

O GROTESCO NOS POEMAS “LE NAIN” E “DÉPART POUR LE SABBAT”, DE ALOYSIUS BERTRAND

Matheus Victor Silva¹

RESUMO: Aloysius Bertrand foi o precursor do poema em prosa na França com seu único livro intitulado *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, cuja publicação deu-se em 1842. Os poemas estão ambientados na idade média francesa e evocam de forma pitoresca o cotidiano e o imaginário popular de época. A presente pesquisa buscou estudar as tensões da imagética dos poemas de Bertrand que se manifestam sob a forma do grotesco.

PALAVRAS-CHAVE: poema em prosa, romantismo, grotesco, medievalismo, Aloysius Bertrand.

RÉSUMÉ : Aloysius Bertrand a été le précurseur du poème en prose en France avec son unique livre intitulé *Gaspard de la nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, dont la publication a eu lieu en 1842. Les poèmes sont acclimatés au moyen âge français et évoquent d’une façon pittoresque le quotidien et l’imaginaire populaire de l’époque. La présente recherche a étudié les tensions de l’imagerie des poèmes de Bertrand qui se manifestent sur la forme du grotesque.

MOTS-CLÉS : poème en prose, romantisme, grotesque, moyen âge, Aloysius Bertrand.

¹ Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP.
E-mail: matheus553@hotmail.com

O grotesco e a obra



Idade Média foi uma época na qual germinou o mundo ocidental como conhecemos; grande parte de sua arte e cultura surgiram em meio a esse cenário contrastante. Junto às igrejas de engenharia monumental, com todos os detalhes arquitetônicos e riquezas artísticas, coexistiam os mendigos, os doentes e os leprosos. No seio da sociedade católica, surgiam figuras e lendas no imaginário popular que não tinham semelhança ou participação no ideário cristão. Poder-se-ia dizer que o período medieval germinou as cisões que afetariam posteriormente o espírito humano e que mais tarde iriam culminar, em seu ponto mais crítico, no *mal du siècle*. Não é nossa pretensão neste artigo discutir a cultura medieval em si, mas apontar os contrastes que a constituíam e de que forma organizavam-se em uma cosmovisão única, na medida em que se fizer necessário à justa compreensão da análise proposta.

A ambivalência de todo o mundo medieval movia-se sobre o constante choque da cultura oficial católica e urbana e as tradições pagãs, remanescentes entre os gentios do campo e nos folguedos carnavalescos da praça pública. Tal confronto religioso, bem como os contrastes sociais citados acima, influenciaram grande parte dos valores culturais que compunham o rico quadro da Idade Média europeia, cerne de nossa própria cultura ocidental contemporânea. Tal ambivalência, segundo Bakhtin, manifestava-se plenamente no carnaval, uma vez que nessa oportunidade o riso era aceito dentro da rígida seriedade do Estado e da Igreja. Através do riso, os foliões apossavam-se da estrutura social oficial (suas cerimônias e símbolos) e a ela incorporavam todos os temas cômicos e carnavais (luxúria, glotonaria, ciclicidade orgânica e natural) que eram negados e execrados dessa estrutura no cotidiano. Este aspecto será mais bem elucidado à frente, em vista das análises que aqui serão feitas. Fixemos, inicialmente, o conceito de ambivalência enquanto convivência e convergência de aspectos opostos, contrastantes e dissonantes.

É a partir desse cenário diverso que Bertrand constrói sua obra e nela retrata todas as faces dessa sociedade sob a ótica do ainda jovem Romantismo francês. Temos em seus poemas, justamente, a beleza das catedrais góticas e a loucura dos mendigos e bufões; comerciantes, padres

e judeus juntamente com bruxos e com o próprio diabo, o cotidiano “oficial” ao lado do absurdo e do sobrenatural.

