangeant. Aussi est-ce la juste heure, d'écrire ces hautes matières et sciences profondes. Comme bien faire savait Homère, parangon de tous philologues, et Ennie, père des poètes latins, ainsi que témoigne Horate, quoiqu'un malautru ait dis que ses carmes sentaient plus le vin que l'huile. Autant en dit un Tirelupin de mes livres, mais bren pour lui! L'odeur du vin ô combien plus en friand, riant, priant, plus céleste, & délicieux que d'huile! [...] A moi n'est que honneur et gloire d'être dit et réputé bon gauleiter et bon compagnon: & en ce nom suis bien venu en toutes compagnies de Pantagruelistes. [...] Or ébaudissez-vous, mes amours, & gayement lisez le reste, tout à l'aise du corps et au profit des reins. Mais escoutaz vietzdazes - que le mauhubec vous trousse” -, vous souviene de boire à my pour la pareille, et je vous plegerei tous ares metys.”²⁷ (RABELAIS, 2011, p. 10 – 11)

Notamos claramente no prólogo de Gargântua, o que Bakhtin identifica como vocabulário de praça pública. Como o próprio estudioso define, as manifestações discursivas da cultura popular possuem uma organização especial de seu vocabulário. O tom licencioso e irônico tanto dos elogios quanto das injúrias é claro. O exagero nas qualidades dos interlocutores, que mais a frente são insultados e malditos, revela uma forma de tratamento próxima, alheia às convenções comuns da linguagem, que constrói, pelas imagens corporais (e da vida corporal do comer e beber) uma relação afetuosa entre os envolvidos na fala do narrador. A força de tal argumento está exatamente no fato de o próprio narrador dirigir-se imprecisões de beberrão e comilão, associando essas características com sua boa fama. Notamos, portanto, que o valor semântico dessas expressões muda completamente. Termos como “preciosíssimos bexigosos”, “beberrão”, “guloso”, “sem vergonha”, e expressões como “merda para ele”, “que a úlcera vos corroa” (tradução David Jardim) deixam de representar tons ofensivos e degradantes. Uma vez que o princípio material é aqui valorizado e igualado ao estatuto do sério oficial, as imagens do corpo deixam de possuir uma conotação de baixeza

²⁷ “Se não acredita, por que não fareis o mesmo com estas novas e divertidas crônicas? Eis que, ditando-as, não pensei senão em vós, que porventura bebei como eu bebo. Porque, na composição deste livro senhoril, não perdi, e jamais empreguei um outro tempo, do que aquele que gasto para tomar a minha refeição corporal, a saber, bebendo e comendo. São estas as horas mais adequadas para escrever sobre essas altas matérias e ciências profundas, como bem fez saber Homero, paradigma de todos os filósofos, e Ênio, pai dos poetas latinos, assim como testemunha Horácio, embora um grosseirão tenha dito que os seus “Odres” cheiravam mais a vinho do que a azeite. Coisa idêntica disse um bufão dos meus livros; mas merda para ele! O odor do vinho, ó, como é mais saboroso, mais agradável, mais atraente que o do azeite! [...] Para mim, só me sinto honrado e jubiloso por ter fama de ser um bom copo e um bom companheiro: graças a isso sou bem recebido em todos os bons grupos de pantagruelistas.[...] E agora diverti-vos, meus queridos, e lede alegremente, para a satisfação do corpo e benefício dos rins. Mas escutai, sem vergonhas e que a úlcera vos corroa: tratai de beber por mim, que eu começai, sem mais demora.” (Tradução de David Jardim. In: RABELAIS, 1991, p. 35-6)

inferior, indigna e irrelevante e tomam os tons do riso e da alegria igualitária.

A linguagem do banquete, que se faz presente em todo o prólogo, deixa transparecer a importância e a carga significativa dessas imagens para o realismo grotesco. Sua ambivalência é magistral na medida em que associam a vida corporal com a verdade, afinal, as horas mais adequadas à escrita dessas “altas matérias e ciências profundas” é exatamente após a satisfação (e plenitude) das demandas do corpo. Ora, o próprio Sócrates é evocado de forma bufa, em uma descrição que associa seu exterior pobre e duvidável ao seu interior rico e infinito, uma imagem grotesco por excelência; evocado exatamente no texto de Platão que se chama “O banquete”, o que torna ainda mais clara a ligação de que nos fala Bakhtin entre o ambiente livre do banquete e a liberdade sábia (e, por isso, plena) das conversas à mesa. Daí a importância dada à região abdominal, sobretudo o estômago, de forma relativamente simples. O ventre cheio e farto está intrinsecamente ligado à fartura de alimentos, o que implica na não-ocorrência dos desconfortos da miséria. A pança estufada remete diretamente à alegria, à felicidade proporcionada pela fartura. Devido a isso encontramos não somente na literatura, mas principalmente na imagética da cultura popular, as figuras grotescas dos gigantes de estômagos desproporcionais ou dos bufões pançudos, entre outras.

Nesse ponto, torna-se compreensível o movimento de rebaixamento presente em toda a dinâmica paródica carnavalesca, justifica-se a associação de tudo o que é verdadeiro, alto e importante, isolado pelo paradigma da seriedade, às imagens corporais ligadas à fertilidade e vivificação. O motivo da fertilidade, e também da abundância, ligam-se a uma tradição muito antiga dentro das culturas humanas, alterado pelo tempo e pela superposição das sociedades, mas presente sobretudo na cultura popular, mesmo nos tempos mais próximos de nós. Desde tempos antigos, o homem louvou e atribuiu poder às partes de seu corpo, sobretudo às partes inferiores, ou seja, o falo e o ventre. Esses órgãos eram os responsáveis pela reprodução e continuação da sociedade e, mais importante, rendiam (e felizmente ainda rendem) prazer aos homens e mulheres. Da mesma forma estão o ânus e o traseiro, também responsáveis por alívios das necessidades naturais e inegavelmente relacionados à saúde do corpo. Não são poucos os exemplos disso. Basta lançar um rápido olhar sobre a sociedade grega e seu deus Priapo, aos Kama Sutra indianos ou a prática tântrica dos Hindus; até mesmo nas raízes europeias existiam (e continuaram a existir durante a Idade Média, sob corruptelas amalgamadas, nas práticas bruxescas) cultos fálicos e em torno da fertilidade como um todo.

De modo geral, esses órgãos eram simultaneamente associados ao prazer e à

continuidade da sociedade. Nota-se, aqui, o caráter de união entre a alegria e a seriedade, o prazeroso e o necessário. Não havia, portanto, distinção entre o alto e o baixo, ambos se interpenetravam de modo a não haver, segundo as considerações trazidas pelo autor, qualquer forma de distinção entre eles. Afinal, as cosmogonias das sociedades que acabaram por desembocar na civilização medieval envolviam, de modo geral, o aspecto sexual da divindade como gerador não só dos seres e das coisas, como também da manutenção desta vida e dos ciclos sazonais anuais.

Inevitavelmente o homem relaciona seus próprios ciclos aos ciclos do mundo que o cerca. Tal fato se dá não somente pela semelhança do microcosmo corporal e do macrocosmo natural, mas também pela influência exercida pela agricultura e outras formas de produção ou coleta de alimentos, bem como a dependência das estações e fenômenos naturais para a segurança e saúde da sociedade. Em outras palavras, as sociedades primitivas foram capazes de enxergar o princípio que unia toda a vida do planeta. Isso permitiu que seu próprio corpo servisse de “mapa” para o próprio cosmos, visto que, afinal, se tudo era semelhante e estava unido pelo mesmo princípio material cíclico e latente (estando a própria divindade envolvida por ele), o corpo equivaleria ao cosmos. O Renascimento iria ainda fazer grande uso dessa concepção, que ficou guardada, dormente, nas imagens da cultura popular cômica. O texto de Rabelais, de fato, nos mostra muito essa tendência materialista da cosmologia. *As clavículas de Salomão*, livro magno do ocultismo medieval, entende e ensina a astrologia dentro de sua concepção corporal.

A ideia de tempo cíclico expande-se também para o homem e, conseqüentemente, para todo o corpo social. O começo e o fim cruzam-se e, dentro dessa concepção de mundo, não representam fases distintas e absolutas, mas sim fases do mesmo círculo. Ambos convivem simultaneamente:

“No realismo grotesco a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades

naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*.” (BAKHTIN, 2010, p. 18-19, itálicos do original)

Dessa forma, o corpo está colocado aqui como centro do realismo grotesco, uma vez que, na mentalidade medieval, o corpo, a natureza e o cosmos correspondem-se. Estes campos se imbricam e interinfluenciam-se, pois, a rigor, são uma única coisa. O indivíduo, assim como a separação destes campos, é um fato que nasce na Idade Média, mas que inexistente completamente nela. Só terá sua maturidade nos tempos da Renascença. Durante o medievo encontramos ainda o pensamento analógico, conceito vital para a compreensão da mentalidade medieval. Pensar analogicamente, como destaca Hilário Franco Júnior (2010), é estabelecer correspondências entre todos os campos do conhecimento humano, compreendendo aqui os saberes baseados na observação do mundo físico, na imaginação, na cultura, na causalidade lógica, no pensamento racional estruturado, etc. Dessa maneira, inexistem descontinuidades entre os elementos da natureza, dentre os quais está o próprio homem. Daí que a primeira forma de magia foi aquela das imagens e que via na ação e ensejo direcionados à reprodução imagética uma consequência direta no ser ou objeto que estava retratado. Devemos compreender as manifestações da imagética corporal medieval, portanto, como uma forma óbvia dentro do pensamento do Medievo de evocar o Todo, de compreendê-lo e dele comungar, à revelia do dogmatismo crescente nas instituições oficiais:

“Os medievais viam a si próprios como análogos ao Cosmo, acreditando que se Deus formara o homem “do limo da terra” ao qual estava destinado a retornar, cada parte do seu corpo assemelhava-se a uma parte do Universo. Sua cabeça ao céu, seu peito ao ar, seu ventre ao mar, seus pés a terra. Seus sentidos são comparáveis aos elementos, a vista ao fogo, a audição e o olfato ao ar, o paladar à água, o tato à terra. Seu sangue corresponde à água, sua respiração ao ar, seu calor ao fogo. Seus ossos são como pedras, as unhas como árvores, os cabelos como ervas, os sentidos como animais.” (FRANCO Jr., 2010, p. 104)

Poderíamos acrescentar ainda, baseados na discussão de Bakhtin, o falo como o Sol, o ventre e a boca como a Terra, etc. A importância dessas imagens, portanto, justifica sua recorrência dentro da cultura popular, bem como o sentido do rebaixamento. Se o caráter oficial na Idade Média, que é por excelência rígido e grave, respeitoso e punidor, está associado ao alto, ao sublime e puro, conseqüentemente também o está ao pensamento, à alma

e aos céus, ou seja, longe do chão, da terra e do ventre. Isto é refletido não somente na organização social dos feudos e cidades, como também nos próprios ritos católicos, sua doutrina e a literatura oficial da Igreja.

Nos é dado, com base na discussão dos aspectos cosmogônicos medievais que Bakhtin traz em seu estudo, distinguir os três principais pontos de sua teoria: seu pilar central a imagem do corpo, na qual e da qual convergem todos os valores da festa popular e onde está fundamentada a cosmovisão grotesca do carnaval; o rebaixamento, movimento que realiza a união dos elementos heterogêneos, configurando-se como o elo de sustentação do grotesco medieval; e, por fim, o riso, força motriz cuja energia viabiliza o rebaixamento, através do tratamento irônico e derrisório das categorias morais oficiais. É o riso que confere o movimento renovador, uma vez que seu caráter caótico impede qualquer ordenação de valores ou hierarquização entre os sujeitos, integrando à estrutura social e religiosa os elementos escatológicos e sexuais do corpo por elas interdito.

O realismo grotesco, portanto, não é concebido como algo destrutivo. Existindo de fato esta face na composição das imagens grotescas, é intrínseca, em contrapartida, sua associação à renovação, sendo separadas somente a título de reflexão. Dessa forma, o realismo grotesco é, por excelência, ambivalente. O fim e o começo coexistem, a ideia de tempo, como dita anteriormente, é de uma sobreposição cíclica. O grotesco, para Bakhtin, encontra-se justamente no momento entre a destruição e a renovação, ponto no qual se tocam essas realidades e convergem o plano oficial e o plano cômico corporal. A imagem grotesca constitui o estado de inacabamento da renovação, o ponto mediano entre o velho e o novo que dele nasce, a existência simultânea de dois opostos dentro da mesma realidade. O realismo grotesco sempre destaca o aspecto inacabado da natureza, que não deve ser compreendido como incompleto, mas como móvel, ativo e, principalmente, cíclico. Por isso o exagero das protuberâncias que ligam o corpo à natureza, aquelas que representam a ação transformadora e que promovem um ligamento entre o corpo em si e o mundo a sua volta. Novamente aqui estão o falo e o ventre prenhe, as excrescências e a pança, a boca aberta deglutidora e até mesmo o nariz, por muito tempo associado à virilidade e potência de seu possuidor, cujo destaque na imagética grotesca medieval vem pelo fato de ser o único membro dos extratos topográficos superiores a sobressaltar-se para fora do corpo.

A imagem grotesca promove a redefinição dos limites do corpo, da forma em questão,

e do mundo. A frustração do ordenamento do mundo de que trata Kayser pode ser também entendido aqui, mas ausente de sua terrificação. Ademais, a teoria de Bakhtin deixa entrever o estabelecimento de uma visão de mundo plena, ausente no teórico alemão e que foi somente suscitada por Hugo em seu prefácio. A hiperbolização de imagens corporais simbólicas, bem como sua irrupção em quadros sociais que lhe são normalmente avessos e seu nivelamento pela presença do riso revelam da mesma forma as características heterogêneas e caóticas inerentes ao grotesco. O problema com o ensaio de Bakhtin é que, por vezes, seu caráter utópico parece relativizar o fenômeno grotesco em função do riso e da alegria, dentro de um esforço concentrado de enfrentamento da ordem, quando, na verdade, o riso possui uma caracterização completamente amorfa e a desordenação grotesca, da mesma maneira, ocorre espontaneamente, uma vez que é um estágio natural ao tempo cíclico. Os estudos de Bakhtin, dessa maneira, são férteis para a ampliação da caracterização do fenômeno grotesco, bem como para sua compreensão medieval, mas pouco definitivos no que se trata do estudo geral do fenômeno. Dessa maneira, compete-nos uma tentativa de definição do grotesco pelo cruzamento das diversas discussões existentes, bem como um estudo mais aprimorado das formas de pensamento medievais.

2.4 - Tentativa de definição do grotesco: alinhando as teorias discutidas e os estudos atuais

Os autores abordados anteriormente encontram-se entre os principais debatedores da estética do grotesco, sendo seus trabalhos citados dentro dos demais estudos teóricos ou aplicados acerca do problema. Tendo em vista as divergências claras entre eles, faz-se necessário, face aos objetivos fixados por nós, estabelecer uma visão crítica acerca do material teórico abordado com vista à análise dos poemas de Bertrand. Destarte, discutiremos rapidamente os apontamentos de algumas pesquisas mais recentes que julgamos relevantes para nossa reflexão.

Observamos que a tensão é um elemento presente em qualquer uma das teorias estudadas. Esta, por sua vez, pressupõe ambivalência, o que se dá pela presença de elementos opositivos e conflitivos, presentificando-se simultaneamente. A natureza dessa presença, entretanto, varia bastante de uma teoria a outra, podendo-se identificar duas frentes: o

movimento de rebaixamento, eixo principal da teoria bakhtiniana da carnavalização e ponto chave para Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002); e a alienação, inerente à heterogeneidade para Kayser e Philip Thompson (1974). Ambas as frentes, por sua vez, possuem um germe que pode ser identificado no *Prefácio* de Victor Hugo, mas cujos conceitos não são, senão, suscitados pelo autor.

O estudo feito por Muniz Sodré e Raquel Paiva é especialmente interessante, na medida em que possui por eixo diretivo o valor estético do grotesco. Por categoria estética pode-se compreender um sistema de elementos organizados de uma forma específica e coerente, cuja dinâmica gera uma série de correlatos significativos que transmitem determinados valores, identificando-se, dessa maneira, a um gênero artístico específico. Daí que os autores compreendam o grotesco, assim como o cômico ou o trágico, como um gênero artístico esteticamente organizado, o que equivaleria afirmar que o grotesco pode ser conscientemente ordenado:

“O belo é, desde o antigo grego, ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas. [...] O feio (tradicionalmente identificado ao “mau”, assim como o belo era tido como “bom”), por sua vez não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retirarmos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por exemplo a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é puro negativo do belo.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 19)

Tal consideração eleva o grotesco a uma categoria própria, que apresentará consequentemente uma organização característica, eximindo-o de sua dependência dos conceitos de belo e feio (sobretudo considerando que, para o Romantismo, o grotesco era de fato uma forma de beleza). Logo, depurando-se do feio o caráter de grotesco, tem-se que o grotesco pode ser feio, mas nem todo feio será grotesco. Este seria *disgusto*, que não é o desprazer ou desgosto, mas uma apreciação estética contrária ao “gosto”, nesse caso, o bom gosto e os cânones. A estética, entretanto, não se resume a mera organização de elementos artísticos, constituindo-se enquanto meio de cognição sensível, isso é, que nos leva a conhecer e experimentar a realidade que nos rodeia através de nossos sentidos e das sensações que estes elementos exteriores são capazes de provocar em nós. Associada a uma forma de conhecimento do mundo, a estética será, por vezes, posta em paralelo aos valores morais, culturais e sociais. O belo por vezes associa-se ao bem e ao correto, da mesma forma que o feio ao mal e ao reprovável. O grotesco, entretanto, não se posiciona sobre nenhum dos dois

polos, constituindo-se enquanto a própria quebra da lógica que organiza esta ambivalência e se tornando motivo contestador dos modelos postos. Daí que em seu prólogo, os autores associam o grotesco não à fraqueza de alguns espíritos, que sublimam na bizarria suas frustrações, mas à força suficientemente disposta ao ponto de opor-se à ordem como um todo, ausentando-se de sua lógica:

“O grotesco é, ai, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça constantemente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão, tudo aquilo que a ideia eleva alto demais.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 34)

Espontaneidade que permite “rir do terrível ou das desproporções das formas, transformando-os em veículo de irrisão e de provocação aos cânones do esteticamente correto” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 9). Não somente provocação aos cânones estéticos, mas também a todos os valores a eles agregados e todo o correlato de significações sociais a que correspondem. O grotesco é, nesse sentido, uma forma de embate cultural, que visa eliminar a imposição do cânone, diluindo em suas próprias negações. Para tanto, estabelece-se a “desarmonia do gosto”, baseada no profundo deslocamento de sentido “operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos” (p. 17), associados a campos julgados como baixos (partes baixas do corpo, fezes, animalidade). Compreendendo o grotesco por um prisma topográfico, os autores trazem como comum às suas manifestações o movimento do rebaixamento. Dessa forma, o grotesco assume um caráter profundamente contestatório, na medida em que é alheio à formação de qualquer hierarquização:

“De fato, não empenha-se nem um pouco, como o barroco, na restauração da razão clássica, nem opta por nenhuma moral progressista. O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos "caóticos" ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 25, grifos do original)

O grotesco seria, antes, maneirista, no sentido de possuir uma espontaneidade e uma mobilidade de tal forma desgarradas de pressupostos formais e morais que viabilizariam, naturalmente e por esta constituição mesma, a revelação do lado monstruoso ou obscuro das coisas. A importância de constatá-lo se dá pela revelação de que não basta haver o paradoxo, visto que, como ressaltam os autores em passagem anterior, o conceito grego de beleza prevê

a tensão especial entre polos opostos e elementos contrários, mas, para que haja o grotesco, deve existir uma disposição especialmente livre dentro desta associação de elementos contraditórios. Daí o caráter onírico e mesmo insano associado por vezes ao grotesco: tais disposições mentais são aquelas que melhor nos permitem a evasão da razão e a associação dos elementos e valores mais distantes entre si. Poder-se-ia afirmar, portanto, que o grotesco é ilógico por natureza ou, por vezes, analógico.

Kayser destacara esse poder do grotesco quando afirmou, mesmo sem entrar em detalhes, que ele proporciona o conhecimento de fatos desconhecidos de nosso mundo. Bakhtin, de forma semelhante, tratou do grotesco enquanto revelação de uma realidade não exatamente oculta, mas apartada da esfera social. Dessa maneira, poderíamos compreender o movimento de rebaixamento também como uma revelação de aspectos ocultos. Aspectos não necessariamente desconhecidos, mas negados e abolidos para fora do cânone, que são compulsivamente evitados. Por esse motivo (trazer à realidade elementos estranhos que a negam e cuja presença altera seu funcionamento face ao sujeito) é que identificamos o rebaixamento como uma forma de alienação, visto que o polo alto é alienado de sua condição superior da mesma forma que o polo baixo fica alienado de sua condição marginal e toma para si os ares prestigiosos daquele primeiro e vice-versa:

“No labirinto narrativo dessas cenas pintadas [*O Jardim das Delícias*, de Bosch] - cuja característica mais inquietante talvez seja a reversibilidade entre o humano e o animal - os outros mundos sugeridos não são apenas virtuais ou “compossíveis”, como no barroco, mas reais em sua alteridade inquietante. Esta desafia o conceito a existir, imagem a sustentar sua pretensa univocidade de sentido. E o desafio se expressa no disparate, na hibridização desordenada, na metamorfose *in actu*, na forma que se abre sem contenções para o outro, o estranho. [...] É esta possibilidade de desafio que torna muitas vezes crítica a manifestação grotesca, em qualquer modalidade de expressão artística.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 27-28)

Ainda assim, torna-se necessário especial cuidado em lidar com o conceito de alienação, tendo em vista que ele pode sugerir a imposição de um caráter impotente sobre o sujeito que toma contato com o fenômeno grotesco. Isso porque o grotesco promove, invariavelmente, a ampliação (ou a sua possibilidade) das fronteiras existenciais, uma vez que o sujeito agora toma consciência do caráter ilusório de seu conhecimento de mundo. A paralisia, ainda assim, é possível, mas não é regra, como qualquer outra reação. Ademais, a teorização de Muniz Sodré e Raquel Paiva traz para o campo da discussão do grotesco dois fatores interessantes: primeiramente, o prisma estético do fenômeno grotesco, como discutido

acima; em segundo, a identificação e sistematização do grotesco em outros campos que não as artes, embora não julguemos relevante discutir este último em detalhes, visto que se trata de uma tentativa de organização e sistematização de componentes do grotesco.

P. Thompson, em seu livro *The Grotesque*, calca o conceito de grotesco em uma oposição básica, cuja recorrência é essencial para a caracterização do termo: a tensão criada a partir da heterogeneidade (chamada pelo autor de “desarmonia”) entre o risível e o desagradável (ou repulsivo) digno de pena. Segundo o autor, a única palavra capaz de abarcar a incômoda recorrência da comicidade em um fato horripilante é a palavra “grotesco”, que possuiu no seio de sua significação a propriedade ambivalente de referir-se igualmente a ambos os campos. “Uma cena grotesca” poderia tanto suscitar algo profundamente desagradável como um cômico digno de pena e do qual, mesmo se mostrando engraçado, possuiu em sua raiz uma propriedade de estranhamento. Este último, entretanto, só compreenderia o grotesco na medida em que fosse causado pela simultaneidade daqueles dois elementos básicos, estando subentendido que haveria formas de estranhamento que não ocorreriam pela via do grotesco.

Outro fator primordial para compreender a visão de Thompson sobre o grotesco é sua ininteligibilidade intrínseca. Quando o impasse provocado pelo grotesco é colocado diante de nós, a solução racional não só se torna impossível como desnecessária, visto que sua natureza é ambivalente e paradoxal. Dessa maneira, o autor chama a atenção para o fato de que o impacto emocional do grotesco não se resume ao interlocutor, no caso da obra artística, estando presente igualmente no esforço intelectual que precede a composição artística:

*“Suffice to say for the presence that they both involve rationalization and defense-mechanisms, suggesting that the grotesque (assuming that this is in fact what we are confronted with) is hard to take, and that we tend to try to escape the discomfort it causes.”*²⁸ (THOMPSON, 1974, p. 2-3)

Dessa forma, somos levados a concluir que o grotesco não possui uma solução racional, pois se acha na contramão de qualquer procedimento racionalizante ou lógico e, indo mais além, não pode ser sistematizado, uma vez que se trata de uma manifestação completamente livre de recorrências e constância. Nesse sentido, seu desconforto estaria associado ao rompimento da segurança que nossa consciência estabelece acerca do mundo

²⁸ “Basta dizer por hora que ambos envolvem racionalização e mecanismos de defesa, sugerindo que o grotesco (assumindo que isto é de fato o que estamos confrontando) é difícil de apreender, e que nos impele à fuga do desconforto que ele provoca.”

físico ao seu redor, resguardada, por sua vez, por estes mesmos mecanismos lógicos e racionais. A Razão refere-se à relação entre grandezas de mesma natureza, que se dá de forma exata e, portanto, previsível. O grotesco espanta por destruir as certezas e previsibilidades que tecemos sobre o mundo.

O autor destaca a mudança ocorrida na acepção do termo ao longo do tempo, conferindo grande importância ao exercício reflexivo que, durante este período, proporcionou uma melhor definição frente à vaguidão de seus primórdios. Thompson ressalta o seu valor caprichoso e fantasioso, que refletia a forma de arte leve e despreocupada, quase onírica, de alguns artistas da Renascença. Como ressaltado por Bakhtin, o termo sofreu fortes alterações ao longo do tempo, fato que levou Thompson a destacar o *Prefácio* de Hugo como ponto central na evolução do conceito de grotesco, visto que o poeta francês deslocara o termo de suas especificidades técnicas da pintura e das artes para então alçá-lo a elemento constitutivo da própria realidade humana. Mais ainda, elemento natural, integrante da Natureza e, portanto, presente nas suas mais diversas manifestações.

*“The most sustained Romantic discourse on the grotesque comes not from Germany but from France. [...] Hugo thus removes the grotesque from the fringes of artistic creation to a position of centrality, stressing the infinite variety in the comic, the horrible and the ugly - the latter is especially important to him - compared to the narrow confines of the beautiful and sublime. It is also worth noting that Hugo associates the grotesque not with the fantastic but with the realistic, making it clear that the grotesque is not just an artistic mode or category, but exists in nature and in the world around us.”*²⁹ (THOMPSON, 1974, p. 17)

No universo fantástico, as leis cósmicas são outras, próprias àquele universo ficcional, o que cria um distanciamento seguro entre o leitor e as mudanças na realidade por ele observadas. “[...] *far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful*”³⁰ (THOMPSON, 1974, p. 22-23). A conclusão à qual o autor chega sobre o grotesco considera sua configuração em função da capacidade alienante que ele possuiu, tendo em vista o deslocamento do sujeito em relação à realidade. Thompson atribui a ele um poder derrisório e contestatório, baseado em seu poder de choque e distúrbio:

²⁹ “O discurso romântico mais amplo sobre o grotesco não vem da Alemanha, mas da França. [...] Hugo assim desloca o grotesco da periferia da criação artística para uma posição de centralidade, salientando a infinita variedade do cômico, do horrível e do feio - este último especialmente importante para ele - em comparação com os estreitos limites do belo e do sublime. É importante ressaltar que Hugo associa o grotesco não ao fantástico, mas ao realismo, deixando claro que o grotesco não é apenas um conceito artístico ou uma categoria, mas existe na natureza e no mundo que nos rodeia.”

³⁰ “[...] longe de possuir uma afinidade com o fantástico, é precisamente a convicção de que o mundo grotesco, não obstante estranho, é ainda o nosso mundo, real e imediato, o que torna o grotesco tão poderoso.”

“[The grotesque shock is frequently used] in satirical, parodist and burlesque contexts, and in a pure invective. The shock-effect of the grotesque may also be used to bewilder and disorient, to bring the reader up short, jolt him out of accustomed ways of perceiving the world and confront him with a radically different, disturbing perspective. [...] This effect of the grotesque can best be summed up as alienation. Something which is familiar and trusted is suddenly made strange and disturbing. Much of this has to do with the fundamental conflict-character of the grotesque, with the mixture of incompatible characteristics of it.”³¹ (THOMPSON, 1974, p.58-59)

O conceito de anormalidade destacado pelo autor como um dos constituintes do grotesco baseia-se nessa correspondência inerente de seu universo ao nosso universo familiar, fato que parece unânime nos três autores abordados anteriormente. A falta de reação do expectador frente ao fenômeno grotesco, que Kayser restringiu à sensação terrificante de perder o chão sob os pés, dá-se pelo estranhamento gerado pelo grotesco ou, como definiu Freud (1996), pela repentina tomada de consciência de elementos desconhecidos dentro da realidade próxima e familiar.

O estranho terrifica e, se o faz, segundo Freud, é porque mina a segurança que tecemos com base na familiaridade do mundo que nos rodeia. Por conhecermos seus desdobramentos (e por serem eles, até certo ponto, previsíveis, uma vez que se repetem em ações compreendidas por leis racionais) sentimo-nos confortáveis e seguros, uma vez que o conhecimento do cosmos nos proporciona domínio, ou ao menos equilíbrio dentro dele. Mas o desconhecido persiste, tal qual entidade paciente, em destruir essa delicada proteção, revelando a traição da confiança por nós depositada.

O avanço que devemos a Freud na compreensão desta questão não se encontra no fato de ele associar ao estranho uma fonte de medo calcada no desconhecido; mas, sim, por ter rastreado corretamente a origem do sentimento de estranhamento. Percepção que se faz possível através de sua análise dos verbetes de língua alemã para estranho: “*Unheimlich*”, o estranho que se opõe a “*Heimlich*”, aquilo que nos é familiar. Mas a oposição aqui não é clara, visto que *heimlich*, significando o que é familiar, confortável, conhecido, pertencente à casa ou à família, também significa algo íntimo e, logo, algo que é feito, guardado ou confabulado longe de olhares alheios, algo que se esconde. “*Unheimlich*” passa então a

³¹ “[O choque grotesco é frequentemente usado] em contextos satíricos, parodísticos ou burlescos, e na injúria pura. O efeito de choque do grotesco também pode ser utilizado para confundir ou desorientar, para trazer o leitor aquém, lançando-o para fora das maneiras habituais de perceber o mundo e confrontá-lo com uma perspectiva radicalmente diferente, perturbadora. [...] Este efeito do grotesco pode ser melhor traduzido por alienação. Algo que é familiar e confiável é repentinamente tornado estranho e perturbador. Muito disto está relacionado com o caráter fundamentalmente conflitivo do grotesco, com a mistura de características incompatíveis que o compõe.”

significar o estranho não tanto no sentido de estrangeiro e alheio, negação do familiar, mas como aquele aspecto oculto do conhecido que deixou de sê-lo ou aquilo que não deveria ter vindo à tona, mas o fez:

“[...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu *das Heimliche* para o seu oposto, *das Unheimliche*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.” (FREUD, 1996, p. 258)

Não só à repressão ancestral, mas também aos complexos infantis, Freud liga a possibilidade de irrupção do estranho. É importante notar ainda (no trecho sublinhado), que o que torna, segundo Freud, o evento ou elemento assustador não são suas características naturais, isso é, seus atributos próprios, pois é irrelevante se o fato em questão era assustador antes de se tornar oculto. O que o torna terrífico é sua reaparição, sua conversão em um fato estranho.

Para além das questões psicanalíticas, que não nos cabem neste ensaio tanto quanto as estéticas, Freud chama a atenção para o fato de que, sendo a literatura um universo onde a imaginação do autor é livre para criar, o estranho nem sempre pode surgir, mesmo que na vida real a situação descrita fosse tida como absurda. Isso se dá porque dentro da literatura se estabelece um “contrato” no qual, não havendo ligação com sua realidade, o leitor aceita o universo que lhe é proposto, como no caso dos contos de fada. Segundo o autor, o estranho estaria salvaguardado na literatura pela proximidade (similaridade máxima) do universo literário com aquele da realidade do seu leitor:

“Adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor, e consideramos as almas, os espíritos e os fantasmas como se a existência deles tivesse a mesma validade que a nossa própria existência tem na realidade material. Também nesse caso evitamos qualquer vestígio do estranho. A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história. [...] O estranho que pertence à primeira categoria — a que procede de formas de pensamento que foram superadas — conserva o seu caráter não apenas na experiência, mas também na ficção, na medida em que

o cenário seja de realidade material; quando se lhe dá, porém, um cenário artificial e arbitrário na ficção, pode perder aquele caráter.” (FREUD, 1996, p. 267-268)

Ademais, constatada a proximidade de ambos os universos (a realidade conhecida e a realidade oculta que se revela) ou, ainda, sua sobreposição, Thompson destaca um fato que julgamos de grande relevância para a compreensão que buscamos do fenômeno. Segundo o autor, este choque violento entre opostos pode ser compreendido “[...] *as an appropriate expression of the problematical nature of existence. It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation*”³² (1974, p. 11). O grotesco seria, portanto, uma forma de expressão espontânea que se dá frente ao limiar dos valores existenciais de uma sociedade. A corrupção e queda de um sistema de valores, que sempre se dá face à mudança e substituição das antigas crenças, é marcadamente um momento crítico dentro da evolução natural das culturas. Isso nos leva a refletir o poder destrutivo do grotesco não enquanto mera fantasia ou alucinação, mas como reação espontânea de contestação de um sistema de valores, e mais: destruição desse sistema pela evocação de seus paradoxos e discontinuidades.

Faz-se importante ressaltar, entretanto, que esta característica contestatória do grotesco não pode defini-lo, sendo, antes, uma consequência ou um uso possível de sua estética para fins localizados. O que lhe é próprio, isso sim, é a percepção destas discontinuidades e a tomada de consciência acerca do aspecto ilusório das fronteiras e limites que estabelecemos entre nós e o mundo e entre os demais entes que dele participam. Sua irrupção é espontânea, pois trata-se de uma forma de conhecimento de que dispomos para compreender o universo à nossa volta; se o grotesco manifesta-se na cultura, isso se dá, acreditamos, pela radicalização destas fronteiras e limites racionais, o que tornaria necessário seu (re)aparecimento.