A riqueza temática do *Gaspard de la Nuit* edifica-se, pois, sobre a ambivalência e a diversidade de tons e imagens. Construído com uma linguagem poética única e equilibrada, o poeta reaviva em suas palavras o duro falar medieval dos soldados e comerciantes, empregando um vocabulário arcaico tradicional em meio aos seus versos. A natureza dissonante e ambivalente de sua poesia é, portanto, inegável. Daí podermos denominá-la grotesca, visto que esse termo é compreendido, basicamente, como a associação de imagens dissonantes entre si.

O grotesco, entretanto, não é um vocábulo de definição unânime, tendo sido discutido por autores como Wolfgang Kayser (2003) e Mikhail Bakhtin (2010), sem que tenham chegado a conclusões axiomáticas. Sua popularização como termo literário deu-se com Victor Hugo em seu *Prefácio à Cromwell*, também conhecido como *Do grotesco e do sublime*. Nele, Hugo apresenta o grotesco em oposição ao sublime, que por sua vez consiste em uma única forma de perfeição e beleza. O grotesco, contrariamente, compõe-se de tudo aquilo que foge a esse ideal de beleza, incluindo desde a feiura e o abismal até o depravado e o luxurioso.

Junto ao grotesco estariam todas as formas de horror, choque, imperfeição ou feiura, uma vez que ele deveria criar um polo de tensão com o sublime para, com isso, excitar a visão do interlocutor sobre ele. O contraste criado a partir da oposição das duas formas deveria servir para destacar o belo e aguçar sua percepção.

Existe, em seu ensaio, uma visão cósmica da realidade, na medida em que consegue conceber a coexistência harmônica e equilibrada da beleza e da deformidade enquanto elementos de um mesmo todo. Hugo aproximou de tal forma o feio e o disforme do sublime, que a eles conferiu o estado natural de existência ao lado do belo, fato que, segundo Hugo, caracterizava a diferenciação do movimento estético romântico dos anteriores, “constituindo um ponto de distinção da estética do seu tempo frente à tradição” (SANTOS, 2009, p. 26).

Compreendemos, contudo, que o projeto poético de Bertrand conseguiu ir além daquilo que foi proposto por Hugo. Fazendo do grotesco uma força unificadora das faces de sua poesia, Bertrand consegue gerar um efeito de totalidade, ou seja, de uma imagem poética una, em lugar do contraste entre imagens dissonantes. Em outras palavras, Bertrand cria um corpo único, uma imagem única, no qual se manifestam o grotesco e o sublime simultaneamente, sem que seus contrastes se manifestem; diferentemente de Hugo que, ao organizando como contrapartes, elementos diferentes, produzia o contraste e realçava a heterogeneidade em suas imagens. A bipartição hugoana, apesar de propor uma convivência dos opostos, mantém-nos diferenciados e contrastantes, ou seja, preserva as delimitações racionais da realidade, quando, tendo em vista os estudos de Kayser e Bakhtin, poder-se-ia considerar o grotesco não como uma contraparte ao sublime, mas a própria dissolução do sublime e do horrível em um único corpo. Pretendemos demonstrar, portanto, que a poesia de Bertrand se assemelha mais ao conceito de carnavalização bakhtiniano (ambivalente, como discutido anteriormente) do que ao equilíbrio de opostos proposto por Victor Hugo.

Tomemos como matéria para discussão e análise o poema “*Le Nain*”:

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.² (BERTRAND, 1997, p. 139)

O poema “*Le Nain*” está inserido na terceira parte (chamada pelo autor de terceiro livro) do *Gaspard de la Nuit*, intitulada “*La nuit et ses prestiges*”. Todo o terceiro livro evoca uma ambientação onírica, de um lirismo muito marcado (algo que já a diferencia das demais partes, cuja voz do poema não se coloca em uma presença lírica clara), na qual o eu-poético se vê perdido entre o sonho e a realidade.

Nesse poema, o aspecto onírico das imagens poéticas tem início com a sinestesia em torno da borboleta, falena palpitante, nascida da luz da Lua ou de uma gota de orvalho que, uma vez aprisionada pelo eu-lírico em suas mãos, dá-lhe perfumes em troca da liberdade. Luz e perfumes compõe a borboleta que, ao fugir, abandona sobre o colo do eu-lírico “*une larve monstrueuse et difforme à tête humaine*”. Nesse ponto, a esfera de sonho parece abalada pelo pesadelo. A criatura de constituição grotesca (uma larva disforme cuja cabeça é humana) parece atormentar o eu-lírico enquanto persegue sua alma. Mesmo que se trate de um sonho, é inegável a presença de traços grotescos na caracterização da criatura. Além de um corpo larval e uma cabeça humana, ela é disforme, mas nascida de uma borboleta de agradáveis fragrâncias. Essa tensão remete-nos diretamente à teoria de Kayser, que abrange as descontinuidades e uniões homogêneas de seres e objetos absolutamente diferentes e opostos entre si.

² “Eu capturara de meu assento, na sombra de minhas cortinas, essa furtiva borboleta, chocada de um raio da lua ou de uma gota de orvalho. / Falena palpitante que, para libertar suas asas cativas entre meus dedos, me pagava 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 dentados de negros campanários góticos. / Mas o anão, enforcado em sua fuga relinchante, girava como um fuso nas linhas de sua branca crina.” (tradução nossa)

A partir de seus estudos diacrônicos do termo, Wolfgang Kayser mostra a origem da palavra “grotesco” nos arabescos italianos, que também eram conhecidos como *grottesco* (sendo que este vocábulo veio do termo *grotta*, uma vez que designava os desenhos multiformes pintados em algumas grutas de Roma). Tais arabescos compunham-se de formas de plantas, animais e, posteriormente, até formas humanas, mas em mesclas e combinações estranhas à realidade. A composição em si, entretanto, não inspirava uma noção de heterogeneidade. Aos olhos de seu observador talvez pudesse parecer que a imagem era dissonante, mas em si mesmo, o todo entrelaçado e autogerado era harmônico e homogêneo.

Kayser constrói seu ensaio (e insiste) sobre o pressuposto de que o grotesco é uma forma estética que leva ao choque, sinistro e abissal, frente às frustrações resultantes da destruição da ordem das grandezas naturais pela amálgama heterogênea e absurda de seus elementos:

Na palavra *grottesco*, 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)

Trata-se, portanto, não somente de um contraste entre os opostos, mas sim de uma união entre eles, a partir da qual novas criaturas e perspectivas são criadas. Tal união destrói as noções de realidade no momento em que cria seres que antes simplesmente não existiam, cuja forma não faz sentido dentro da concepção da normalidade cosmológica 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.

Dessa forma, em “*Le Nain*”, podemos notar os traços grotescos não somente na larva abandonada sobre o colo do eu-lírico, cujo hibridismo provoca a sensação abissal de que fala Kayser (que só se faz possível graças à presença do lirismo voz do eu-poético - “*ô horreur!*”), como também na tensão da imagem de sua concepção, uma vez que tal aberração nasceu da falena palpitante de agradáveis perfumes, filha do luar. Do belo nasceu o horrendo e não por acaso os dois intervalos estão separados pela pausa do asterisco, divididos igualmente em três *couplets*³ cada.

A própria alma do eu-lírico recebe um tratamento dissonante. No quarto *couplet* ela é denominada “*haquenée*”, espécie de cavalo pequeno que só é montado pelas damas, mas também termo que designa mulheres disformes e desengonçadas. Essa alma foge enquanto a criatura tenta cavalgá-la.

A sequência de imagens dos dois últimos *couplets* é evocada de tal forma pelo eu-lírico que sua sucessão provoca um efeito muito similar aos grotescos italianos arcaicos. Cria-se uma figura

³ O termo *couplet* é utilizada por Suzanne Bernard (1959) para definir as estrofes do poema em prosa que, no caso de Bertrand, vêm dispostas sempre em parágrafo único e separadas umas das outras por um espaço em branco (cuja presença é importante na composição do poema, tendo em vista os apontamentos detalhados de Bertrand ao seu editor sobre este aspecto).