Nesse sentido, podemos compreender o grotesco enquanto forma de delírio, nos termos preconizados por Pierre-André Rieben, em seu livro *Délires Romantiques* (1989). Segundo o autor, o delírio não é somente uma forma de desordem mental e descompasso com os pressupostos da realidade, mas a afirmação de um horizonte novo que surge daquilo que já nos é familiar. O descontrole provocado pelo delírio é a alienação deliberada dos modelos de compreensão da realidade, limitantes em sua organização racional, em função de uma revisão das correlações significativas dos signos que dispomos para compreender o mundo. Através da união de opostos é possível revelar as falhas de coerência na cosmovisão racional que se

32 “[...] como uma expressão apropriada da natureza problemática da existência. Não é acidental o fato de que o grotesco na arte e na literatura tende a se manifestar em sociedades e Eras marcadas por discórdia, mudanças radicais ou desorientação.”

estabeleceu a partir do Humanismo, fazendo surgir fenômenos, elementos e relações que, malgrado sua impossibilidade lógica, fazem-se presentes. Rieben direciona seu estudo, dessa maneira, sobre as obras que revelam o conflito entre o ser e sua negação: o informe, que nega a necessidade estética da forma; e o indizível, que confronta a necessidade da expressão e sua impossibilidade. Esta tendência é clara para o autor no Romantismo e nos movimentos literários e artísticos que o sucederam na modernidade.

A experiência romântica do delírio não é em si negativa, mas antes, um esforço positivo no sentido de explorar zonas desconhecidas e, sobretudo, proibidas da existência humana. Muito de seu aspecto negativo e doentio advém da interdição do tabu na qual se encontram, relegando-as a um sentido reprobatório. Ascender ao todo significa comungar com todas as suas partes, unindo o existente e o não-existente ou negado.

Segundo Rieben, podemos compreender estas desordens como manifestação de sintomas maiores e mais profundos, especificamente como meio de resistência estabelecido por um sistema de signos caóticos face a outro sistema, constituído pelo ideário dominante, e

“[...] qui ont tendance à se scléroser pour devenir les instruments de la contrainte idéologique, de la canalisation arbitraire des désirs, de la soumission sociale. [...] Contre ces contraintes, qui peuvent prendre des formes très variées, allant des « idées reçues », de la « doxa », à des ensembles plus différenciés comme, par exemple, le discours du Pouvoir, de l’Église, de la Culture, etc., les délires se présentent alors comme des systèmes antagonistes qui relativisent, « dénaturent » les premiers, le soumettant à la critique et à réévaluation.”³³ (RIEBEN, 1989, p. 12-13)

Por isso, Rieben associa este sistema de signos delirante ao movimento de carnavalização discutido por Bakhtin, uma vez que o delírio não se coloca frente ao embate do ideário dominante, contrariando-o simplesmente, mas se infiltra subversivamente no seio deste ideário, corrompendo-o. A subversão pelo rebaixamento, exageração ou deformação não possui outro sentido senão o de reestabelecer uma coerência que se perdeu em um sistema de valores que se tornou caquético e paralítico. Tal fato faz sentido se atentarmos para a presença do discurso orientado e do delírio em algumas obras (tal como preconizara Hugo), mas sobretudo no fato de o Romantismo ter expropriado ao Classicismo seu principal veículo de manifestação: as artes. Foram, afinal de contas, os impasses acerca da estética os grandes

³³ “[...] que têm tendência a se esclerosarem por se tornar os instrumentos de restrição ideológica, da canalização arbitrária dos desejos, da submissão social. [...] Contra essas restrições, que podem tomar formas muito variadas, indo das “ideias consagradas”, da “doxa”, aos conjuntos mais diferentes como, por exemplo, o discurso do Poder, da Igreja, da Cultura, etc., os delírios apresentam-se então como sistemas antagonistas que relativizam, “desnaturalizam” os primeiros, submetendo-os à crítica e à reavaliação.”

propulsores das querelas entre a Academia e os *Jeunes-France*. Disso, o autor conclui que o delírio se manifesta por uma via dupla: a semântica (nas personagens e imagens criadas); e na sintática (o discurso da obra). O delírio define-se, dessa forma, como o estabelecimento de uma ordem diferente e alheia dentro do sistema já conhecido.

Por vezes, ambos os aspectos integram-se em um único fenômeno, estando a imagética grotesca associada também a um distúrbio em seu suporte, seja ele literário, pictórico ou plástico. No caso específico da literatura, encontramos adjetivação hiperbólica ou incoerente, sintaxe incongruente, etc. Seguindo a argumentação de Anatol Rosenfeld (2009), poderíamos associar estas impropriedades linguísticas como uma via óbvia para a manifestação do grotesco, uma vez que nosso conceito de realidade está absolutamente permeado pela língua, exercendo ambas as estruturas uma influência mútua. O estranhamento da realidade está intrinsecamente associado ao estranhamento dos meios de apreensão e contato com esta realidade, estando a língua inclusa nesta gama. Uma vez que a língua é meio de compreensão do mundo, suas discontinuidades e absurdos se convertem em via de acesso às discontinuidades do próprio mundo com o qual se relaciona:

“Todavia, sabemos-nos aprisionados nas estruturas da nossa língua como uma mosca na teia de aranha. Se a língua é capaz de criar tais monstros, não teremos razões de sobra para duvidar ainda mais da sua conduta cotidiana, tão humilde e bem comportada? Precisamente esse bom comportamento inspira suspeitas, pois resulta num tecido de clichês que nos tapa a visão, impõe-nos o rumo dos pensamentos e falsifica as nossas experiências.” (ROSENFELD, 2009, p. 67)

Assim, o delírio romântico não seria, de forma alguma, um isolamento, mas uma crítica orientada por um exercício de revisão dos valores sociais e, portanto, uma forma de reconstruir as relações sociais e culturais já desgastadas e vazias de sentido. Por isso mesmo, o delírio define-se enquanto força conciliadora e aproximativa, que coloca em relevo o estatuto de normalidade ao revelar-lhe o avesso e, através deste, suas defasagens. Longe de ser um desvio isolado e cerrado em si mesmo, o signo delirante é ativo e transformador, movendo os laços culturais estagnados. A impossibilidade da comunicação do discurso delirante não é, senão, uma denúncia da incomunicabilidade já existente, quando não a tentativa de reestabelecer esta comunicação perturbada. O delírio é, portanto, a manifestação do anseio de comunhão com todas as coisas:

“Perception d'un univers instable, contradictoire, chaotique, dont le corollaire est l'aspiration à la plénitude, à la cohérence [...]. Même si le sujet s'y éprouve fragmenté,

*éparpillé, défait, cette conscience même demeure comme la marque de son exigence de cohérence, face à un monde dont le monolithisme et la cohérence ne sont qu'une apparence et un mensonge.*³⁴ (RIEBEN, 1989, p. 211)

O grotesco coloca-se aqui como uma forma possível de transgressão, isso é, enquanto um dos sistemas de delírio que encontramos na literatura, fazendo confluírem as oposições e contrariedades em uma única imagem. A carnavalização, como destacamos há pouco, participa enquanto forma válida de delírio, na medida em que constitui uma forma direta de embate e revisão dos estatutos sociais vigentes, através do estabelecimento de uma oposição a nível topográfico. Quando busca comentar as afirmações de Bakhtin sobre as limitações individualistas do grotesco romântico, que o trata enquanto degenerescência do espírito popular do grotesco medieval, Rieben lança o argumento de que, estando a festa popular inviabilizada socialmente em sua forma original, o campo de manifestação da carnavalização passa a ser aquela do indivíduo refletido na obra literária.

Como eixos da teoria de Bakhtin, encontramos o realismo grotesco, sistema de imagens centralizado na figura do corpo, o rebaixamento, movimento topográfico de alinhamento de polos valorativos opostos; e, por último, o riso, força motriz que viabiliza este alinhamento e que se baseia naquele sistema de imagens corporais. Analisando os estudos de Kayser e Hugo, torna-se patente que tanto o riso como o realismo grotesco são elementos que perderam muito de sua potência original, em grande parte associada ao modelo social específico da festa popular carnavalesca. O riso é abordado por todos os autores estudados como fator pertencente ao grotesco, com maior ou menor importância como vimos, mas somente em Bakhtin recebe a função central no fenômeno do grotesco. Concordamos que as manifestações modernas do grotesco não ocorrem nos moldes preconizados por Bakhtin para o caso do Medieval, mas acreditamos que tal fato não impede a manifestação do grotesco nas artes, nem tão pouco anule seu caráter de desvelamento cosmológico. O indivíduo não ocupava, no Medieval, o posto central que ocupou na modernidade romântica sendo que não faz sentido, como refletiu Rieben, esperarmos que se manifeste em sua forma popular. A manifestação individual do grotesco nas obras literárias é, como mostrado acima, uma forma de rebaixamento e rompimento dos limites do mundo. O próprio Bakhtin é quem nos elucida essa questão, aproximando as manifestações do grotesco em ambos os períodos através de sua

³⁴ “Percepção de um universo instável, contraditório, caótico, cujo corolário é a aspiração à plenitude, à coerência [...]. Mesmo se o sujeito aqui se experiência fragmentado, disperso, incompleto, esta consciência permanece como a marca de sua exigência de coerência, face a um mundo no qual o monolitismo e a coerência não são senão uma aparência e uma mentira.”

essência:

“Esse caráter *infinito e interior* do indivíduo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado. Para convencer-se disso, basta comparar as análises racionalistas e exaustivas dos sentimentos internos feitas pelos clássicos e as imagens da vida íntima em Sterne e os românticos. A força artística e heurística do método grotesco sobressai de forma gritante.” (BAKHTIN, 2010, p. 39, itálicos do original)

Compreendemos, face ao que foi discutido, que o grotesco não poderia ser definido enquanto alienação senão em função de seu efeito sobre o observador e a limitada relatividade de sua realidade. O grotesco é necessariamente heterogêneo. Isto equivale a afirmar que é ambivalente, uma vez que em sua constituição básica se encontra a confluência de elementos opositivos de uma dada realidade (ou desta realidade e uma outra completamente oposta), cuja aproximação e união indissolúvel provocam o estranhamento em face de algo que se faz existente, mas que não deveria existir, visto que se julgava impossível. Nesse ponto, toma relevo a presença de um conjunto de leis que organizam a cosmovisão dos indivíduos e que pressupõe, conseqüentemente, um sistema racional enquanto mecanismo de percepção dessa realidade, existente antes da manifestação do fenômeno grotesco. É indo contra essa racionalização que este último surge, anomalia que torna visível os limites do alcance daquela realidade tida até então como absoluta. Assim, o grotesco é alienante em *strito sensu*, uma vez que retira o sujeito de sua realidade particular e original. Contudo, se concluirmos que o conceito de realidade é relativo em si mesmo, poderemos considerar sem erro que o grotesco se constitui, em *lato sensu*, como alargamento da realidade e, logo, configura-se enquanto movimento de inalienação do sujeito, desvelando-lhe a verdade.

Daí, portanto, a necessidade que enxergamos de destacar dois pontos essenciais ao fenômeno do grotesco, sendo este exercício artificial e meramente metódico, visto que ambos participam igualmente de sua manifestação: o objeto em si e seu observador. O fenômeno grotesco não é conflitivo em si mesmo. As formas que dele participam se reúnem em uma unidade e superam a coexistência, passando a compor um único e mesmo elemento. Este conflito reside, antes, naquele que com ele dialoga, seu observador, receptáculo que contém as crenças e a cosmovisão que negam aquela manifestação, por isso mesmo, estranha. Entretanto, o objeto em si não existe, uma vez que a realidade parte do indivíduo que a

vivência. O sujeito é o autor de sua própria realidade e, dessa maneira, por mais que se possa pensar o objeto independentemente dele, este só existe em função do sujeito. Portanto, o conflito do grotesco se mantém. Este se manifesta em um fenômeno alheio ao sujeito, mas só ocorre em função deste último. Daí a profunda perturbação que o grotesco provoca naqueles que com ele tomam contato. A desordem de reações dá-se, justamente, pela alienação do contexto de realidade de seu interlocutor, que por sua vez não consegue inserir o fenômeno em seu sistema de crenças, tornando-o imprevisível. A imprevisibilidade é que faz com que não se possa (pre)dispor de uma reação coerente ao grotesco: está instaurada a confusão.

Dispostos os apontamentos anteriores em seus devidos pontos de nossa discussão, concluímos que o grotesco é, por excelência, uma composição heterogênea, ambivalente e opositiva, uma vez que se constitui como a confluência de elementos distantes e contrariantes de determinado sistema de valores e crenças (podendo abarcar a realidade como um todo ou somente um recorte socialmente aceito, como no caso medieval discutido por Bakhtin). Da mesma forma, acreditamos que o grotesco seja essencialmente um fenômeno estético, compreendendo esta afirmação dentro dos apontamentos de Muniz Sodré e Raquel Paiva. Em se tratando de um meio cognitivo, a estética está imbuída de valores sociais. Isto nos leva a concluir que o grotesco manifestar-se-á, grande parte das vezes, topograficamente, ou seja, destruindo uma hierarquia antes existente através do rebaixamento.

Baseados nos conceitos expostos anteriormente, podemos concluir da mesma forma, que o grotesco sempre causará estranhamento, uma vez que se comporta como delírio ou desvio. As reações por ele provocadas em seu interlocutor, do medo ao riso, não poderiam defini-lo, ocorrendo em função de seu comportamento imprevisível. O riso, em especial, deve ser considerado como força preciosa na manifestação do grotesco, em vista de seu poder derrisório e nivelador, capaz de destruir a força impositiva dos valores preconizados pela seriedade, não sendo, entretanto, de absoluta necessidade.

Desde o início desta pesquisa, uma questão simples colocou-se sem oferecer resposta aparente: O que levava a arte romana a reproduzir nos interiores de seus palácios, edificadas sobre os fundamentos da razão e da geometria, aquela forma de arte tão peculiar denominada, na ocasião de sua redescoberta, *grottescos*? Parece-nos, face ao que foi estudado, que o fenômeno do grotesco, sua ambivalência e heterogeneia, são naturais ao homem. Mais: são, talvez, inevitáveis e essenciais. O humano tem necessidade da comunhão com o Todo, com

tudo aquilo que compõe o universo à sua volta e que reflete as mais diferentes faces que o integram e, indo mais além, da comunhão com o Uno, visto que tudo, em toda a sua diversidade, é integrante de um mesmo e único universo. O grotesco nos oferece essa possibilidade.

3 - A IMAGEM POÉTICA GROTESCA DE ALOYSIUS BERTRAND

Como discutimos anteriormente, o grotesco permitiu ao Romantismo como um todo uma via de solução para a cisão da unidade do mundo que era sentida de modo generalizado pelos artistas daquele tempo. Tal afinidade não se dera por acaso: em um movimento artístico que teve como um dos princípios básicos a pluralidade do característico, buscando fugir à normatização, muitas vezes pela comunhão com o proibido e pela violação do tabu, não é de se surpreender a presença de uma estética paradoxal e pluralista como o grotesco. Ironicamente, a mesma característica que o define é aquela responsável por sua indefinição: o Romantismo pressupunha uma individualidade inerente, ou seja, formas de manifestação típicas, próprias a cada um, visto que eram todos indivíduos, manifestando este princípio de forma peculiar (ver capítulo 1). Isso equivale a dizer que o fenômeno grotesco se manifestou nos artistas do Romantismo de formas diferentes, particulares a sua cultura e vivência próprias. O grotesco em Bertrand, se comparado a outras manifestações do fenômeno, seria tido como mais abstrato, na medida em que, possuindo manifestações híbridas, que fazem surgir na obra toda uma população de tipos andrajosos, corruptos, cômicos e ridículos, não resume a isso o caráter grotesco de sua obra. Para além da crueza característica a este aspecto realista, o *Gaspard* rompe as fronteiras da realidade da obra pela manifestação de um imaginário fantasioso, compondo formas mais sutis de ambivalência grotesca.

O grotesco deve ser compreendido enquanto qualquer manifestação de um conflito em que as tensões se estabelecem no seio de um mesmo elemento, de uma mesma unidade que, por sua vez, não deixa de ser unitária pela existência de tal conflito, caracterizando o fenômeno da heterogeneidade. A palavra conflito, por sua vez, cabe nesta definição somente de forma superficial, visto que ele pode ser vivenciado tanto pelas personagens quanto pelos interlocutores que tomam contato com o fenômeno, mas não define as relações entre os elementos compositores do fenômeno grotesco em questão. Estes elementos, pelo contrário, organizam-se entre si de forma harmoniosa, uma vez que sua contradição se revela aparente ao se solucionar em sua confluência. A contrariedade dos elementos do grotesco é, dessa maneira, apenas superficial, pois ela não impede que os elementos ali presentes constituam uma única entidade ser. Daí discriminarmos a reação ao grotesco do fenômeno em si, legando-a ao interlocutor ou às personagens. O estranhamento do mundo, de que nos fala Kayser, é consequência do alargamento do mundo, momento em que se revela o limitado

conhecimento da organização cósmica em que nos inserimos, denunciando as fronteiras entre seus componentes como incertas e maleáveis. Daí que o fenômeno do estranho, para Freud, fosse inerente ao familiar: o que ocorre é a tomada de consciência a respeito da existência de um aspecto que se ignorava até então, mas que não deixou de existir em momento nenhum, estando sempre ali, independentemente do desconhecimento a seu respeito. Por isso Bakhtin pôde demonstrar que o grotesco não acarreta necessariamente o sofrimento, calcando-se também no riso e na alegria, não o separando de forma alguma da cosmovisão ampla que ele proporciona.

Isso posto, faz-se necessário olhar para o grotesco diretamente em sua estrutura, independentemente das reações por ele acarretadas. Logo se percebe que a aparente simplicidade dessas oposições escondem uma infinidade de particularidades, fato que justifica a dificuldade que se encontra ao longo do tempo, mesmo nos estudos mais recentes, de se chegar a um consenso sobre as particularidades do fenômeno. Na poesia de Bertrand observamos procedimentos mais comuns da manifestação do grotesco, como o hibridismo das formas, as imagens asquerosas (calcadas sobre um forte traço realista) e a aproximação de elementos opositivos. O que se destaca, porém, com mais força em sua poesia, e que se constitui como característica do fenômeno em *Gaspard de la Nuit* são as formas grotescas que derivam ou se relacionam ao imaginário da obra. A importância de sua presença está ligada ao efeito total do recolhimento, isto é, o efeito decorrente dos ecos entre os poemas, seu enquadramento e organização (em um sentido editorial) no livro e o acúmulo de imagens, que terminam por integrar todos os poemas em um mesmo cosmos em que ela se constitui. Neste sentido, o imaginário coroa o universo medieval de Bertrand por estender o efeito grotesco a um nível cosmológico, fazendo-o ir além da simples evocação de um realismo cru para, catalisando-o, extrapolar este realismo pela presença do sobrenatural. O que daí resulta é um universo grotesco em todos os seus níveis: nas formas do natural, assim como nas do sobrenatural e, sobretudo, no balanço tensionado entre estes dois polos. A caracterização desta estrutura torna necessária a compreensão, portanto, da própria cosmologia medieval, visto que a obra oferece um retorno ao tempo passado em busca da plenitude que lhe era conferida pelos poetas de então.

A organização cosmológica medieval (ver Capítulo 1.3) não interpretava os elementos hoje definidos enquanto imaginários e produtos da fantasia, mas como elementos sutis e sensíveis da sua realidade. Estas forças e seres, porém, não eram concebidos de forma

empírica e material, daí sua potência face à realidade. O sobrenatural era, no medievo, uma malha intrincada na realidade, uma força que a compunha, que se manifestava no plano físico, mas que não estava atrelado a ele, indo além da simples materialidade. Tal estrutura só é concebível face a uma mentalidade analógica, cuja capacidade de associações e correlações, não sendo refém da causalidade pura do pensamento lógico, permite intercâmbios entre elementos do real independente de sua distância. Daí que o grotesco seja fenômeno tão comum e aceito nas sociedades arcaicas onde imperava esta forma de pensamento, visto que, como dissemos, ele aponta para a totalidade do mundo ao romper suas fronteiras, fato que por si só esclarece a inexistência do conceito de grotesco anteriormente à Renascença, quando sua formulação sequer faria sentido.

A posse de tal informação é essencial para a compreensão de praticamente todo o “*Livre Trois: La Nuit et ses Préstiges*”, em que fenômenos físicos casuais são atribuídos à ação de seres fantasiosos. A presença de ambos os mundos, o real e o sobrenatural, só pôde ser definida enquanto grotesca graças à construção polissêmica da imagética dos poemas de *Gaspard de la Nuit* que faz confluírem os mundos, ao invés de sobrepô-los, como seria o caso da literatura maravilhosa. É, dessa forma, a estrutura polissêmica que aproxima Bertrand do pensamento analógico medieval. As construções linguísticas feitas através do emprego de vocábulos com vários sentidos permitiu ao poeta imbricar campos semânticos diferentes em uma mesma imagem, evocando simultaneamente a imagística real e a sobrenatural.

Ao nos curvarmos sobre os principais estudos existentes acerca da imagem poética surgiram algumas indagações que nos levaram não só a especificar no título desta dissertação, como também inserir aqui um adendo, de forma a não confundir as propriedades polissêmicas e divergentes comuns a qualquer imagem poética e o caráter conflitivo e heterogêneo do grotesco. Enquanto campos teóricos totalmente diversos um do outro, parece mesmo absurdo supor que pudesse haver qualquer confusão entre suas características. Contudo, suas propriedades parecem, em um primeiro exame, confundirem-se em determinados pontos, sobretudo no que diz respeito à capacidade de abranger os limites da realidade, evocando-a em uma totalidade tal, que todos os seus aspectos, mesmo os mais diversos, passam a conviver juntos. A questão que se coloca é que, se a imagem poética permite a confluência dos contrários e nos eleva à plenitude pela palavra em sua totalidade, todo poema seria grotesco? Ou, sendo tão profunda esta propriedade da poesia, faria sentido falarmos em poesia grotesca?

Não devemos deixar que fuja de vista o fato de que a imagem poética é uma manifestação literária específica e que não se confunde de maneira alguma, como bem ressalta Jean Burgos em *Pour une poétique de l'Imaginaire*, com outras figuras de linguagem ou construções prosaicas e estilísticas existentes na estrutura da língua e, ademais, intrínseca à poesia. O grotesco, por sua vez, é um fenômeno estético, passível de ocorrer, como pudemos destacar nos comentários aos estudos existentes, não só nas mais diversas plataformas artísticas, como na própria vida cotidiana. Logo, o grotesco pode também surgir em poesia, interessando-nos discutir no momento as implicações de tal cruzamento sem, contudo, objetivar a exaustão de tão abrangente questão.

A imagem poética, que assim denominada está referenciada em sua generalidade e não somente em suas manifestações pontuais, traduz-se, como destacaram Octávio Paz (2012) e Alfredo Bosi (1997), em expectativa; e ambos os teóricos calcam sua justificativa na propriedade temporal da poesia. Manifestando-se em conjunção ao ritmo, a poesia é um enlace de sons e signos entrecruzados dentro do mesmo sentido, o que os torna interinfluenciáveis, e molda os vocábulos do poema, segundo o ritmo que ele segue. A separação do ritmo e do poema é, inclusive, artificial e meramente analítica, visto que ambos são um corpo único. Não existe poema sem ritmo, sem sonoridade. Logo, como destaca Paz, as palavras simplesmente assomam ao poeta, porque o poema as demanda, isto é, as cadeias rítmicas o preveem e antecipam:

“O dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu universo verbal utilizando as mesmas forças de atração e repulsão [que movem todo o universo]. O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que move todo o idioma. [O ritmo] nos deixa em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo. Então, o ritmo não é apenas uma medida vazia de conteúdo, mas é uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, é tempo original. A medida não é tempo, é maneira de calculá-lo.” (PAZ, 2012, p. 60-64)

Tempo original, se pensado nos termos que Mircea Eliade (1971) o coloca, é intemporalidade, ausência de progressão cronológica (tratada por Paz como ilusão de nossa consciência) ou, mais adequadamente, tempo eterno. A poesia extravasa nossa realidade pois, pela ponte da linguagem, arranca-nos de nosso presente e leva-nos a este tempo original ao evocar o ritmo essencial da língua, que Bosi muito acertadamente remeteu ao ritmo básico de latência da estrutura fractal do universo ou, simplesmente, ao bater de nosso coração; e, tendo-nos dali arrancado, cria uma infinidade de novas realidades e de infinitas possibilidades, apontando para um futuro plural, sempre em sucessão. A poesia une, dessa

forma, passado primordial e futuro pleno em nosso presente único e singular.

Burgos (1982) exalta em seu estudo, diferentemente de Paz e Bosi, a permanente abertura de possibilidades da imagem poética que, segundo ele, só se caracteriza como tal graças a este movimento e ação perpétuos. Levando a primazia da imagem ao extremo ao propor uma poética do próprio Imaginário, o autor afirma esta propriedade de permanente vir-a-ser da imagem, destacando-a como ponto chave, inclusive, para a compreensão do próprio fenômeno poético. Seu estudo destaca a complexidade da origem da imagem, que se apoia simultaneamente nas bases inconscientes do Imaginário (em um sentido que abrange suas propriedades tanto psicológicas quanto antropológicas), nas pulsões subjetivas do escritor e leitor e numa série de influências externas de ordem espaço-temporal, dispondo um sentido que vai da plenitude inominável até a materialidade apreensível e que não faz, senão, suscitar a plenitude original de onde veio.

Uma vez que não possua origem certa, colocando as palavras em um estado polissêmico, em que todos os seus significados e implicações possíveis estão em ação simultânea, a imagem torna-se, pelo dinamismo mesmo da linguagem, perpétua construção; o que faz com que não possamos apreendê-la senão em movimento. Por isso para Burgos, a poética do Imaginário só pode ser compreendida enquanto movimento. Os sentidos que ela suscita estão além das palavras em si lá utilizadas, o que gera constante expectativa acerca da significação que vai se construindo. Em contrapartida, porém, a imagem sempre frustrará, em um certo sentido, estas expectativas, exatamente por ir além das palavras, agora em sua plena liberdade semântica. Ir além das palavras significa dizer o que nunca foi dito: daí a geração de novas realidades até então desconhecidas e a consequente frustração de qualquer previsão que assome ao interlocutor.

Geradora, portanto, de realidades inéditas, a imagem poética é inaudita: existe tão somente naquela forma específica, sendo inapreensível graças a seu dinamismo. Daí porque toda análise sempre é um empobrecimento do sentido pleno e pontual do poema. Cada nova realidade que gera se reflete nas anteriores e gera uma infinidade de possíveis sentidos. Não nos cabe aqui discutir a exaustiva análise que Burgos fez do fenômeno. Destacamos, entretanto, esta propriedade clara da imagem poética: vir-a-ser, que suscita uma série de expectativas e surpresas. O vocábulo extrapolado pela imagem é que conferem à poesia sua propriedade de compreender a realidade absolutamente. Nossa experiência existencial, como destaca Bosi (1997) em sua discussão, é inerente à experiência da linguagem. A estrutura

cósmica em que estamos inseridos e a estrutura linguística que utilizamos para nos movermos dentro dela estão intrinsecamente ligadas, informando uma à outra, confundindo-se mesmo e tornando-se uma mesma coisa. A poesia, indo além da estrutura linguística, esbarra naquela outra, real, que julgávamos rígida e segura, mas que, de súbito, mostra-se totalmente maleável.

Ora, o grotesco também nos mostra os limites de nossa realidade, mas de forma totalmente diversa. A começar pela propriedade temporal que, sendo futura na imagem poética, mostra aquilo que há além do presente, mas que, no fenômeno grotesco, por sua vez, está calcada no passado. Isso porque o grotesco, como bem destacou Kayser, não é um vir-a-ser, não é uma realidade nova que se cria diante de nossos olhos mas, sim, a nossa própria realidade revelada. Retornemos a Freud e veremos que o estranhamento nada é senão a tomada de consciência, o momento em que nos apercebemos que o profundamente familiar não é (e logo, nunca foi) o que achávamos que era. O grotesco é forma de revelação na medida em que desmascara ilusões tecidas sobre nossa visão de mundo e que até o momento do lampejo de consciência se mantiveram ocultas. A imagem poética o faz, em contrapartida, na expansão dessa realidade a partir do ponto presente em que ela está.

Como dito anteriormente, este exercício de diferenciação não apresenta nenhuma necessidade prática para nosso estudo além da melhor compreensão dos elementos aqui em análise. Os estudos com os quais tomamos contato, infelizmente, não destacavam a manifestação do grotesco em poesia, quando muito, tomando-o em si como evento generalizado. Aliás, o maior foco do grotesco recai, pelo que notamos, sobre a prosa, sobretudo o conto e o romance, mas principalmente na pintura. Acreditamos que seja necessário apresentar o grotesco de forma generalizada, visto que, como temos buscado destacar, trata-se propriamente de um “fenômeno”, inespecífico, portanto. Contudo, deixa a desejar a falta de estudos que analisem as peculiaridades impressas nos jogos de tensões que compõe o grotesco pelas plataformas artísticas em que este se manifesta. Tal empreendimento, verdadeiramente hercúleo, não terá espaço em nosso estudo senão de forma breve e focada no caso particular de Bertrand, mesmo porque nos parece pouco frutífero fazê-lo afastados do fato empírico, isto é, de um objeto de análise.

Resta-nos, dessa maneira, a pergunta: o que é e como está estruturado o grotesco na imagética do *Gaspard de la Nuit*? Recorramos ao poema “*Le Falot*” (ver Apêndice, p. 168) para melhor compreensão de nossa questão. Nele, o eu-lírico que nos fala não parece ser

Gaspard, mas uma outra entidade: “*moi petit follet de gouttière*”. A afirmação em primeira pessoa vinda da própria chama do lampião gera, de início, um curioso efeito, ao mesmo tempo fantástico e pitoresco. O vocábulo “*follet*”, que faz referência a pequenas chamas observáveis em lugares abertos, frutos da combustão de gases decorrentes de putrefação, possuiu em sua acepção o sentido de gnomo brincalhão. Dessa maneira, quem nos fala aqui é a própria chama do lampião, nada mais do que um gnomo.

Curiosamente, entretanto, desta construção, pode ser percebido com um exame um tanto mais atento. O que se coloca diante do leitor é uma imagem dúbia, ou seja, a um só tempo temos diante de nós a entidade sobrenatural do gnomo e a chama do lampião em si. O gnomo não se esconde por trás dele, não se disfarça tomando-lhe a forma ou tão pouco se nos manifesta em uma forma concreta e característica (algo que acreditemos ser um gnomo), que seria, em outras palavras, uma leitura propriamente maravilhosa. O que o leitor, entretanto, tem diante de si é um lampião aceso cujo fogo que o alumia é um gnomo; há um gnomo no lampião que, por isso, não deixa de ser a chama que o ilumina. O efeito de sentido, como dissemos, não é meramente maravilhoso, não existindo aqui a afirmação de um universo outro, diferente desta estrutura empírica a nós familiar, no sentido preconizado por Todorov (1992), mas, ao invés disso, ambíguo: o lampião é a um só tempo simples fogo e o gnomo brincalhão que nos fala. Poder-se-ia rebater esta afirmação considerando o fato de que a entidade, aqui colocada como sujeito lírico, nos fala desde o início do poema e que, portanto, trata-se mesmo de um efeito maravilhoso. Não nos deixando levar por esta conclusão superficial e lançando o olhar mais a fundo na estrutura do poema, perceberemos que o que se dá de fato é o embricamento de duas realidades, do universo natural e sobrenatural evocados na obra, sem que uma venha a se sobrepor à outra.

A identificação do eu-lírico ao fogo poderia, ainda, fazer-nos supor que se trata de um efeito lírico e que, portanto, a imagem da chama do lampião não teria senão uma função metafórica. Não vemos, contudo, qualquer constituinte do texto de Bertrand que dê suporte para uma tal leitura. A metáfora é a figura de linguagem que exerce uma referência indireta, isso é, faz ligar-se um elemento significativo a um outro, ausente em primeiro plano, por uma sequência de semelhanças entre os dois; ou mesmo destacar determinada qualidade ou valor presente em ambos os elementos relacionados, avolumando-a no texto pela ressonância que tal cruzamento lhe confere. No caso estudado, não há aproximação de dois termos diversos e nem tampouco comparação entre eles: não se encontra neste primeiro *couplet* qualquer

partícula comparativa. A comparação é mesmo impossível, pois ambos os elementos, o fogo e o gnomo, estão incutidos em um mesmo vocábulo: “*follet*”.

Não é, no entanto, somente a presença de ambas as acepções na mesma palavra, que garante o efeito a que aludimos no poema de Bertrand. Roland Barthes é criticado por Burgos (1982, p. 113 apud BARTHES, 1953, p. 70-71) por afirmar, em um de seus primeiros artigos, a equivalência da “palavra poética” ao vocábulo no dicionário, “*où le nom peut vivre privé de son article, amené à une sorte de d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées ou futures*”³⁵ (idem.). Ora, a palavra dicionarizada é um vocábulo morto; inexiste nele a intenção básica de significação que lhe é conferida no momento em que assoma à fala, seja ela o discurso racional ou a poesia. Não existe nela plenitude de significação, pois não há estrutura textual que incite sua manifestação. O que existe, poderíamos dizer, é uma potencialidade inativa. Burgos ressalta ainda que uma tal definição é incapaz de suscitar as realidades inauditas que as palavras sustentam no poema, inexistente aquém desta forma específica que tomaram no texto e que só por ela pode vir a ser suscitada. Logo, a “palavra poética”, não deve ter sua capacidade polissêmica, geradora de realidades, confundida com o potencial semântico latente na palavra individual, mesmo porque, diríamos, não existe função mais racional da palavra do que a dissecação pormenorizada, pontual e abstrata de um verbete dicionarizado.

Logo, Bertrand não simplesmente abre seu poema à totalidade de acepções de suas palavras, mas as convoca a se manifestarem de modo polivalente: as palavras se atraem e despertam mutuamente suas significações; organizam-se, portanto, em uma estrutura equivalente e fértil à sua polissemia; e esta organização é particularmente curiosa no caso do *Gaspard*, pois faz com que duas realidades se desenvolvam intrincada e concomitantemente face ao leitor. Apesar de podermos, para nossos fins analíticos, indicar separadamente ambos os planos aqui colocados no poema, o natural e o sobrenatural, na composição do poema em si, nos defrontamos com o ressoar de um uníssono: o que existe é uma unidade, uma única forma de vivência, uma única realidade, cujos conflitos se harmonizam grotescamente. O fato estrutural que reforça esta afirmação é a ausência de partículas comparativas ou aditivas na sintaxe do poema que revelem a existência individual destes dois planos.

Lamentando-se do azar de estar obrigado a fazer posto sob a tempestade, o pequeno gnomo ironiza seu estado, chamando a si mesmo de “*follet de gouttière*”, algo semelhante à

³⁵ “no qual a palavra pode viver privada de seu artigo, levada à uma espécie de estado zero, cheia de todas as especificações passadas ou futuras.”

“chama da goteira” ou “fogo da goteira”. Ri, em seguida, do passante que, aturdido pela tempestade, acaba confundido ao invés de guiado pela sua luz, negando-lhe que partilhe de sua chama para poder encontrar seu caminho. Ambas as tensões poderiam ser denominadas grotescas: a alcunha “*de gouttière*”, que o gnomo confere a si mesmo, oposta à sua constituição ígnea, guarda em si até mesmo um sentido mórbido, visto que a água pode significar para ele seu próprio fim; e seu riso escamoteador às custas do passante perdido. O lampião ou lanterna, que possui na antiguidade o simbolismo da sabedoria a guiar-nos na escuridão da ignorância e das ilusões que nos cegam, e que no Tarot medieval era a única guia que restava ao Arcano IX, O Eremita, em sua solitária caminhada pelo vazio do deserto, nos é trazida em “*Le Falot*” enquanto entidade que se diverte ao desnorrear o caminhante. A fonte da sabedoria torna-se a mãe da confusão. Cremos enxergar nesta ironia o próprio caráter oculto do mundo contido em *Gaspard de la Nuit*: a realidade torna-se um perpétuo estranhamento e não há luz que dissipe as trevas desta noite. Quanto mais iluminamos e buscamos enxergar o que de fato se passa diante de nós, mais dobras encontramos no mundo, mais incerta se torna a dúvida que buscamos em vão iluminar.

O efeito cômico-irônico do poema tem seu limiar no último *couplet* quando, continuando em tom lamentoso, o gnomo ressalta a descompostura em que se vê face à tempestade, que ainda naquela manhã inexistia, quando então ele disputava em graças e adornos com o brasão do donzel de Luynes que por lá passava. O que vem, contudo, a coroar o sentido grotesco do poema e solucionar de vez o primeiro questionamento por nós colocado ao início de nossa análise, manifesta-se no quarto e quinto *couplets* do poema. Inflamado pela ventania repentina, o pequeno gnomo toma formas imponentes e mesmo terrificantes, levando a beata que passava a se persignar contra a assombração da noite. Outra resposta não recebeu que uma maldição, escarrada pelo gnomo do lampião em mais labaredas do que fogos de artifício. A presença de uma segunda figura face ao gnomo reforça o efeito de realidade ambígua que já vinha sendo suscitado no terceiro *couplet* quando ele negou ao passante alumiar seus ofícios. Isso porque ambas as figuras fazem referência ao passado medieval empírico que Bertrand referencia em sua obra. Devemos ressaltar que por “passado empírico” não nos referimos aos fatos históricos pontuais que ocorreram ao longo do tempo na Europa (mesmo que Bertrand demonstre profundo conhecimento deles), mas à Idade Média que o autor recria. A presença de traços pitorescos contribui para esta recriação, conquanto ela se dê a partir, sobretudo, do realismo evocado nas imagens, fruto do rico detalhamento cuja crueza

gera um sentido ou efeito empírico. Falaremos mais pormenorizadamente deste fato na sessão seguinte.

Em resumo, ambas as pessoas que tomam contato com o gnomo fazem referência ao universo natural da obra, similar à nossa realidade. O passante perdido, se observarmos bem, não demonstra qualquer tipo de surpresa e sequer chega a revelar no relato que nos é dado pelo gnomo que tenha tomado conhecimento de sua presença. Busca a chama sem encontrá-la, tenta em vão conseguir para si uma luz que o guie, mas em meio à frustração de suas tentativas demonstra tão somente estar lidando com um lampião qualquer. A segunda figura, em contrapartida, persigna-se não pelo forte vento que agita toda a rua, mas pelo movimento que faz a chama ou, o que seria mais cabível, o gnomo em seu lampião, recebendo, inclusive, um esgarro de desprezo como resposta. Este ato vem a afirmar a segunda realidade que aqui se sobrepõe, a sobrenatural. Logo, a estrutura que se edifica no poema faz com que convivam os planos natural e sobrenatural, em que o vocábulo “*follet*” refere-se simultaneamente à chama e ao gnomo.

Esta conclusão, apesar de interessante, é ainda limitada e insuficiente. Acreditamos que não seja possível afirmarmos que existem nos poemas do *Gaspard* convivência de realidades diversas, mas sim, como dissemos, que existe somente uma realidade em que elementos diversos confluem em um único. Isso porque, como já atentamos anteriormente, não existe uma estrutura sintática que dê suporte a comparações ou a ligações e derivações de qualquer ordem na caracterização do gnomo/fogo. O que há é a evocação a um só tempo de ambas as características suscitadas pelo vocábulo. E não somente suscitadas, ativas em todo o poema, sem que sua diversidade faça com que ambas as faces interfiram uma sobre a outra, vindo a anularem-se, porque, de fato, não se trata de duas, mas de uma única somente. É nesse sentido que nomeamos, logo no início deste capítulo, o procedimento de Bertrand por polissêmico – ainda assim insuficiente para designar o fenômeno, pois não dá o devido entendimento acerca da unicidade destas imagens, podendo antes ser denominada por “estrutura ambígua” ou “sentido ambíguo”.

A imagem poética grotesca do *Gaspard de la Nuit* constitui-se, portanto, na confluência das propriedades do fenômeno grotesco manifestadas na estrutura singular da poesia: a capacidade gerativa de realidades natural à imagem, não só permite a Bertrand recriar a Idade Média em uma estrutura tão característica que, tangenciando o pitoresco, gera um efeito de realidade, graças à crueza com que ele constrói tais imagens, como também

suscitar a visão cosmológica do Medieval. É justamente esse realismo exacerbado, que ausenta de sua poesia qualquer traço de abstração que se poderia esperar em um poema, que valida e, como catalisador, potencializa e viabiliza o estabelecimento desta realidade ambígua através das tensões grotescas manifestadas em suas imagens.

A ambiguidade particular do *Gaspard* é a chave mestra que dá o movimento a toda a caracterização filosófica do Romantismo de que tratamos anteriormente neste estudo. O pensamento analógico medieval, guardião de uma cosmologia portadora do elo que mantém unido o homem ao restante do cosmos e que foi incessantemente buscado pelo Romantismo, manifesta-se na busca de Bertrand através da imagética de sua obra: é a ambiguidade de suas imagens que permite ao poeta ir muito além do simples pitoresco e da idealização superficial do medieval tão comum à sua época, evocando um arranjo que nos remete a um universo em correspondência; um mundo propriamente (des)conhecido, em que cada novo conhecimento revelado só nos leva a um estranhamento mais profundo e a indagações de ordem mais ampla.

3.1 – “*Ce pèlerinage à la mort*”: o realismo grotesco de *Gaspard de la Nuit*

O desconhecimento do mundo em *Gaspard de la Nuit* tem seu percurso traçado nos veios do realismo que as *eaux-fortes* de Bertrand fazem saltar do cenário pitoresco de sua obra. Da mesma forma que o gênero inovador de sua poesia, o realismo que através dele brota escapa insistentemente a qualquer definição rígida. A realidade crua, construída em um discurso por vezes assindético, coloca-se diante do leitor de forma demasiadamente direta, apresentando temas por vezes cruéis, porém de maneira afastada e fria, beirando a banalidade. Nesta estrutura seca, interpelam-se efeitos subjetivos, caracterizações (adjetivações ou enumerações) hiperbólicas da cena em questão e uma ironia sutil, comumente mordaz (sem citar a irrupção de efeitos de estranhamento e hesitação) que terminam por metaforizar a cena do poema, “galvanizando o real”, nos termos de Nathalie Vincent-Munnia (2010).

Na obra de Bertrand, contudo, “realismo” passa a ter uma acepção diferente daquela com a qual estamos acostumados no estudo da literatura. Como já ressaltamos, toda a ambientação medieval do *Gaspard* não busca de forma alguma uma retratação histórica da Idade Média. O poeta se vale de datas, lugares e personalidades que de fato existiram, baseia seus poemas em fatos ocorridos e, quando a veracidade histórica não lhe cede apoio direto,

faz uso de uma forte verossimilhança. Estas marcas de realidade, contudo, são tão somente um ponto de apoio em que se enraíza a *fantaisie* de seus poemas. A leitura de “*Le Fallof*” pode ser, nesse sentido, elucidativa: como observamos, existe a interação de dois princípios, que na prática são inseparáveis, correspondentes a um universo real (onde encontramos o pitoresco da obra) e o imaginário (ou o aspecto propriamente fantasioso que os críticos apontam). Pudemos constatar da mesma forma de que maneira o universo fantasioso emana do real, negando-o na medida em que extrapola as fronteiras da lógica empírica, mas também o complementando, uma vez que nele influi e participa. Esta forma de fantasia refere-se diretamente à estrutura imaginária do pensamento analógico medieval e gera um efeito de plenitude graças à união grotesca destes princípios opositivos. Logo, o aspecto realista executa uma função de sustentação para as manifestações híbridas do grotesco, não anulando a irrupção do imaginário, mas antes, possibilitando-a e, sobretudo, integrando-se a ela.

O aspecto realista da obra tem sua importância na compreensão da imagem poética grotesca não somente por este jogo de equilíbrio em que se coloca junto ao imaginário medieval, mas também por apresentar em si mesma imagens grotescas (da mesma forma que determinados aspectos próprios ao imaginário são grotescos em si mesmos, como o caso do diabrete Scarbo, que será analisado na última sessão deste capítulo). Se Rembrandt contribuiu para os procedimentos de jogos de sombras, responsáveis em grande parte pela subjetividade sugestiva tão cara à imagem poética da obra, Callot o fez por seus tipos grotescos, sinceramente realistas e que muitas vezes recaem no cômico, em um riso carnavalesco por excelência.

Gaspard de la Nuit consegue, dessa forma, manifestar uma totalidade cosmológica pela união de opostos em uma unidade, sendo estes polos grotescos em si mesmos: na matriz imaginária, em que o aspecto informe da fantasia dissolve as grandezas da realidade de onde brota; e na matriz propriamente realista, em que a crueza própria à evocação fragmentária da obra cria sugestões que sustentam a ironia e evoca a um só tempo caracteres sublimes, baixos, cômicos ou ridículos. Tal fato pode ser atestado na inegável beleza, quase metafísica, do leprosário evocado em “*Les Lépreux*” (ver Apêndice, p. 204). A sessão *Les Chroniques* segue uma disposição prosaica mais abundante, diferentemente do que se observa na estrutura dos demais poemas do *Gaspard*. Dessa maneira, a divisão em somente quatro *couplets*, demasiadamente longos e descritivos, parece-nos remeter não só às sólidas quatro paredes do leprosário, mas também a um só tempo “[aux] heures si rapides pour la joie, si lentes pour la

souffrance” na própria forma resumida, porém lenta do poema.

Paradoxalmente, o leprosário oferece, para além de suas “*quatre murailles [...] hautes et blanches*”, a evasão da condição materialmente tão sofrida em que se encontram os doentes em uma via simultaneamente interior (“*se plongeaiient en eux-mêmes*”) e exterior, para além dos portões do leprosário. A figura do leproso, tão emblemática na Idade Média, presentifica-se na poesia de Bertrand comumente em traços dignos da influência de Callot para o poeta, configurando-se como elemento baixo nas imagens de Bertrand e, logo, como introdutor do caráter característico e realista. A lepra, por sua vez, é um mal particularmente interessante para o poema pela degradação direta que promove na imagem do doente: corroendo-lhe a pele, a doença mostra-se explicitamente e destrói o que primeiro no corpo se mostra ao exterior, a fronteira orgânica entre ele e o mundo ao seu redor. Assim, de forma semelhante ao que ocorre com o corcunda de *Notre Dame de Paris*, os leprosos de Bertrand são, para além de suas chagas, seres sublimes.

Enquanto seres divinos parecem habitar uma espécie de tempo infinito, refletido na construção verbal do primeiro *couplet*. Unindo a continuidade perpétua suscitada por “*chaque matin*” à ausência de complemento para a preposição “*dès que*”, gera-se um efeito de ação contínua e inalterável que é lançada para além deste presente perpétuo pelo uso do Imperfeito em todo o período. A ausência de participação do sujeito lírico na cena corrobora para a criação do tempo infinito e para uma primeira quebra no realismo da cena: a dor e o sofrimento suscitados pela figura do leproso são evocadas em um tempo que foge à exatidão descritiva do Presente do Indicativo, fugindo dessa maneira ao sentido mais material que a descrição realista poderia conferir à sua caracterização. A suspensão do tempo é perceptível não só sintaticamente, como também semanticamente nas imagens “[*des*] *heures si rapides pour la joie, si lentes pour la souffrance*” e “[*du*] *cadran solaire dont l'aiguille hâtait la fuite de leur vie et l'approche de leur éternité*”. Dentro deste tempo suspenso, os leprosos nos surgem como os “*antiques anachorètes*” e que, além dos muros do leprosário, não caminham, mas se abandonam “*parmi le désert, vallées adamites, édens primitifs dont les perspectives [sont] lointaines, tranquilles, vertes et boisées*”.

Não só temporalmente, mas espacialmente também o poema suscita a evasão. As ramagens bebem do orvalho, a porta do albergue rola sobre suas dobradiças (período em que a inversão do sujeito e do verbo e o uso do termo “*gonds*” contribuem para a carga semântica), os leprosos são “*antiques anachorètes*”, e não simples velhos andarilhos ou ermitões, face às

perspectivas longínquas, que sugere uma abertura de horizontes além dos portões e muito além do espaço físico. Os processos sintáticos e lexicais extrapolam a descrição e consequentemente a realidade na medida em que, pela associação de vocábulos específicos, geram uma acumulação semântica e conferem às imagens formadas valores além do empirismo. O mesmo ocorre com a inserção da figura do leproso neste quadro. A carga lírica que o poeta confere às descrições, associada à indefinição do efeito temporal, criam o lirismo responsável, em grande parte, mas não somente, pela transfiguração do horror característico do leproso. A nova configuração assumida por eles não se acomoda, entretanto, aos moldes da cosmovisão comum, sugerindo antes uma nova cosmovisão ao esbarrar nos limites daquela primeira. O grotesco é criado no poema no momento em que o leproso é elevado a uma categoria sublime logicamente vetada à sua figura.

A comparação do leproso aos antigos anacoretas supera o isolamento forçoso do doente, que enquanto tal não é senão um pária portador de doença e sofrimento para todo aquele que com ele tome contato, elevando-o ao sentido religioso de um isolamento divino e asceta. Tal sentido é reforçado na pureza sugerida pelos vales adamitas, verdadeiros édens esverdeados e tranquilos. Os leprosos, indo além dos desertos em que buscavam os anacoretas encontrar a Deus, vão ao encontro do próprio seio da criação, o máximo estado de pureza do homem, em seu contato (literalmente físico, se pensarmos no antagônico quadro de Michellangelo) direto com o Pai. Em um percurso contrário ao da queda de Adão e Eva face à tentação, o sofrimento e a degeneração do leproso, verdadeira purgação espiritual, tornam-lhe digno de retornar ao Paraíso.

Encontramos a mesma paz e tranquilidade na imobilidade daqueles cujo avanço da doença já não lhe permitem senão permanecer “*adossés contre les lourds piliers, [où] ils se plongeaient en eux-mêmes, rien n'interrompait le silence de ce cloître*”, não se ouvindo “*sinon les cris d'un triangle de cigognes qui labouraient la nue, le sautellement du rosaire d'un moine*”. O silêncio verdadeiramente monástico dos paralíticos leprosos só é interrompido por sons que nos remetem ao infinito do céu ou ao sagrado, traduzido na figura do rosário do monge – instrumento este, destaquemos, de oração e meditação. Desta forma, os leprosos transmutam-se em figuras búdicas, cuja condição é transcendida em direção à plenitude da contemplação religiosa, verdadeiro estado de *Samadhi*, que não é ainda, entretanto, *Nirvana*. O sofrimento sugerido inicialmente pelo peso dos pilares em que paralticamente se apoiam os leprosos à espera da morte muda se transporta, graças à série de sugestões que permeia todo o

poema, para um estado de paz divinizante. Entretanto, devemos notar, uma imagem não anula a outra, reforçando, antes de mais nada, o caráter grotesco de sua aproximação.

Tudo o que tocam os leprosos, contrariamente à condição contagiosa de suas chagas, torna-se belo: “*une rose leur était plus odorante, une figue plus savoureuse, cultivées de leurs mains*”. Ademais, eles não simplesmente cultivam, mas decifram pequenos jardins, em uma ação que remete à transposição do indivíduo em direção ao outro ou, contrariamente aos que estão abandonados sob os pilares, um mergulho para além de si, na natureza e seus segredos. Da mesma forma, os trabalhos manuais lhes rendem “*nasses d'osier, ou [...] des hanaps de buis*”, executados de grutas em que minam fontes, referência direta ao útero e à propriedade criativa, material e divina, novamente na imagem da fonte que brota.

Constatamos, dessa maneira, que Bertrand gera efeitos grotescos sem necessariamente lançar mão de imagens fantásticas como a que pudemos observar em “*Le Falot*”, na ausência, inclusive, de imagens burlescas, escatológicas ou ridículas. A conjunção da imagem dos leprosos com imagens líricas e sublimes em uma estrutura temporal suspensa e sugestiva de um tempo eterno gera o efeito grotesco na medida em que, num movimento contrário ao da carnavalização bakhtiniana, erige da degradação pária dos doentes a mais sublime das contemplações e a mais pura das condições, digna do Éden. Nem só de ascensões, entretanto, é feito o *Gaspard*, tendo na ironia o grande espelho da corrupção dos homens. Como frisamos por vezes em nossa discussão, o Medievo de Bertrand não é de forma alguma, mesmo que o pareça em um primeiro exame, idealista ou meramente clichê. O sublime tanto quanto o grotesco manifestam-se em *Gaspard de la Nuit* para além do lugar-comum e das fronteiras: os polos do alto e do baixo deslocam-se de suas posições comuns, mas não se invertem completamente: mesclam-se, e por isso descaracterizam-se ou, ainda melhor, enriquecem seu sentido ao revelarem horizontes além de seus limites habituais.

Uma das grandes forças que moveu o Romantismo em direção à Idade Média foi, dentro da busca das origens, a utopia de um tempo absoluto, cuja coesão sustentar-se-ia na espiritualidade. O que por vezes se manifestou, contudo, foi a busca de um tempo por vezes excessivamente bucólico e pitoresco, desconhecedor das mazelas e das malícias que o século XIX desvelou, ou de uma manifestação religiosa coesa com a realidade, comumente traduzido pela matriz cristã, forma de espiritualidade mais comum ao europeu. O medievo de Bertrand, contudo, carece desta matriz cristã ideal, superando o maniqueísmo: “*L'art a toujours deux faces antithétiques*” (BERTRAND, 1997, p. 79), e, evocando fortemente uma imagética

pitoresca e característica, foge a ela por um realismo cru que tampouco se sobressai.

Morte e sofrimento nem sempre são sublimados no recolhimento de *Gaspard de la Nuit*, como vemos em “*La nuit d'après une bataille*”, “*Les Muletiers*” ou “*La chasse*”, sobre ou quais não nos deteremos, mas que revelam a morte em sua face mais fria. Nem por isso, entretanto, o tema da morte se faz altivo, revelando-se cômico sem deixar de ser frio. Em “*Les Flamands*” (ver Apêndice, p. 198) testemunhamos a trágica queda da revolta da cidade de Bruges, esmagada pelo conde. Contrariamente à estrutura de “*Les Lépreux*”, não há lirismo algum nas cenas que “*Les Flamands*” nos apresenta. Da batalha em si só nos é sugerida a rapidez, restando a enumeração fragmentária de uma série de cenas do caos estabelecido na queda da cidade. No primeiro *couplet*, a estrutura sintática evoca, pelo paralelismo, os dois lados da ponte, “*d'une part si épais désarroi, et de l'autre si rude poursuite*” e a confusão da fuga dos rebeldes, que se mostra na enumeração seca de substantivos e a ausência de verbos e adjetivos: “*hommes, étendards, chariots, dans la rivière*”. Sucede-se então a grotesca entrada vitoriosa do conde na cidade, com sua “*merveilleuse cohue de chevaliers*”, frase em que o vocábulo *cohue*, que faz referência a uma multidão especificamente barulhenta e ironicamente denominada “maravilhosa”, dá de início o tom da cavalgada, “horriavelmente” acompanhada pelas cornetas dos arautos. Não se vê senão pilhagem e confusão.

Não há clemência para o burgomestre ou sua cidade, visto que o conde, categórico em sua sentença, jurara “*les deux doigts sur la Bible, d'exterminer le sanglier rouge dans sa bauge*”. O último *couplet*, bastante rápido e direto, traz toda a contradição das imagens que se colocaram anteriormente. A ausência de preposições no início do período, tão comum a todos os poemas de *Gaspard de la Nuit* e ao estilo fragmentário de Bertrand, dá a entender a continuação direta dos eventos: “*On ne bouta le feu qu'à un faubourg de la ville, on ne pendit aux gibets que les capitaines de la milice [...]. Bruges s'était racheté pour cent mille écus d'or*”. Não houve perdão, mas hipocrisia e corrupção e, dessa forma, o tratamento grotesco da cavalgada do conde deixa de ter ares de imposição e terror para revelar seu verdadeiro fundo ridículo e despropositado. Qualquer tratamento engrandecedor está ausente: “*on ne bouta... on ne pendit*”. Não há grandeza ou imponência na figura do conde, da mesma forma que não há nos habitantes de Burges qualquer resquício de valentia ou corajosa resistência, mas tão somente covardia.

A batalha pintada por Bertrand toma ares grotescos na medida em que seu realismo é tão exacerbado que anula qualquer idealização e revela o ridículo onde deveria haver a bela

coragem dos bravos. Tal procedimento, contudo, não é feito por um realismo unilateral, ou seja, não é mera descrição, visto que o poema engendra o ridículo sem o mostrar de todo, mas por uma construção sugestiva que só se revelará ao final. Existe, portanto, um efeito autoparódico na ironia do *Gaspard*:

*“Le réalisme et le pittoresque semble donc conduire également à leur propre parodie (tant les effets ou les connotations – exotiques, médiévales, picturales – sont appuyés, jouant déjà de leur dimension stéréotypée), ou bien le fantastique à son retournement frénétique. De plus, par delà cette intégration hyperbolique de détails qui dés-intègre en fait le réalisme, c’est ainsi le réel galvanisé lui-même (c’est-à-dire le produit de la transfiguration poétique) qui est comme dégonflé parfois : la symbolique alchimique ou la gravité fantastique, voire métaphysique, sombrent en effet souvent dans le burlesque.”*³⁶
(VINCENT-MUNNIA, 2010, p. 164)

A autoparodização impede, dessa maneira, o estabelecimento de um sentido unilateral e empirista, por vezes, mesmo nas cenas mais realistas do livro. Tal função abre espaço para a ironia, que acarretará consigo toda uma face ridícula e cômica que se esconde na gravidade de algumas das personagens dos poemas, caracterizando formas grotescas de rebaixamento. Em “*Henriquez*” (ver Apêndice, p. 206), a maneira corriqueira e quase banal com que se desenrola a caminhada do bandido para a morte, gera uma tensão com a gravidade dos fatos evocados. A própria epígrafe do poema cria por si só uma expectativa cômica, na aproximação do enforcamento e do casamento e que ressoa por todo o poema, de sua abertura ao desfecho. Da mesma forma que pudemos observar em “*Les Flamands*”, também neste poema a ironia parece deslocada, isso é, fora do foco principal da voz lírica, o que a torna ainda mais sutil. É o caso do capitão dos ladrões que divide os espólios de seus crimes, pois abandona “[*le*] *stylet du brigand pour la baguette du corrégidor*”. Ao casar-se com uma rica viúva, destino último do bandido e que o converte em destacada figura social, é patente a derrisória permuta entre os valores do prestígio e boa conduta social e a anarquia do banditismo, tornando sensível ainda o vazio que sustenta a hierarquia social.

Henriquez, único dos bandidos citados (imaginando-se que há outros, visto que os tesouros são abundantes e somente dois itens são dados a ele, além de ser tratado por “*toi*” no terceiro *couplet*, ao passo que no primeiro o capitão se refere pelo formal “*vous*”), recebe seus

³⁶ “O realismo e o pitoresco parecem, portanto, conduzir igualmente à sua própria paródia (tanto os efeitos e as conotações – exóticas, picturais, medievais – estão relacionados, expondo já sua dimensão estereotipada), como também o fantástico em sua conversão frenética. Ademais, para além desta integração hiperbólica de detalhes que des-integram de fato o realismo, é também o próprio real galvanizado (isto é, o produto da transfiguração poética) que é esvaziado por vezes: o simbolismo alquímico ou a gravidade fantástica, ou mesmo metafísica, soçobram por vezes no burlesco.”

merecidos espólios, tendo em vista que ambos remetem ao assassinato do marquês de Aroca por ele perpetrado (personagem do poema homônimo e que antecede este que analisamos). O anel e os brincos são referenciados, no momento em que deles toma posse o bandido, somente pelas pedras neles encrustadas, “*la topaze ensanglantée*” e “*les améthystes taillées en forme de gouttes de sang*”. A restrição do foco somente às pedras não só corrobora para o efeito sugestivo do poema, deixando o restante da cena indefinida e aberta à interpretação, como também gera uma forte significação em que o assassinato transparece diretamente no objeto cobiçado, agravando, além do mais, a densidade da imagem.

A partir desse momento, são os próprios objetos que narram novamente uma morte, mas desta vez a do próprio assassino. O foco narrativo muda novamente e a imagem do destino é de novo trazida à tona: “*Tel fut le sort [...]*”. Os itens são negociados por Henriquez, de quem só nos é suscitado o destino em função da própria sorte das joias ensanguentadas, não sendo menos baixa a finalidade que o bandido lhes dá: os beijos da filha do carcereiro e uma aguardente antes do enforcamento. A força material da imagem aumenta ao ponto de o foco ser traçado a partir dos objetos. A narrativa em si é profundamente crua e o sentido de degradação, crescente, indo da hipocrisia social ao enforcamento inevitável do fora-da-lei. Entretanto, a comicidade já suscitada na epígrafe, ecoando ao longo do poema, deixa entrever uma tonalidade cômica nos dois últimos *couplets*, visto que, se foi o capitão que recebeu como sorte o casamento, será Henriquez o merecedor da força. Além do eco que a epígrafe provoca no poema, as derradeiras ações do bandido que nos são reveladas trazem uma tonalidade baixa, mas que aponta para a comicidade. Por mais reprovável que fossem suas ações em face do restante do poema, sobretudo dada a frieza em sua evocação, a seleção propositada destes dois momentos e a aparente tranquilidade com que Henriquez faz suas trocas abrem-lhe passagem. O riso grotesco denotado neste poema só se torna possível, dessa maneira, graças à estruturação banalizante e extremamente fragmentada, que imprime força ao materialismo do poema, nos afastando de Henriquez (não permitindo qualquer “catarse” ou lirismo em sua figura) ao mesmo tempo em que minora consideravelmente a imoralidade de seus crimes.

Neste ponto, devemos destacar que, nos poemas de cunho realista de *Gaspard de la Nuit*, a voz lírica permanece distante, em uma configuração quase omnipresente, mas que não participa de modo algum daquilo que descreve. “Descrição”, por sua vez, não é a melhor definição deste procedimento, que poderíamos antes denominar por “observação”, uma vez

que a estrutura fragmentária e sugestiva relembra um olhar furtivo lançado sobre uma dada situação. De qualquer maneira, o afastamento da voz lírica contribui para a frivolidade do retrato do real e, da mesma forma, para a mescla de elementos dissonantes. Em “*Henriquez*” o efeito cômico só é possível porque a enunciação não carrega qualquer julgamento moral, restringindo-se à evocação das cenas. Tal recurso reforça este efeito de realismo na medida em que, apresentando os fatos tão somente, parece nos mostrar a realidade como ela simplesmente é, algo que fica muito patente, por exemplo, nas inúmeras referências à morte. A partir deste afastamento, as construções sugestivas e a edificação surda da ironia dão vazão à comicidade que fará irromper no poema o efeito grotesco.

Em “*La Chanson du Masque*” (ver Apêndice, p. 210), vemos que a imagem quase banal da morte acaba afetando até sua contraparte, a vida, “*ce pèlerinage à la mort*”. Por mais abstrata que seja a construção do carnaval bertrandiano (aliás, única referência direta ao carnaval no recolhimento e única ocorrência do vocábulo *grotesque*) não deixa de estar presente o profundo sentido carnavalesco da peça, sobretudo neste primeiro *couplet*: “*Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entreprends, moi, ce pèlerinage à la mort !*” O início do período pela referência negativa ao hábito sacerdotal e ao terço (e não pela afirmativa da bufonaria) parecem localizar os valores suscitados por estas duas imagens (obediência, contingência, submissão) como o posicionamento comumente adotado e cuja presença é melhor aceita por ser tida como correta, esperando-se dos indivíduos que tomem para si tais atitudes, mas que, entretanto, não negadas pelo eu-lírico veementemente desde a abertura do poema.

Se retomarmos Bakhtin (2010), atestaremos a finitude contida na cultura eclesiástica, cujo caminho é a morte: o próprio Salvador, em seu ato de redenção, precisou morrer e a verdadeira vida do cristão só começa no *post mortem*, então no Paraíso. A cultura popular, em contrapartida, reserva ainda em seu seio muito do ideário pagão de fertilidade cíclica. Ao afirmar a bufonaria como trilha, o eu-lírico arma-se da comicidade (e de todo o valor material que ela suscita) contra aquele posicionamento finito, sobretudo por ser a vida uma “*pèlerinage à la mort*”. A significação da morte nesta frase é a mesma que nos parece recorrente em todo o livro, resumindo a vida em seu direcionamento inevitável para a morte.

Logo, desde o primeiro instante de vida não fazemos senão nossa caminhada até a morte. Não importam nossas ações, o destino será o mesmo. A morte passa então a ser fatalmente a única via a ser seguida, graças à sua presença constante em face da finitude da

vida que, por sua vez, parece tornar-se quase uma ilusão em meio à momentaneidade que lhe é própria.

A comicidade, dessa maneira, torna-se resistência à morte e o riso, a força capaz de combater esta funesta verdade, sobretudo se consideramos o sentido material da festa carnavalesca, única via de superação da finitude. A diluição do indivíduo no festejo (“*chantons et dansons, nous qui sommes joyeux [...] Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre [...] oubliés de l'Inquisiteur*”) é, paradoxalmente, sua única chance de reencarnação, contrariamente à sua diluição na caminhada dos dias na direção da morte. A inversão que o poeta faz dos verbos “*chanter*” e “*danser*” parece evocar o movimento das danças circulares que alternam ambos os sentidos, resgatando também todo um arcabouço simbólico contido na sua origem sazonal e a teatralidade que lhes é intrínseca. Logo, o conceito de permuta entre morte e vida encontra seu eco diretamente na estrutura do poema.

A fartura da comilança carnavalesca tem sua referência no “*régal de macarons à l'huile et de polenta à l'ail*”, oferecido pelo senhor Arlecchino (que nos remete diretamente ao Arlequim da *Comédia dell'Arte*), devorado pela *troupe bruyante*, multidão que compõe o grotesco cortejo carnavalesco do corpo popular e que, unido, dança em roda: “*Marions nos mains, toi qui, monarque éphémère, ceins la couronne de papier doré, et vous, ses grotesques sujets, qui lui formez un cortège de vos manteaux de mille pièces, de vos barbes de filasse et de vos épées de bois*”. O vocábulo “*éphémère*” não só mostra a condição de falsa monarquia, como também faz referência ao estado passageiro e utópico do carnaval. O cortejo de retalhos (que pode nos lembrar da constituição fragmentada da cultura popular, resultante da amálgama de diversas tradições pagãs) faz frente aos *patriciens* e a toda a repressão que a hierarquia medieval pressupõe: “*tandis que ces mélancoliques descendent le canal sur le banc des gondoliers, et pleurent en voyant pleurer les étoiles*”. Os monarcas, por sua vez, são caracterizados pela degradação. Enquanto a alegria corre “*à la splendeur magique de girandoles de cette nuit rieuse comme le jour*”, eles jogam cartas, ato profundamente tedioso. A subjetividade deste último *couplet*, entretanto, não deixa claro se “*palais et maîtresses*” é o nome do jogo por eles jogado ou se os monarcas apostam na jogatina palácios e prostitutas. O riso e sua propriedade derrisória são, dessa maneira, a própria resistência e mesmo transcendência da finitude e da morte e, por isso, verdadeiramente concebido enquanto virtuosidade.

A ausência de ironia na caracterização das personagens do cortejo carnavalesco é

curiosa, em vista da sua grande ocorrência, por exemplo, no *Second Livre : Le vieux Paris*. Os foliões são figuras cômicas por excelência, nos quais a ação derrisória não é possível, por ser inexistente neles qualquer postura ativa e hierárquica ou qualquer discriminação topográfica, como descrita por Bakhtin. Os foliões são, ao contrário, a própria encarnação da diluição das hierarquias, do medo e da finitude, sendo figuras grotescas por excelência. Logo, a forma como Bertrand constrói sua ironia de fato fica incompatível com estas figuras, não somente por sua posição dentro da realidade carnavalesca. Os bufões e seu riso são a força resistente às mazelas do mundo, daí talvez sua incompatibilidade com a ironia bertrandiana, tão corrosiva e incisiva frente às deformações morais e espirituais de determinados tipos. Sua caracterização no poema é, contudo, abstrata, pois sua evocação não acarreta uma construção profunda e dúbia como constatamos até agora nos demais poemas; em outras palavras, a estrutura destas imagens não é heterogênea e ambígua. Seu sentido é direto e explícito, não sugestivo e bilateral como seria necessário à criação do contraste da imagem grotesca. Dessa forma, malgrado exista uma dicotomia entre os foliões e os *patriciens*, “*La Chanson du Masque*” é um poema profundamente significativo por seu valor conceitual e poético, mas que não possui, salvo o último *couplet*, a simultaneidade da estrutura ambígua que destacamos em outros poemas neste estudo, gerando, portanto, uma forma abstrata de grotesco.