inacabada a partir de uma linha, de cujas discontinuidades formavam-se outras figuras, de criaturas ou objetos totalmente diferentes da original e assim sucessivamente até desembocarem novamente em linhas sem significado. A sucessão de imagens forma-se, inicialmente, sobre a teia de aranha do crepúsculo (“*la livide toile d’araignée du crépuscule*”) através da qual fugia a alma do eu-lírico cavalgada pelo anão. Em tal fuga, o anão enforca seu pescoço nas “*quenouillées*” (porção de fios que era usada na roca) da própria crina da alma do eu-lírico. A sucessão das imagens corre sobre a figura da linha que se confunde na medida em que se transforma de teia para linha da roca e por fim para a crina da alma. Notemos que esta mescla de formas diferentes se dá simultaneamente no plano formal e no conteúdo do poema. A teia de aranha que, inicialmente, poderia ser tomada facilmente como uma metáfora da tênue luz do dia que resta no crepúsculo toma, nos versos seguintes, uma presença mais materializada no substantivo “*quenouillées*”, a ponto de enforcar o próprio anão nesta linha que agora é a crina da alma do eu-lírico. Notamos, dessa forma, quão complexa é a “oximorização” destes elementos heterogêneos, que cria um uno entre forma e conteúdo a partir de diversas imagens e figuras de linguagem, remetendo-nos à capacidade totalizadora da poesia, como discutida por Octávio Paz em seu *O Arco e a Lira*.

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 desenvolvido por Kayser, não pressupõe uma estabilização das formas. Apesar de reduzidas a um único novo ser, elas permanecem com suas características primordiais, geradoras do conflito e da sensação abissal de que nos fala o autor. A composição do novo ser preserva esse conflito em si, não sobrepujando um em função de outro. Os opostos originais convivem como que “harmoniosamente” nesse único ser.

Podemos tomar como 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 manifestar-se 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 tratar-se de um conto de fadas, com uma realidade própria. Sendo assim, o grotesco só pode existir enquanto subversão de nossa natureza conhecida. Wolfgang discute rasamente que isso pode ser tido como um caráter revelador de verdades do grotesco, uma vez que ele traz a tona sempre algo que existia, mas que estava oculto de alguma forma. No caso do poema de Bertrand, o eu-lírico evoca o terror abissal do pesadelo, no qual estas proporções são de fato destruídas. Mas devemos atentar para o fato de que, em “*Le Nain*”, apesar de, em geral, se adequar à teoria de Kayser, as imagens finais do poema escapam à sua proposta na medida em que atingem uma tal mescla, que terminam mesmo por degenerar seus traços conflitantes e serem apreendidas em uma forma una.

Com essa análise, Kayser buscou provar que o grotesco pode manifestar-se em gêneros como a sátira ou a caricatura, por exemplo, mas realiza-se 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, de maneira que mesmo se desdobrando em um riso, este guarda, quando não um fundo satírico, algo de abismal e horrível. Durante todo seu ensaio, Kayser procura direcionar sua

leitura sempre para este ponto, a sensação de frustração assustadora frente à irrupção de poderes estranhos e injustificáveis, que alteram completamente nossa realidade conhecida.

Há, entretanto, um problema com a concepção que Kayser constrói a cerca do grotesco: ele necessariamente deve provocar o medo, mesmo que aliado ao riso. “No caso do grotesco, não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver” (KAYSER, 2003, p. 159). É verdade que o Romantismo em geral, e sobretudo os tempos que se seguiram, viu o grotesco como um encontro de contrastes negativo, 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 egocêntrica da análise de Kayser faz parecer que a recepção do grotesco é 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 também de indivíduo a indivíduo.