O riso grotesco em “*La Viole de Gamba*” (ver Apêndice, p. 162), por outro lado, suscita a comicidade pela imagética caricatural e pela ação teatral das personagens, o que lhe confere uma maior profundidade de realização, na medida em que elas não são caracterizadas como grotescas, mas se comportam e se constituem grotescamente. Ao contrário do que ocorre em “*La Chanson du Masque*”, em que os bufões são explicitamente chamados de “*grotesques sujets*”, o caráter grotesco das personagens de “*La Viole de Gamba*” constrói-se em sua própria caracterização. Nele também se parece tratar de uma trupe de atores, pela referência ao pó de maquiagem e pela presença de Arlequim, cujo sentido é reforçado, como dito, pelo encadeamento de ações digno de uma comédia teatral que nos remete diretamente aos movimentos exagerados e quase mecânicos dos personagens da *Commedia dell'Arte*.

O poema, construído em fragmentos, encadeia, uma a uma, cenas em que a ação verbal se dá de forma quase parálitica e que gera este efeito mecânico responsável pela aparência grotesca de marionetes que os personagens possuem: “*C'était d'abord la duègne Barbara qui grondait cet imbécile de Pierrot d'avoir, le maladroit, laissé tomber la boîte à perruque de M. Cassandre [...]. Et M. Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et*

Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le derrière, et Colombine d'essuyer une larme de fou rire, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée". O cadenciamento pela conjunção “et”, juntamente ao uso dos verbos no infinitivo, não só dá a entender a sucessão das ações, mas sugere também sua sequenciação, que de forma alguma é simultânea como seria de imaginar. Isso porque Bertrand normalmente emprega em seus poemas recursos condensadores do discurso, que sugerem, em contrapartida, a simultaneidade das cenas. Daí podermos considerar o efeito teatral de “*La Chanson du Masque*” como proposital.

Ademais, a cena do poema emoldura-se por uma outra, que também remete à teatralidade, não havendo entretanto conjunção alguma entre ambas. À semelhança de uma cortina que se abre para depois se fechar, o correr do arco sobre a corda (primeiro *couplet*), que ecoa nos gritos estridentes da governanta, e seu rompimento (último *couplet*), encerram o poema. O próprio *maître de chapelle* faz referência aqui ao acompanhamento musical que o teatro muitas vezes recebia. A dissonância entre os tempos da moldura e do quadro cria também por sua vez um efeito de estranhamento, pois ao passo que este, como dissemos, suscita uma sequência quase mecânica de ações encadeadas, aquela parece sugerir o instante de uma única nota antes do rompimento da corda.

A estrutura paralela do poema é sentida, ainda, no hibridismo grotesco encontrado nos dois momentos. Ao passo que as personagens ganham ares mecânicos e hiperbólicos (“*ramasser piteusement sa perruque*”, “*détacher au viédase un coup de pied dans le derrière*”, “*essuyer une larme de fou rire*” “*élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée*”), a viola do *maître de chapelle* humaniza-se bizarramente, ao ponto de ter ânsias com esta comédia italiana: “*Le maître de chapelle eut à peine interrogé de l'archet la viole bourdonnante, qu'elle lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzis et de roulades, comme si elle eût au ventre une indigestion de comédie italienne*”. As pantomimas³⁷ que o músico tem por resposta reforçam o sentido teatral de todo o poema, do eco que parece ser ouvido entre a viola e Barbara, à indigestão do instrumento. A referência visceral e escatológica da viola, juntamente com a injúria final ao luthier Job Hans, dão o tom burlesco de toda a peça.

À parte a maestria de Bertrand na construção deste poema, a caricaturização das personagens pode ser encontrada em outros poemas de cunho grotesco, em construções mais

³⁷ “Formas de expressão por meio de gestos e que no teatro faz referência às peças em que se atua somente por meio da mímica.

sutis, porém não menos ridículas e hiperbólicas, o que acaba por acarretar um efeito irônico. Vimos até agora manifestações do grotesco em *Gaspard de la Nuit* calcadas no exagero, fosse ele profundamente realista e cruel ou propriamente caricatural e bufão. O aspecto ridículo que encontramos em outros poemas de Bertrand tem sua comicidade apoiada em dissonâncias possíveis graças ao realismo. As imagens ficam ausentes de qualquer forma de juízo de valor, dada a aparente neutralidade da voz lírica. Este aspecto neutro faz com que as incongruências grotescas das imagens pareçam surgir por conta própria e, por consequência, a realidade parece revelar a si mesma como irracional.

Daí que em um poema como “*Le Raffiné*” (ver Apêndice, p. 172), a personagem se revele como sua própria caricatura, evocando em seus traços uma autonegação e autoderrisão, que convertem o Refinado na imagem digna de um *clown*. Isso porque a voz lírica é a do próprio personagem que, descrevendo a si mesmo como uma pessoa refinada, gera o efeito cômico e grotesco pela inversão de valores contida em sua própria fala. Sendo o poema quase um monólogo, não sabemos se na verdade se trata de um andarilho ou um mendigo com ares de nobreza: “*Mes crocs aiguisés en pointes ressemblent à la queue de la taresque, mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret, et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les tapisseries de la couronne*”. O efeito irônico não seria tão grande se Bertrand tivesse se valido de uma voz lírica afastada. A ocorrência de tais incongruências na fala da própria personagem, assim como o ato de descrever a si mesmo em um monólogo, criam a caricatura e geram o efeito carnavalesco de rebaixamento, unindo confusamente dois universos, um requintado e o outro andrajoso. Os bigodes em ponta, comparados a arpões, são afiados como a cauda de uma tarasca, “boneco que representa um animal monstruoso, e que era exibido no Pentecostes em Tarascon e noutras cidades do S. da França” (FERREIRA, 1986, p. 1650), cuja referência à festa popular não só evoca todo o simbolismo derrisório da tarasca, como também confere um aspecto de feiura ao Refinado (visto que o vocábulo “*taresque*” ou “*tarasque*” também quer dizer “monstro” ou “mulher feia”). A roupa íntima carrega a alva pureza das toalhas de mesa dos cabarés e as vestes são novas como as tapeçarias da corte. Em suma, o que temos diante de nós é um homem em andrajos, mas que não deixa de ser um verdadeiro Refinado, assim constituído graças ao poder transmutador do riso.

Logo, apesar de sua “*pimpante dégainé*”, não nos é possível imaginar a fome que lhe sufoca. “*Dégainé*”, no francês, quer dizer modo de andar, mas faz referência específica a um caminhar desengonçado e ridículo, o que por sua vez cria uma imagem grotesca graças à

atribuição de elegância. Da mesma forma, o refinado deseja que tombe sobre ele um assado no lugar da flor murcha que lhe atiram pela janela, ação que rebaixa todo lirismo e a beleza da flor e do romance ao nível do ventre faminto. A comicidade nasce, portanto, da ambiguidade sugerida a partir das incongruências semânticas do discurso, realizando o processo de rebaixamento descrito por Bakhtin. Daí que, na praça real, a visão do duque e da duquesa guarde em si uma forte carga irônica, quase sarcástica: “*Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! - Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan !*” Os diamantes nos olhos podem ser lidos como lágrimas, pela transparência que possuem e os rubis, por sua vez, como as verrugas que o velho cortesão tem sobre o nariz. Como é possível notar, o que cria a comicidade, grotesca por excelência, é a comparação das lágrimas (de tristeza ou dor) e das verrugas com as pedras preciosas, que leva, inclusive, a sugerir o caráter baixo da riqueza e da nobreza.

A comicidade grotesca do poema coroa-se, dessa maneira, ao final, quando, mudando o foco da voz lírica, não nos é dado a conhecer a verdadeira face do *Raffiné*, uma vez que a construção binária do *couplet* mantém pelo paralelismo a incongruência das ações da personagem: “*Et le raffiné se panadait, [...] coudoyant les promeneurs, et souriant aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner; il acheta un bouquet de violettes*”. O rebaixamento e derrisão das figuras da corte é também patente em “*Messire Jean*” (ver Apêndice, p. 174). Novamente a epígrafe colabora para o efeito de sentido, uma vez que, revelando sua contrariedade somente ao final do poema, mantém uma falsa expectativa, reforçando a derrisão da figura do Monsenhor.

A citação de Walter Scott dá a entender a autoridade e seriedade do sacerdote que, contudo, serve a uma ordem cuja futilidade não é explícita de início. O rebaixamento ganha força na figura do senescal que, ralhando com os cães, termina por envolver-se em sua disputa, tendo suas partes baixas atacadas e sua bolsa pilhada pelos galgos. A menção às partes baixas agredidas do mordomo toma seu caráter grotesco na comparação de sua postura à aparência de um gotoso sobre suas muletas. A gota, como destacamos em nossa discussão sobre a carnavalização, era na Idade Média uma das “doenças alegres”, por sua inerência à sexualidade livre dos festejos. Seu caráter bufão aumenta quando, pilhadas as guloseimas escondidas em sua bolsa, o poema sugere que o senescal seja um comilão de ventre cheio.

O riso da rainha, que se faz em meio à rigidez de “*sa haute guimpe de Malines aussi raide et plissée qu'un éventail*”, deixa por isso de nos remeter ao riso livre e amorfo da festa

popular, conferindo-lhe um caráter sarcástico e desigual. A última fala do Monsenhor Jean, entretanto, rebaixa a figura da rainha, na medida em que confere comicamente a disputa dos cães pelos restos do presunto, à querela sobre o seu caráter belo, sábio e magnânimo. A afirmação torna-se aqui, pelo rebaixamento, uma negação cômica e grotesca da alteza real. O processo de rebaixamento cômico das figuras da realeza é observável ainda em “*L'Office du Soir*”, por exemplo. Os sacerdotes, por sua vez, parecem formar composições grotescas de aspecto mais sarcástico, não sendo rebaixadas pelo ridículo, mas pela imoralidade e perversão. Notamos, dessa maneira, que alguns dos poemas de Bertrand possuem ocorrências do grotesco que, por tomarem contato com figuras reais ou socialmente destacadas, geram o efeito de rebaixamento de que fala Bakhtin e que, contrariamente ao que se preconiza a respeito das ocorrências do fenômeno no Romantismo, realiza-se em sua obra pelas vias da comicidade. O riso, contudo, não é regra nos poemas de cunho realista do *Gaspard*, havendo poemas que exercem um efeito de estranhamento mais acentuado em face da evocação de imagens mais repugnantes.

Nesse sentido, “*Padre Pugnacchio*” (ver Apêndice, p. 208) desvela, por uma focalização intrincada nos pequenos detalhes, corrupção e futilidade. A imoralidade do sacerdote contrasta com o ridículo do soldado. A cada um é dirigida a atenção de uma das devotas, cuja caracterização é profundamente significativa para o poema, por estarem não somente vestidas, mas “*enveloppées*” em suas vestes: vocábulo que significa envolver, mas também quer dizer ocultar e dissimular. Este caráter dissimulado é percebido na própria estrutura do poema, que se constrói de detalhes que parecem ser desvelados aos poucos, deixando subentendidas as demais informações, sugerindo até mesmo uma significação sexual, até mesmo pela postura do padre entre ambas as devotas. Entre a sobrinha e o soldado estabelece-se o contraste entre a luxúria fútil do soldado que “*retroussait le poil de sa moustache dans un miroir de poche*” e a inocência da menina que ruboresce ao receber “*un billet doux musqué*”. Entre o padre e a tia é mais explícita a degradação do sacerdote ganancioso, que “*calculait mille piastres à douze pour cent d'intérêt*”. Ao que tudo indica, ele vende indulgências à pecadora, incorrendo em simonia. Sinos e anjos querelam como se a instituição e a divindade divergissem uma da outra, sendo o diabo o último a rir, escondido nas mangas de Padre Pugnacchio. O diabrete, que não atesta nenhum caráter real definido, sugere ao mesmo tempo um sentido sobrenatural, em que a presença demoníaca é patente, gozando e talvez influenciando os pecados do sacerdote e das devotas; e um sentido

metafórico, que denuncia o caráter corrupto que o padre esconde por baixo das vestes sacerdotais. A relação entre aparência e essência, origem da hipocrisia, cria um efeito grotesco de mascaramento e degradação.

A mesma degradação pode ser encontrada ao final do poema “*Les Reîtres*” (ver Apêndice, p. 200), em que os cavaleiros, dizendo-se devotos, procuram entrar no convento “*avec la clef de quelque ruse*”. Carregando vinho e ciganas, procuram de forma bastante sugestiva tentar os monges que, por sua vez, se colocam “*processionnellement armés de cierges*”, imagem que remete quase a uma falange que resiste aos ataques da tentação. Esta propriedade diabólica e sobrenatural dos cavaleiros, acusada pelos monges, toma força quando, dando as costas e indo embora, os “*reîtres*” passam a ser denominados por “*ténébreux cavaliers*”, dissolvendo-se na noite em “*leur galop [que] fut balayé au loin dans le tourbillon du vent, de la rivière et des bois*”. O caráter evanescente construído na imagem pelo uso do verbo “*balayer*”, que tanto significa “expulsar” como “varrer”, faz com que o sentido da frase tome um desvio de cunho sobrenatural ao sugerir seu dissolvimento nos ares da noite.

Afastado o perigo, um dos monges, cuja aparência ironicamente é a de um querubim, não se conforma com a expulsão “*des pécheresses de quinze ans que nous aurions induites en pénitence*”. O sentido malicioso da frase apoia-se e toma força no *couplet* seguinte, quando lhe relembra o abade, em segredo, que Madame Aliénor e a sobrinha lhe aguardam para a confissão. Isso porque, era muito comum na Idade Média o uso das confissões, realizadas reservadamente, para que os padres pudessem manter relações com amantes ou abusar das devotas (MICHELET, 1992). Dessa maneira, a caracterização grotesca dos tipos religiosos é construída a partir da sutileza dos recursos sugestivos e irônicos que o poeta emprega nestas imagens.

Melaine Folliard (2010) associa a esta constituição grotesca de algumas personagens de *Gaspard de la Nuit* a forte influência de Callot. Em seu artigo sobre o picturalismo da reconstrução histórica existente no livro de Bertrand, a autora atenta para a forte presença dos traços marcantes de Rembrandt e de Callot na estrutura dos poemas: a noite que vela o recolhido sob sua égide, nos revelando seus segredos somente aos poucos lampejos de luz, fazem eco aos os estranhos e pontuais efeitos do *maître du clair-obscur*. Bertrand faz alusão à arte de Rembrandt através de sua fragmentação e, sobretudo, da sugestão e pontualidade enunciativa da voz lírica, fazendo parecerem lampejos, não no escuro da noite, mas no branco

do papel, os *couplets* de seus poemas. Já Callot trouxe-lhe a matéria necessária à construção dos personagens que vemos no *Gaspard*, como destacou Folliard: “*Bertrand s’inspire de gravures célèbres de Callot pour réanimer la mémoire du XVIIe siècle. En retour, celles-ci lui offrent des techniques d’expression propre «à entendre et à faire foisonner la matière» dans l’espace restreint du poème em prose*”³⁸ (FOLLIARD, 2010, p. 130 apud BERTRAND, 2002, p. 203).

A autora relembra, ainda, que nos anos de 1830, “grotesco” era um termo propriamente pictural e que começava a ter seu emprego definido na literatura, tendo um fundo burlesco e cômico bastante presente, o que nos remete diretamente à hiperbolização, quase caricatural, das deformidades humanas – algo que, em Callot, era uma das principais matérias de seu riso e que contrastava fortemente com a realidade sincera de suas gravuras. Bertrand herdou, como pudemos notar, a consonância entre a crueza da realidade e sua comicidade quase hiperbólica, mas, como afirmou Folliard, o traço de Callot não foi, senão, uma ferramenta para Bertrand e o chão de onde mina a sua fantasia. A poesia de Bertrand, contudo, parece carecer de qualquer aspecto explícito, tendo em vista o caráter fortemente sugestivo de sua imagética. Este recurso, antes de minorar as ocorrências do grotesco em sua obra parece, ao contrário, conferir-lhes força, na medida em que ganham uma orientação ambígua em sua constituição, fugindo a qualquer forma de unilateralidade. A sugestividade colabora para a simultaneidade de imagens, fomentando a comicidade na realidade mais crua e a baixeza nas altas figuras. Estas formas de contraste grotesco edificadas a partir do forte realismo dos poemas de Bertrand ganham ainda mais força quando realizadas em face dos aspectos sobrenaturais e estranhos da natureza. O uso da sugestão e da capacidade polissêmica dos vocábulos produz, então, imagens intrincadas, em que o conflito inexistente entre as realidades suscitadas sem, contudo, resolverem-se unilateralmente.

3.2 - O mundo (des)conhecido de *Gaspard de la Nuit*

O imaginário popular medieval, compreendido em nosso estudo como o conjunto de crenças de caráter insólito não-integrantes da religiosidade oficial da Igreja e, por conta disso,

³⁸ “Bertrand inspira-se nas gravuras conhecidas de Callot para reanimar a memória do século XVII. Em troca, elas lhe oferecem as técnicas de expressão próprias “para tensionar e abundar a matéria” no espaço restritivo do poema em prosa.”

legado às esferas populares da cultura, configura-se em Bertrand como sustentáculo da cosmovisão plena de que falamos no primeiro capítulo. Não é, entretanto, o mero emprego das crenças populares, traduzidas nas figuras da salamandra, dos gnomos e diabretes, que gera o efeito de expansão das fronteiras da realidade, mas seu uso dentro da configuração específica da poesia de Bertrand. A imagética do *Gaspard*, com o uso de uma série de figuras de linguagem e, sobretudo, das propriedades gerativas polissêmicas da imagem poética, acaba por imbricar a realidade empírica e os elementos do imaginário de tal modo que venham a compor uma e mesma cosmovisão. Com isso, o poeta cria um universo amplo que, indo além da limitação empírica, a dilui numa amplitude capaz de captar o sensível, o oculto e o desconhecido que dele participam. Não só amplo, como também mais próximo da cosmovisão medieval analógica que discutimos anteriormente.

Podemos atestar em “*La Tour de Nesle*” (ver Apêndice, p. 170), o incêndio sobre as águas do rio Sena não se inicia por força outra que não a presença de diabretes no navio. No quarto *couplet*, Bertrand se utiliza da dupla significação do termo “*follet*” para, alegoricamente, evocar dois elementos na mesma imagem. “*Follet*” diz respeito, moralmente, à pessoa que tem por hábito pequenos excessos e desregramentos. Por possuir esse sentido antimoral e brincalhão, a palavra, enquanto substantivo, quer dizer gnomo ou duende. Ela é empregada ainda na expressão “*feu follet*”, que designa pequenas chamas avistadas na paisagem, nos lagos ou ainda em cemitérios.

Dessa maneira, quando no poema lemos “*L’incendie qui n’était d’abord qu’un innocent follet égaré dans les brouillards de la rivière [...]*”, associam-se aqui três ideias: a figura do gnomo travesso que é mesclado à imagem do fogo tanto pela sintaxe da frase quanto pela insinuação da expressão “*feu follet*”; o caráter insano da criatura que dá início ao incêndio, pela significação de “*follet*” enquanto adjetivo, não só associado à loucura, mas significando também algo que possui um movimento giratório sem padrão ou controle; e, ainda, a imagem empírica de alguma explosão acidental que inicia o incêndio. Forma-se, então, uma imagem polissêmica e ambígua, que graças ao aspecto sugestivo provocado pela indefinição de uma significação correta, acaba por suscitar todas as três a um só tempo. O movimento e o avanço das chamas também é evocado sequencialmente nas imagens seguintes que denotam seu crescimento. Esse prosseguimento dá-se no acompanhamento do *couplet*, que avança também na evocação da figura diabólica, novamente suscitada: “[...] *fut bientôt un diable à quatre tirant le canon et force arquebusades au fil de l’eau*”. Outra vez, Bertrand utiliza-se do valor

semântico da expressão “*diable à quatre*” para evocar a figura do diabrete sem lhe fazer menção diretamente. No francês, “*diable à quatre*” diz respeito a um malefício muito grande, digno, por isso, do próprio diabo. O uso da expressão no lugar da menção direta ao diabrete mantém o mesmo tom que vinha sendo construído ao longo do poema.

A entidade sobrenatural, provocadora do incêndio no barco, não sendo mencionada explicitamente, deixa por isso de participar empiricamente desta realidade, sem contudo deixar de estar presentificada. O fato de o poeta fazer uso de palavras e expressões polissêmicas, em construções sintáticas e semânticas propícias, gera um efeito alegorizante pelo qual as imagens no poema evocam simultaneamente o fato empírico e o insólito, que surge como força motriz do primeiro, nele infiltrando-se através das alusões sugestivas do texto. O efeito alcançado aproxima-se do imaginário analógico do Medieval, na medida em que alude às forças ocultas que agem por detrás do mundo conhecido. Seu valor grotesco se dá pela provocação do estranhamento da realidade através da personificação das forças sobrenaturais em ação sobre o mundo, legando-a a leis outras que não as empíricas. Em suma, o grotesco se dá no desdobramento insólito do mundo, que transmuta fatos corriqueiros em ações de entidades sobrenaturais sem que sua existência esteja empiricamente sustentada nas leis dessa realidade: não se estabelece um universo maravilhoso, mas, ao invés disso, nos são revelados outros limites da realidade familiar até então desconhecidos.

Bertrand emprega neste poema, ainda, formas de tensão não-insólitas, em que o grotesco é topográfico e cômico. O poema, dividido em duas partes pelo asterisco, varia o foco da guarda no alto da torre para os mendigos na beira do rio. Nos *couplets* iniciais, a imagem dos soldados é criada com o uso de um vocabulário arcaico e expressões populares. Devemos lembrar que a Torre de Nesle é emblemática na cultura francesa. A torre, construída no século XIII, integrava um complexo de outras quatro torres de guarda que protegiam Paris na época. Localizada às margens do rio Sena, face à torre de guarda do castelo do Louvre e que, junto a esta, eram os dois únicos focos de luz que se via à noite na Paris medieval, a Torre de Nesle foi palco dos escândalos de adultério da casa real de Felipe, o Belo, fomentando lendas que mais tarde seriam retomadas por Alexandre Dumas e Frédéric Gaillardet na peça *La Tour de Nesle*. A construção, contudo, não chegou aos nossos dias, dando lugar com sua demolição no século XVII à Biblioteca Mazarina.

A imagem do corpo de guarda no alto da torre, nada mais do que os soldados da guarda oficial, é evocada através de diálogos populares, fortemente derrisórios. A linguagem

da praça pública, como denominada por Bakhtin, é, segundo o estudioso, um linguajar marcadamente material, no sentido de suas expressões possuírem por eixo referencial as imagens do corpo. Por “imagens do corpo” podemos compreender uma forma de expressão calcada na visão grotesca do mundo, que não via nitidamente o limite entre as esferas que o compõem e que, por isso mesmo, exime-se de etiquetas e compostura em sua composição. Sua evocação através do corpo de guarda cria uma tensão na medida em que esta estrutura discursiva se vê em face da imagem altiva (e, portanto, distante do chão e da baixaza) e imponente da Torre e toda a realeza por ela suscitada. Na segunda parte do poema, temos a evocação da dança dos vagabundos às margens do rio, celebrando grotescamente a queima do barco de feno. Nessa metade, contudo, o tom do poema muda e em lugar dos diálogos rústicos dos soldados e do vocabulário popular que esperávamos, colocam-se expressões mais rebuscadas na construção dos *couplets* e o eu-lírico deixa de evocar o linguajar “terra-a-terra”. Vemos, dessa maneira, como o poeta criou aqui a tensão grotesca além de imagens específicas, nos moldes que poderíamos depreender nos estudos sobre o grotesco que citamos, valendo-se antes da própria estrutura do poema. A conjunção das imagens topográficas dentro de um modelo discursivo opositivo cria o efeito de rebaixamento que anula os limites entre o alto e o baixo, o oficial e o popular, unindo-os em uma só imagem grotesca.

Ainda no segundo *couplet*, a conjunção “*mais*” muda bruscamente o sentido do poema, dando a entender que o fim do jogo de cartas se dá com a chegada do preboste Hugues. A figura do preboste, por sua vez, é evocada de forma totalmente descomposta, revelando seu caráter não só de forma sarcástica, mas sobretudo cômica. O oficial de alta patente é comparado a um *cagou* (expressão francesa para sovina e que, na Idade Média, designava o líder dos assaltantes), cuja careta fizera-se pela ingestão de uma aranha com sua sopa. É importante prestar atenção aos adjetivos que são conferidos ao preboste, uma vez que é seu teor que garante o rebaixamento. Em outras palavras, a descrição de seu rosto (a parte de nosso corpo que não só nos identifica e diferencia dos demais – algo único e pessoal -, como também o espelho no qual se refletem nossas emoções e, por vezes, os movimentos afetivos que se passam dentro de nós), comparada à careta de quem engoliu uma aranha, garante, através da derrisão, que a patente superior do preboste lhe seja alienada, retirando-o da altura que o posto o coloca.

Da mesma forma, a expressão “*ventre-dieu*”, posta neste contexto, produz o mesmo efeito de rebaixamento. A blasfêmia utilizada para expressar grande espanto é particularmente

curiosa por unir a imagem do divino ao ventre humano. Já discutimos no Capítulo 2 a teoria de Bakhtin e a importância que o teórico russo dá à figura do ventre na imagética carnavalesca, como forte símbolo de abundância, seja ela de glotonaria ou sexualidade. Além de aproximar a divindade ao aspecto carnal da humanidade, rompendo a distância primordial que nos separa do Criador, a expressão, associando-o à digestão, à excreção, à gestação e parição humanas, agrega à figura abstrata de perfeição construída em torno de Deus o cômico escatológico, a alegria da satisfação carnal e, sobretudo, a ciclicidade da vida. O ciclo de morte e nascimento, presente em toda a natureza, é dotado de uma ambivalência grotesca que une morte e vida em uma única realidade, na qual são interdependentes e indiferenciáveis. A associação da figura de Deus a esta forma de realidade rompe, dessa maneira, a eternidade imutável que a caracteriza, trazendo-o para perto da terra, ao passo que confere à vida terrena um aspecto divinizado. O uso da expressão nas falas da guarda da torre vem reforçar o efeito geral de rebaixamento das figuras oficiais ali representadas de que falávamos há pouco. Tal sentido é reforçado se nos lembramos que existe, no Francês, uma expressão utilizada como alternativa a “*ventre-dieu*”: “*ventrebleu*”, que evita a blasfêmia. Entretanto, o poeta utiliza-se da expressão blasfematória propositadamente, remetendo diretamente ao vocabulário da praça pública que Bakhtin trata em seu estudo, o que sugere no poema todo um caráter grotesco proveniente da cultura popular medieval.

Finalizando o poema, o quinto *couplet* evoca a dança grotesca da multidão de aleijados, caçadores e mendigos à luz do incêndio no rio. A imagem do diabo brincalhão a disparar os canhões e queimar o navio, que é celebrado loucamente por uma multidão de enfeitados e indigentes, possui um forte traço carnavalesco, uma vez que se vitupera a execução ígnea da ordem mundana. A derrocada das leis arrasta para o fundo do Sena a própria razão, seu arranjo e toda a obediência sob ele mantida. A alegria desta celebração derrisória rompe a paz e a serenidade que deveria ser garantida pela guarda da torre, que desce as escadarias com as escopetas aos ombros. O pandemônio é recebido com festejos por aqueles que estão à margem do mundo e o seu riso destoa da gravidade do caso, celebrando o caos. Com vistas a isso, o último *couplet* torna-se significativo, pois a mesma luz das chamas do festejo grotesco, ruboresce a Torre de Nesle e a torre do Louvre, de onde o rei e a rainha observam tudo, ocultos. A imagem ganha extensão e, na luz que se espalha pela noite aproxima a baixeza da dança dos mendigos e a destruição caótica da ordem implícita nesta imagem à imponência da Torre de Nesle e à alteza austera dos reis que assistem o incêndio.

O efeito total da evocação de todas as imagens destacadas, como pode ser percebido, é difícil de ser apreendido pela linguagem analítica que utilizamos. Em todo caso, compreende-se o valor carnavalesco sugerido pelo poema através da derrisão e do caos destrutivo que se sobrepõe à ordem hierárquica presente nas figuras elevadas que são citadas. Tudo termina em uma gigantesca pira fúnebre, em que toda ordem, respeito e imposição ardem sob as travessuras do Diabo. Contudo, apesar de seu valor derrisório profundo, e da presença da comicidade, carece ao poema de Bertrand um ponto chave no cumprimento do movimento de rebaixamento estudado por Bakhtin: a volta da roda não se completa aqui. Nada brota das cinzas do barco, a utopia do carnaval não se estabelece no mundo; há, tão somente, o lapso da realidade, o momento epifânico em que é rompido o falso véu da ordem cósmica e todos os elementos dela participantes recebem o lampejo sugestivo de sua igualdade. Não havemos, por isso, de minorizar a excelência poética de Bertrand na construção de seu poema. Como tivemos a oportunidade para discutir, o Romantismo é um movimento artístico que carrega o estigma da cisão e a consciência do elo perdido.

“*La Tour de Nesle*”, não deixa, contudo, de exemplificar bem o procedimento de que Bertrand faz uso para evocar a inteireza do mundo medieval. Como atentamos na introdução à nossa análise, não se exclui instância alguma da realidade do medievo evocada no poema. Notamos aqui a presença do efeito de sentido ambíguo característico do grotesco no livro, como também contrastes no seio das imagens poéticas que nos remetem ao riso medieval e à derrisão carnavalesca. Os procedimentos poéticos que Bertrand emprega, seu traço fortemente pitoresco, nem por isso acabam por incorrer em imagens idealizantes da Idade Média recriada pelo Romantismo. Pelo contrário, as fantasias de Bertrand trazem à tona o cotidiano medieval em ricos detalhes, envolvido pelo véu do mistério e do insólito. O caráter fantasioso assumido por boa parte dos poemas de *Gaspard de la Nuit* tem o poder de abarcar o rico imaginário das populações medievais, evocando-o par a par com a realidade histórica. O que se observa em grande parte dos casos é a presença de efeitos alegorizantes, prosopopeicos e mesmo comparativos, edificados de tal maneira que produzem uma significação dúbia. A tensão gerada por essa polissemia é responsável pelo profundo efeito imaginativo dos poemas de Bertrand, que acabam por evocar com muita justeza a presença do imaginário na realidade da Idade Média, em que os fatos empíricos e os insólitos, manifestados através daqueles primeiros, surgem sutilmente.

Similitude é o elo que ata todas as partes do universo medieval. A analogia entre as

partes não quer dizer simples parecência, mas também correspondência e intercâmbio. Logo, há uma infinidade de forças agindo à revelia de nossa percepção causal; os elementos denotam-se uns aos outros, suscitando uma realidade polivalente. Em “*Le Gibet*” (ver Apêndice, p. 216), é esta força que leva o eu-lírico a levantar dúvida sobre o que vê diante dos seus olhos, perguntando-se se o som que escuta, seria o vento a soprar ou o enforcado a suspirar. Outra vez a escolha lexical do poeta propositadamente sugere não só a atmosfera soturna como introduz sorratamente as forças do imaginário na expressão “*bise nocturne*”. “*Bise*”, diferentemente de “*vent*”, não diz respeito a qualquer vento, mas especificamente ao vento que sopra do norte, trazendo consigo todos os males do inverno. Nas crenças pagãs (CUNNINGHAM, 2008) a direção Norte carrega as qualidades do elemento Terra, mas, sendo o ponto de onde decai o Sol em sua morte invernal (que, meridionalmente, desloca-se para o Sul constantemente até o Solstício de Inverno, em que volta a subir), evoca o aspecto mais sombrio e tumular deste elemento, fato que confere à *bise* seu aspecto mórbido. Dessa forma, não são bons agouros aqueles sussurros que escuta o eu-lírico.

Sua dúvida ecoa por todo o poema na repetição da partícula “*serait-ce*”, que mantém a suposição do fato insólito e a busca de sua confirmação ou negação. Contudo, conforme desenvolve-se o poema, o que testemunhamos é um sutil processo de naturalização do fato insólito, no sentido de que o caráter fantasioso da cena vai se presentificando aos poucos pelas imagens que se sucedem. Em cada *couplet* um inseto diferente é evocado à cena, cada um contendo um simbolismo velado: um grilo, uma mosca, um escaravelho e, por fim, uma aranha. O grilo está bastante presente na obra de Bertrand, mas normalmente associado ao crepitar do fogo; já a mosca e o escaravelho são seres intimamente ligados à morte. Curiosamente, seu simbolismo guarda em suas raízes mais antigas a ideia da ressurreição: era vendo como dos cadáveres em putrefação nasciam escaravelhos que os egípcios creditaram à figura destes animais o simbolismo da vida eterna ou, mais exatamente, vida após a morte. A aranha, por sua vez, está tão associada à morte que se incutiu no inconsciente humano, provocando uma das mais comuns fobias que conhecemos. É da ação desses pequenos seres que é construída a sugestão de todo o movimento da cena e o que ao primeiro exame pode parecer simples lirismo, contribui para a geração sutil da atmosfera que, não afirmando o fato sobrenatural, deixa tampouco de negá-lo, infiltrando-o na imagística do poema.

A hera ao chão é estéril e o patíbulo finca-se na terra por piedade e, uma vez estabelecida a atmosfera terrificante, é inevitável o efeito grotesco que começa a se sobressair

no lirismo da imagem da mosca que não somente zumbe, mas toca uma corneta de caça, cuja fanfarra é inaudível para os defuntos ouvidos. A partir deste ponto o efeito grotesco avoluma-se sensivelmente no poema, sobretudo em função das imagens que, em seu lirismo sugestivo, fruto do léxico e da sintaxe insinuante, contribuem para a construção do sentido ambíguo do poema na medida em que parecem humanizar ou vivificar o cadáver. No terceiro *couplet* o escaravelho não simplesmente puxa, mas colhe (*cueillir*) um cabelo sangrento, tal qual uma flor, do calvo crânio do condenado; e a aranha não tece uma simples teia, mas um delicado bordado de musselina para engravatá-lo. Este “lirismo grotesco”, se assim quisermos, colocado em conjunção com o questionamento “*serait-ce*”, posto desde o início do poema, produz aos poucos uma mescla que dá a entender que o movimento e som percebidos pelo eu lírico não partem somente da ação dos insetos. Como é possível notar, tal ação é evocada de forma singular, fazendo o foco variar incerto entre os insetos e o cadáver. Logo, a dúvida que tanto se prolongou no poema termina por se diluir no sentido dúbio sugerido durante toda a sua leitura. A resposta do eu-lírico vem seca, na brusca quebra rítmica, colocando-se em um tom profundamente frio, racional e realista: “*C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant*”. A afirmação abre o último *couplet*, e a conjunção *ou* que abre o poema dá lugar à conjunção “*et*”, selando a coexistência e correspondência dos fenômenos. É o sino que bate; é o cadáver que suspira, intrincados em uma só realidade.