Mas, segundo Kayser, uma espécie de fórmula pode ser traçada para qualquer variante espaço-temporal: para que o choque aconteça, há de haver a aproximação de elementos inconciliáveis, de modo que coisas estranhas e inexplicáveis acabem por alterar uma relação harmônica entre o mundo real do leitor e o mundo da obra (as semelhanças entre eles). (COLETTI, 2002, p. 55)

Não poderíamos tomar essa como uma exigência plenamente cabível ao caso de Bertrand, primeiramente porque o mundo de seus leitores não é o da Idade Média, mas em contrapartida aquele do Romantismo que buscava resgatar as raízes medievais da cultura europeia; em segundo, não tratamos aqui de narrativa, mas de poesia, e não há como esperar verossimilhança dentro da imagem poética. De qualquer maneira, como dito anteriormente, há a presença da voz de um eu-poético que afasta esses fenômenos de sua realidade, tanto pela evocação do sonho e da vigília (que, lembremos, não é feita de modo explícito, mas sugestivo), quanto pelo horror frente à criatura que irrompe nesse vagar onírico.

Apesar do movimento romântico francês, assim como o Romantismo em geral, ter assumido uma postura soturna e depressiva frente ao grotesco, o caso de Bertrand mostra-se um pouco à margem desta tendência. Como dissemos anteriormente, seu *Gaspard de la Nuit* busca um resgate da Idade Média francesa e, no espírito do Medieval, o riso e o horror, assim como o belo e o feio, o sagrado e o profano dispunham-se em sua cosmologia de forma diferente daquela do século XVII e XVIII. Acreditamos que Bertrand fora mais feliz em seu resgate do que a maioria de seus contemporâneos, tendo mergulhado mais profundamente naquilo que Bakhtin chamou de “cultura popular medieval”, não só por seu profundo conhecimento da Idade Média, mas sobretudo pelo uso que faz do grotesco na construção da imagética do *Gaspard de la Nuit*. Não é este o caso de “*Le Nain*”, para o qual a teoria de Kayser é mais elucidativa. Contudo, a presença da cultura popular pode ser mais bem apreendida em “*Départ pour le Sabbat*”:

Ils étaient là une douzaine qui mangeaient la soupe à la bière, et chacun d’eux avait pour couiller 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.⁴ (BERTRAND, 1997, p. 103)

Toda a ambientação escabrosa que envolve o poema pode ser justificada tendo em vista a imagem horripilante que era atribuída às bruxas durante a Idade Média. É sabido também que Bertrand foi um profundo conhecedor do Medievo e, dessa forma, provavelmente teve contato com diversas obras que versavam sobre a bruxaria e seu combate. Indício de tal suposição pode ser a epígrafe que abre o poema: “*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.*” (BERTRAND, 1997, p. 103). Consistia em um hábito do Romantismo o uso de epígrafes, sendo que muitas das que Bertrand utiliza dificilmente podem ter sua veracidade confirmada, por se tratarem de obras desconhecidas e, talvez, há muito perdidas ou mesmo inventadas pelo autor.

Curioso é notar que essa epígrafe reflete um costume comum na bruxaria, que é o de se untar antes da celebração do Sabbat. Ainda mais interessante é o aparecimento de vários símbolos, que pertencem à crença de fato, dentro do poema como, por exemplo, o número de bruxos a celebrarem o Sabbat e a presença do Grimório, livro mágico que guarda encantamentos e receitas de poções.

De uma forma ou de outra, restringe-se isso à mera ilustração das correspondências da obra de Bertrand com os costumes medievais. Interessa-nos aqui a forma como é construída toda uma atmosfera de medo através da evocação de alguns elementos simbólicos do terror humano pela feitiçaria e pelo oculto. Contudo, uma reflexão um pouco mais cuidadosa acerca desse aspecto

⁴ “Eram uma dúzia que tomavam a sopa com cerveja, 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 já bruxos e bruxas voaram pela chaminé, seja sobre a vassoura, seja sobre os aticadores, e Maribas sobre o cabo da frigideira.” (tradução nossa)

pode render alguns questionamentos curiosos.