Mesmo quando a presença da face sobrenatural do real se mostra mais descarada, explicitando seus elementos, estes não deixam de se relacionar aos componentes empíricos da realidade, mesmo que evocados sob aqueles primeiros. Em “*Jean de Tilles*” (ver Apêndice, p. 212) observamos uma evolução contrária à constatada em “*Le Gibet*”, isto é, o sobrenatural não mina aos poucos na realidade empírica, impondo-se sutilmente até a impossibilidade de sua negação, mas, calcado na crença das lavadeiras, a figura do ondino brincalhão parece desaparecer aos poucos até o final do poema. Nos dois últimos *couplets*, iniciados pela conjunção “*mais alors*”, Jean não é sequer citado. Como dissemos, entretanto, tal trajeto não invalida ou desmistifica sua figura, preservando a o sentido ambivalente do poema.

Poder-se-ia dizer que a atmosfera fantasiosa é reforçada, uma vez que, iniciando-se o itinerário do poema (e não possuindo ainda em mãos o efeito total suscitado pelas imagens nele contidas) com a pitoresca imagem do rato morador do velho salgueiro, trabalhando tranquilamente à sua roca e surpreendido com os berros da lavadeira, a voz lírica logo em

seguida evoca a imagem do ondino de forma explícita, atribuindo-lhe o furto do anel que some nas águas: “*Encore un tour de Jean des Tilles, l'ondin malicieux et espiègle qui ruisselle, se plaint et rit sous les coups redoublés du battoir*”. As lavadeiras parecem, dessa maneira, golpear a água com os batedores de roupa à procura de Jean, para puni-lo por suas travessuras. O quarto *couplet*, que consiste em uma ameaça quase cômica, parece vir também de uma das lavadeiras, dando a impressão de que o ondino é tão real que seria possível empaná-lo na frigideira.

Repentinamente, contudo, Jean des Tilles desaparece do poema e testemunhamos a saída das lavadeiras em vista do céu nebuloso. Súbito um tom fortemente realista assoma ao poema, cuja quebra é sustentada pelas conjunções adversativas que iniciam o quinto *couplet*, não deixando ser abolido pelo espaço em branco que divide as estrofes graças ao uso da conjunção aditiva “*et*” no *couplet* seguinte. O choque é perceptível, mas não há sobreposição entre o plano natural e o sobrenatural, isso porque, se observarmos bem a estrutura do poema, mesmo que o ondino seja evocado explicitamente pelo eu-lírico e pelas lavadeiras, sua manifestação se atrela a fenômenos empíricos na cena. Em outras palavras, as ações de Jean de Tilles, contrariamente ao que observamos até aqui nos poemas do *Gaspard*, subentende movimentos do plano natural e preserva o sentido ambíguo do poema.

No terceiro *couplet*, a voz lírica responsabiliza Jean des Tilles pelas flores que boiam na correnteza e que não são simples emaranhados de ervas das margens que se puseram a boiar, mas arranjos feitos e lá lançados. Jean, o ladrão, é também Jean o pescador que tem sua característica invertida na advertência da lavadeira, que intenta o fritar como a um peixe. A imagem do peixe é suscitada novamente no último *couplet* em que a voz lírica não simplesmente mostra as lavadeiras com as calças arregaçadas indo embora, mas as compara à vestimenta de pescadores, especificando inclusive a espécie de peixe que é pescada. Não há ligação direta entre um ponto e outro do poema, mas é inevitável nos perguntarmos que espécie de efeito está sendo sutilmente sugerido pela estrutura. Logo, esta série de caracterizações parece-nos dar a entender que Jean des Tilles se traduz nas forças e movimentos dos brejos e riachos onde vão trabalhar as lavadeiras.

Destarte, se retornarmos ao primeiro *couplet*, não encontraremos referência ao ondino, abrindo espaço, acreditamos, para a interpretação do sumiço do anel como levado pela correnteza. A beleza que possui o poema é justamente não ser só a simples correnteza, mas o veículo de manifestação de algo além, de uma entidade fantástica do imaginário destas

mulheres aqui evocadas. De igual maneira, o açoite descarregado contra Jean Ihe é aplicado com o próprio batedor de roupa, instrumento que, sendo utilizado para a lavagem, seria batido contra a água de qualquer forma. Nesse caso, a variação entre os diálogos que parecem ser das lavadeiras (pois, da mesma forma, isto não é dito explicitamente) e os fragmentos evocados pelo eu-lírico fomenta esta hipótese, já que é a voz lírica que descreve o bater dos batedores como punição e não uma das lavadeiras em si. O fato é que esta leitura se torna oculta e difícil de fundamentar na malha do texto, uma vez que logo em seguida se evoca a ameaça da lavadeira a Jean, não deixando, contudo, de participar do sentido geral se tivermos em vista o poema como um todo.

“*Mais alors des corbeaux [...] croassèrent dans le ciel moite et pluvieux*”, dando o aviso de que o dia de trabalho das lavadeiras está encerrado. Igualmente, parece encerrar-se o véu fantasioso que se entrepunha na realidade e acompanhamos as lavadeiras deixando os alagados que, no poema, não parecem ser nada mais do que isso. Jean de Tilles, o ondino brincalhão, existe na medida em que trabalham à beira do rio, habitando, dessa forma, um lugar específico dessa realidade. Notamos, portanto, que o estranhamento do real não é a única via de construção da imagem poética grotesca em Bertrand, sendo antes um dos efeitos suscitados pela estrutura polissêmica do texto. Em outras palavras, ambas as faces do Medievo de Bertrand podem manifestar-se independentemente de dúvidas que sejam sugeridas sobre o realismo das imagens, cabendo sua evocação também às construções mais explícitas em torno do imaginário medieval. Dai que em um poema como “*Départ pour le Sabbat*” (ver Apêndice, p. 166) não se gere tensão através da dúvida, o que não impede que ela se estabeleça de outras formas. A ambientação que se cria ao longo das imagens do poema gera, dessa maneira, uma forte tensão insólita pela própria evocação da cena, vindo a se afirmar no último *couplet* quando, em seu limiar, a comicidade irrompe em meio ao terror em um efeito genuinamente grotesco.

Eram doze a beber a sopa, número cabalístico para a bruxaria que, por ocasião de seus Sabbats, tinha por décimo terceiro o próprio Diabo. A figura da bruxa foi, no medievo, um dos polos mais poderosos de seu imaginário. Com sua alma pertencente ao demônio, a bruxa era a morada de todos os temores, medos e ódios que se poderiam produzir entre as pessoas que viveram nessa época. Toda a imoralidade, todos os pecados e perversões eram características definidoras de qualquer bruxa. O medo da bruxaria foi uma das matrizes que justificaram o estabelecimento do Tribunal Inquisitorial da Igreja, cuja atividade conta com registros

impressionantes de tortura e perseguição desmedida. O Século das Luzes não foi capaz de liquidá-la e o Romantismo voltou a sondar sua assustadora imagem, explorando toda a aura de mistério e terror que a encerrava.

Quando nos referimos à ambientação do poema, dizíamos respeito ao clima criado a partir da sucessão de imagens escabrosas que o poeta emparelha, gerando a tensão que desembocará no limiar final em que o fenômeno grotesco se coloca por completo. A estrutura de “*Départ pour le Sabbat*” contém em cada passagem a sombra deste efeito total final, de modo que ele parece a todo instante adiar-se. A estrutura singular da poesia de Bertrand contribui completamente para isso: a divisão em *couplets*, e sobretudo o espaço em branco que há entre eles, grande preocupação do autor, o levou mesmo a deixar sua estrutura explícita nas *Instructions a M. le Metteur en pages*: “Règle generale. - *Blanchir como si le texte était de la poésie. [...] Il jettera de larges blacs entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers*”³⁹ (BERTRAND, 1997, p. 301). O espaçamento contribui para o efeito pictórico de seus poemas, em que toda a cena é sugerida a partir de detalhes localizados, reforçando sua sugestão. A quebra impede o estabelecimento de uma linha progressiva no desenvolvimento discursivo, como é característico à prosa, reforçando ainda todo o aspecto poético desta prosa singular e ampliando a simultaneidade imagética dos poemas. Aliado a construções sintáticas mais enumerativas que descritivas, o uso do vocabulário acaba delineando os objetos evocados na cena, fazendo-os quase presentes. Assim é com a imagem das velas que “*champignonnaient dans la fumée*”, e que

“[...] *par une puissante évocation picturale (on ne sait s'il s'agit des volutes de la fumée ou de la forme de la cire accumulée), le néologisme métaphorique inscrit l'image dans le champ symbolique de la fermentation, de la décomposition et de la mort caractérisant de tout le poème.*”⁴⁰ (VANHESE, 2010, p. 183)

O efeito catalisador se dá na medida em que a supressão do desenvolvimento lógico no discurso, não só o torna mais sugestivo (uma vez que literalmente mais aberto à recriação do leitor), como também reforça o sentido de realidades que se manifestam simultaneamente. Daí “*Départ pour le Sabbat*” adiar constantemente o efeito de sentido até o limiar em que todas as vozes terminam por ressoar em uníssono.

³⁹ “*Regra geral. - Pagar como se o texto fosse poesia. [...] Colocar largos espaços entre estes couplets como se fossem estrofes em verso.*”

⁴⁰ “por uma poderosa evocação pictural (não sabemos se se trata das volutas da fumaça ou da forma da cera acumulada), o neologismo metafórico inscreve a imagem no campo simbólico da fermentação, da decomposição e da morte caracterizante de todo o poema.”

A imagem que abre o poema: “*Ils étaient là une douzaine qui mangeaient la soupe à la bière*”, apresenta duplos sentidos na evocação de aspectos sutis do imaginário. A expressão “*soupe à la bière*”, faz referência a um prato regional da Alsácia, feito à base de cerveja. Entretanto, o vocábulo “*bière*” pode também significar “esquife” ou caixão mortuário. Este significado secundário poderia, em outro contexto, ser facilmente ignorado, mas ao empregá-lo junto à imagem das bruxas, o poeta lança mão da capacidade polissêmica da imagem poética. A consequência é a sugestão terrificante do ato de beber sopa em caixões, mas que por não ser dito explicitamente, ou ainda, por não se desenvolver discursivamente de forma lógica, contribui para o efeito geral de tensão do poema, não só suscitando o sentido ambíguo, como também mantendo o leitor refém da impossibilidade de uma afirmação certa acerca do que se diz. A alienação do leitor, neste caso, é onde se sedimenta a tensão do poema. Através deste efeito de sentido, Bertrand consegue reproduzir ricamente o caráter ambíguo e hesitante do imaginário medieval, que sempre levantava dúvidas acerca da natureza oculta da realidade aparente.

As bruxas de Bertrand, por sua vez, refletem uma comicidade desconcertante. As imagens evocadas pelo poeta são de tal forma hiperbólicas, que terminam por criar estranhamento no leitor. Isso porque a derrisão tangencia de forma muito próxima o escabroso, o escatológico e mesmo o obsceno que, ao não serem tratados com a devida censura, moralmente cabível a tais características, e sim com um riso galhofeiro, aproximam a alegria deste universo reprovável. A desproporção que caracteriza as imagens terrificantes acumula-se de tal forma, em determinado ponto, desgasta qualquer medida lógica da realidade, já fragilizada pela sugestão do Sabbat das bruxas, beirando o absurdo e suscitando o riso.

Concomitantemente ao exagero das imagens, o poeta atinge o grotesco também pelo nivelamento topográfico de campos opostos. Quando, nos dois primeiros *couplets*, nos são mostradas as cenas do banquete grotesco das bruxas, as imagens referentes à nutrição rebaixam-se ao nível da excreção e morte: “[...] *et chacun d'eux avait pour cuiller l'os de l'avant-bras d'un mort*” e “[...] *les assiettes exhalaient une odeur de fosse au printemps*”. Recorreremos novamente à teoria de Bakhtin, que dizia especificamente a respeito da imagética grotesca medieval baseada no encontro de dois polos contrários da existência: a vida e a morte. Uma das marcas do carnaval medieval era o rompimento temporal em que ele consistia, não só por ser um lapso durante o qual a ordenação do mundo se invertia, criando

um universo atemporal. Este caráter da festa pública era marcado justamente por essa confluência da morte e da vida em um mesmo momento, cujo símbolo maior era a velha parideira. A vida que surge daquilo que morre representa o renascimento. Contudo, ao ter como berço a própria morte, aquilo que nasce acaba por ter, de certa forma, um destino traçado: há de igualmente morrer. O renascimento, perpetrando-se a partir da morte ensina ainda que é ela quem, paradoxalmente, proporciona a vida e que esta sobre ela se sustenta. O círculo fecha-se ao percebermos que a morte não é um fim, mas o ponto que garante o recomeço e que, portanto, é essencial para a existência. O carnaval baseava seu imaginário nessa plataforma cosmológica, herdada ainda do passado pagão da Europa.

A consciência da perenidade e da transitoriedade, como havíamos destacado no poema anterior, em nossa discussão sobre a expressão “*ventre-dieu*”, é incômoda, pois nos revela um universo maleável, ausente de outra certeza que não a transformação, conceito que fora magnificamente condensado na imagem da Roda da Fortuna medieval. O estranhamento que provocam ambas as imagens de “*Départ pour le Sabbat*” se dão não somente por uma questão escatológica ou mesmo moral, mas porque fomentam conflitos em nossa cosmovisão ao aproximarem dois elementos que são, para nós, inconcebíveis como próximos ao ecoar, ao fundo, a transitoriedade de nossa vida. Dessa maneira, as colheres feitas de ossos humanos, não são escabrosas somente pelo aparente canibalismo, mas pela proximidade da morte com a nutrição e, ainda mais, a diversão e alegria que desfrutam estes seres bizarros. De forma ainda mais provocadora, a imagem dos pratos fedendo a fossa liga a nutrição diretamente ao seu oposto, a excreção, e aproxima da imagem regenerativa e vivificante da primavera, o aspecto negativo da putrefação.

A atmosfera terrificante do Sabá de Bertrand não se baseia, portanto, somente nas imagens provocadoras de medo que giram em torno da figura da bruxa. Muito do efeito perturbador do poema se deve ao estranhamento que as imagens grotescas provocam. O banquete perverso das bruxas é, ao mesmo tempo, cômico. O excesso de escatologia e imagens apavorantes contribuiu para gerar o riso que desabrocha ao final do poema sem, contudo, trazer alívio ao estranhamento, vindo, na verdade, a aumentá-lo. Isso porque cria-se um efeito hiperbólico, em que as imagens são levadas a um extremo tal que começam a romper a normalidade, isso é, as grandezas do mundo de que fala Kayser (2003). A presença do riso em meio a emoções e elementos que lhe são adversos condensa-se na figura do soldado Maribas: “*Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un*

archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé".

O riso de Maribas é evocado na própria sonoridade do *couplet*, na repetição aguda do fonema [ɛ] que, em seguida, vai decaindo para sons mais oclusivos, como que indicando a mudança repentina para o pranto do soldado. A figura grotesca, que sente as emoções mais contrárias simultaneamente, é comparada a outra, igualmente grotesca: o violino desmandibulado. A antropomorfização do objeto é uma ocorrência intrínseca ao fenômeno grotesco, no qual se rompe a limitação entre o inanimado e o animado da forma mais perturbadora possível para nós: revelando humanidade em um objeto ou, ainda pior, a imobilidade mecânica do homem. A imagem que o poeta cria no caso não chega a ser, entretanto, da mesma natureza que encontraríamos na boneca Olívia, de Hoffmann, por exemplo. Isso porque Bertrand baseia sua imagem em uma comparação anterior, a da voz de Maribas com o violino. O deslocamento de sentido recai, portanto, na figura do soldado, cuja voz esganiçada das cordas restantes do violino pode ser ouvida no próprio poema.

Todo o movimento do poema é interrompido repentinamente no *couplet* final quando, introduzido pela conjunção *mais* juntamente ao advérbio “*déjà*”, os bruxos e bruxas, pela primeira vez nomeados explicitamente como tal, alçam voo pela chaminé. Alguns o fazem sobre vassouras e outros sobre os aticadores da lenha, fato presente na literatura que versa sobre a bruxaria (VALIENTE, 2009). É Maribas, contudo, que vem coroar a tensão cômico-hiperbólica de todo o poema com seu voo sobre o cabo da frigideira. O efeito derrisório desarma toda a ambientação terrificante que foi construída no poema sem, entretanto, eliminá-la por completo, não solucionando o estranhamento e vindo, antes, a agravá-lo ainda mais. Qualquer expectativa que inevitavelmente tenha sido construída ao longo do percurso de leitura, fosse ela tencionada ao cômico ou ao pavor, é lançada por terra. Maribas, cuja figuração grotesca já havia sido evocada no poema, não pode ser desvencilhado de seu caráter estranho e, ao final, ecoa sua confusa mescla de pranto medroso e riso debochado sem que qualquer um dos dois venha a anular o outro, incutindo-se mesmo no leitor.

Anteriormente, havíamos explicitado o caráter sobrenatural deste poema em particular. Contudo, em vista do estranhamento causado por tensões tão exaltadas, é de se questionar até que ponto seria possível falar em sobreposição do plano sobrenatural. Até agora, viemos tratando as manifestações do imaginário em uma configuração sutil, de caráter insólito, participando e compondo o mundo natural, desvelando-lhe os limites e mostrando-o em todo o seu mistério inaudito. Até este ponto, contudo, a face oculta da realidade não havia tomado

de tal forma o domínio do natural, isso é, explicitando-se na ordem do empírico pela evocação direta da voz lírica. Tendo em vista a tensão constante que o poema constrói, anulando de tal forma as expectativas pressupostas em sua leitura, e a insolubilidade desta tensão, nos questionamos se é possível pensar em termos de real e sobrenatural: o que é o voo das bruxas pela chaminé face à realidade informe tecida ao longo de todo o poema pela imagística ambígua de *Gaspard de la Nuit*? Não existe segurança para afirmar nada (e, conseqüentemente, negar nada) em um chão que não seja firme. Alegar que esta peça do livro é sobrenatural, subentende que os planos natural e sobrenatural possam ser concebidos separadamente, que não se mesclam, uma vez que a afirmação de um seria a negação do outro, e mesmo que seria possível tecer dentro da imagística da obra considerações de ordem lógica e racional. Já pudemos perceber como, dentro dos poemas em que Bertrand emprega este sentido ambíguo da imagem poética, a razão é abolida, no sentido de que o mundo em *Gaspard de la Nuit* se mantém desconhecido, verdadeiro baú de fundo(s) falso(s).

Excetuando-se o *Troisième Livre: La Nuit et ses Prestiges*, a que o próprio autor denominou por *Moyen Age fantastique*, em suas notas sobre a ilustração da obra (BERTRAND, 1997, p. 298), são poucos os poemas integrantes da estrutura do livro que fora prevista pelo autor na organização final que apresentam este caráter fantástico explícito. As demais peças de igual teor foram legadas às *Pièces détachées* em sua maioria. É difícil supor a partir daí qualquer conclusão definitiva, mas é fato que Bertrand foi bastante cuidadoso não só na construção do caráter sugestivo do imaginário nos poemas, como também na presença deste imaginário no universo da obra como um todo. Daí nosso particular interesse no *Troisième livre*, no qual a imagem da noite, tão importante para a obra, que compõe o próprio título a ela conferido, presentifica-se de forma poderosa, evocando consigo o fino véu do sonho e do delírio.

3.3 Mil anos de escuridão: *La Nuit et ses Prestiges*

“*La Nuit et ses Prestiges*”, o terceiro livro do *Gaspard*, diferencia-se dos demais temática e estruturalmente. A maior abundância de poemas, onze no total, sustenta uma disposição própria, na qual a ligação entre as peças surge de maneira muito mais vigorosa e explícita que no restante do recolho. O lirismo exacerbado traz à tona o sujeito lírico de forma

direta, fazendo surgir o mundo a partir da centralidade de sua visão. Funcionando como uma espécie de elo, a vigília do eu-lírico extrapola a individualidade dos poemas, prosseguindo através deles e gerando certa unidade entre as peças. Temos a impressão de testemunhar uma única noite de sonhos, pesadelos e delírios que parece querer perdurar pela eternidade. Semelhante aos mil anos de escuridão que cobriram o Medievo, a longa noite de Gaspard revela em sua penumbra todo um além-mundo que só esta escuridão faz ver. Visão esta que, surgindo paradoxalmente da noite escura, se abre pelo traço picturalista, porém não menos sugestivo, que delinea os sonhos. Pela leitura das *notes* que Bertrand deixou ao editor é possível notar a especial preocupação com o *Troisième Livre*, sobretudo no que diz respeito às ilustrações, muito abundantes no projeto gráfico do autor, havendo por vezes mais de uma ilustração para cada poema. A estudiosa Fanny Déchanet-Platz (2010) resalta este aspecto pela recorrência da imagem da janela e seu simbolismo pictural:

*“L'importance de la fenêtre et du regard qui la traverse dans le recueil confirme la dimension picturale accordée aux poèmes: eux-mêmes tableaux offerts au regard du lecteur, ils se proposent comme des fenêtres aouvertes sur l'imaginaire de Gaspard, comme la fenêtre de « La Chambre gothique » [...]. Il est notable que Bertrand choisisse fréquemment le terme « vitraux » pour évoquer les vitres de ses fenêtres : la couleur intéresse (comme dans « Ondine »), mais sans doute la connotation que lui confère son utilisation dans l'architecture religieuse, que confirme ici la « croix du calvaire ». Cette connotation rappelle que les ténèbres peuvent étre le domaine du diable dont on a étudié les visages et le « vitral » permet à la fois d'y plonger le regard et d'en conjurer les sortilèges. Les poèmes, par leur structure, s'apparentent aussi à ces fenêtres ouvertes sur l'hallucination.”*⁴¹ (DÉCHANET-PLATZ, 2010, p. 153-154).

A moldura das janelas não só apresenta ao leitor a visão das alucinações de Gaspard, mas nos coloca ainda diante da própria estrutura que as sustenta dentro do poema. Essas janelas, mais do que simples molduras, oferecem-se-nos como verdadeiros portais que dão passagem às realidades sobrenaturais que povoam o imaginário e que se infiltram no real, na medida em que a pouca luz destes poemas, refratada nos vitrais, conjura toda uma visão grotesca do mundo. Em “*La Chambre gothique*” (ver Apêndice, p. 176), poema que não por acaso abre todo o *Troisième Livre*, o fechamento das janelas encerra o eu-lírico na intimidade

⁴¹ “A importância da janela e do olhar que a atravessa no recolhimento confirma a dimensão pictural acordada aos poemas: eles mesmos quadros oferecidos ao olhar do leitor, propondo-se como janelas abertas sobre o imaginário de Gaspard, como a janela de “*La Chambre Gothique*” [...]. É notável que Bertrand escolhesse frequentemente o termo “vitrais” para evocar os vidros de suas janelas: a cor interessa (como em “*Ondine*”), mas sem dúvida a conotação que lhe confere sua utilização na arquitetura religiosa, que confirma aqui a “cruz do calvário”. Esta conotação lembra que as trevas podem ser o domínio do diabo cujas faces estudamos e o “vitral” permite ao mesmo tempo de aí mergulhar o olhar e conjurar seus sortilégios. Os poemas, por sua estrutura, aparentam-se também a estas janelas abertas sobre a alucinação.”

subjetiva de seus aposentos, isolando-o do mundo exterior para mergulhar cada vez mais profundamente na escuridão interior.

O fechar empírico das janelas, que por sua vez é a abertura para a face insólita do mundo, é selado pelo asterisco que separa os dois momentos e que à semelhança de uma fechadura, enclausura o eu-lírico dentro de si mesmo. As marcas discursivas mudam abruptamente de um momento ao outro, indo de um forte lirismo contemplativo, característico dos primórdios do Romantismo, para um realismo fragmentado, traço claro da modernidade de *Gaspard de la Nuit*, cujo caráter grotesco sugere paradoxalmente o mundo sobrenatural. Podemos notar que a forte marca idealizante das imagens do início do poema é substituída por um tipo de metáfora que não busca construir figuras de linguagem simplesmente, mas nos transmitir a hesitação do eu-lírico, embebido em sono, acerca dos fenômenos que lhe rodeiam. O paralelo que aqui se coloca remete às duas formas de pensamento existentes na Idade Média: o racionalismo oficial da Igreja, derivado da decadente filosofia madura dos gregos, cuja expressão maior é sentida futuramente no pensamento de Descartes; e o misticismo pagão, presente no folclore e nas crenças populares. Ambos possuem uma estrutura analógica, embora a visão dos teólogos do Medievo nutra em seu seio o racionalismo, perceptível na compreensão quase geométrica que possuem do cosmos. Para eles, o homem assemelha-se estruturalmente ao universo, mas no lugar de uma comunicação fluente e fractal entre todos os seus elementos compositivos, tem-se o padrão matemático que futuramente estabelecerá as fronteiras lógicas do mundo. Logo, a imagem construída no primeiro *couplet*, “*la terre [...] est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles*”, evoca uma estrutura cósmica cuja perfeição está marcada pelos afirmativos do verbo “*être*” no presente do indicativo. O eu-lírico comunica-se com o mundo ao seu redor, dirigindo-lhe diretamente a palavra, contemplando-lhe a beleza. A mesma geometria responsável pelos movimentos dos corpos celestes é aquela que organiza o corpo de uma flor, o que caracteriza um mundo de bases firmes, de leis claras e diretas: é este mundo que será frustrado pelo estranhamento grotesco, que vem por sua vez revelar as dobras obscuras e ignoradas desta realidade.

A cisão vem pelo sono, força que impele o sujeito pelo peso que lhe dispensa sobre os olhos, órgão da visão: “*Et, les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux*”. O negro da cruz do calvário parece reter atrás de si a luz dos vitrais, isolando dela o eu-lírico. O fechar das janelas, semelhante ao fechar dos olhos, é também o fechamento para o mundo exterior e para toda

aquela perfeição do firmamento. Encerrado dentro de si mesmo o sujeito lírico passa a ser o centro por onde irradiam as linhas que constroem o mundo em seu entorno: de um mundo cuja visão se oferece a nós de fora para dentro, como um quadro, passamos a um outro mundo, construído inversamente de dentro para fora e cujos traços são agora apenas sugeridos através do prisma da visão do eu-lírico. Em nossa leitura de “*L'Alchimiste*”, pudemos discutir a influência do lirismo na construção sugestiva de um mundo ambíguo e analógico a partir da centralidade da visão subjetiva. O que ocorre então é o estranhamento do mundo, uma vez que, não sendo clara a visão do eu-lírico, turvada pelo sono e pelo delírio, nada mais é certo, só havendo espaço para a dúvida: “*Encore, - si ce n'était [...]*”. A repetição do Imperfeito cria este entremundos que, não sendo um ou outro, acaba sustentando ambos graças à tensão estabelecida pela incerteza:

“[...] *la nuit opère des transformations même quand on ne dort pas, parce qu'elle libère dans la nature et en nous-mêmes, des forces occultes, des pouvoirs surnaturels, habituellement cachés de notre esprit peu attentif. Le regard du poète, pourtant, est double; il s'abandonne à l'univers auquel il se sent enchaîné, et le fait basculer, en même temps, “dans un autre plus vrai, plus douloureux et allégeant à la fois”. La poésie qui en résulte est fantastique, elle est “l'épanchement du songe dans la vie réelle.”*⁴² (VIRCONDELET, 1973, p. 9 – 22 apud MACHADO, 1981, p. 171)

A sonoridade contribui também majestosamente para o estabelecimento da hesitação, fazendo com que o imaginário permeie as indagações do eu-lírico pelos próprios sons de suas palavras. A prosopopeia, que identifica os sons e movimentos ocorridos no quarto a determinadas entidades sobrenaturais, contribui para a materialização (via matéria sonora) do insólito. Dessa maneira, o óleo que seca aos poucos na lamparina acesa é bebido por um gnomo beberrão, cujas goladas podemos ouvir na recorrência das vogais oclusivas junto à consoante *l*: “*le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe*”; o ranger e os estalos das tábuas, dos caibros e das vigas tornam-se os movimentos de um esqueleto enclausurado que busca se mover: “*le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou*”. E mesmo as sombras projetadas pela lamparina trazem para a realidade os movimentos do quadro na parede, cuja figura unta-se com a água-benta. Diferentemente, contudo, do que foi discutido na sessão anterior deste capítulo, a sugestão do sobrenatural

⁴² “A noite opera transformações mesmo quando nós não dormimos, porque ela libera na natureza e em nós mesmos forças ocultas, poderes sobrenaturais, comumente escondidos de nosso espírito pouco atento. O olhar do poeta, portanto, é duplo; ele se abandona ao universo ao qual se sente acorrentado, fazendo-o cair, ao mesmo tempo, “em um outro, mais doloroso e aliviante ao mesmo tempo”. A poesia que daí resulta é fantástica, ela é “o derramamento do sonho na vida real.”

torna-se mais explícita na medida em que o sujeito lírico localiza a si mesmo no poema, integrando as imagens que o compõem. Nota-se, desta maneira, que além das construções sugestivas, tem-se agora a presença da própria voz lírica fomentando a dúvida, visto que o estranhamento não ocorre somente no leitor, como nos outros poemas do livro, mas também na voz lírica. A participação do eu-lírico nas cenas não afirma o sobrenatural como seria de se esperar, mas, pelo contrário, mantém a tensão entre realidade e fantasia típica da imagem grotesca de Bertrand.

A volta do uso afirmativo do verbo “*être*” só se dá no último *couplet*, quando a dúvida é bruscamente dissipada pela presença de Scarbô, o diabrete dos sonhos. Paradoxalmente, a mesma marca de certeza e veracidade conferida pelo uso do Presente do Indicativo no primeiro *couplet*, vem agora a afirmar o domínio onírico do sobrenatural e a inversão de toda ordem. O tom de questionamento de “*La Chambre gothique*”, entretanto, não se repetirá mais no *Troisième Livre*. A figura de Scarbô passa a impor sobre a realidade do eu-lírico seu mundo grotesco. Sendo ele o ser diabólico responsável pelo pesadelo dos adormecidos, não poderia ser outra a criatura eleita como arauto da noite. Sua presença parece levar a realidade ao limiar da desordenação, arrancando o eu-lírico de seu mundo conhecido:

*“Bertrand est le créateur d'un personnage dont le nom et l'identité, on le sait, doivent beaucoup au « Smarra » de Nodier. Ce que l'on a moins souligné, c'est que ce « nain du cauchemar » renouvelle une tradition ancestrale, qui fait du mauvais rêve non pas une vision subjective, mais une entité objective.”*⁴³ (ROGER, 2010, p. 189)

A denominação que Thierry Roger dá a Scarbô é em si muito significativa: entidade objetiva ou, poderíamos dizer de maneira mais clara, objetivada, tornada real, portanto, uma vez que o mundo não deixa de ser o que é, antes revela-se ainda mais na medida em que se deixa infiltrar pela fantasia e explicita uma profundidade desconhecida. O diabrete que carrega os pesadelos, dessa forma, materializa em si mesmo a presença do sobrenatural, condensando o universo onírico ao ponto de integrá-lo à realidade empírica sem, contudo, sobrepor-se completamente a ela. Porque, afinal, os fenômenos sobrenaturais mantêm seu caráter insólito, isso é, traduzem-se através de fatos empíricos (o óleo que queima aos poucos, a madeira que range, etc.), não se constituindo em si mesmos como empíricos. A diferença, como já ressaltamos, é que neste terceiro livro o estranhamento grotesco vem potencializado

⁴³ “Bertrand é o criador de um personagem cujo nome e identidade, sabemos, deve muito ao “*Smarra*” de Nodier. O que destaca-se menos, é que o “anão do pesadelo” renova uma tradução ancestral, que torna o sonho ruim não uma visão subjetiva, mas uma entidade objetiva” (tradução nossa).

pela força onírica, que impele o sujeito lírico para dentro das imagens do poema, catalisando estas imagens fortemente na mesma medida em que as dissipa subitamente.

O pesadelo de Scarbô rompe os limites dos quadros de Bertrand, estendendo-se pelos poemas que se sucedem à abertura do terceiro livro: “*Scarbo*”, “*Le Fou*” e “*Le Nain*” (ver Apêndice, p. 178, 180, 182 respectivamente). “*Scarbo*” e “*Le Nain*” são aqueles em que a presença sobrenatural é tão acentuada que o eu-lírico chega a dialogar com o diabrete, sendo estes também os poemas de caráter grotesco mais explícito. No primeiro, as marcas terríficas do discurso de Scarbô são de tal forma desmedidas e hiperbólicas que o efeito que geram, desde o início, é cômico: “*Que tu meures absous ou damné, marmottait Scarbo cette nuit à mon oreille, tu auras pour linceul une toile d'araignée, et j'ensevelirai l'araignée avec toi*”. Salvação ou danação, o sujeito-lírico já se encontra condenado à presença perpétua do diabrete: em face do estranhamento do mundo e do vislumbre para além de suas fronteiras, torna-se impossível retornar ao estado anterior. O grotesco estabelece-se permanente e irreversivelmente e a comicidade da imagem do amortalhamento em uma teia de aranha junto da própria aranha só vem a fortalecê-lo ainda mais. Em seguida, quase demonstrando pena pelo choro abundante do dormente, o diabrete parece querer lhe agradar, oferecendo no lugar da teia, uma mortalha de peles douradas de serpente. O hibridismo bizarro da imagem da “*tarentule à trompe d'éléphant*” a sugar o eu-lírico da mesma forma realça o caráter grotesco do poema. O ápice do fenômeno, contudo, dá-se no último *couplet*, pelo estabelecimento de um contraste chocante entre a comicidade presente até então e a crueldade da imagem do sepultamento na cripta de Saint-Bénigne, “*où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendras à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes*”. Segundo as crenças do Medievo, não descansaria jamais aquele que fosse sepultado de pé, sendo tal condenação reservada somente aos mais hediondos criminosos – tormento aumentado pelo choro dos pequenos pagãos e que, ecoando com a imagem do “*petit enfant mort-né*”, de “*La Chambre gothique*”, por si só gera o grotesco ao unir a imagem do nascimento (vitória da vida sobre a morte, como presente nas velhas parideiras do carnaval) à da morte.

Em “*Le Nain*”, parecendo irromper de um sonho idílico, o anão (ninguém menos do que o próprio Scarbô, como deixam entender as “*Notes sur l'illustration*”) deforma a beleza em horror. Não só a mudança brusca no vocabulário, de “*phalène palpitante*” para “*vagabonde bestiole*”, como também a metamorfose invertida da borboleta (nascendo “*une larve monstrueuse et difforme à tête humaine*”), instauram a inversão das grandezas do

mundo. O próprio sonho gesta o pesadelo e a grotesca criatura passa a perseguir a alma do eu-lírico. Livre do corpo pela força onírica da noite, também ela torna-se grotesca: o vocábulo “*haquenée*”, diz respeito a uma espécie de cavalo pequeno que só é montado pelas damas, mas também designa mulheres disformes e desengonçadas que, adjetivando-se pela presença da marca de gênero feminina da palavra “*âme*”, lhe confere uma qualidade ridícula. O acentuado hibridismo dessas imagens estende-se para a própria estrutura do poema, mesclando imagem sobre imagem. O efeito de arabesco inicia-se nas linhas da “*livide toile d'araignée du crépuscule*”, estendida sobre os ângulos dos “*noirs horizons dentelés*”. Estas mesmas linhas parecem ser aquelas da crina da alma do eu-lírico, que por sua vez se tornam a força em que enrosca o anão, tal qual o fuso de uma roca, dando cabo de sua fuga.

As mesmas “*Notes sur l'illustration*” dão a entender que o “*Scarbo*” presente nas *Pièces détachées* (ver Apêndice, p. 218), estaria integrado ao *Troisième Livre*: “*LIVRE III. FANTASTIQUE MOYEN-AGE. [...] Un lutin sous la forme d'un fuseau qui tombe de la quenouille d'une sorcière (Scarbo, 121)*” (BERTRAND, 1997, p. 298). Neste poema não há qualquer diálogo com o diabrete, sendo suas manifestações mais sutis e mais fortemente apoiadas nos fenômenos empíricos da realidade: “*que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière*”. Contrariamente ao que pudemos observar nos poemas mais realistas, em que o caráter sobrenatural era suscitado a partir de dados empíricos da cena, aqui é o próprio Scarbô que deixa entrever os meios de sua manifestação pela comparação estabelecida com o fuso. De toda forma, o caráter sobrenatural mantêm-se sobressaltado na medida em que esta não é uma roca comum, mas a roca de uma bruxa. O surgimento da figura bruxesca ressalta por sua vez a ambiguidade do trecho na medida em que faz referência ao ente que, por excelência, é o agente transmutador do real, capaz de vivificar os objetos, mudar de forma e zoomorfizar-se segundo seu desejo. A carga simbólica fica ainda mais profunda quando, associando esta figura à da roca, não só entrevemos um eco com as linhas do poema “*Le Nain*”, como faz-se presente todo o simbolismo mítico do fiar, tão caro às fábulas e contos populares. Os fios da vida, cujo fiar abrange passado, presente e futuro, pertencem por isso ao tempo eterno, tempo da fantasia e que o eu-lírico evoca não pelo “*Il était une fois*”, mas pelo “*Si ce n'était à minuit*”. A meia noite, fronteira entre os dias, é a hora zero, em que o tempo não existe e, logo, hora das manifestações do sobrenatural. A noite, por isso, é o momento por excelência do rompimento de toda a ordem diurna:

“[...] signo de fuga e libertação, como rompimentos dos limites opressivos do dia, como forma de existência paralela, perfeita em si mesma, pois renega a condição terrena e diurna do homem ao mesmo tempo em que se torna acessível às infinitas possibilidades do espírito livre, noturno, prestes a abrir as portas do sonho.” (SCHEEL, 2010, p. 28)

A liberdade do eu-lírico, entretanto, vem aqui comprometida pelo assombro que o rompimento das grandezas do mundo parece causar e seu espírito se vê livre, mas antes lançado à sorte e ao sabor do acaso levado de um ponto ao outro à revelia de sua vontade. Daí a profundidade da noite de *Gaspard de la Nuit*, que vai tão além em sua queda na escuridão do desconhecido que rompe mesmo os limites do controle e, logo, de toda ordem possível: enxergar pelos olhos da noite é ver além dos contornos e formas onde luz alguma, por mais forte que fosse, poderia iluminar. Daí que o diabrete surpreenda constantemente o eu-lírico e este se veja tantas vezes refém do pequeno demônio: “*Le croyais-je alors évanoui? le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu*”. O campanário, colocando-se entre o luar e a janela do eu-lírico, projeta sua sombra em seu quarto, o poder revelador da noite e a transmutação que a entidade do pesadelo exerce sobre o mundo o convertem no próprio Scarbô, que engrandece face ao eu-lírico. Os negros campanários góticos são também evocados aqui, fazendo novamente eco à fuga do anão de “*Le Nain*”, com a diferença primordial de que, neste caso, Scarbô parece reaproximar-se do entremundos, dissipando-se, “*diaphane comme la cire d'une bougie*”, na chama da vela que se apaga. Ambos os poemas dizem respeito à fuga do anão, mas aquele que Bertrand escolheu para compor o *Troisième Livre* dá mais ênfase à matriz sobrenatural, reforçando o véu onírico da noite.

Com exceção de “*Un Rêve*” (ver Apêndice, p. 188), os demais poemas parecem localizar-se na fronteira entre o universo onírico e o mundo real, sendo o sonho nestes casos antes uma força reveladora de outros planos existentes no mundo material do que um plano independente. Se sob a maldição de Scarbô o eu-lírico fora lançado através dos pesadelos à revelia de sua vontade; no restante do *Troisième Livre* o encontramos de volta a um mundo estranho ainda que, não obstante, seja o seu próprio mundo. Em “*Mon Bisaïeul*” (ver Apêndice, p. 190), o insólito, suscitado num primeiro momento, toma repentinamente densidade física, quando “*les vénérables personnages de la tapisserie gothique, remuée par le vent, se saluèrent l'un l'autre, et mon bisaïeul entra dans la chambre, - mon bisaïeul mort il y aura bientôt quatre-vingts ans*”. A saudação das tapeçarias, que inicialmente poderia ser

interpretada como simples metonímia, tem repentinamente seu sentido literal reforçado pela presença do bisavô morto. Em contrapartida, graças à densidade discursiva do *couplet* inicial, ausente de qualquer desenvolvimento descritivo e reduzido à conjunção “*et*”, a entidade fantasmagórica parece integrar alguma das tapeçarias.

Ao longo do poema, o caráter sobrenatural das cenas parece tão acentuado que se poderia considerar a passagem como maravilhosa. O exame atento das enumerações, contudo, deixa entrever um fundo empírico nas imagens terrificantes presentes no poema: “*Et je remarquai avec effroi que ses yeux étaient vides, bien qu'il parût lire, - que ses lèvres étaient immobiles, bien que je l'entendisse prier, - que ses doigts étaient décharnés, bien qu'il scintillassent de pierreries*”. A escuridão e o sonho conferem uma estranha materialidade ao que parece ausente: não há olhos, mas se lê; não há lábios, mas se reza; e não há senão ossos vazios a sustentar em si o brilho das pedrarias: “*Il marmotta des oraisons tant que dura la nuit, sans décroiser un moment ses bras de son camail de soie violette*”. A figura na tapeçaria age sem se mover. A indefinição do desordenamento grotesco não se resume, dessa forma, somente à vivificação tão material do balanço das tapeçarias ao vento, estendendo-se igualmente à entidade fantasmagórica que sustenta em si características além de seu estado, que lhe compõem e lhe faltam simultaneamente e que, estranhamente, são tão ativas sobre o mundo empírico, malgrado falte ao bisavô a devida consistência para exercê-las. Tem-se, dessa maneira, a intrusão do insólito na realidade a partir da ausência de qualquer lei que regre esta participação: o mundo material (as tapeçarias) sustenta e gera o insólito e este, por sua vez, atua no mundo empírico independentemente de sua imaterialidade. Não resta senão a inconcretude do mundo e a impossibilidade de qualquer afirmação: “*Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, - si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, - si c'était minuit ou le point du jour*”. Meia-noite ou meio-dia, sonho e lucidez, fantasia e razão, tornam-se uma e mesma coisa.

O estado imaterial da entidade é, inclusive, profundamente significativo na medida em que evoca toda a ancestralidade do passado a partir da figura do bisavô. Tal qual a Dijon de Bertrand, que não é senão a memória reduzida aos resquícios empoeirados de outros tempos e que, galvanizando-se, se elevam no presente em tudo aquilo que ele conserva ainda deste passado. A memória daquilo que um dia foi e que deixou de ser, embora conserve no presente traços seus, coloca-se neste poema pela figura do bisavô, que se presentifica, mesmo estando ausente. Presença incerta, que o eu-lírico vislumbra, mas não acessa: “*sans obliquer un*

regard vers moi, sa postérité, qui étais couché dans son lit, son poudreux lit à baldaquin". O miserável presente, triste posterioridade de um passado glorioso, o vislumbra, o sente e o deseja, mas não o toca de maneira nenhuma, não se integra a ele totalmente, não lhe encarna por completo.

Este mesmo procedimento de construção da ambiguidade a partir do elemento sobrenatural encontraremos em "*La Ronde sous la cloche*" (ver Apêndice, p. 186), em que a tempestade cai por força da magia de feiticeiros, grotescamente reunidos no topo da igreja de Saint-Jean. A presença conflitante e blasfematória dos bruxos sobre a igreja torna-se ainda mais forte se pensarmos que as doze vozes que o eu-lírico escuta de seu leito são também as doze batidas do relógio à meia noite (VINCENT-MUNNIA, 2010, p. 162): "*Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean. Ils évoquèrent l'orage l'un après l'autre, et du fond de mon lit je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres*". A meia-noite, tempo mágico e fronteira entre os mundos, faz irromperem seres de qualquer ponto. Tudo torna-se passível de se transmutar em outro, de despertar este outro sem deixar de ser aquilo que é. Sob a força da noite, mesmo os sons dos sinos da igreja se revelam feiticeiros a evocar a tempestade que se abate. E o contraste se mantém quando, ao final do poema, as imagens terríveis do incêndio infernal dos livros de magia desembocam na suavidade dos lírios que esta mesma tempestade leva até o eu-lírico.

Igualmente, em "*Ondine*" e "*La Salamandre*" (ver Apêndice, p. 192, 194 respectivamente) ambos os seres sobrenaturais nascem de seus respectivos elementos, sem demonstrar qualquer fronteira entre o sonho ou a realidade. "*Ondine*" inicia-se e termina no mesmo ponto: as gotas a escorrer pelos vitrais dos aposentos do eu-lírico. A atmosfera suscitada pela imagem da chuva nos vitrais inicia desde aí o espaço onírico em que o elemental se manifesta, "*frôl[ant] de ces gouttes d'eau les losanges sonores de [l]a fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune*". Os sons são primordiais ("*Écoute ! - Écoute !*"), mesclando-se sinesteticamente aos vitrais, cuja luz morna da lua ilumina e que são as próprias lentes da visão do eu-lírico. O foco que sua visão dá às gotas se amplia cada vez mais através desta propriedade óptica das imagens, percorrendo os domínios do elemento água, até chegar nas profundezas dos lagos que resguardam os castelos da ondina. O rompimento das fronteiras físicas e mesmo das proporções geométricas que as palavras do elemental provocam é gerado na própria estrutura espiral do discurso que, sintática e sonoramente, desdobra um elemento de outro sem lhes conferir limites claros: "*Chaque flot est un ondin qui*

nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air". A ondina, literalmente, desdobra o seu mundo ao eu-lírico, pelo som e pela luz que, no nível textual, nada mais são do que a sonoridade e o foco discursivo que a fala dela desenvolve. Face ao frustrado pedido de casamento, todo o universo aquático recolhe-se às gotas sobre os vitrais no grotesco choro risonho da ondina.

Amor frustrado também é aquele que encontramos em "*La Salamandre*". Pela força do imaginário, as cinzas da lareira ganham vida própria, ao ponto de possuírem os mais elevados sentimentos e sofrerem de um amor tipicamente romântico. A vivificação do fogo na figura da salamandra, através dos jogos de ambiguidade aqui presentes, é um procedimento semelhante aquele de "*L'Alchimiste*", em que o elemental do fogo se manifesta ao distraído alquimista nos próprios movimentos do fogo. O silvar, o movimento das chamas, os desenhos formados nas brasas que ardem e o crepitar do fogo, sob o véu desta noite de delírios, deixam entrever o monólogo desesperado da salamandra que não encontra seu amor, aqui tratado por "*ami*", como era comum nas cantigas de amigo do Medieval. Pelas palavras da própria salamandra (que se diferenciam das do eu-lírico, fato importante e que parece conferir uma presença ainda mais firme ao ser sobrenatural) deduzimos que o grilo, também ele, não é senão outro ser nascido das chamas. Seu lar, "*[la] logette de cendre et de suie, derrière la plaque de fer écussonnée de trois fleurs de lys héraldiques*" parece ser a própria lareira e a aparente morte do grilo, o mesmo apagar das chamas. A ambiguidade do poema é reforçada pela colocação do eu-lírico, que parece testemunhar algo como suspiros e soluços: "*Et j'entendis comme des soupirs et des sanglots, tandis que la flamme, livide maintenant, décroissait dans le foyer attristé*". A marca de incerteza quanto ao que se vê junto da antropomorfização da lareira (*le foyer attristé*) mantém as imagens do poema no entremundo do universo grotesco de *Gaspard de la Nuit*.

Ao final do terceiro livro, estes impasses não são solucionados. A tensão não é desfeita, parecendo-nos incapaz o surgimento de qualquer afirmação. Não há amanhecer, mas somente a mística luz de uma "*main de gloire*", com a qual um judeu furtivamente vasculha o chão dos patíbulos, em "*L'Heure du Sabbat*" (ver Apêndice, p. 196). "*C'est ici!*", afirmativa que abre e encerra o poema, quase que conjurando a permanência deste estado de coisas. Não parece haver volta, não há fechamento para as portas que foram abertas, só há a grotesca ronda do Sabá, cuja multidão de bruxos e bruxas parece fundir-se tão completamente à

escuridão da floresta que não é possível os ver. Só nos são evocados os lugares onde estão, mas sem que sejam localizados. Seus confusos sons são somente ouvidos, mas nenhum dos que testemunham saberia dizer o que são: “*Qui passe donc si tard à travers la vallée?*”.

Entre os poemas das *Pièces Détachées*, excluídos por Bertrand de sua versão final, consta um de nome “*L’Ange et la Fée*” (ver Apêndice, p. 214) que nos parece condizente a esta breve discussão do onirismo em *Gaspard de la Nuit*. Isso porque este poema indica uma solução para a hesitação estabelecida no terceiro livro. Não somente à hesitação em si, mas o próprio impasse estabelecido a partir do contraste entre as matrizes pagã e cristã, que havíamos destacado em “*La Chambre gothique*”. Contrariamente aos perfumes que a *phalène palpitante* enganosamente ofereceu ao eu-lírico, a boa fada de “*L’Ange et la Fée*” oferece aos seus sonhos um alento de vida: “*Une fée parfume la nuit mon sommeil fantastique des plus fraîches, des plus tendres haleines de juillet*”. A estação quente remete diretamente não só ao aconchego do calor, mas à própria natureza verdejante do verão. A fada, que até o momento não havia sido evocada nos poemas, liga-se diretamente à fertilidade da terra, constituindo-se como entidade regeneradora da vida, uma vez que “[*elle*] replante en son chemin le bâton du vieil aveugle égaré, et [...] essuie les larmes, guérit la douleur de la petite glaneuse dont une épine a blessé le pied nu”. A fada não deixa de ter em si um comportamento grotesco, já que enquanto ajuda a agricultora, tira ao velho cego seu bastão de caminhada, para replantá-lo. A pluma de pavão que ela utiliza para afastar os pesadelos da noite do eu-lírico, e que parecem nos remeter claramente a “*Le Nain*”, possui em si uma qualidade divina graças ao simbolismo que esta pena possuiu no Oriente, dada sua ligação ao deus Krishna, avatar de Vishnu no mundo dual. É a fada ainda quem conta as histórias dos vales e dos melancólicos amores das flores do cemitério.

O asterisco do poema insere em seguida a contraparte desta entidade da terra, propriamente pagã. Em contrapartida à evocação mais rica de detalhes e, diríamos, mais densa, o surgimento do anjo no poema é bastante condensado, o que, face à própria imagética evanescente que lhe é legada, cria em torno da figura angelical uma aura etérea. O tempo estrelado parece aludir não somente ao céu, mas também a uma temporalidade outra, quase eterna, que não aquela sazonalmente demarcada em que vive a fada. O anjo, opondo-se ainda a toda a vida terrena que a fada faz surgir em seu caminho, é o portador da morte, passagem para a eternidade. O amor que nasce entre ambos os seres calca-se na jovem moribunda. A

união entre a finitude da morte e a vida pulsante estende-se ainda para o contraste entre os tempos: de seu nascimento, em que é dotada da pureza e demais atributos das virgens, e da morte, em que é levada para a eternidade do tempo etéreo paradisíaco.

A união de ambos os princípios, da terra e do céu, da matéria e do Éter, do transitório e do transcendental culmina no próprio romper do dia, momento em que noite e dia se misturam da mesma forma: “*La main qui berçait mes rêves s'était retirée avec mes rêves eux-mêmes. J'ouvris les yeux. Ma chambre aussi profonde que déserte s'éclairait silencieusement des nébulosités de la lune*”. A noite e seus prestígios parecem se recolher subitamente, como que se fechando sobre si mesma na imagem da mão que se recolhe. O momento decisivo e que termina por selar o grotesco no universo do eu-lírico está em seu questionamento final: “*et le matin, il ne me reste plus des affections de la bonne fée que cette quenouille: encore ne suis-je pas sûr qu'elle ne soit pas de mon aïeule*”. A roca, que relembra a roca da bruxa da qual caía Scarbô piruetando; roca esta que fia as linhas do tempo e dos contos e nas quais se enroscara o anão, conserva em si o ponto em que se tocam as duas faces do mundo, natural e sobrenatural. A incerteza, que faz se materializarem neste objeto todos os prodígios noturnos, é o elo que liga o presente do eu-lírico ao passado que rememora os poemas do livro, da mesma maneira, ligando o mundo desperto e lógico do dia ao mundo infinito e informe da noite.

Dessa maneira, também nos poemas de maior tendência maravilhosa, o estabelecimento da ambiguidade é a grande responsável pelas construções imagéticas grotescas dos poemas. Com a introdução mais explícita da voz lírica, colocada aqui dentro das próprias imagens que evoca, a sugestão e a polissemia cedem lugar aos recursos ópticos de compleição das imagens, conferindo à subjetividade do eu-lírico o papel principal no estabelecimento da hesitação e dos impasses responsáveis pelo caráter grotesco dos poemas:

“[...] *le réel subit un traitement de choc : le regard du poète, alchimiste et mage, le déforme, le submet à des effets d'optique, le métamorphose en lui imposant un autre point de vue. [...] Ce n'est donc pas l'univers qui est merveilleux ou surnaturel, c'est l'appréhension qu'a le poète de la réalité qui lui confère le dimension fantastique.*”⁴⁴ (VINCENT-MUNNIA, 2010, p. 162-163)

A imagem grotesca em *Gaspard de la Nuit* estabelece uma realidade própria, além do

⁴⁴ “[...] o real sofre um tratamento de choque: o olhar do poeta, alquimista e mago, o deforma, lhe submete a efeitos ópticos, o metamorfoseia ao impor-lhe um outro ponto de vista. [...] Não é portanto o universo que é maravilhoso ou sobrenatural, é a apreensão que o poeta tem da realidade que lhe confere a dimensão fantástica.”

simples empirismo da realidade, mas aquém de um universo maravilhoso. O papel fundamental da voz lírica, responsável nos demais poemas pelo intrincado jogo de sugestões e polissemias, coloca-se no *Troisième Livre* como sujeito lírico propriamente, canalizando para e pelo mundo em seu entorno toda a força transformadora e reveladora do imaginário. A questão fundamental aqui colocada, e que Vincent-Munnia somente suscita em sua afirmação, é que, se é a apreensão do eu-lírico insólita, todo este mundo noturno, por extensão, é também insólito, uma vez que nada há além do sujeito lírico que se nos comunica. A pedra angular deste mundo é o prisma de seu imaginário, este imaginário medievalizado, capaz não de criar, mas revelar as faces grotescas de sua realidade. Sua matéria noturna não é palco para aparições de seres sobrenaturais tão somente, mas força motriz que engendra o além-mundo. A ausência de descrições, lugar ocupado antes pelas enumerações minimalistas, abre espaço para a sugestão sutil destes elementos sobrenaturais, conjuntamente aos elementos empíricos de uma realidade imediata e que, na falta de um apoio discursivo lógico e claro, não conseguem se validar como realidade maravilhosa e nem tampouco opor-se ao real, integrando-os em um mesmo cosmos.

4 - CONCLUSÃO

Em seu poema “*À un Bibliophile*”, o eu-lírico Gaspard questiona, “*pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge, lorsque la chevalerie s'en est allé pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux*”⁴⁵ (BERTRAND, 1997, p. 176)? Ecoando de um tempo marcado pela degeneração das tradições, o lamentoso questionamento é sintoma da consciência da fragmentação e do anseio pela reunião. Bertrand não elegeu a Idade Média como arcabouço de idealizações utópicas, como tão frequentemente testemunhamos no Romantismo. O Medievo do poeta de Dijon é, em contrapartida, um eco da memória, ressoando na medida em que evoca um medievo vivo, plural e, por isso mesmo, pleno. Definimos a Idade Média inscrita em *Gaspard de la Nuit* como “um medievo”, pois não é este, de forma alguma, aquele Medievo histórico. O profundo conhecimento da história medieval que Bertrand detém não resulta em mera descrição da época, mas, antes, em uma recriação artística.

Notamos que Bertrand faz dois usos básicos do grotesco: enquanto meio de abarcar as diferentes faces da Idade Média, que vão do sublime ao grotesco e do sério ao cômico; e como chave de acesso para o imaginário popular medieval. As imagens grotescas de Bertrand, edificadas a partir de figuras de linguagem cujo emprego explora muitas vezes a polissemia das palavras, cria uma forma de grotesco menos explícito, cuja sutileza termina por evocar com maior justeza a mentalidade medieval e a presença insólita das forças e criaturas desse imaginário. A imagem poética de Bertrand, portanto, possui uma matriz grotesca na medida em que evoca simultaneamente, e de forma unificada, realidades e elementos diversos nos mesmos seres e movimentos. É esta presença do animado por trás do inanimado, que faz do insólito uma força presente e real, sem com isso descaracterizar seu atributo sobrenatural. Daí que, em *Gaspard de la Nuit*, Bertrand crie uma realidade (des)conhecida: a presença do grotesco, causando estranhamento, leva à súbita percepção da verdadeira forma babélica do universo. Julgamos conhecer o mundo real e suas leis lógicas, mas o mundo é misterioso e indecifrável. A realidade que se evoca nos poemas de *Gaspard de la Nuit* tem as suas fronteiras alargadas para muito além do empirismo, tocando e revelando os aspectos ocultos e misteriosos da existência, dentro de uma matriz cultural propícia para este alargamento: a

⁴⁵ “por que restaurar as histórias carunchosas e enevadas da Idade Média, no momento em que a cavalaria se foi para sempre, acompanhada pelos concertos dos menestréis, pelos encantos de suas fadas, e pela glória de seus valentes?”

Idade Média.

Com base no que foi estudado até o presente momento, pudemos concluir que o fenômeno do grotesco, mesmo em face de sua diversidade de manifestações, possui determinadas características recorrentes. Decidimos por denominá-lo “fenômeno”, uma vez que notamos a incongruência entre a composição grotesca e o efeito sobre seu interlocutor. Isso porque um não necessariamente pressupõe o outro, isto é, o estranhamento não se restringe ao grotesco e este tampouco causará as mesmas reações adversas em seus interlocutores. Existem grotescos com os quais convivemos pacificamente, basta lançarmos um olhar sobre a gama de exemplos com os quais Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) abrem seu livro ou mesmo a multidão que compunha o grande corpo carnavalesco da festa popular da qual fala Bakhtin (2010). Ademais, assumiremos que o fenômeno grotesco é sempre, e necessariamente, ambivalente (entendendo-se aqui também seu caráter heterogêneo), pois fazem convergir elementos ou realidades dissonantes em uma mesma unidade. Pudemos averiguar, igualmente, que o grotesco se constitui enquanto uma forma de delírio, nos termos preconizados por Rieben (1989), visto que se estabelece, sobretudo no Romantismo, como uma forma de transcender as fronteiras estabelecidas pela realidade e a normalidade. Nesse sentido, o estudo de Freud (1996) sobre o estranho auxiliou-nos a enxergar a capacidade transgressora do real empírico contido no grotesco desde as suas origens.

Constatamos a profundidade da imagem poética grotesca em Bertrand, sobretudo no fato de o poeta não reduzir as formas de grotesco que evoca às imagens já recorrentes (e, logo, superficiais) do fenômeno, fazendo-o presente em sua poesia desde a estrutura de seus poemas. Os autores que se dedicaram ao estudo do poema em prosa sempre destacaram seu caráter indefinido e ambíguo. Bertrand, fazendo uso da liberdade prosaica, conseguiu manter a densidade poética necessária à criação de efeitos polissêmicos que, em conjunção ao forte picturalismo do poeta, geram uma escrita sugestiva, responsável em grande parte pela confluência e simultaneidade das realidades natural e sobrenatural, bem como pela ironia que edifica as feições grotescas e ridículas de suas personagens. Dessa maneira, a própria estrutura da imagem poética presente em *Gaspard de la Nuit* é o que sustenta a configuração do fenômeno grotesco nos poemas. Não é por acaso que foi Bertrand o criador desta forma poética: não haveria outro veículo de manifestação possível para um universo literário polivalente como o de sua obra que não o poema em prosa.

Em um primeiro nível, os elementos da cultura medieval que são apresentados no

poema não são em si, na maioria das vezes, grotescos. Sua evocação através do emprego de figuras de linguagem tais como as comparações, as prosopopeias, as hipérboles, as metáforas e, sobretudo, as alegorias criadas a partir da polissemia dos vocábulos, em uma constituição imagética em sinédoque (que faz desabrochar toda uma cena a partir de detalhes) gera imagens maleáveis, nas quais o grotesco surge como via para o imaginário analógico do medievo. Em outras palavras, tanto a estrutura dos *couplets* de Bertrand, com suas interrupções bruscas e descontinuidades, quanto a polissemia empregada, formam um discurso não-racional, no qual a significação se torna ambivalente. Este é o ponto em que notamos melhor o caráter propriamente delirante de sua poesia: a sutileza de suas imagens, ao invés de amortizar o conflito com a realidade desvelada, catalisa-o na medida em que parece se infiltrar veladamente na leitura, fazendo-se perceptível somente ao final, face ao efeito total do poema, quando já estamos totalmente apanhados por esta teia de imagens que Bertrand cria. O grotesco manifesta-se na dupla ocorrência do empirismo dos elementos do real evocados e do insólito imaginário que mina aos poucos nestes primeiros. O poeta consegue, dessa maneira, evocar artisticamente a noção cosmogônica grotesca do imaginário medieval. É certo que em sua obra também ocorrem imagens grotescas que não estão necessariamente ligadas a este imaginário, fruto de tensões provocadas pelo alinhamento de elementos dissonantes, mas vemos como grande realização do grotesco em Bertrand a presença que o poeta foi capaz de dar ao imaginário medieval, arcabouço de uma visão de mundo. Uma por excelência.

O estudo acerca do grotesco em *Gaspard de la Nuit* permitiu, cremos, aprofundar os estudos do fenômeno e sua relação com o Romantismo, obrigando-nos a ir além da manifestação estética em si na busca pela compreensão de seu lugar na obra. Obedecendo ao anseio pela plenitude comum aos artistas em sua época, Bertrand trilhou seu caminho até o Uno pela via paradoxal das divergências. O grotesco permitiu-lhe reatar os fragmentos de um universo em falência: o *Gaspard de la Nuit*, reavivando a memória medieval ainda presente nos esqueletos de pedra de Dijon, liga-se ao presente do poeta por esta força ambivalente da arte e que abre as vias para que todos os elementos, os mais dissonantes, venham a revelar-se unidos na composição do cosmos, nos mais variados níveis da obra. Sua obediência aos ideais românticos, contudo, não pressupõe de maneira alguma um desenvolvimento unilateral da obra. A ironia grotesca tão sutil e íntima aos poemas alastra-se até aos próprios pressupostos

artísticos do poeta, gestando nas imagens sua própria derrisão – como pudemos notar não só nos poemas, mas na própria introdução à obra, na qual Bertrand se coloca. Acreditamos, por isso, que o poeta conseguiu criar uma obra artística que suscita a cosmovisão plena pela qual buscaram muitos românticos, sendo o grotesco uma peça-chave importante na sustentação de todo este universo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALTRUŠAITIS, J. **Le Moyen Age fantastique**. Tours: Flammarion, 1981.

BEIGUELMAN, G. “Classicismo, o mundo como abstração”. In _____. GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BERNARD, S. **Le poème em prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BERTRAND, A. **Gaspard de la Nuit: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot**. Paris: NRF Gallimard, 1997. Edition établie par Max Milner.

BLOCH, M. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 1998.

BORNHEIM, G. **Aspectos filosóficos do Romantismo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BURGOS, J. **Pour une poétique de l'Imaginaire**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

CABRAL, M. José Régio e o poema em prosa. In _____. **Forma Breve 2 – O poema em prosa**. Aveiro: Tipave, 2004, vol. 2

CARA, S. de A. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1966.

COLLETI, W. **Eu e o Grotesco: estudo sobre elementos grotescos em poemas de Augusto dos Anjos**. Dissertação de Mestrado. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, 2002.

CORBAT, H. **Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand**. Paris: Librairie José Corti, 1975.

CORRÊA, R. A. **Dicionário escolar Francês-Português Português-Francês**. Rio de Janeiro: FENAME, 1982.

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978, col. Ensaio, n.º 49.

CROWLEY, A. **O livro de Thoth**. Juiz de Fora: Novo Aeon Publicações, 2002.

CUNNINGHAM, S. **O livro das Sombras**. São Paulo: Madras, 2010.

_____. **Magia Natural**. São Paulo: Editora Gaia, 2008, 4ª ed.

D'HAUCOURT, G. **A vida na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DÉCHANET-PLATZ, F. “L'onirisme dans *Gaspard de la Nuit*”. In _____. LEDDA, S.; LOISELEUR, A. **Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit**. Paris: PUF, 2010.

DUARTE, N. Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário. In _____. **Forma Breve 2 – O poema em prosa**. Aveiro: Tipave, 2004, vol. 2.

ECO, U. (org.). **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano**. Lisboa: Livros do Brasil, 1971.

FALBEL, N. “Os fundamentos históricos do Romantismo”. In _____. GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FELÍCIO, V. L. “A razão clássica”. In _____. GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FERREIRA, A. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 2ª ed., 22ª reimpressão.

FOLLIARD, M. “« La vague aurore du clair-obscur ». Le XVIIe siècle d'Aloysius Bertrand”. In _____. MURPHY, S. **Lectures de Gaspard de la Nuit**. Rennes: PUR, 2010.

FRANCO Jr., H. **Os três dedos de Adão**. São Paulo: EdUsp, 2010.

FREUD, S. “O Estranho”. In _____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVIII.

GARDNER, G. **A Bruxaria hoje**. São Paulo: Madras, 2003.

GEIGENBERGER, J. **La dimension du fantastique dans l'oeuvre Gaspard de la Nuit: Fantasies à la manière de Rembrandt et de Callot d'Aloysius Bertrand**. Gründung: GRIN Verlag, 2007, dokument Nr. V87770.

GOULART, R. M. Escritas Breves: o poema em prosa. In _____. **Forma Breve 2 – O poema em prosa**. Aveiro: Tipave, 2004, vol. 2.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HUET-BRICHARD, M. “Le texte liminaire de *Gaspard de la Nuit*: une symphonie ironique”.

In _____. WANLIN, N. *Gaspard de la Nuit: Le Grand Oeuvre d'un petit romantique*. Paris: PUPS, 2010.

HONNECOURT, V. de. **Estudos de iconografia medieval: o caderno de Villard de Honnecourt, arquiteto do século XIII**. Edição, tradução e comentários por Eduardo Carreira. Brasília: Editora UnB, 1997.

HUGO, V. **Do grotesco e do Sublime**. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

INÁCIO, I. C.; LUCA, T. R. de. **O pensamento medieval**. São Paulo: Ática, 1988.

JOACHIM, S. Trajetos do Imaginário/Teoria das Catástrofes. In _____. **Ci. & Trop**. Recife, jul./dez. 1998, v. 26, nº 2.

JUNG, C. G. **Psicologia e alquimia**. Obras completas, vol. XII. Petrópolis: Vozes, 1994.

KAYSER, W. J. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LE GOFF, J. **A civilização do Ocidente medieval**. Lisboa: Estampa, 1983, vol. I.

_____. **A civilização do Ocidente medieval**. Lisboa: Estampa, 1995, vol. II.

LEDDA, S.; LOISELEUR, A. **Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit**. Paris: PUF, 2010.

LOISELEUR, A. “*Gaspard de la Nuit*, personnage de poésie”. In _____. MURPHY, S. **Lectures de Gaspard de la Nuit**. Rennes: PUR, 2010.

MACEDO, J. R. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Editora Universidade / UFRGS / Editora Unesp, 2000.

MACHADO, G. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP - FFLCH, 1981.

_____. (Org.) **O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repersussões**. Araraquara: Departamento de Letras Modernas, 1992.

MALRIEU, J. **Le Fantastique**. Paris: Hachette, 1992.

MARTINO, P. **L'époque romantique en France**. Paris: Hatier, 1944, 6ª ed.

MICHELET. **A Feiticeira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MILNER, M. **Le Romantisme: 1820 - 1843**. Paris: Arthaud, 1973, vol. I.

_____. **Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire**. Paris: Honoré Champion, 2009.

- MOREAU, P. **Le Romantisme**. Paris: Del Duca, 1957.
- MORETTO, F. **L'idée de nature dans les temps modernes et dans le Romantisme**. Araraquara: Unesp, s/d.
- MURPHY, S. **Lectures de Gaspard de la Nuit**. Rennes: PUR, 2010.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NUNES, B. “A Visão Romântica”. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Casac Naify, 2012.
- RABELAIS, F. **Les Cinq Livres**. Paris: La Pochothèque, 2011.
- _____. **Gargântua e Pantagruel**. Tradução por David Jardim. Rio de Janeiro: Vila Rica Editora, 1991.
- RIEBEN, P. A. **Délires romantiques**. Paris: José Corti, 1989.
- RIFATERRE, M. **Sémiotique de la poésie**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- ROBERT, P. **Le Petit Robert**. Paris: Le Robert, 1981.
- ROGER, T. “La manière noire. L'esthétique du nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand”. In _____. MURPHY, S. **Lectures de Gaspard de la Nuit**. Rennes: PUR, 2010.
- ROSENFELD, A. “A visão grotesca”. In: _____. **Texto / contexto**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SAMPAIO, M. L. **Vivência lírica**. São Paulo: Editora do Escritor, s/d.
- SANDRAS, M. **Lire le poème en prose**. Paris: Dunod, 1995.
- SANTOS, Fabiano R. da Silva. **Lira dissonante: o grotesco na lira romântica brasileira; considerações sobre o aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza**. Tese de Doutorado. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, 2009.
- SCHEEL, M. **Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

- TIEGHEM, P. Van. **Le Romantisme français**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- TODOROV, T. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992, col. Debates, 2ª ed.
- THOMPSON, P. **The Grotesque**. Londres: Methuen & Co Ltd, 1974.
- VALIENTE, D. **Enciclopédia da Bruxaria**. São Paulo: Madras, 2009.
- VANHESE, G. “Rétorique profonde et magie de l'image dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand”. In _____. WANLIN, N. (dir.). ***Gaspard de la Nuit: Le Grand Oeuvre d'un petit romantique***. Colloque de la Sorbonne. Paris: PUPS, 2010.
- VICENTE, A. L. **Ruptura e modernidade nas *Illuminations* de Arthur Rimbaud**. Dissertação de Mestrado. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras - Unesp, 1993.
- _____. **Le Cornet à Parodies: um estudo intertextual dos poemas em prosa de Max Jacob**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP - FFLCH, 1999.
- VINCENT-MUNNIA, N. “*Gaspard de la Nuit*: galvaniser le réel, envisager l'art comme fantaisie(s)”. In _____. WANLIN, N. (dir.). ***Gaspard de la Nuit: Le Grand Oeuvre d'un petit romantique***. Colloque de la Sorbonne. Paris: PUPS, 2010.
- ZIMMER, H. **Filosofias da Índia**. São Paulo: Editora Palas Athena, 1986.
- WANLIN, N. (dir.). ***Gaspard de la Nuit: Le Grand Oeuvre d'un petit romantique***. Colloque de la Sorbonne. Paris: PUPS, 2010.

Sites consultados

- Pagesperso-orange, **Saint Eloi**. Disponível em: <http://papijaque.pagesperso-orange.fr/molleges/fetes/vie_elo.htm>. Acessado em 20 de Setembro de 2014.
- Wikipédia, **Anacoreta**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Anacoreta>>. Acessado em 28 de Novembro de 2014.
- _____. **Caso da Torre de Nesle**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_da_Torre_de_Nesle>. Acessado em 28 de Setembro de 2014.
- _____. **Notre-Dame d'Étang**. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_d_%27%C3%89tang>. Acessado em 21 de Setembro de 2014.
- _____. **Tour de Nesle**. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tour_de_Nesle>. Acessado em 25 de Setembro de 2014.

Wiktionnaire. **Le Dictionnaire Libre.** Disponível em: <http://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%E2%80%99accueil>. Acessado de 15 de Setembro de 2014 a 29 de Janeiro de 2015.

WorldCat Org., **Vicot, Pierre active 1540-1555.** Disponível em: <<http://www.worldcat.org/wcidentities/viaf-66649567>>. Acessado em 20 de Setembro de 2014.

APÊNDICE - POEMAS ANALISADOS

PREMIER LIVRE : ÉCOLE FLAMANDE

VII

La Viole de Gamba

*Il reconnut, à n'en pouvoir douter, la figure
blême de son ami intime Jean-Gaspard
Dehureau, le grand paillasse des
Funambules, qui le regardait avec une
expression indéfinissable de malice et de
bonhomie.*

THÉOPHILE GAUTIER. - **Onuphrius**

*Au clair de la lune
Mon ami Pierrot
Prête-moi une plume
Que j'écrive un mot.
Ma chandelle est morte
Je n'ai plus de feu;
Ouvre-moi la porte
Pour l'amour de Dieu.*

Chanson populaire

*Le maître de chapelle eut à peine interrogé de l'archet la viole
bourdonnante, qu'elle lui répondit par un gargouillement
burlesque de lazzis et de roulades, comme si elle eût eu au
ventre une indigestion de comédie italienne.*

*C'était d'abord la duègne Barbara qui grondait cet imbécile de
Pierrot d'avoir, le maladroit, laissé tomber la boîte à perruque
de M. Cassandre et répandu toute la poudre sur le plancher.*

*Et M. Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et
Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le
derrière, et Colombine d'essuyer une larme de fou rire, et
Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée.*

*Mais bientôt, au clair de lune, Arlequin dont la chandelle était
morte suppliait son ami Pierrot de tirer les verrous pour la lui
rallumer, si bien que le traître enlevait la jeune fille avec la
cassette du vieux.*

*- « Au diable Job Hans le luthier qui m'a vendu cette corde !
s'écria le maître de chapelle recouchant la poudreuse viole dans
son poudreux étui. » - La corde s'était cassée.*

(BERTRAND, 1997, p. 99)

PRIMEIRO LIVRO: ESCOLA FLAMENGA

VII A Viola de Gamba

Ele reconheceu, sem dúvida alguma, a figura lívida de seu amigo íntimo Jean-Gaspard Dehureau, o grande palhaço dos Funâmbulos, que lhe olhava com uma expressão indefinível de malícia e bonomia.

THÉOPHILE GAUTIER. - Onuphrius

À luz da Lua
Meu amigo Pierrot
Empreste-me uma pena
Que eu escrevo uma palavra.
Minha vela apagou
Não tenho mais fogo;
Abra-me a porta
Pelo amor de Deus.

Canção Popular

O mestre de capela tanto interrogou ao arco sobre a viola zumbidora, que ela lhe respondeu com um gorgolejo burlesco de chocarrices e de gorjeios, como se ela tivesse no ventre uma indigestão de comédia italiana.

Era inicialmente a governanta Bárbara que ralhava com este imbecil de Pierrot de ter, o desastrado, deixado tombar a lata na peruca do Sr. Cassandre e espalhar todo o pó no soalho.

E o Sr. Cassandre de apanhar lastimosamente sua peruca, e Arlequim de desafeiçoar ao imbecil um chute na traseira, e Colombine de enxugar uma lágrima de riso tolo, e Pierrot de alargar até às orelhas uma careta enfarinhada.

Mas logo, à luz da lua, Arlequim cuja vela se apagou, suplicava para seu amigo Pierrot que estalasse faíscas para a acender, se bem que o traiçoeiro arrebatava a jovem com o cofrezinho do velho.

- “Para o diabo Job Hans, o Luthier, que me vendeu esta corda! Exclamava o mestre de capela guardando a empoeirada viola em seu empoeirado estojo.” A corda partira-se.

VIII
L'Alchimiste

Notre art s'apprend en deux manières, c'est à savoir par enseignement d'un maître, bouche à bouche, et non autrement, ou par inspiration et révélation divines; ou bien par les livres lesquels sont moult obscurs et embrouillés; et pour en iceux trouver accordance et vérité moult convient être subtil, patient, studieux et vigilant.

La clef des secrets de philosophie de Pierre Vicot

Rien encore! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!

Non rien, si ce n'est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

Tantôt il attache un pétard à un poil de ma barbe, tantôt il me décoche de son arbalète un trait de feu dans mon manteau.

Ou bien fourbit-il son armure, c'est alors la cendre du fourneau qu'il souffle sur les pages de mon formulaire et sur l'encre de mon écritoire.

Et la cornue, toujours plus étincelante, siffle le même air que le diable, quand Saint Eloy lui tenailla le nez dans sa forge.

Mais rien encore! – Et pendant trois autres jours et trois autres nuits, je feuilletterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!

(BERTRAND, 1997, p. 101)

VII O Alquimista

Nossa arte aprende-se por duas maneiras, a saber, pelo ensinamento de um mestre, boca a boca, e não de outra forma, ou por inspiração e revelação divina; ou pelos livros que são deveras obscuros e entreverados; e para neles encontrar concordância e verdade, muito convém ser sutil, paciente, estudioso e atento.

A chave dos segredos da filosofia de Pierre Vicot

Nada ainda! E vãmente eu folheei por três dias e três noites, às pálidas luzes da candeia, os livros herméticos de Raimundo Lúlio!

Nada, se não é com o assobio da retorta faiscante, os risos zombeteiros de uma salamandra que brinca de atrapalhar minhas meditações.

Ora ela prende um petardo à ponta de minha barba, ora ela me atira com sua besta uma seta de fogo em meu manto.

Ou bem lustra sua armadura, é então a cinza do fogareiro que ela assopra sobre as páginas do meu formulário e sobre a tinta de minha escrivantina.

E a retorta, cada vez mais faiscante, assobia a mesma ária que o diabo, quando Santo Elói lhe queimou o nariz em sua forja.

Mas nada ainda! – E durante outros três dias e outras três noites, eu folhearei, às pálidas luzes da candeia, os livros herméticos de Raimundo Lúlio!

IX
Départ pour le Sabbat

Elle se leva la nuit, et allumant la chandelle prit une boîte et s'oignit, puis avec quelques paroles elle fut transportée au sabbat.

JEAN BODIN - De la Démonomanie des Sorciers

Ils étaient là une douzaine qui mangeaient la soupe à la bière, et chacun d'eux avait pour cuiller l'os de l'avant-bras d'un mort.

La cheminée était rouge de braise, les chandelles champignonnaient dans la fumée, et les assiettes exhalaient une odeur de fosse au printemps.

Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé.

Cependant le soudard étala diaboliquement sur la table, à la lueur du suif, un grimoire où vint s'ébattre une mouche grillée.

Cette mouche bourdonnait encore lorsque, de son ventre énorme et velu, une araignée escalada les bords du magique volume.

Mais déjà sorciers et sorcières s'étaient envolés par la cheminée à califourchon, qui sur un balai, qui sur les pincettes, et Maribas sur la queue de la poêle.

(BERTRAND, 1997, p. 103)

IX

Partida para o Sabá

Ela levantou-se à noite, e acendendo uma vela, pegou uma lata e se ungiu, depois com algumas palavras ela foi transportada para o Sabbat.

JEAN BODIN - Da demonomania das feiticeiras.

Eram uma dúzia que tomavam sopa no esquife, e alguns deles tinham por colher o osso do antebraço de um morto.

A chaminé estava rubra de brasa, as velas champignonavam na fumaça, e os pratos exalavam um odor de fossa na Primavera.

E logo que Maribas ria ou chorava, nós ouvíamos como gemer um arco sobre as três cordas de um violino desmandibulado.

Entretanto, o soldado esparramou diabolicamente sobre a mesa, à luz do sebo, um Grimório onde veio abater-se uma mosca chamuscada.

Essa mosca murmurava ainda quando de seu ventre enorme e peludo uma aranha escalou as bordas do mágico volume.

Mas agora bruxos e bruxas voavam pela chaminé, montando sobre a vassoura, sobre os atiçadores, e Maribas sobre o cabo da frigideira.

SECOND LIVRE : LE VIEUX PARIS

III Le Falot

Le Masque. - Il fait noir; prête-moi ta lanterne.

Mercurio. - Bah ! les chats ont pour lanterne leurs deux yeux.

Une nuit de carnaval

Ah ! pourquoi me suis-je, ce soir, avisé qu'il y avait place à me blottir contre l'orage, moi petit follet de gouttière, dans le falot de Madame de Gourouran !

Je riais d'entendre un esprit que trempait l'averse bourdonner autour de la maison lumineuse, sans pouvoir trouver la porte par laquelle j'étais entré.

Vainement me suppliait-il, enrôlé et morfondu, de lui permettre au moins de rallumer son rat de cave à ma bougie pour chercher sa route.

Soudain le jaune papier de la lanterne s'enflamma, crevé d'un coup de vent dont gémirent dans la rue des enseignes pendantes comme des bannières.

- « Jésus ! miséricorde ! s'écria la béguine, se signant des cinq doigts. - Le diable te tenaille, sorcière, m'écriai-je, crachant plus de feu qu'un serpentéau d'artifice. »

Hélas ! moi qui, ce matin encore, rivalisais de grâces et de parure avec le chardonneret à oreillettes de drap écarlate du damoisel de Luyes !

(BERTRAND, 1997, p. 113)

SEGUNDO LIVRO: A VELHA PARIS

III O Lampião

A Máscara. - Está escuro; empresta-me tua lanterna.

Mercúrio. - Bah! os gatos têm por lanterna seus dois olhos.

Uma Noite de Carnaval

Ah! por que estou, essa noite, obrigado a me confrontar com a tempestade, eu pequeno duende da goteira, no lampião da madame de Gourgouran!

Eu ria de ouvir um espírito que a tempestade molhava, gritando em torno da casa iluminada, sem poder encontrar a porta pela qual eu entrara.

Em vão suplicava-me, rouco e encharcado, para permitir-lhe ao menos reacender seu ofício à minha vela para procurar seu rumo.

Súbito o amarelado papel da lanterna inflamou-se, rebentado por um golpe de vento do qual gemeram pela rua os pendentos tablados como bandeiras.

- “Jesus, misericórdia! clamou a beguina benzendo-se de cinco dedos.” - “O diabo torture-te, bruxa, bradei, escarrando mais fogo do que fogos de artifício.”

Ai de mim! eu que, essa manhã ainda, rivalizava em graça e adorno com o pintassilgo das flores de pano escarlate, do donzel de Luynes!

IV
La Tour de Nesle

Il y avait à la tour de Nesle un corps-de-garde auquel se logeait le guet pendant la nuit.

BRANTÔME

« Valet de trèfle ! - Dame de pique ! de gagne ! » Et le soudard qui perdait envoya d'un coup de poing sur la table son enjeu au plancher.

Mais alors messire Hugues, le prévôt, cracha dans un brasier de fer avec la grimace d'un cagou qui a avalé une araignée en mangeant sa soupe.

- « Pouah ! les charcutiers échaudent-ils leurs cochons à minuit ? Ventre dieu ! c'est un bateau de feurre qui brûle en Seine ! »

*

L'incendie qui n'était d'abord qu'un innocent follet égaré dans les brouillards de la rivière fut bientôt un diable à quatre tirant le canon et force arquebusades au fil de l'eau.

Une foule innombrable de turlupins, de béquillards, de gueux de nuit accourus sur la grève, dansaient des gigues devant la spirale de flamme et de fumée.

Et rougeoyaient face à face la tour de Nesle, d'où le guet sortit l'escopette sur l'épaule, et la tour du Louvre, d'où, par une fenêtre, le roi et la reine voyaient tout sans être vus.

(BERTRAND, 1997, p. 115)

IV A Torre de Nesle

Havia à torre de Nesle um corpo de guarda montando vigia durante a noite.

BRANTÔME

- “Valete de paus!” - “Dama de espadas! Ganho!” - E o soldado que perdeu arremessou com um murro sobre a mesa sua aposta ao soalho.

Mas agora monsenhor Hugues, o preboste, escarrou no braseiro de ferro com a careta de um bandido que engolira uma aranha tomando sopa.

- “Ah! os salsicheiros, eles escaldam seus porcos à meia-noite? Pelo ventre de Deus! é um barco de palha que queima no Sena!”

*

O incêndio, que não era inicialmente mais que um inocente fogo perdido nas névoas do rio, logo era um pandemônio, disparando canhão e fortes arcabuzadas ao filete d'água.

Uma multidão inominável de caçadores, de aleijados, de mendigos da noite, precipitados à praia, dançavam loucamente de frente à espiral de chamas e de fumaça.

E ruborescia face a face a torre de Nesle, d'onde a guarda desce, a escopeta sobre o ombro, e a torre do Louvre d'onde, por uma janela, o rei e a rainha viam tudo sem serem vistos.

V
Le Raffiné

Un fendant, un raffiné.

Poésies de Scarron.

- « *Mes crocs aiguisés em pointes ressemblent à la queue de la taresque, mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret, et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les tapisseries de la couronne.*

» *S'imaginerait-on jamais, à voir ma pimpante dégaîne, que la faim, logée dans mon ventre, y tire, - la bourrèle ! - une corde qui m'etrangule comme un pendu !*

» *Ah! Si de cette fenêtre, où grésille une lumière, était seulement tombé dans la corne de mon feutre, une mauviette rôtie au lieu de cette fleur fanée !*

» *La place Royale est, ce soir, aux falots, claire comme une chapelle ! - « Gare la litière ! » - « Fraîche limonade ! » - « Macarons de Naples ! » - « Or ça, petit, que je goûte avec le doigt ta truite à la sauce ! Drôle ! Il manque les épices dans ton poison d'avril ! »*

» *N'est-ce pas la Marion de l'Orme au bras du duc de Longueville ? Trois bichons la suivent en jappant. Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! - Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan ! »*

*

Et le raffiné se panadait, le poing sur sa hanche, coudoyant les promeneurs, et souriant aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner; il acheta un bouquet de violettes.

(BERTRAND, 1997, p. 117)

V O Refinado

Um fanfarrão, um refinado.

Poesias de Scarron.

- “Meus bigodes afiados em pontas parecem a cauda de uma tarasca, minha roupa é tão branca quanto a toalha de mesa de um cabaré, e minhas vestes não são mais velhas do que as tapeçarias da coroa.

“Não se imaginaria jamais, a ver pela minha elegante compostura, que a fome, alojada em minha barriga, aí estira, - a tormentosa! - uma corda que me estrangula como um enforcado!

“Ah! Se dessa janela, na qual graniza uma luz, somente tombasse na ponta de meu chapéu, uma cotovia assada no lugar desta flor seca!

“A praça real é, esta noite, aos lampiões, clara como uma capela!
- “Cuidado com a liteira!” - “Limonada fresca!” - “Doces de Nápoles!” - “Ora essa, pequeno, deixe que eu prove com o dedo sua truta ao molho! Engraçado! Faltam as espinhas do seu peixe de Abril!

Não é Marion de l'Orme de braços com o duque de Longueville?
Três cãezinhos a seguem ganindo. Ela tem belos diamantes nos olhos, a jovem cortesã! - Ele tem belos rubis sobre o nariz, o velho cortesão!”

*

E o refinado desfilava, o punho sobre o quadril, acotovelando os caminhantes, e sorrindo para as caminhantes. Ele não tinha o que comer; ele comprou um buque de violetas.

VIII
Messire Jean

Grave personnage dont la chaîne d'or et la baguette blanche annonçaient l'autorité.

WALTER SCOTT - L'Abbé, Ch. IV .

- « *Messire Jean, lui dit la reine, allez voir dans la cour du palais pourquoi ces deux lévriers se livrent bataille !* » Et il y alla.

Et quand il y fut, le sénéchal tança d'une verte manière les deux lévriers qui se disputaient un os de jambon.

Mais ceux-ci, tiraillant ses grègues noires et mordant ses bas rouges, le culbutèrent comme un goutteux sur ses crosses.

- « *Holà ! Holà ! à mon aide !* » Et les pertuisaniers de la porte accoururent, que le museau des deux efflanqués avait fouillé déjà la friande escarcelle du bonhomme.

Cependant la reine se pâmait de rire à une fenêtre, dans sa haute guimpe de Malines aussi raide et plissée qu'un éventail.

- « *Et pourquoi se battaient-ils, messire ? - Ils se battaient, Madame, l'un maintenant contre l'autre que vous êtes le plus belle, la plus sage et le plus grande princesse de l'univers.* »
(BERTRAND, 1997, p. 123)

VIII

Monsenhor Jean

Grave personagem cuja corrente de ouro e a varinha branca anunciavam a autoridade.

WALTER SCOTT - L'Abbé, Ch. IV.

- “Monsenhor Jean, disse-lhe a rainha, vá ver na corte do palácio por que estes dois galgos se digladiam!” E ele foi.

E quando ele lá estava, o senescal repreendia de uma forma enérgica os dois galgos que disputavam um osso de presunto.

Mas estes, puxando seus calções pretos e mordendo suas partes baixas, o derribaram como um gotoso sobre suas muletas.

- “Ei! Ei! Ajuda aqui!” E os passantes da porta acorreram, pois que o focinho dos dois enflaqueados já havia escarafunchado a gulosa bolsa do bom homem.

Enquanto isso a rainha desfalecia de rir a uma janela, em seu alto véu de Malines rígido e franzido como um leque.

- “E por que se digladiam eles, monsenhor? - Eles se digladiam, Madame, um agora contra o outro, porque vossa mercê é a mais bela, a mais sábia e a maior princesa do universo.

TROISIÈME LIVRE : LA NUIT ET SES PRESTIGES

I

La Chambre Gothique

Nox et solitudo plenae sunt diabolo.
Les Pères de l'Église

La nuit, ma chambre est pleine de diables.

*« Oh ! la terre, - murmurai-je à la nuit, est un calice embaumé
dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles ! »*

*Et, les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta
la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.*

*

*Encore, - si ce n'était à minuit, - l'heure blasonnée de dragons et
de diables ! - que le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe !*

*Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone,
dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort-né!*

*Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la
boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou !*

*Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre
vermoulu, et trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier !*

*Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser
ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la
fournaise !*

(BERTRAND, 1997, p. 133)

TERCEIRO LIVRO: A NOITE E SEUS PRESTÍGIOS

I O Quarto Gótico

A noite e a solidão são plena de diabos.
Os Pais da Igreja

À noite meu quarto é repleto de diabos.

- “Oh! a terra, - murmurava eu à noite, - é um cálice aromatizado onde os pistilos e os estames são a lua e as estrelas!”

E com os olhos pesados de sono, eu fecho a janela incrustada pela cruz do calvário, negro na amarela auréola dos vitrais.

*

Novamente, - se não é à meia-noite, - a hora blasonada de dragões e de diabos! - que o gnomo embriaga-se do óleo de minha lamparina!

Se não é a ama de leite que embala com um canto monótono, na couraça de meu pai, uma criancinha natimorta!

Se não é o esqueleto do lansquenete aprisionado na madeira, e atritando o rosto, o cotovelo e o joelho!

Se não é o meu avô que desce de sua moldura carunchosa, e mergulha sua manopla na pia de água benta!

Mas é Scarbo que me morde ao pescoço, e que, para cauterizar minha ferida sangrenta, imerge seu dedo de ferro avermelhado pela fornalha!

II **Scarbo**

Mon Dieu, accordez-moi, à l'heure de ma mort, les prières d'un prêtre, un linceul de toile, une bière de sapin et un lieu sec.

Les patenôtres de Monsieur le Maréchal

« Que tu meures absous ou damné, marmottait Scarbo cette nuit à mon oreille, tu auras pour linceul une toile d'araignée, et j'ensevelirai l'araignée avec toi !

- Oh ! que du moins j'aie pour linceul, lui répondais-je, les yeux rouges d'avoir tant pleuré, - une feuille du tremble dans laquelle me bercera l'haleine du lac.

- Non ! - ricanait le nain railleur, - tu serais la pâture de l'escarbot qui chasse, le soir, aux moucherons aveuglés par le soleil couchant !

- Aimes-tu donc mieux, lui répliquai-je, larmoyant toujours, - aimes-tu donc mieux que je sois sucé d'une tarentule à trompe d'éléphant ?

- Eh bien, - ajouta-t-il, - console-toi, tu auras pour linceul les bandelettes tachetées d'or d'une peau de serpent, dont je t'emmailloterai comme une momie.

« Et de la crypte ténébreuse de St-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendras à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes. »

(BERTRAND, 1997, p. 135)

II Scarbô

Meu Deus, conceda-me, na hora de minha morte, as orações de um padre, uma mortalha de cânhamo, um caixão de abeto e um lugar seco.

As contas do terço do senhor Marechal

Que tu morras absolvido ou danado, murmurava esta noite Scarbô ao meu ouvido, terás por mortalha uma teia de aranha, e eu amortalharei a aranha contigo!”

- Oh! Que eu ao menos tenha por mortalha, respondia-lhe eu, os olhos vermelhos de tanto chorar, uma folha da faia na qual me berçará o alento do lago.

- Não! - Escarnecia o anão zombeteiro, - tu serás a pastagem do escaravelho que caça, esta noite, os mosquitos cegos pelo poente!

- Agradar-te-ia mais, respondia-lhe eu, lamuriando sempre, - agradar-te-ia mais que eu fosse sugado por um tarântula com tromba de elefante?

- Bem, - seguia ele, - consola-te, tu terás por mortalha as faixazinhas salpicadas de ouro de uma pele de serpente, nas quais eu te enfaixarei como uma múmia.

E da cripta tenebrosa de São Benigno, onde eu te sepultarei de pé contra a muralha, escutarás à vontade as criancinhas chorarem nos limbos.

III

Le Fou

*Un carolus, ou bien encor, Si l'aimez mieux,
un agneau d'or.*

Manuscrits de la Bibliothèque du roi.

*La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui
argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les
bois.*

*

*Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait sur mon toit,
au cri de la girouette, ducats et florins qui sautaient en cadence,
les pièces fausses jonchant la rue.*

*Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte,
un oeil à la lune et l'autre - crevé !*

*- « Foin de la lune ! grommela-t-il, ramassant les jetons du
diable, j'achèterai le pilori pour m'y chauffer au soleil ! »*

*Mais c'était toujours la lune, la lune qui se couchait, - et Scarbo
monnayait sourdement dans ma cave ducats et florins à coups
de balancier.*

*Tandis que, les deux cornes en avant, un limaçon qu'avait égaré
la nuit cherchait sa route sur mes vitraux lumineux.*
(BERTRAND, 1997, p. 137)

III O Tolo

Uma moeda, ou ainda melhor, se preferem,
um cordeiro de ouro.

Manuscritos da Biblioteca do rei

A lua penteava seus cabelos com um pente de ébano que
argenteava com uma chuva de pirilampos as colinas, os prados e
as florestas.

*

Scarbô, gnomo cujos tesouros abundam, joeirava sobre o meu
telhado, ao chiar do catavento, ducados e florins que saltavam
em cadência, as peças falsas juncando a rua.

Como ria o tolo que vaga, cada noite, pela cidade deserta, um
olho na lua e o outro – vazado!

- “Lua à-toa! Resmungava ele, recolhendo as moedas do diabo,
eu comprei o pelourinho para me aquecer ao Sol!”

Mas era sempre a Lua, a Lua que se deitava, - e Scarbô cunhava
surdamente em minha adega ducados e florins a golpes de
balanceiro.

Ao passo que, com os dois chifres à frente, um caracol que noite
perdera procurava sua rota sobre meus vitrais luminosos.

IV
Le Nain

- Toi, à cheval !
- Eh ! pourquoi pas ! j'ai si souvent galopé
sur un lévrier du laird de Linlithgow !

Ballade écossaise.

J'avais capturé de mon séant, dans l'ombre de mes courtines, ce furtif papillon, éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.

Phalène palpitante qui, pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me payait une rançon de parfums !

Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron, - ô horreur ! - une larve monstrueuse et difforme à tête humaine !

*

- Où est ton âme, que je chevauche! - Mon âme, haquenée boiteuse des fatigues du jour, repose maintenant sur la litière dorée des songes. »

Et elle s'échappait d'effroi, mon âme, à travers la livide toile d'araignée du crépuscule, par-dessus de noirs horizons dentelés de noirs clochers gothiques.

Mais le nain, pendu à sa fuite hennissante, se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière.
(BERTRAND, 1997, p. 139)

IV O Anão

- "Tu, a cavalo?"
- "Eh!, por que não? Tenho tantas vezes galopado sobre um galgo do Senhor de Linlithgow!"

Balada escocesa

Eu capturara de meu assento, na sombra de minhas cortinas, essa furtiva borboleta, chocada por um raio da lua ou por uma gota de orvalho.

Falena palpitante que, para libertar suas asas cativas entre meus dedos, pagava-me um resgate em perfumes!

Súbito o bichinho vagabundo voa, abandonando sobre o meu colo - ó horror! - uma larva monstruosa e disforme com uma face humana!

*

- "Onde está a tua alma, que eu cavalgo?" - "Minh'alma, cavalo coxo das fadigas do dia, repousa agora sobre a liteira dourada de sonhos."

E ela fugia de pavor, minh'alma, através da lívida teia de aranha do crepúsculo, por cima de negros horizontes, rendados de negros campanários góticos.

Mas o anão, enforcado em sua fuga relinchante, girava como um fuso nas linhas de sua branca crina.

V
Le Clair de Lune

*Réveillez-vous, gens qui dormez, Et priez
pour les trépassés.*

Le cri du crieur de nuit

*Oh ! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, de
regarder la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or !*

*

*Deux ladres se lamentaient sous ma fenêtre, un chien hurlait
dans le carrefour, et le grillon de mon foyer vaticinait tout bas.*

*Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence
profond. Les lépreux étaient rentrés dans leur chenil, aux coups
de Jacquemart qui battait sa femme.*

*Le chien avait enfilé une venelle, devant les pertuisanes du guet
enrouillé par la pluie et morfondu par la bise.*

*Et le grillon s'était endormi, dès que la dernière blquette avait
éteint sa dernière lueur dans la cendre de la cheminée.*

*Et moi, il me semblait, - tant la fièvre est incohérente, - que la
lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu !
(BERTRAND, 1997, p. 141)*

V
O clarão da Lua

Despertem, aqueles que dormem, E rezem
pelos trespassados.

O pregão do gritador da noite

Oh! Como é doce, quando a hora treme no campanário, olhar a
Lua que tem o nariz como um *carolus* de ouro!

*

Dois leprosos se lamentavam sob a minha janela, um cão uivava
na encruzilhada, e o grilo de minha lareira vaticinava baixo.

Mas logo meus ouvidos não interrogavam mais do que um
silêncio profundo. Os leprosos haviam voltado para seus canis,
aos golpes do Jacquemart que batia em sua mulher.

O cão adentrara uma viela, diante dos estreitos do gueto
enferrujado pela chuva e enregelado pelo vento.

E o grilo adormeceu, - tanto a febre é incoerente, - que a Lua,
enrugando sua face, me mostrava a língua como um enforcado!

VI
La Ronde sous la Cloche

C'était un bâtiment lourd, presque carré, entouré de ruines, et dont la tour principale, qui possédait encore son horloge, dominait tout le quartier.

FENIMORE COOPER

Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean. Ils évoquèrent l'orage l'un après l'autre, et du fond de mon lit je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres.

Aussitôt la lune courut se cacher derrière les nuées, et une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre, tandis que les girouettes criaient comme des grues en sentinelle sur qui crève l'averse dans les bois.

La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata; mon chardonneret battit de l'aile dans sa cage; quelque esprit curieux tourna un feuillet du Roman de la Rose qui dormait sur mon pupitre.

Mais soudain gronda la foudre au haut de Saint-Jean. Les enchanteurs s'évanouirent frappés à mort, et je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clocher.

Cette effrayante leur peignait des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les murailles de la gothique église, et prolongeait sur les maisons voisines l'ombre de la statue gigantesque de Saint-Jean.

Les girouettes se rouillèrent; la lune fondit les nuées gris de perle; la pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit, et la brise, ouvrant ma fenêtre mal close, jeta sur mon oreiller les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage.

(BERTRAND, 1997, p. 143)

VI

A gira sob o relógio

Era um edifício pesado, quase quadrado, rodeado de ruínas, e cuja torre principal, que possuía ainda seu relógio, dominava todo o quarteirão.

FENIMORE COOPER

Doze feiticeiros dançavam um ciranda sob o grande relógio de Saint-Jean. Eles evocavam a tempestade um após o outro, e do fundo de minha cama eu contava com pavor doze vezes que atravessavam processionalmente as trevas.

Logo a Lua correu a se esconder atrás das nuvens, e uma chuva mesclada de lampejos e turbilhões fustigava minha janela, ao passo que o catavento gritava como grou em sentinela quando rebenta a tempestade nas matas.

A corda de meu alaúde, pendurado no tabique, rebentou; meu pintassilgo batia as asas em sua gaiola; algum espírito curioso virou uma folha do *Roman de la Rose* que dormia sobre meu púlpito.

Mas de súbito ribombou um raio no alto de Saint-Jean. Os encantadores esvaneceram-se surpreendidos pela morte, e eu via ao longe seus livros de magia queimarem como um archote no negro campanário.

Esta apavorante luz cardava com as rubras labaredas do Purgatório e do Inferno as muralhas da gótica igreja, e prolongava sobre as casas vizinhas a sombra da estátua gigantesca de Saint-Jean.

Os cataventos enferrujaram-se; a Lua fundiu as nuvens cinzas de pérola; a chuva não caía mais que gota a gota das bordas do telhado; e a brisa, abrindo minha janela mal fechada, jogou sobre meu travesseiro as flores de meu jasmim sacudido pela tempestade.

VII Un Rêve

J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note.

Pantagruel, livre III

Il était nuit. Ce furent d'abord, - ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, - une abbaye aux murailles lézardées par la lune, - une forêt percée de sentiers tortueux, - et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite, - ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, - le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, - des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque fleur le long d'une ramée, - et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnent un criminel au supplice.

Ce furent enfin, - ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte, - un moine qui expirait couché dans la cendre des agonisants, - une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne, - et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue.

Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de cordelier, les honneurs de la chapelle ardente; et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire.

Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, - et je poursuivais d'autres songes vers le réveil.

(BERTRAND, 1997, p. 145)

VII Um sonho

Eu sonhei tanto e mais, mas disso não entendi nada.

Pantagrueu, livro III

Era noite. Foram primeiramente, - assim eu vi, assim eu conto, - uma abadia de muralhas fendidas pela Lua, - uma floresta trespassada por caminhos tortuosos, - e o Morimont pululando de capas e chapéus.

Foram em seguida, - assim eu ouvi, assim eu conto, - o dobre fúnebre de um relógio ao qual respondiam os soluços fúnebres de um cela, - choros lamentosos e risos ferozes com os quais arrepiavam cada flor ao longo dum estacado, - e as preces murmurantes dos penitentes negros que acompanham um criminoso ao suplício.

Foram enfim, - assim acabava o sonho, assim eu conto, - um monge que expirava agachado sobre as cinzas dos agonizantes, - uma jovem que se debatia pendurada nos braços de um carvalho, - e eu que o carrasco rodava desenfreado nos raios da roda.

Dom Augustinho, o prior defunto, tinha, em hábito franciscano, as honras da capela ardente; e Margarida, que seu amante assassinou, será amortalhada em seu branco vestido de inocência, entre quatro velas de cera.

Mas eu, o porrete do carrasco, ao primeiro golpe, quebrou-se como vidro, os archotes dos penitentes negros foram sufocados sob as torrentes de chuva, a multidão escoou com os riachos transbordados e velozes, - e eu persegui outros sonhos até o despertar.

VIII
Mon Bisaïeul

Tout dans cette chambre était encore dans le même état, si ce n'est que les tapisseries y étaient en lambeaux, et que les araignées y tissaient leurs toiles dans la poussière.

WALTER SCOTT, Woodstock

Les vénérables personnages de la tapisserie gothique, remuée par le vent, se saluèrent l'un l'autre, et mon bisaïeul entra dans la chambre, - mon bisaïeul mort il y aura bientôt quatre-vingts ans !

Là, - c'est devant ce prie-Dieu qu'il s'agenouilla, mon bisaïeul le conseiller, baisant de sa barbe ce jaune missel étalé à l'endroit de ce ruban.

Il marmotta des oraisons tant que dura la nuit, sans décroiser un moment ses bras de son camail de soie violette, sans obliquer un regard vers moi, sa postérité, qui étais couché dans son lit, son poudreux lit à baldaquin !

Et je remarquai avec effroi que ses yeux étaient vides, bien qu'il parût lire, - que ses lèvres étaient immobiles, bien que je l'entendisse prier, - que ses doigts étaient décharnés, bien qu'ils scintillassent de pierreries !

Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, - si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, - si c'était minuit ou le point du jour !

(BERTRAND, 1997, p. 147)

VIII

Meu bisavô

Tudo neste quarto estava ainda no mesmo estado, exceto as tapeçarias que estavam em farrapos, e pelas aranhas que teceram suas teias na poeira.

WALTER SCOTT, Woodstock

As veneráveis personagens da tapeçaria gótica, agitadas pelo vento, saudavam-se uma à outra, e meu bisavô entrou no quarto, - meu bisavô morto há oitenta anos!

Lá, - é diante deste genuflexório que ele se ajoelha, meu bisavô o conselheiro, beijando com sua barba este amarelo missal aberto à página marcada pela fita.

Ele resmungou suas orações ao longo de toda noite, sem descruzar um momento seus braços de sua murça de seda violeta, sem lançar um olhar sobre mim, sua posteridade, que estava deitada em seu leito, seu empoeirado leito de baldaquino!

E eu reparei com terror que seus olhos estavam vazios, mesmo que ele parecesse ler, - que seus lábios estavam imóveis, mesmo que eu o ouvisse rezar, - que seus dedos estavam descarnados, mesmo que eles cintilassem de pedrarias!

E eu me perguntava se acordara ou se dormia, - se eram as palidezes da Lua ou de Lucifer, - se era meia-noite ou meio-dia!

IX
Ondine

..... Je croyais entendre
Une vague harmonie enchanter mon sommeil,
Et près de moi s'épandre un murmure pareil
Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre.

CH. BRUGNOT, Les deux Génies

- « *Écoute ! - Écoute ! - C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.*

« *Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.*

« *Écoute ! - Écoute ! - Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes soeurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne. »*

*

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

(BERTRAND, 1997, p. 149)

IX Ondina

..... Eu creio escutar
Uma vaga harmonia encantar meu sono,
E junto a mim se espalha um murmúrio semelhante
Aos cantos entrecortados de uma voz triste e tenra.

CH. BRUGNOT, Os dois gênios

- “Escute! Escute! Sou eu! É Ondina que roça com suas gotas de água os losangos sonoros de sua janela iluminada pelos mornos raios da Lua; e eis que, em vestido ondeado, a dama castelã que contempla de sua sacada a bela noite estrelada e o belo lago adormecido.

“Cada gota é uma ondina que nada pela corrente, cada corrente é uma vereda que serpenteia para o meu palácio, e meu palácio é armação fluida, no fundo do lago, no triângulo do fogo, da terra e do ar.

“Escute! Escute! - Meu pai edifica a água coaxante de um braço de auna verde, e minhas irmãs afogam em seus braços de espuma as frescas ilhas de erva, de nenúfares e de gladiolos, ou zombam do salgueiro caduco e barbudo que pesca com linha.”

*

Sua canção murmurada, ela me suplicava para aceitar seu anel em meu dedo, para ser esposo de uma Ondina, e visitar com ela seu palácio, para ser o rei dos lagos.

E como eu respondesse que amava uma mortal, amuada e despeitada, ela chorava algumas lágrimas, rompia em riso, e se evadia em aguaceiros que corriam brancos ao longo de meus vitrais azuis.

X
La Salamandre

*Il jeta dans le foyer quelques frondes de houx
bénit, qui brûlèrent en craquetant.*

CH. NODIER, Trilby

- « *Grillon, mon ami, es-tu mort, que tu demeures sourd au bruit de mon sifflet, et aveugle à la lueur de l'incendie ?* »

Et le grillon, quelques affectueuses que fussent les paroles de la salamandre, ne répondait point, soit qu'il dormît d'un magique sommeil, ou bien soit qu'il eût fantaisie de bouder.

« *Oh ! chante-moi ta chanson de chaque soir dans ta logette de cendre et de suie, derrière la plaque de fer écussonnée de trois fleurs de lys héraldiques !* »

Mais le grillon ne répondait point encore, et la salamandre éplorée tantôt écoutait si ce n'était point sa voix, tantôt bourdonnait avec la flamme aux changeantes couleurs rose, bleue, rouge, jaune, blanche et violette.

« *Il est mort, il est mort, le grillon mon ami !* » *Et j'entendis comme des soupirs et des sanglots, tandis que la flamme, livide maintenant, décroissait dans le foyer attristé.*

« *Il est mort ! Et puisqu'il est mort, je veux mourir !* » *Les branches de sarment étaient consumées, la flamme se traîna sur la braise en jetant son adieu à la crémaillère, et la salamandre mourut d'inanition.*

(BERTRAND, 1997, p. 151)

X A Salamandra

Ele atirou na lareira alguns ramos de azevinho bento, que queimara crepitando.

CH. NODIER, Trilby

- “Grilo, meu amigo, estás morto que permaneces surdo ao barulho do meu assovio, e cego à luz do incêndio?”

E o grilo, quão afetuosas fossem as palavras da salamandra, não respondia nada, fosse por ele dormir um mágico sono, ou bem estivesse caprichoso e amuado.

“Oh! Cante tua canção de toda noite de tua choupana de cinzas e fuligem, atrás da placa de ferro adornada por três flores de Lys heráldicas!”

Mas o grilo não respondia nada ainda, e a salamandra desolada ora escutava se não era ao menos sua voz, ora murmurava com a chama permutando cores rosa, azul, vermelha, amarela, branca e violeta.

“Ele está morto, ele está morto, o grilo meu amigo!” E eu ouvira como que suspiros e soluços, ao passo que a chama, lívida agora, minguava na lareira entristecida.

“Ele está morto! E porque ele está morto, eu quero morrer!” Os galhos de sarmento foram consumidos, a chama se demorou sobre a brasa lançando seu adeus à cremalheira, e a salamandra morreu de inanição.

XI
L'Heure du Sabbat

Qui passe donc si tard à travers la vallée ?

H. de LATOUCHE, Le Roi des Aulnes

C'est ici ! et déjà, dans l'épaisseur des halliers, qu'éclaire à peine l'œil phosphorique du chat sauvage tapi sous les ramées;

Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants;

Sur le bord du torrent qui jaillit en blanche écume au front des pins, et qui bruine en grise vapeur au front des châteaux;

Une foule se rassemble innombrable, que le vieux bûcheron attardé par les sentiers, sa charge de bois sur le dos, entend et ne voit pas.

Et de chêne en chêne, de butte en butte, se répondent mille cris confus, lugubres, effrayants: « Hum ! hum ! - Schup ! schup ! - Coucou ! coucou ! »

C'est ici le gibet ! - Et voilà paraître dans le brume un juif qui cherche quelque chose parmi l'herbe mouillée, à l'éclat doré d'une main de gloire.

(BERTRAND, 1997, p. 153)

XI A hora do Sabá

Quem passa tão tarde através do vale?

H. de LATOUCHE, Le Roi des Aulnes

É aqui! E já, nas moitas espessas, brilhava com dificuldade o olhar fosfórico do gato selvagem escondido sob as ramagens;

Nos flancos dos rochedos que temperam pela noite os precipícios com cabeleiras de abrolhos, banhados de orvalho e feixes luzentes;

Sobre a margem da torrente que jorrava em branca espuma face aos pinheiros, e chuviscava em cinza vapor face aos castelos.

Uma multidão se amontoa inumerável, pois os velhos lenhadores se demoravam pelos caminhos, sua carga de madeira sobre as costas, ouvem e não veem nada.

E de carvalho em carvalho, de monte em monte, se respondem milhares de gritos confusos, lúgubres, apavorantes: “*Hum ! hum ! - Schup ! schup ! - Coucou ! Coucou !*”

É aqui a forca! - E então aparece na bruma um judeu que procura qualquer coisa por entre a erva úmida, ao clarão dourado de uma mão de glória.⁴⁶

⁴⁶ “*main de gloire*” faz referência à um complicado feitiço, capaz de imobilizar os habitantes de uma casa e permitir livre acesso aos ladrões (BETRAND, 1997, p. 319, notas à edição por M. Milner).

QUATRIÈME LIVRE : LES CHRONIQUES

III Les Flamands

Les Flamands, gent mutine et têtue.

Mémoires d'Olivier de la Marche

La bataille durait depuis none, quand ceux de Bruges lâchèrent le pied et tournèrent le dos. Il y eut alors, d'une part si épais désarroi, et de l'autre si rude poursuite, qu'au passage du pont bon nombre de révoltés croulèrent pêle-mêle, hommes, étendards, chariots, dans la rivière.

Le comte entra le lendemain dans Bruges avec une merveilleuse cohue de chevaliers. Le précédaient ses hérauts d'armes qui sonnaient horriblement de la trompette. Quelques pillards, la dague au poing, couraient çà et là, et devant eux fuyaient des pourceaux épouvantés.

C'est vers l'hôtel de ville que se dirigeait la cavalcade hennissante. Là s'agenouillèrent le bourguemestre et les échevins, criant merci, mantels et chaperons par terre. Mais le comte avait juré, les deux doigts sur la Bible, d'exterminer le sanglier rouge dans sa bauge.

- « Monseigneur ! »

- « Ville brûlée ! »

- « Monseigneur ! »

- « Bourgeois pendus ! »

On ne bouta le feu qu'à un faubourg de la ville, on ne pendit aux gibets que les capitaines de la milice, et le sanglier rouge fut effacé des bannières. Bruges s'était racheté pour cent mille écus d'or.

(BERTRAND, 1997, p. 64)

QUARTO LIVRO: AS CRÔNICAS

III Os Flamengos

Os Flamengos, gente insubmissa e teimosa.

Memórias de Olivier de la Marche

A batalha durava além da nona, quando esses de Bruges fugiram e viraram as costas. Há então, de uma parte tão grande desordem, e de outra tão rude perseguição, que na passagem da ponte bom número de revoltados desabam desordenadamente, homens, estandartes, carros, no rio.

O conde entrou no dia seguinte em Bruges com uma maravilhosa balbúrdia de cavaleiros, antecediam-lhe seus arautos de armas que tocavam horripelantemente a trombeta. Alguns saqueadores, a adaga em punho, corriam aqui e ali, e diante deles fugiam porcos assustados.

É para a Câmara Municipal que se dirigia a cavalgada relinchante. Lá ajoelharam o burgomestre e os almotacés, gritando misericórdia, mantos e capuzes por terra. Mas o conde jurara, com os dois dedos sobre a Bíblia, exterminar o javali vermelho em seu covil.

- “Senhor!”

- “Cidade incendiada!”

- “Senhor!”

- “Burgueses enforcados!”

Não se queimou senão um subúrbio da cidade, não se pendurou na forca senão os capitães da milícia, e o javali vermelho foi coberto de bandeiras. Bruges exonerara-se por cem mil moedas de ouro.

V
Les Reîtres

Or, un jour Hilarion fut tenté par un démon femelle qui lui présenta une coupe de vin et des fleurs.

Vies des Pères du désert

Trois reîtres noirs, troussés chacun d'une bohémienne, essayaient, vers minuit, de s'introduire au moustier avec la clef de quelque ruse.

- « *Holà ! Holà !* »

C'était un d'eux qui se haussait debout sur l'étrier.

- « *Holà ! un gîte contre l'orage ! Quelle méfiance avez-vous ? regardez au pertuis. Ces mignonnes qui nous lient en croupe, ces barillets que nous guindons en bandoulière, ne sont-ce point filles de quinze ans et vin à boire ?* »

Le moustier semblait dormir.

- « *Holà ! Holà !* »

C'était une d'elles grelottant de froid.

- « *Holà ! un gîte, au nom de la benoîte mère du Sauveur ! Nous sommes des pèlerins fourvoyés. La vitre de nos reliquaires, le bord de nos chaperons, les plis de nos manteaux ruissellent de pluie, et nos destriers, qui trébuchent de fatigue, ont perdu leurs fers par les chemins.* »

Une clarté rayonna au mitan fendu de la porte.

- « *Arrière, démons de la nuit !* »

C'étaient le prieur et ses moines processionnellement armés de cierges.

- « *Arrière, filles du mensonge ! Dieu nous garde, si vous êtes chair et os, et si vous n'êtes pas fantômes, d'héberger en notre pourpris des païennes ou tout au moins des schismatiques !* »

- « *Sus ! sus ! - crièrent les ténébreux cavaliers, - sus ! sus !* » -
Et leur galop fut balayé au loin dans le tourbillon du vent, de la

rivière et des bois.

- « *Rebouter ainsi des pécheresses de quinze ans que nous aurions induites en pénitence ! grommelait un jeune moine blond et bouffi comme un chérubin. »*

- « *Frère ! lui murmura l'abbé dans le cornet de l'oreille, vous oubliez que Madame Aliénor et sa nièce nous attendent là-haut pour les confesser! »*

(BERTRAND, 1997, p. 168)

V Os Cavaleiros

Ora, um dia Hilarion foi tentado por um súcubos que lhe deu um copo de vinho e algumas flores.

Vidas dos Pais do deserto

Três cavaleiros negros, agarrado cada um a uma cigana, tentavam, no meio da noite, introduzir-se no monastério com a chave de qualquer astúcia.

- “Olá! Olá!”

Era um deles que se erguia nas pontas dos pés sobre a estribaria.

- “Olá! Um abrigo contra a tempestade! Que desconfiança tem vocês? Olhem pelo estreito. Estas pequenas que trazemos na garupa, estes barris que trazemos à bandoleira, não são afinal meninas de quinze anos e vinho para beber?”

O monastério parecia dormir.

- “Olá! Olá!”

Era uma delas que tremia de frio.

- “Olá! Um abrigo, em nome da bendita mãe do Salvador! Somos peregrinos perdidos. O vidro de nossos relicários, a borda de nossos capuzes, as pregas de nossos mantos encharcados da chuva, e nossos cavalos, que tropeçam de fadiga, perderam suas ferraduras pelos caminhos.”

Um clarão brilhou nas fendas da porta.

- “Para trás, demônios da noite!”

Eram o prior e seus monges processionalmente armados com velas.

- “Para trás, filhas da mentira! Deus nos guarde, se vocês são carne e osso, e se vocês não são fantasmas, de abrigar em nossa guarnição pagãos ou no melhor dos casos cismáticos!”

“Sus, sus! - gritaram os tenebrosos cavaleiros – sus! sus!” - E seu galope foi varrido ao longe no turbilhão do vento, do riacho

e da floresta.

- “Endireitar assim pecadoras de quinze anos que teríamos induzidas em penitência! resmungou um jovem monge loiro e rechonchudo como um querubim.”

- “Irmão! Murmurou-lhe o abade ao pé do ouvido, você esqueceu que Madame Liènor e sua sobrinha o esperam lá em cima para confessá-las?”

VII Les Lépreux

*N'approche mie de ces lieux
Cy est le chenil du lépreux.*

Le Lai du lépreux

Chaque matin, dès que les ramées avaient bu l'aiguail, roulait sur ses gonds la porte de la Maladrerie, et les lépreux, semblables aux antiques anachorètes, s'enfonçaient tout le jour parmi le désert, vallées adamites, édens primitifs dont les perspectives lointaines, tranquilles, vertes et boisées, ne se peuplaient que de biches broutant l'herbe fleurie, et que de hérons pêchant dans de clairs marécages.

Quelques-uns avaient défriché des courtils: une rose leur était plus odorante, une figue plus savoureuse, cultivées de leurs mains. Quelques autres courbaient des nasses d'osier, ou taillaient des hanaps de buis, dans des grottes de rocaille ensablées d'une source vive et tapissée d'un liseron sauvage. C'est ainsi qu'ils cherchaient à tromper les heures si rapides pour la joie, si lentes pour la souffrance !

Mais il y en avait qui ne s'asseyaient même plus au seuil de la Maladrerie. Ceux-là, exténués, alanguis, dolents, qu'avait marqués d'une croix la science des mires, promenaient leur ombre entre les quatre murailles d'un cloître, hautes et blanches, l'œil sur le cadran solaire dont l'aiguille hâtait la fuite de leur vie et l'approche de leur éternité.

Et lorsque, adossés contre les lourds piliers, ils se plongeaient en eux-mêmes, rien n'interrompait le silence de ce cloître, sinon les cris d'un triangle de cigognes qui labouraient la nue, le sautilllement du rosaire d'un moine qui s'esquivaient par un corridor, et le râle de la crécelle des veilleurs qui, le soir, acheminaient d'une galerie ces mornes reclus à leurs cellules.
(BERTRAND, 1997, p. 174)

VII Os Leprosos

Nunca se aproxime desses lugares
São canis de leprosos.

A trova dos leprosos

Cada manhã, logo que as ramagens tivessem bebido o orvalho, rolava sobre suas dobradiças a porta do Albergue, e os leprosos, semelhantes aos antigos anacoretas, abandonavam-se todos os dias pelo deserto, vales adamitas, Édens primitivos onde as perspectivas longínquas, tranquilas, verdes e arborizadas, habitadas senão por cervas pastando a erva florida, e por garças pescando nos claros pântanos.

Alguns decifraram os pequenos jardins: uma rosa lhes era mais perfumada, um figo mais saboroso, cultivado por suas mãos. Outros trançavam cestos de vime, ou talhavam vasos de buxo, nas grutas de cascalho arenoso de uma fonte viva e atapetada com uma erva selvagem. Era assim que eles buscavam tapear as horas tão rápidas para a alegria, e tão lentas para o sofrimento!

Mas haviam aqueles que não se sentavam mais sequer na soleira da porta do Albergue. Aqueles, extenuados, lânguidos, lastimosos, marcados pela cruz da ciência dos médicos, caminhavam sua sombra entre as quatro muralhas d'um claustro, altas e brancas, o olhar sobre o relógio de sol cuja agulha acelera a fuga de sua vida e a proximidade de sua eternidade.

E logo que, encostados contra os pesados pilares, eles mergulhavam em si mesmos, nada interrompia o silêncio deste claustro, senão os gritos de um triângulo de cegonhas que lavravam as nuvens, o saltitar do rosário de um monge que se esquivava por um corredor, e o estertor do ressonar dos velhos que, ao entardecer, encaminhavam da galeria estes melancólicos reclusos para as suas células.

CINQUIÈME LIVRE : ESPAGNE ET ITALIE

IV *Henriquez*

*Je le vois bien, il est dans ma destinée d'être
pendu ou marié.*

LOPE DE VEGA

- « *Il y a un an que je vous commande, leur dit le capitaine, qu'un autre me succède. J'épouse une riche veuve de Cordoue, et je renonce au stylet du brigand pour la baguette du corrégidor.* »

Il ouvrit le coffre: c'était le trésor à partager, pêle-mêle des vases sacrés, des bijoux, des quadruples, une pluie de perles et une rivière de diamants.

- « *À toi Henriquez, les boucles d'oreilles et la bague du marquis d'Aroca ! à toi qui l'a tué d'un coup de carabine dans sa chaise de poste !* »

Henriquez coula à son doigt la topaze ensanglantée, et pendit à ses oreilles les améthystes taillées en forme de gouttes de sang.

Tel fut le sort de ces boucles d'oreilles dont s'était parée la duchesse de Médina-Coeli, et qu'Henriquez, un mois plus tard, donna en échange d'un baiser à la fille de geôlier de la prison !

Tel fut le sort de cette bague qu'un hidalgo avait achetée d'un émir au prix d'une blanche cavale, et dont Henriquez paya un verre d'eau-de-vie, quelques minutes avant d'être pendu !

(BERTRAND, 1997, p. 190)

QUINTO LIVRO: ESPANHA E ITÁLIA

IV Henriquez

Eu vejo bem, está em meu destino ser enforcado ou casar.

LOPE DE VEGA

- “Há um ano que eu o comando, disse-lhe o capitão, e outro me sucede. Desposei uma rica viúva de Cordoue e eu renuncio à lâmina do bandido pela varinha do corregedor.”

Ele abriu o cofre: era o tesouro a partilhar, desordem de vasos sagrados, bijuterias, quádruplos [moedas do tempo de Luis XIII], uma chuva de pérolas e um rio de diamantes.

- “Para você, Henriquez, os brincos e o anel do Marquês de Aroca! Para você que o matou com um tiro de carabina sobre sua sela.”

Henriquez correu em seu dedo o topázio ensanguentado, e pendiam em suas orelhas as ametistas talhadas em forma de gotas de sangue.

Tal foi a sorte destes brincos com os quais se enfeitou a duquesa de Médina-Coeli, e que Henriquez, um mês mais tarde, trocou por um beijo da filha do carcereiro da prisão!

Tal foi a sorte deste anel que um fidalgo comprara de um emir ao preço de um branco cavalo, e com a qual Henriquez pagou um copo de aguardente, alguns minutos antes de ser enforcado!

VI
Padre Pugnaccio

Rome est une ville où il y a plus de sbires que de citoyens, plus de moines que de sbires.

Voyage en Italie

Rira bien qui rira le dernier.

Proverbe populaire

Padre Pugnaccio, le crâne hors du capuce, montait les escaliers du dôme Saint-Pierre, entre deux dévotes enveloppées de mantilles, et l'on entendait les cloches et les anges se quereller dans la nue.

L'une des dévotes, - c'était la tante, - récitait un ave sur chaque grain de son rosaire; et l'autre, - c'était la nièce, - lorgnait du coin de l'œil un joli officier des gardes du pape.

*Le moine marmottait à la vieille femme: « Dotez mon couvent. »
Et l'officier glissait à la jeune fille un billet doux musqué.*

La pécheresse essuyait quelques larmes; l'ingénue rougissait de plaisir; le moine calculait mille piastres à douze pour cent d'intérêt, et l'officier retroussait le poil de sa moustache dans un miroir de poche.

*Et le diable, tapi dans la grande manche de Padre Pugnaccio, ricana comme Polichinelle !
(BERTRAND, 1997, p. 194)*

VI Padre Pugnaccio

Roma é uma cidade onde há mais soldados do que cidadãos, mais monges do que soldados.

Viagem à Itália

Rirá melhor quem rir por último.

Provérbio Popular

Padre Pugnaccio, o crânio fora do capuz, sobe as escadas da cúpula de Saint-Pierre, entre duas devotas ocultas em mantilhas, e nós ouvimos os sinos e os anjos querelando nas nuvens.

Uma das devotas, – era a tia, - recitava um *ave* sobre cada grão de seu rosário; e a outra, - era a sobrinha, - espiava aos cantos de olho um atraente oficial da guarda do papa.

O monge resmungava à velha mulher: “Doe ao meu convento.”
E o oficial escorregava à menina um bilhete doce almiscarado.

A pecadora enxugava algumas lágrimas; a inocente ruborescia de prazer; o monge calculava mil piastras à doze por cento de juros, e o oficial retorcia as pontas de seu bigode em um espelho de bolso.

E o diabo, escondido na grande manga de Padre Pugnaccio, ria como Polichinelo!

VII
La Chanson du Masque

*Venise au visage de masque.*⁴⁷

LORD BYRON

Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entreprends, moi, ce pèlerinage à la mort !

Notre troupe bruyante est accourue sur la place St-Marc, de l'hôtellerie du signor Arlecchino, qui nous avait tous conviés à un régal de macarons à l'huile et de polenta à l'ail.

Marions nos mains, toi qui, monarque éphémère, ceins la couronne de papier doré, et vous, ses grotesques sujets, qui lui formez un cortège de vos manteaux de mille pièces, de vos barbes de filasse et de vos épées de bois.

Marions nos mains pour chanter et danser une ronde, oubliés de l'Inquisiteur, à la splendeur magique de girandoles de cette nuit rieuse comme le jour.

Chantons et dansons, nous qui sommes joyeux, tandis que ces mélancoliques descendent le canal sur le banc des gondoliers, et pleurent en voyant pleurer les étoiles.

Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre, et tandis que, derrière le rideau où se dessine l'ennui de leurs fronts penchés, nos patriciens jouent d'un coup de cartes palais et maîtresses !

(BERTRAND, 1997, p. 196)

⁴⁷ O epíteto carrega um duplo significado. Tanto pode, em um sentido literal, dizer: “Veneza de rosto mascarado”, como “Veneza com faces de malícia”, tendo em vista a acepção feminina do substantivo *masque*, familiarmente significando “menina maliciosa, feiticeira” (CORRÊA, 1982, p. 363)

VII A Canção da Máscara

Veneza de rosto mascarado.

LORD BYRON

Não é com o hábito e o terço, é com o pandeiro e a roupa de bufão que interpreto, eu, essa peregrinação para a morte!

Nossa trupe barulhenta está precipitada na praça St. Marc, da hospedaria do senhor Arlecchino, que nos convidou a todos para uma regalia de macarrão ao óleo e polenta ao alho.

Damo-nos as mãos, você que, monarca efêmero, cinge a coroa de papel dourado, e vocês, seus sujeitos grotescos, que lhe formam um cortejo com seus casacos de mil peças, com suas barbas de filaça e com suas espadas de madeira.

Damo-nos as mãos para cantar e dançar uma ciranda, esquecidos do Inquisidor, ao esplendor mágico do candelabro desta noite galhofeira como o dia.

Cantemos e dancemos, nós que somos jovens, ao passo que esses melancólicos descem o canal sobre o banco das gôndolas, e choram vendo chorarem as estrelas.

Dancemos e cantemos, nós que não temos nada a perder, e enquanto, detrás da cortina onde desenha-se o tédio de suas frentes inclinadas, nossos patrícios jogam com o baralho palácios e meretrizes!

SIXIÈME LIVRE : SILVES**II****Jean des Tilles**

C'est le tronc du vieux saule
et ses rameaux penchants.

H. de LATOUCHE, Le Roi des Aulnes

*« Ma bague, ma bague ! » Et le cri de la lavandière effraya
dans la souche d'un saule, un rat qui filait sa quenouille.*

*Encore un tour de Jean des Tilles, l'ondin malicieux et espiègle
qui ruisselle, se plaint et rit sous les coups redoublés du
battoir !*

*Comme s'il ne lui suffisait pas de cueillir, aux épais massifs de
la rive, les nèfles mûres qu'il noie dans le courant.*

*« Jean le voleur ! Jean qui pêche et qui sera pêché ! Petit Jean,
friture que j'ensevelirai blanc d'un linceul de farine dans l'huile
enflammée de la poêle ! »*

*Mais alors des corbeaux, qui se balançaient à la verte flèche
des peupliers, croassèrent dans le ciel moite et pluvieux.*

*Et les lavandières, troussées comme des piqueurs d'ablettes,
enjambèrent le gué jonché de cailloux d'écume, d'herbes et de
glaïeuls.*

(BERTRAND, 1997, p. 205)

SEXTO LIVRO: SILVES

II

João-dos-troncos

É o tronco do velho salgueiro
e seus ramos pendentes.

H. de LATOUCHE, Le Roi des Aulnes

Meu Anel! Meu Anel!” E o grito da lavadeira assustou, no tronco dum salgueiro, um rato que fiava sua roca.

Ainda uma proeza de João dos Troncos, o ondino malicioso e traquinas que se esconde, se lastima e ri sob os golpes dobrados da pá de bater roupa!

Como se não lhe bastasse colher os frutos, nos maciços da margem, que ele afoga na corrente.

“João, o ladrão! João que pesca e que será pescado! Pequeno João, fritura que eu sepultarei em uma mortalha de farinha no óleo inflamado da frigideira!”

Mas agora os corvos, que se balançavam nos galhos altos dos choupos, grasnam pelo céu umedecido e chuvoso.

E as lavadeiras, calças arregaçadas como pescadores de magem, transpõe o váu juncado de seixos de espuma, de ervas e de gladiolos.

PIÈCES DÉTACHÉES

L'Ange et la Fée

Une fée est cachée en tout ce que tu vois.

VICTOR HUGO

Une fée parfume la nuit mon sommeil fantastique des plus fraîches, des plus tendres haleines de juillet, - cette même bonne fée qui replante en son chemin le bâton du vieil aveugle égaré, et qui essuie les larmes, guérit la douleur de la petite glaneuse dont une épine a blessé le pied nu.

La voici, me berçant comme un héritier de l'épée ou de la harpe, et écartant de ma couche avec une plume de paon les esprits qui me dérobaient mon âme pour la noyer dans un rayon de la lune ou dans une goutte de rosée.

La voici, me racontant quelque-une de ses histoires des vallées et des montagnes, soit les amours mélancoliques des fleurs du cimetière, soit les joyeux pèlerinages des oiseaux à Notre-Dame-des-Cornouillers.

*

Mais tandis qu'elle me veillait endormi, un ange, qui descendait les ailes frémissantes, du temps étoilé, posa un pied sur la rampe du gothique balcon, et heurta de sa palme d'argent aux vitraux peints de la haute fenêtre.

Un séraphin, une fée, qui s'étaient enamorés naguère l'un de l'autre au chevet d'une jeune mourante, qu'elle avait douée à sa naissance de toutes les grâces des vierges, et qu'il porta expirée dans les délices du Paradis !

La main qui berçait mes rêves s'était retirée avec mes rêves eux-mêmes. J'ouvris les yeux. Ma chambre aussi profonde que déserte s'éclairait silencieusement des nébulosités de la lune; et le matin, il ne me reste plus des affections de la bonne fée que cette quenouille: encore ne suis-je pas sûr qu'elle ne soit pas de mon aïeule.

(BERTRAND, 1997, p. 223)

PEÇAS DESTACADAS

O Anjo e a Fada

Uma fada está escondida em tudo o que tu vês.

VICTOR HUGO

Uma fada perfuma a noite meu sonho fantástico dos mais frescos, dos mais tenros hálitos de Julho, - essa mesma boa fada que replanta em seu caminho a vara do velho cego perdido, que enxuga as lágrimas, cura a dor do pequeno respigador cujo pé nu feriu um espinho.

Ei-la aqui, berçando-me como um herdeiro da espada ou da harpa, e afastando de meu sono com uma pena de pavão os espíritos que me roubam minh'alma para afogá-la num raio da Lua ou numa gota de orvalho.

Ei-la aqui, narrando-me algumas de suas histórias dos vales e das montanhas, sejam os amores melancólicos das flores do cemitério, sejam as alegres peregrinações dos pássaros à Notre-Dame-des-Cornouillers.

*

Mas ao passo que ela me velava adormecido, um anjo, que descia as asas trêmulas dos tempos estrelados, pousou um pé sobre o corrimão da sacada gótica, e bateu sua palma de prata nos vitrais pintados da alta janela.

Um serafim, uma fada, que se enamoraram há pouco um do outro à cabeceira de uma jovem agonizante, que ela dotara em seu nascimento de todas as graças das virgens e que ele carregou expirada pelas delícias do Paraíso!

A mão que berçava meus sonhos retirara-se com meus sonhos eles mesmos. Eu abro os olhos. Meu quarto tão profundo como deserto clareava-se silenciosamente das nebulosidades da Lua; e pela manhã, não me resta nada das afeições da boa fada além desta roca; ainda não estou eu seguro que ela não seja de minha avó.

Le Gibet

Que vois-je remuer autour de ce gibet ?

FAUST

Ah ! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire ?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois ?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallalis ?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve ?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé ?

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

(BERTRAND, 1997, p. 241)

A Forca

O que vejo se mover em torno desta forca?

Faust

Ah! isso que eu escuto, seria o vento noturno que rosna, ou o enforcado que empurra um suspiro pela forquilha patibular?

Seria algum grilo que canta escondido na espuma e na hera estéril onde por piedade calça-se o bosque?

Seria alguma mosca em caçada soando a trombeta em torno dessas orelhas surdas à fanfarra dos halalis?

Seria algum escaravelho que colhe no seu voo inconstante um cabelo sangrento de seu crânio calvo?

Ou bem seria isso alguma aranha que borda uma meia alna de musselina para engravatar seu pescoço estrangulado?

É o sino que badala aos muros d'uma cidade, sob o horizonte, e a carcaça dum enforcado que ruge ao Sol poente.

Scarbo

Il regarda sous le lit, dans la cheminée, dans le bahut; - personne. Il ne put comprendre par où il s'était introduit, par où il s'était évadé.

hoffmannN, Contes nocturnes

Oh ! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or !

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit !

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière.

Le croyais-je alors évanoui ? le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu !

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissait comme la cire d'un lumignon, - et soudain il s'éteignait.

(BERTRAND, 1997, p. 243)

Scarbô

Ele procurou sob a cama, na chaminé e dentro do baú; - ninguém. Ele não podia compreender por onde ele entrara e por onde escapara.

hoffmannN, Contos Noturnos

Oh! Quantas vezes eu não o ouvi e vi, Scarbô, logo que à meia noite a lua brilha no céu como um escudo de prata sobre uma bandeira azul semeada de abelhas de ouro!

Quantas vezes eu ouvi rosnar seu riso nas sombras de minha alcova, e ranger seu dedo sobre as sedas das cortinas de minha cama!

Quantas vezes não o vi cair no assoalho, piruetar em um pé só e girar pelo quarto como o fuso caído da roca de uma bruxa.

Creio que ele tenha ido? O anão engrandece entre a Lua e eu, como o relógio de uma catedral gótica, um guiso de ouro que se agita em seu chapéu pontudo!

Mas logo seu corpo azulava, diáfano como o cerume de uma vela, seu rosto empalidecia como a cera de um morrão, e subitamente ele se apagava.