É o caso da sopa de cerveja que é tomada pelos bruxos. A receita é comum na França, mas nesse caso é bebida utilizando ossos como colher. O efeito de estranhamento é inevitável, não só pela presença de um elemento horripilante (os ossos), mas também pelo uso peculiar que se faz deles. Ocorre aqui o deslocamento da imagem habitual dos ossos como símbolo de morte, escassez e fome para um instrumento utilizado na alimentação e nutrição do corpo. A morte, aqui, converte-se em vida. Mais curioso ainda é pensar que, dentro da bruxaria (e mesmo em outros cultos, como aquele feito à Baphomet pelos Cavaleiros Templários), ossos humanos de fato eram utilizados, não com um significado terrível, mas sim como símbolo do Deus Sol. Essa divindade possui o papel de criador da vida, doador da centelha divina de todas as formas viventes. Entretanto, assim como o Sol durante as estações do ano, sua vida é cíclica e também ele enfrenta a morte. Os ossos, nesse contexto, eram usados como símbolo do deus morto e oferecido em sacrifício, cuja morte garantia a renovação e a ressurreição de tudo aquilo que morrera no Inverno.

À parte disto, deve-se manter em mente o processo de deslocamento do sentido original desses símbolos que Bertrand realiza na composição das imagens deste poema. Tal processo foi abordado por Bakhtin em seu livro, baseado em seus estudos da cultura popular medieval. O autor trata-o, resumidamente, como a destruição perpetrada durante as celebrações populares da imagem original e já gasta de algum objeto ou tradição social, sendo então imbuída de uma nova função cômica, na maioria das vezes associada ao baixo corporal e conseqüentemente ao riso.

Nos festejos carnavalescos do Medievo, todas as imagens e símbolos da estrutura social oficial (aquela baseada nos preceitos morais e religiosos da Igreja Católica), assim como a própria estrutura em si, sofriam um processo que Bakhtin denominou “rebaixamento”. Toda essa estrutura era tomada e ampliada pela força cômica do riso e suas imagens transladadas (deslocadas) para o baixo corporal e material, ou seja, as imagens do corpo associadas à reprodução, à glotonaria e ao alívio das necessidades (o falo, o coito, o ventre inchado, a bocarra aberta, as fezes, etc.). Trata-se, dessa forma, de um movimento topográfico, que leva o que era associado ao “alto e digno” corporal (a mente e a razão, a fala e a compreensão, o raciocínio), diretamente ao plano contrário, a região do ventre, que abarca a metade “material” do homem.

O riso estava presente em diversas celebrações populares (como a Festa dos Tolos e a Festa do Asno ou folguedos mais simples), algumas vezes acompanhantes das celebrações religiosas oficiais como inauguração de novas igrejas ou feiras e jogos. Os tolos e bufões recebiam “títulos oficiais” dentro do próprio ambiente das celebrações, parodiando a função dos reis e padres. Eles governavam, realizavam cerimônias de entrega de direito de vassalagem, casamentos e outros atos “oficiais”. Entretanto, o aspecto mais importante para o qual chama atenção o autor é o de que tudo isso constituía um mundo a parte, ou seja, uma segunda realidade, paralela à oficial e que era vivenciada em separado desta última.

A realidade “paralela” que o riso medieval instaurava compunha-se de uma paródia daquele mundo oficial, de toda a sua rotina e ritualística. Os 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. 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” (vi-

sitar a amante). A missa celebrada durante a Festa do Asno tinha por foco a própria figura do asno que levava Maria e seu filho em fuga. O tradicional amém era substituído pelo zurro do animal.

Quase todos os ritos da festa dos loucos são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glutonaria 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)

O autor aborda o caráter paralelo do riso medieval como se este constituísse de fato uma realidade a parte. Devemos assim concebê-lo, na medida em que o riso ampliava as fronteiras cosmogônicas e cosmológicas da visão de mundo medieval e se organizava dentro de uma “estética” própria, 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 (glutonaria, pança inchada), o beber (bebedeira), o sexo (partos, membros viris e ventres inchados, doenças venéreas, também chamadas de “doenças alegres”); faziam-se sempre presentes nas paródias medievais e nos símbolos do carnaval.

Dessa forma, as duas realidades medievais, como descreve o autor, são opostas na medida em que uma afirma o que a outra nega. Isto é, a afirmação do riso pela festa popular faz com que caíam as negações da sociedade oficial, suas proibições e interdições, sem que sua estrutura oficial seja abolida. Em outras palavras, o riso popular engloba toda a sociedade oficial e faz irromper dentro dela o “princípio material e corporal”; quebra seus dogmas módicos ao introduzir a fartura da glotonaria e da bebedeira desmedida; quebra a interdição do pecado ao centralizar suas imagens no homem e, sobretudo, em seu poder de criação material/sexual. Logo, é possível compreender a realidade estabelecida na festa como plena, uma vez que aceita indiscriminadamente todas as faces da existência medieval, desde o corpo até à burocracia, fazendo com que esse todo viva harmoniosamente.

Dentro da discussão da estética do grotesco, essa constatação é deveras importante, já que deixa transparecer, pelo prisma do riso, a mesma convivência de opostos de que nos falava Kayser, mas sem a sensação de “perder o mundo aos seus pés”. 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. Daí a amplitude da teoria de Bakhtin ir muito além daquela formulada por Kayser, já que o autor russo consegue apreender a plenitude resultante do hibridismo grotesco, ou seja, a totalidade em que convergem os opostos contrastantes que convivem em uma imagem una, que se tornam um único corpo, uma mesma coisa, graças ao poder lastreador do riso.

A constituição grotesca do poema de Bertrand dá-se pela aproximação de duas imagens dissonantes, uma de vida e alegria (a nutrição) e outra, de morte e terror (os ossos), fazendo nascer um sentido cômico do terrível; abrangência que só pode ser sustentada pelo riso.

A própria imagética do banquete é bastante significativa no que tange à vitória da abundância e da fartura sobre a miséria e a morte. Na matriz de imagens medievais, a cozinha e seus utensílios estavam sempre associadas à abundância glutona em uma manifestação hiperbólica. Se lembrarmos das salsichas gigantes dos carnavais, do uso de garfos e panelas por parte dos foliões enquanto “armas”, ficará claro o sentido do banquete que antecede o nascimento de Gargântua e sua relação com o nome da personagem (algo próximo a bocarra).

Em Bertrand não encontramos esse exagero típico do mito medieval da Cocanha, uma vez que em sua época a hipérbole já havia perdido muito de seu simbolismo profundo e relegada a uma simples figura retórica. Entretanto, uma imagem arquetípica de tamanha importância para a cultura do povo francês não seria facilmente esquecida, fazendo com que seja possível visualizar esse sentido latente de nutrição grotesca em “*Départ pour le Sabbat*”. Seria muito ingênuo imaginar que um autor com um vasto conhecimento da cultura e literatura medieval tencionasse criar um simples e superficial efeito de terror em uma imagem escabrosa banal.

No segundo *couplet* existe a imagem dos pratos que cheiram à fossa na Primavera. A fossa, reduto de fezes, é associada também ao instrumento utilizado na alimentação. Num movimento contrário ao *couplet* anterior, esta vai da morte (as fezes, fim do processo de digestão e transformação do alimento vivificador em matéria em decomposição) à vida (a figura do prato utilizada na alimentação). No entanto, não se deve perder de vista que o que existe aqui é somente uma comparação do fedor dos pratos ao fedor das fezes. Sendo assim, a teoria de Bakhtin a respeito do rebaixamento não abarca plenamente essa imagem, o que, contudo, não inviabiliza seu emprego nessa reflexão. Bertrand foi um romântico, suas referências e o contexto histórico em que vivia não eram os mesmos de um Rabelais, o que torna impossível a igualdade na presença do grotesco em ambos os autores, mas não invalida sua correspondência. Ambos retratam um período histórico comum, mas em épocas distintas. De qualquer forma, novamente se evoca a associação da morte e da nutrição em um movimento contínuo e cíclico que faz dos opostos um todo. Matar algo vivo para vivificar e, em seguida, excretar o alimento que nutriu e que novamente irá nutrir outro ser e dar continuidade ao ciclo.

Bakhtin traz relatos em seu livro (2010, p. 126) do uso de esterco como incenso nas missas paródicas, assim como a projeção aos ares e aos transeuntes de esterco e urina.

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 excrescências 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 alimentarão mais uma vez outros seres. Segundo o autor, devemos compreender esses gestos rebaixadores como um movimento ambivalente de destruição/renovação. O excremento “*é a matéria alegre [que] 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 seguir surge a figura de Maribas, soldado que se encontra no meio das bruxas, sendo provavelmente uma delas. Seus risos e choros são igualados ao som de um violino desafinado e, mais interessante, “desmandibulado”. Em um único trecho temos a correspondência da voz de Maribas ao som de um instrumento musical, ou seja, a união do humano com o objeto; e da correspondência do objeto novamente com o humano, uma vez que o violino não está simplesmente quebrado, mas sim com a mandíbula deslocada. Um efeito realmente interessante, sobretudo pelo fato de ser produzido por um neologismo, que une ambos os sentidos em um único vocábulo, em vez de ser trazido por uma simples comparação.

Até esse ponto do poema é difícil definir completamente seu caráter enquanto horrível ou cômico. São trazidos elementos que criam uma atmosfera de terror, mas estes são de tal forma exagerados e arranjados entre si que acabam por produzir um efeito cômico. Existe nesse poema a confluência do horrível e do cômico que leva o leitor ao estranhamento a entrar em contato com uma realidade distante da sua própria (aquela cujas fronteiras são bem demarcadas, fruto direto da cisão provocada pelo sistema oficial de ideias criado na Idade Média), como queria Kayser em sua definição a respeito do grotesco, sem, contudo, apresentar seu desesperador medo da vida que agora nos é estranha. Dada essa confluência de valores é que podemos considerar como possível a leitura feita acima acerca da significação das imagens da nutrição e morte. Tanto o medo (a morte) quanto a alegria (a nutrição) estão presentes e, dessa maneira, permitem a apreensão de significações dissonantes em uma única imagem.

A conclusão do poema é magistral no que tange ao processo de rebaixamento. A atmosfera até então predominantemente (ou aparentemente) terrível é quebrada pelo efeito cômico. Maribas, juntamente aos demais bruxos, alça voo pela chaminé. Entretanto, diferente daqueles, ele tem para si no lugar de uma vassoura o cabo da frigideira. Essa manifestação cômica de um utensílio de cozinha (diretamente associado à nutrição e glotonaria) tomando para si a função de outro objeto (a temível vassoura da bruxa) remete diretamente ao “deslocamento” de sentido associado à matriz imagética material de que fala Bakhtin.

Conclusão

Conclui-se, portanto que a convergência de imagens dissonantes cria uma forte tensão imagética nos poemas analisados. Considerando a presença bem marcada de elementos da cultura medieval em alguns dos poemas de Bertrand, podemos considerar o uso que o autor faz do gro-

tesco como um fator que o destaca do projeto de resgate das raízes medievais perpetrado por seus contemporâneos, uma vez que evoca uma plenitude sobre a heterogeneidade dos elementos que vai além do mero estranhamento. Bertrand consegue, dessa forma, atingir o sentido profundo de apreensão da totalidade, indo de encontro ao que trata Bakhtin em sua discussão acerca da cultura popular medieval.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERNARD, S. *Le poème en 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. Ed. Établie par Max Milner.
- COLLETI, W. *Eu e o Grotesco: estudo sobre elementos grotescos em poemas de Augusto dos Anjos*. 2002. Tese de Mestrado – Unesp-Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara.
- GUINSBURG, J. Et al. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HUGO, V. *Do grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002, 2ª ed.
- KAYSER, W. J. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MACEDO, J. R. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre / São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS / Editora Uneso, 2000.
- MACHADO, G. M. *Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit*. 1981. Tese de Mestrado – USP-FFLCH, São Paulo.
- MILNER, M. *Le Romantisme: 1820 – 1843*. Paris: Arthaud, 1973, vol. I.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Col. Logos).
- SANTOS, F. R. da S. *Lira dissonante: o grotesco na líria romântica brasileira: considerações sobre o aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza*. 2009. Tese de Doutorado. Unesp-Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara.