

O SUBLIME E O GROTESCO NA POESIA INDIANISTA BRASILEIRA

THE SUBLIME AND THE GROTESQUE IN BRAZILIAN INDIANIST POETRY

Raimundo Expedito dos Santos Sousa ¹

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Gean Riwster Vilas Boas Alves ²

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Resumo: Devido à proximidade conjuntural entre a independência formal do Brasil e a ascensão do Romantismo no país, essa estética é sintomática de como a literatura atuou na invenção de uma identidade nacional em que grupos heterogêneos seriam unificados em representações ficcionais monolíticas. Em face desse panorama, este artigo examina figurações literárias do indígena brasileiro à luz de dois conceitos, o “sublime” e o “grotesco”, em cotejamento entre a poética indianista de Gonçalves Dias, coadunada com o nacionalismo ufanista, e a poética contrapontística empreendida por Bernardo Guimarães. Em hermenêutica informada pelo comparatismo literário, observamos nessas representações que a cizânia entre a idealização, vinculada ao sublime, e a ridicularização, atrelada ao grotesco, implicou arremedo paródico do discurso pátrio de Gonçalves Dias por um contradiscurso amoldado ao humor rabelaisiano, no qual a desconstrução promovida pela comicidade de Guimarães põe à vista fissuras internas de narrativas oficiais supostamente unívocas.

Palavras-chave: Nação; Romantismo; Indianismo; Sublime; Grotesco.

Abstract: Due to the proximity between Brazil’s formal independence and the rise of Romanticism in the country, this aesthetic is symptomatic of how literature acted in the invention of a national identity in which heterogeneous groups would be unified in monolithic fictional representations. Considering this overview, this article examines literary representations of Brazilian indigenous peoples in the light of two concepts, the “sublime” and the “grotesque,” comparing the Indianist poetics of Gonçalves Dias, aligned with triumphalist nationalism, and the counterpoint poetics undertaken by Bernardo Guimarães. In a hermeneutics informed by literary comparativism, we observe in these representations that the dissonance between idealization, linked to the sublime, and mockery, linked to the grotesque, implied a parodic imitation of Gonçalves Dias’ patriotic discourse by a counter-discourse molded to Rabelaisian humor, in which the deconstruction promoted by Guimarães’ comicity reveals internal fissures in supposedly univocal official narratives.

Keywords: Nation; Romanticism; Indianism; Sublime; Grotesque.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Email: raimundosou@gmail.com

² Graduando em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) pelo CNPq. Email: gean.riwster@hotmail.com

Submetido em 02/10/2024

Aprovado em 26/02/2026

Introdução

O Romantismo brasileiro foi balizado, na fase indianista, pela invenção de uma identidade nacional apartada, em tese, dos estigmas legados do discurso colonial (Sousa, 2023). Dada a proximidade temporal entre a proclamação da independência político-administrativa do Brasil e a ascensão do Romantismo no país, essa estética é sintomática de como a literatura foi instrumentalizada na criação de uma “comunidade imaginada”, nos termos de Anderson (2008), na qual grupos sociais heterogêneos seriam unificados discursivamente em representações ficcionais de cunho monolítico. Das formas de apreciação desse movimento literário, parece-nos profícua a contraposição entre o que Bhabha (1994), em conhecida formulação, distingue como eixos pedagógico e performático de narrativa da nação, na medida em que o atravessamento de narrativas unificadoras por contranarrativas expõe, em constante fricção, a dessemelhança intrínseca a nações supostamente homogêneas. Nesse prisma disjuntivo, empregamos os conceitos “sublime” e “grotesco”, emprestados da Estética – vertente filosófica dedicada ao estudo da percepção sensível (*aisthesis*) – para aquilatar as respectivas nuances pedagógica (homogeneizante) e performática (contrapontística) com que a poesia romântica bosquejou e desconstruiu um ideal de brasilidade.

Este exame do Romantismo indianista em mirada contrapontística tem como *corpus* ficcional os poemas “O Canto do Piaga”, “Canção do Tamoio” e “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, bem como “Orgia dos Duendes” e “Elixir do Pajé”, de Bernardo Guimarães. Na análise desse *corpus*, nosso objetivo consiste em examinar comparativamente as nuances na construção discursiva do indígena e, desta feita, apreender possíveis contradições e rupturas no projeto nacional homogeneizante que balizou o indianismo brasileiro. Como procedimento metodológico, empregamos o comparatismo literário, cujo cotejamento entre textos ficcionais de diferentes autores leva em conta aproximações e, sobretudo, dissensões no tratamento de determinado tema. Nesse exercício exegético, evidenciamos que, em Gonçalves Dias, o indianismo sublime estabelece uma identidade nacional centrada na idealização do indígena e, portanto, coaduna-se com o propósito geral do indianismo. Porém, as noções de virilidade e heroísmo imputadas ao indígena são cambiantes, uma vez que a masculinidade à qual tais

predicados seriam inerentes é, ela própria, um construto social delimitado por contingências históricas e culturais. Por isso, a vertente indianista grotesca, plasmada nos poemas satíricos de Bernardo Guimarães, promove, mediante recurso ao humor satírico, uma perspectiva suplementar que aponta incongruências desse discurso unificador.

Estruturalmente, o artigo se distribui em seis seções, assim discriminadas: na primeira seção, contextualizamos o Romantismo brasileiro em sua fase indianista, com enfoque no modo como nossos bardos buscaram, por meio da literatura, dar uma feição nacional ao país recém-emancipado. Já na segunda seção, exploramos dois conceitos operacionais, o sublime e o grotesco, que tomamos como paradigmas analíticos para distinguirmos duas facetas do Romantismo indianista. Assim, na terceira e na quarta seções discriminamos, respectivamente, o que denominamos “Indianismo sublime” e “Indianismo grotesco”. Uma vez explicitados os eixos que distinguem as faces heroica e satírica do indianismo, examinamos nas duas últimas seções o sublime na lírica de Gonçalves Dias e o grotesco na poesia de Bernardo Guimarães.

1 Romantismo indianista e invenção da nacionalidade

Medrada sob influxo das revoluções estadunidense e francesa, a Independência do Brasil se deu sob o signo da busca identitária para uma nação à qual se queria conferir feição própria. A burguesia, ávida por hegemonia cultural, fomentava no campo artístico, à guisa de mecenato, representações do indígena que o idealizavam como elemento prístino, somadas à associação entre nossa flora opulenta o Éden perdido, na esteira dos primeiros viajantes europeus à América Portuguesa. Não à toa, o hino nacional brasileiro, elaborado nessa conjuntura, difere dos quantos evocam a agência humana em feitos históricos e se atém ao elogio da paisagem, como se o “gigante pela própria natureza” despertasse *ex nihilo* e ingressasse na marcha da História desprovido de pretérito.

Porém, se a nação, porque abstrata, é, a rigor, efeito de narração, a narrativa histórica deveria enaltecer os brasílicos como se houvessem resistido heroicamente à colonização e, a um só tempo, tecer uma trama de amalgamação interétnica que escamoteasse a violência subjacente à “união de raças”, que redundaria numa nação multicultural, porém branca, como propalava Carl Friedrich Philipp von Martius na célebre metáfora dos três rios: “Jamais nos será permitido duvidar que a vontade da Providência predestinou ao Brasil esta mescla. O sangue português, em um poderoso rio,

deverá absorver os pequenos confluente das raças Índia e Etiópica” (Martius, 1845, p. 391). Calcada num amálgama racial em que os rios/sangues indígena e negro seriam subsumidos no lusitano, a invenção da nação brasileira, dependente da representação do indígena como encarnação do *genius loci* de um paraíso tropical, presumia coesão harmônica que, contudo, obnubilava violências físicas e simbólicas perpetradas contra ameríndios no processo de criação do Estado-nação.

Para entendermos a contradição entre, de um lado, a centralidade do indígena no campo das construções simbólicas e, de outro, sua exclusão no campo das relações materiais, urge apreendermos a complexidade implicada na ideia de nação. Ernest Renan apresentou influente glosa desse conceito em conferência proferida em 1882, intitulada *Qu'est-ce qu'une nation?*. Na contramão de definições objetivistas em voga no curso do século XIX, o historiador francês sustentava que a essência da nação transcenderia sínteses como etnia, língua, religião, interesses compartilhados e território. A seu ver, a nação seria, antes, fruto da comunhão de um povo dotado de um passado glorioso compartilhado, somado à contínua aspiração de alcançar novos triunfos no presente, mediante compromisso reafirmado continuamente pelos concidadãos à maneira de um “plebiscito diário”³ (Renan, 1882, p. 27; tradução nossa⁴). Todavia, como o plebiscito, enquanto ato de vontade coletivo, pressupõe unidade grupal, a adesão ao ideal de nação não prescindia da proscrição de guerras civis e movimentos separatistas subjacentes às supostas conquistas de cuja louvação dependia o discurso nacionalista. Não é por outra razão que Renan, de forma perspicaz, sustenta que uma nação se erige à custa tanto de lembranças quanto de esquecimentos estratégicos, tal que “a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum e também que todos tenham esquecido tantas outras coisas”⁵ (Renan, 1882, p. 9). Noutros termos, conquanto as guerras fratricidas inerentes aos processos de consolidação nacional suscitassem ressentimentos, estes seriam amainados por vantagens fáticas para grupos dominantes nas gerações posteriores aos enfrentamentos intestinos, à força de esquecimento calculado. Por isso, na esteira de Renan, Hobsbawm (1997) argumenta que discursos homogeneizantes são calcados, não raro, em processos de invenção de tradições, isto é, mecanismos de manipulação política do passado que visam a agregar *naturalidade* e, por

³ Original: “plébiscite de tous les jours”.

⁴ Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria.

⁵ Original: “l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses”.

extensão, *atemporalidade* a uma tradição recém-criada. Essa coalizão assentada em características comuns, mesmo que inventadas, consiste no que Anderson (2008) denomina “comunidade imaginada” para designar o senso de pertencimento compartilhado por concidadãos que guardam entre si menos afinidades do que diferenças: “No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas” (Anderson, 2008, p. 34). Assim, a comunidade nacional seria *imaginada* devido à impossibilidade de conagração com pessoas para além do grupo de convívio mais próximo; seria *limitada* em razão da territorialidade restrita, pois ninguém imagina que sua nação englobe o mundo; e seria *soberana* porque tal predicado encerra legitimidade em relação a outras nações e supremacia sobre grupos internos. Nesses termos, a nação, composta por membros de uma “fraternidade” supostamente horizontal, seria análoga à extrapolação da família nuclear, da qual incorporaria conceitos como irmandade e filiação.

Em face desses quesitos, o principal entrave para o projeto nacional no Brasil consistiria na magnitude das diferenças étnicas e regionais. Some-se a isso a cultura local ser considerada, numa perspectiva eurocêntrica, derivação da própria cultura europeia, particularidade que limitava a singularização da identidade nacional brasileira. Por conseguinte, os literatos românticos de primeira fase se viram cindidos entre a valorização da cultura europeia e o anseio por originalidade, tal que imprimiam em seus textos largas camadas de “cor local” conformadas a padrões europeus. Assim, o Romantismo indianista foi grifado, de um lado, pelo orgulho nativista comum aos nacionalismos e, de outro, pela insegurança decorrente da comparação com as nações civilizadas do Velho Mundo. Essa dicotomia entre o que é europeu e o que somos nós resultou na invenção de uma nação com bases frágeis, motivada pelo desejo intrínseco de ser aquilo que não se era, mas que, por imitação continuada, acreditava-se torná-la em realidade à custa de repetição, como uma criança que se veste de seu super-herói predileto pretendendo sê-lo.

2 O sublime e o grotesco

No século V a.C, Sófocles escreveu a trilogia de Édipo, herói que salvou a cidade de Tebas ao desvendar o enigma da esfinge e, como prêmio, casou-se com Jocasta, rainha local. Algum tempo após sua coroação, a cidade foi amaldiçoada pelos deuses, em

cumprimento de uma profecia proclamada pelo Oráculo dos Delfos, segundo o qual Édipo, desde o início de sua jornada, protagonizaria uma série de acasos que o levariam a assassinar seu pai biológico, antigo rei de Tebas, e se casar com sua mãe biológica, atual rainha. Constatado o incesto, Jocasta se enforca, enquanto Édipo, ao deparar-se com a sua amada morta, fura seus próprios olhos. Nessa peça do teatro grego temos ante nossos olhos o *grotesco*, proveniente do enredo trágico, como forma de suscitar *catarse* – purificação das tensões reprimidas do público, que experimentaria alívio ao contemplar a dor das personagens, mas fazê-lo na segura posição de espectador. Na tragédia grega, Édipo, apesar de cego, transcende espiritualmente por ser capaz de enxergar a “Verdade”. Esse prazer conquistado mediante alívio ou extinção de uma dor, somado ao potencial transformativo da experiência sensitiva, é o que se denomina *sublime*.

No campo da estética, tal conceito foi desenvolvido, entre outros pensadores, por Edmund Burke, segundo o qual o homem experimentaria deleite sensorial posterior à extinção da dor ou perigo na contemplação da natureza (Burke, 1993). Já ao ver de Johann Schiller (2011), o sublime adviria da percepção de um poder físico objetivo que nos imprime certa impotência física subjetiva perante um objeto, mas que pode ser superada pela supremacia moral humana, derivada da razão. O filósofo alemão distingue o objeto que atinge o sublime em sentido teórico, no qual se representa fisicamente certa infinitude, e o sublime em termos práticos, no qual o objeto em questão ameaça a existência do homem (Schiller, 2011). As duas fontes têm a capacidade de *atordoar* o espectador, mas em graus distintos, pois ambos derivam da exploração de instintos e limitações naturais pré-existentes que transformam essas experiências sensoriais em estímulos supranormais. Assim como insetos ficam atordoados ao voarem próximos de uma luz artificial, humanos se atordoam com o que é incomum, absurdo, imenso e extremo. Por isso nos atraímos pelo céu, inspirador de obras artísticas como “Noite estrelada”, de Van Gogh, ou “Nascer do Sol”, de Monet; pelo vulcão que esguicha lava, como em “Vesúvio em Erupção”, de Turner; ou pelo mar tempestuoso, como em “O Farol de Irwin”, de Carmichel. Evidentemente, se algo imenso é associado a um elemento que provoque algum instinto humano, como o de sobrevivência, essa representação tende a ser ainda mais estimulante, visto que sua versão real, apesar de inventada, exigiria nossa atenção imediata. Some-se a isso a liberdade artística do movimento romântico, inerente à criação do conceito de “gênio artístico”, segundo o qual o artífice de uma obra poderia imaginar seu referente conforme lhe aprouvesse.

Por sua vez, o grotesco se assimila ao sublime por suscitar choque, espanto e assombro. Porém, esses efeitos se associam à abjeção, que os distingue. Os elementos universalmente grotescos estão vinculados à rememoração de nossa natureza mortal e carnal, como vômito, sangue e pus. Devido à clivagem entre espírito e carne, promovida pela Igreja Católica, o grotesco faculta o fascínio estimulado pelo contraste, tal que o deleite experienciado pelo espectador, na conceituação de Burke, resulta da balança entre sublime e grotesco em um processo antagônico, mas interligado entre si. A consequência natural dessa simbiose é a percepção pela qual a beleza arrebatadora está no *contraste*, como defende Victor Hugo (2007). A dinâmica consiste em representar aquilo que se relaciona ao espectro do grotesco, derivados da dor por abjeção ou inferioridade (como monstruosidade, desespero, crueldade, pequenez e escuridão), simultaneamente a elementos relativos ao espectro do sublime, derivados do prazer transcendental (como esperança, santidade, grandeza e luz). Nessa balança, estímulos antagônicos ao considerado padrão “pesam” mais do que o normal na proporção de sua desproporcionalidade. Esse jogo de contrastes, com seus pesos relativos, torna-se fundamental para se alcançar a expressividade estética no Romantismo.

Dentre os conceitos associados ao grotesco, encontra-se a própria morte. Os seres vivos têm como prioridade a sobrevivência, mas qualquer ato contra essa finitude terá o efeito de apenas retardá-la, visto sua inevitabilidade. Para prevalecer diante da morte, o romântico, inspirado no discurso religioso, assumiu que o homem tem um espírito divino preso a uma jaula carnal. Nessa perspectiva, a morte, naturalmente grotesca, possibilita a libertação do espírito eterno, tencionado entre as paredes sólidas que demarcam o espaço claustrofóbico dessa prisão terrestre. A correlação da morte com o sonho e o sono profundo, quando o coração está em ritmo desacelerado, perto de sua paralisia final, servem como base legitimadora por aproximação de que aquele reino é mais pacífico, relaxante, recompensador e feliz. Nessa renovada perspectiva, a mesma morte grotesca adquire feição sublime. Não é de se estranhar, portanto, o fascínio dos românticos pela morte, sobretudo, de heróis que viveram em conformidade com preceitos ditos sublimes. Conforme veremos no restante deste artigo, para os românticos, a verdadeira beleza estética repousa no recurso ao sublime e ao grotesco, sobretudo quando contrastados. Se considerarmos a influência da homeostase humana, esse contraste tende a causar forte impressão no espectador e sua natureza antagônica coexiste no ser humano, em relativa

harmonia, mesmo que paradoxal: um homem portando arma se sente como Deus, mas, ao apertar o gatilho, sente-se como o Diabo.

3 Indianismo sublime

O Romantismo brasileiro, que floresceu no início do século XIX, foi timbrado pela expressão do sentimento patriótico, como de resto ocorrera em sua congênere europeia. Contudo, em nosso caso, emergiu uma vertente calcada na valorização do indígena como símbolo da brasilidade e atrelada à complexidade cultural e histórica do país. No projeto pós-colonial brasileiro, a elite letrada, ciosa por recuperar sua “virilidade” como nação, buscou construir uma identidade nacional dissociada da metrópole portuguesa, mediante discurso anticolonialista que relegava a Portugal a culpabilidade por todo tipo de mazela legada da experiência colonial. Numa empreitada favorecida pela formação da imprensa e de um público leitor, a criação e disseminação de tal identidade caberia, a rigor, à literatura. Todavia, a construção de uma cultura brasileira apartada de influências estrangeiras era difícil empreitada em virtude das trocas culturais ocorridas desde os primeiros contatos entre os indígenas e os invasores portugueses. Para contornar essa simbiose cultural, os literatos da primeira fase romântica, convencionalmente denominada indianista, selecionaram o que era possível e ressignificaram o que era necessário para a elaboração literária de um indígena que fosse signo de heroísmo e valentia (Sousa, 2023).

Tal como vimos na definição apresentada por Renan (1882), a nação, longe de mero enclave territorial, consiste em construto discursivo no qual se alinham passado (herança) e futuro (projeto) comuns. No caso brasileiro, para condensar a herança numa figura metonímica, esse representante não poderia ser o branco, pois remeteria aos europeus, assim como não poderia ser o negro, porque atrelado ao escravagismo. Os ameríndios, portanto, foram selecionados como heróis nacionais. No entanto, a contradição se encontrava na própria história colonial, que registrava massacres no processo de colonização. Precisamente porque essas circunstâncias brutais são uma constante na construção de nações modernas, é necessário, na formação de uma nação, mais *esquecer* do que *lembrar*, tal que a memória cultural se constitui, paradoxalmente, de esquecimentos, mesmo que à custa de deliberada manipulação de eventos idos (Renan, 1882; Hobsbawm, 1997).

No projeto nacional brasileiro, esse processo inventivo foi liderado por escritores que identificavam no ofício escriturário um compromisso de construção da identidade nacional e se dirigiam a um público leitor em formação, sob influxo do recente desenvolvimento editorial no país. Por isso, Candido (1965) defende que não é antes do contexto romântico se constituiu a literatura brasileira, pois, anteriormente ao Romantismo, não havia as condições necessárias para a formação de um sistema literário vinculado à triangulação autor-obra-público. Nesse movimento, Gonçalves Dias se destacou por traduzir, no patamar literário, o ideário nacionalista que se queria instituir em um país carente de autoimagem, conforme veremos na seção seguinte.

4 Indianismo sublime em Gonçalves Dias

Se Gonçalves de Magalhães foi pioneiro no desenvolvimento do indianismo ao exaltar o indígena como elemento central na formação do *ethos* nacional em “A Confederação dos Tamoios” (1856), considerado o manifesto inaugural do movimento, é Gonçalves Dias que eleva a poesia indianista a novos patamares com composições como “O Canto do Piaga”, “Canção do Tamoio” e “I-Juca Pirama”. Nesses poemas, há uma complexidade estilística e uma exploração mais profunda das dimensões épicas e líricas que conferem sofisticação singular à expressão artística do indianismo. “O canto do Piaga”, datado de 1846, constitui-se de monólogo do líder indígena, o piaga, que, no crepúsculo de sua existência, entoia uma última canção, na qual é perceptível a simbiose entre a exaltação da natureza e a reflexão melancólica sobre o destino de seu povo. O cenário, descrito com paleta de cores vibrantes e imagens sensoriais, confere dimensão mítica à paisagem, ao gosto da estética romântica. No entanto, é na introspecção do líder indígena que o poema atinge seu apogeu emocional. O piaga emerge como figura trágica, que se confronta com a inevitabilidade do contato com a civilização europeia e a consequente diluição de sua cultura. A melodia melancólica do indígena ressoa como lamento pela perda iminente de uma cultura milenar, enquanto, paradoxalmente, inscreve-se como canto de resistência que desafia o inexorável avanço da modernidade.

Nesse poema, os ameríndios são fortes e corajosos, mas, dada as ofensivas da colonização portuguesa, fizeram uma retirada estratégica, em busca de asilo no sertão. Para apaziguar a aparente contradição, Gonçalves Dias defende, a todo custo, a tese de que os indígenas apenas “fogem” por culpa de seus deuses os terem abandonado – seja

porque estão adormecidos, seja porque ignoram os eventos. Essa é uma explicação plausível porque, diferentemente de guerras internas, o que está em jogo é o nacionalismo. Se as terras daqui têm “vida” (no sentido de consciência própria, aproximada ao mito de Anhangá) e divindade (Tupá), então tais entidades não deveriam permitir que estrangeiros vençam. E não aparenta ter lógica a passividade desses deuses, visto que aqui os brancos são tratados como *monstros* que quebram a ordem natural e desrespeitam a terra (nas passagens que implicam incêndio, por exemplo). Porém, foi o que ocorreu. Ficam subtendidas, portanto, algumas implicações alternativas: os deuses abandonaram os indígenas porque estes fizeram algo errado, porque estão “dormindo” ou porque simplesmente não existem. Dentre essas alternativas, o autor escolhe a segunda.

Anhangá, vale dizer, é um espírito que podia utilizar a metamorfose para ludibriar os que se aventuravam na floresta, para que se perdessem ou morressem. Em contraposição, também é o protetor da fauna e da flora, que pune os desprovidos de consciência ecológica (Cascudo, 2000). Dada essa dualidade, a entidade possivelmente era a personificação da floresta. Em “O Canto do Piaga”, explora-se sua *persona* maléfica, pois Gonçalves Dias traduz anhangá como a contração de *Mbai-aiba*, a coisa má (Cascudo, 2000), na esteira da cosmovisão jesuítica de que anhangá era uma espécie de demônio. Nessa perspectiva, tal espírito se alia aos inimigos europeus e influencia Tupã a continuar dormindo. No entanto, mesmo que haja cuidado para não optar pela terceira alternativa supracitada, referente aos “deuses não existirem”, esta acaba se destacando mesmo que implicitamente: Por quê, apesar dos pesares, Tupã dorme? Por quê, afinal de contas, os indígenas não vencem? Ainda que “derrotados”, os indígenas são retratados desprovidos de culpa e, por lutarem mesmo em condições desfavoráveis, são fortes.

A concepção de força é abertamente posta em “Canção do Tamoio”. Nesse poema, vangloriam-se os fortes, aos quais os fracos devem se submeter. A ideia motriz é sintetizada nos quatro versos finais: “se o duro combate, / Os fracos abate, / Aos fortes, aos bravos, / Só pode exaltar” (Dias, 1857, p. 468). Merece relevo a perspectiva em relação à morte: se derivada da luta, na qual os “verdadeiros guerreiros” demonstram coragem e força, ela é uma morte gloriosa, que merece ser lembrada. Para retomarmos Anderson (2008), a razão disso está na criação de comunidades políticas imaginadas, cujos membros, insuflados por discursos e símbolos nacionalistas, associam-se entre si em uma artificial camaradagem horizontal. Não é de se estranhar a reprodução dessa invenção em cartilhas militares de recrutamento ou, mesmo antes disso, quando povos

racionalizavam a vida após a morte em contextos religiosos que rendiam júbilos àqueles que morreram com honra em vida. Esse tipo de filosofia aprovisionava justificativas convincentes o bastante para que os “guerreiros” executassem duas condutas contraintuitivas, suplementares entre si: há que eliminar os inimigos, donde a necessidade de colocar-se em situação vulnerável na qual, concomitantemente, é possível ser assassinado pelos mesmos inimigos – risco inerente ao contexto histórico de nações em formação. Com efeito, é nas bases estruturais da religião que se encontram analogias para explicar a lógica da nação. Se considerarmos os ideais mais prezados pela humanidade, a religião se destaca como a mais robusta e, ao mesmo tempo, a menos embasada. Qual a razão dessa aparente contradição? Sigmund Freud (2011) argumenta que a religião encontra sua força na capacidade de fornecer solução para o desamparo que afeta os seres humanos. Consequentemente, o projeto de construção da nação carecia de modelos heroicos para preencher essa necessidade. Outro elemento relevante é o estabelecimento de uma injunção moral que assegura a justiça entre os homens e por isso também é necessário no nacionalismo um arcabouço principiológico nobre e justo. Por fim, a religião traz a promessa de “imortalidade”, tal que morrer pela pátria é auspicioso devido à promessa de seu nome ser lembrado por sua comunidade. Ou seja, a nação, assim como a religião, fornece respostas aos desejos mais antigos da humanidade.

Já em “I-Juca Pirama”, Gonçalves Dias se arrisca ao trazer um conceito de força distinto. O clímax desse poema ocorre quando um indígena estigmatizado como “fraco” por chorar entoa uma canção de guerra e, assim, desafia seus captores a uma batalha derradeira. O resultado da luta é a morte desse guerreiro, que evidencia sua coragem inabalável. O vate, impactado pela cosmovisão vigente à época, pauta-se na clivagem maniqueísta entre “forte” e “fraco”: tudo se resume a quem conquista e quem é conquistado, como fica patente em “Canção do Tamoio”. Mas aqui o bardo oferece uma camada a mais para essa definição: se um indígena chora, ele pode ser forte? Chorar é, em geral, associado à fraqueza. Todavia, aqui, Gonçalves Dias escapa ao senso comum ao sugerir que depende do contexto se chorar é sinal de força ou fraqueza. No caso em questão, o indígena não tinha morada e sua única companhia era seu pai, já velho e cego. Então, quando chora ao ser capturado, seu lamento é de frustração por não conseguir proteger quem ama. A perspectiva de “I-Juca Pirama” não era comum para a época. Ao sintetizar em seu título a temática principal, que significa “o que há de ser morto”, demonstra o caráter do *bon sauvage* brasílico perante a morte. Ao final do poema, o herói

tem sua história mantida viva por um velho timbira por meio da tradição oral, que atrela, de forma jubilar, a morte honrada à memória eternizada.

5 Indianismo grotesco

Paradoxalmente, a única certeza que temos na vida é a morte. Esse adágio popular nos confronta com um disparate insolúvel. Certezas nos dão previsibilidade, que, por sua vez, fornece-nos meios para a retomada do controle. Porém, nesse caso, não há contramedidas absolutas. Não é possível subjugar o que Manuel Bandeira chamou de “a indesejada das gentes”, mas apenas protelá-la, com o intuito de estender a vida, como fez o compadre no célebre conto “O compadre da morte”, coletado pelos irmãos Grimm. Se o instante em que o velho morre é o mesmo em que o novo nasce, pertencendo a um todo comum e harmônico, o que delimitaria, *lato sensu*, o que são a vida e a morte? No *realismo grotesco*, a resposta para esse dilema se encontra na aceitação de que o princípio material e corporal é indissociável daquilo que se entende como universal e cósmico. Não é casual que o apogeu desse gênero tenha coincido com o período renascentista, pelas mãos de escritores como Boccaccio, Shakespeare, Cervantes e, especialmente, Rabelais. Afinal, a cultura cômica popular herdada da Idade Média se imiscuía, aqui, com a redescoberta do corpo e da materialidade à luz do antropocentrismo. Divide-se a natureza, por critérios mais elucidativos do que práticos, em mundo teleológico, no qual se encontram as ideias e nos conectamos através da *cabeça*, e mundo material, no qual está a consumação da vitalidade, a exemplo dos fluidos que se expelem da *genitália*. Dessa forma, fica estabelecido o que se entende como alto e baixo corporal. Se a complicação é o processo que tende a elevar qualquer matéria discutida, pois adiciona tensão, a chacota seria a rebaixaria, pois a libera. Essa busca apresenta a mundanidade inerente a qualquer ideia ao desmascarar aquilo que se mostrou inicialmente sagrado (Bakhtin, 2010).

O grotesco abarca os temas mais comuns para que esse rebaixamento ocorra ao transpor o que é “feio”, relegado à obscenidade, para a centralidade da cena, como fluidos corporais e disformidades que deveriam ser resguardadas do olhar alheio. Precisamente porque somos a mistura do divino e do mundano, a morte seria a outra face da vida e ambas compõem uma mesma máscara, vestida por um único ente. Por isso a provocação conceptiva na arte da Idade Média é apelativa, como visto na terracota das velhas grávidas que riem. No entanto, essa fonte do grotesco medieval se difere daquela de onde deflui o grotesco romântico. O princípio material se torna derivado do egoísmo subjacente à

concepção burguesa na sociedade de classes. Consequentemente, os aspectos positivos derivados do grotesco, como evolução, regeneração e transformação são reduzidos ao mínimo. Os destroços que sobraram são traduzidos no grotesco romântico, que reduz essa potência revitalizadora a um mero recurso que serve de contraste para o sublime (Hugo, 2007). O que é relativo ao baixo corporal se torna “inferior” e seu objetivo é aterrorizar o leitor, em vez de transformar o terrível em bobagem despida de periculosidade por meio do riso. Mesmo a loucura, que seria a subversão alegre do ponto de vista cotidiano para provocar renascimento das perspectivas, é transformada em algo sombrio e trágico, resultante do isolamento do indivíduo.

As genitálias, bem sabemos, são os órgãos mais densamente povoados por terminações nervosas. As implicações práticas desse fato remontam a suas capacidades natas de serem o epicentro dos maiores extremos da sensibilidade humana, quer para o prazer, quer para a dor, sobretudo a glândula e o clitóris. A conduta natural tomada como resposta a esses parâmetros foi tornar a estimulação das zonas erógenas um forte desejo quando prazeroso, concomitante ao instinto de proteção, para evitar a sua possível agressão lancinante. Diferentemente da proteção natural de outros órgãos vitais, como o coração por trás da caixa torácica, o pênis e a vagina devem ser ativamente resguardados, e a forma mais eficiente de resolver esse imbróglio é ocultá-los, ganhando assim seu caráter “íntimo”. Essa dicotomia dos extremos, que suscita as maiores fontes de desejo e medo, transforma os genitais em grandes pontos fracos, dada a constante vulnerabilidade, ao mesmo tempo em que são os maiores símbolos de poder, seja o falo de Priapus, seja o ventre da Vênus de Willendorf. A complexidade está em como as mais variadas culturas encontraram seus pontos de equilíbrio.

No entanto, a forma de equilíbrio entre instintos, derivada do discurso religioso cristão prevalente, decorre da premissa de separação entre corpo e espírito. Nesse exercício dissociativo, as faculdades mentais são postas como superiores às corporais, pois, na medida em que a matéria entra em decadência, a alma aparenta evoluir em seu amadurecimento. Junte-se a isso a distinção racional da gama de potencialidades particulares da humanidade em relação aos outros animais e ao medo irracional da morte. Assim, fortalece-se e consolida-se a perspectiva cristã: tudo o que se relaciona à matéria tende a ser rebaixado quando equiparado ao imaterial. Se, no século XIX, a função primária da literatura seria confeccionar uma nação, qualquer obra que fugisse a essa linha metodológica era considerada sem valor. A poesia erótica, por extensão dessa concepção,

era relegada à clandestinidade se sobrevivesse às tentativas de supressão, conforme veremos a seguir.

6 Indianismo grotesco em Bernardo de Guimarães

A poesia rabelaisiana, também conhecida como bestialógica, constitui a extensão desse fenômeno ao lírico como um todo, e bem mais extrema na busca dos limites semânticos. Dentre os autores que produziram obras nesse sentido, encontra-se Bernardo de Guimarães, que tinha a altivez linguística e associativa para tecer seus textos obscenos em níveis que compensavam a “baixeza” da matéria. Como os sentidos mais periféricos são ressaltados, demandando esforço cognitivo tanto do poeta que os produz quanto do leitor que os interpreta, essa poesia se situa no liame entre o extremamente profundo ou loucamente desconexo. Nessa premissa se inscreve, até certo ponto, o poema “Orgia dos Duendes”, de Guimarães. Na primeira parte, o vate apresenta uma reunião de seres hostis, que ocorre à meia-noite. Essa hora, em específico, é simbólica na cultura, pois é quando o sol está “mais distante de nós” e, para muitas religiões e culturas, é quando o portal do mundo astral e material fica mais fino, tal que muitos espíritos de luz e sombras circulam livremente. Tudo aqui serve como preparação para esse evento malévolo, vide as figuras envolvidas (esqueleto, lobisomem etc.) e seus atos (frigir um menino na panela, por exemplo). Com efeito, Souza (1993) oferece interpretação do poema como amálgama de inspirações dos rituais ligados ao *sabá* europeu, misturados com elementos que nos remetem a rituais de origens indígenas e africanas praticados em território nacional. A materialização da temática mística e sabática segue uma tradição de ficcionalização da feitiçaria, adaptada para discutir de modo codificado “os fantasmas da sexualidade”, mediante “ambiguidade entre o sagrado e o demoníaco” (Souza, 1993, p. 195). Esse subtexto relativo ao aparente antagonismo entre dois polos opostos, ao nosso ver, está associado à dualidade corpórea e cósmica humana, nos termos de Bakhtin (2010).

O foco inicial do poema resvala para o grotesco romântico, com seu caráter majoritariamente negativo. Nas três primeiras estrofes da primeira parte, há excesso de palavras compridas e pontiagudas, com expressões subliminares que podem ser associadas ao falo devido à semelhança na forma. Isso fica demonstrada em “pau” (v. 2); na velhinha que se assenta sobre um “grande jirau” (v. 3-4), que significa a armação de *paus* que dão suporte a um encosto; “gravetos” (v. 5); “espetos” (v. 8); um vermelho diabo

que estava pendurado num “pau pelo rabo” (v. 9-11). Isso “contamina” o discurso com a ótica pela qual devemos encarar esse grande caldeirão mental, ou seja, o enfoque no teor sexual dita as regras do jogo, que devem ser seguidas para o desnovelar do poema. Dessa forma, mesmo expressões “naturais” são subvertidas daqui em diante. Isso possibilita “um vermelho diabo / Que saíra do antro das focas, / Pendurado num pau pelo rabo, / No borralho torrava pipocas” (v. 9-12) ser interpretado como o próprio coito em si. Basta considerarmos que vermelho diabo é o homem excitado, que tem nele um pau pregado “pelo rabo”, e saiu do “antro das focas”, que aqui seria a genitália feminina – cavernosa e “suja” –, bem como a semelhança fonética de “pipocas” com “pirocas”. Essa hipótese só surge, como dito anteriormente, devido a tal contaminação do discurso, que elastece a extensão semântica permitida na poesia de vocação rabelaisiana.

Também é perceptível uma mistura de termos antagônicos, como morte e vida, velho e novo, sagrado e pecaminoso, saudável e doente. Isso se inicia já com a velha, que tem força sexual para se sentar no jirau e se estende nas preparações das entidades. Na quarta estrofe, temos uma bruxa amarela, que converte o estereótipo de velha em “bruxa” e doença em “amarela”, reforçados por seu nome, que nos remete às larvas de mariposas, que portam neurotoxinas. Esta preparava um menino na panela, em rito canibalístico que remonta a contos de fadas como “Hänsel und Gretel”. Na quinta, temos uma sobreposição de paz de espírito (“Getirana com todo o sossego”) com a violência brutal da cena (morcego que sangrava), com o conceito “velho” utilizado diretamente, mas enunciando que seu sangramento é capaz de “adubar” a sopa, ou seja, um velho (morte) que transmite alguma espécie de renovação. Na sexta, a associação dos opostos é relativa ao sagrado, representado pelo “cachaço de um frade”, que fora “adubado” com as pernas de aranha. Se nos valermos das regras do jogo, podemos associar aranha à genitália feminina, ou seja, seria a mistura do sagrado com o pecaminoso.

Essa constância de contrastes que se complementam ao ponto de se tornarem unos, somada ao teor sexual, sobretudo no que tange às metáforas que podem ser interpretadas como o ato de *foder*, repete-se ao longo do texto. Exemplos são abundantes: as raparigas do “monte das cobras” (entende-se aqui como “putas” num puteiro) na estrofe 11, que se subentende ter a felação como ato corriqueiro, visto fazerem algo no “fundo da brenha” (que se traduz como pelos pubianos masculinos); ou em “sapo-inchado que moras na cova”, na estrofe 15, em referência ao pênis introduzido na vagina, “onde a mão do defunto enterrei”, aludindo ao onanismo; “Tu não sabes que hoje é lua nova”,

evocando a renovação; “Que é o dia das danças da lei?”, remetendo à tradição. Percebe-se, portanto, além do coito, o contraste de vida (sexo) e morte (em defunto) e novo (lua nova) e velho (danças de lei). Munidos com as regras do jogo inculcadas pela natureza do poema podemos, portanto, desmitificar as alegorias.

Na segunda parte, além da presença constante dos valores já supracitados, fica evidente a associação com signos maléficos, haja vista que se fala de capetas e bruxas, dentre outros entes relacionados ao mal. Impressiona que a riqueza de detalhes acaba por tornar o ritual diabólico uma festa divertida, apesar de o sadismo recorrente ser, bem verdade, macabro. Há menção a instrumentos musicais (bandurra, marimbau, tambor, chocalho), além de vários sons distintos (zumbir, roncar, sussurra, uiva), o que combina com a musicalidade e movimento transmitido pelo próprio poema. Naturalmente, como exigido pelo texto, os instrumentos e seus sons se confundem com as genitálias e o próprio intercuro sexual. Isso fica evidenciado, por exemplo, na quarta estrofe da segunda parte: “Capetinhas, trepados nos galhos / Com o rabo enrolado no pau, / Uns agitam sonoros chocalhos, / Outros põem-se a tocar marimbau” (Guimarães, 1992, p. 34), que podem fazer referência à masturbação masculina, mas aparentam estar mais calcados no sexo homoerótico devido à imagem projetada por “rabo enrolado no pau”. Assim, as posições ativa e passiva do ato seriam representadas de tal forma que os que “agitam sonoros chocalhos” seriam os passivos, dada a relação do ânus com o chocalho de certas espécies de cobra; e os que “põem-se a tocar marimbau” seriam os ativos, visto a similaridade desse instrumento com o falo masculino, e certa relação com a forma de como ele é tocado com o próprio ato sexual, se nos deixarmos levar pela aura poética emitida pela “Orgia dos Duendes”.

Por sua vez, a terceira sequência é a mais complexa, pois adentra nas entidades principais dessa “orgia” e traz consigo um teor psicológico mais profundo, em comparação com o corporal que é prevalescente nas partes anteriores. Inicialmente, a tendência por explicações padrões clama pela associação das entidades com os sete pecados capitais, considerando-se a forte presença da temática religiosa. Mas, nos “refrões” cantados pelas entidades, não fica delimitado cada pecado, além de serem oito entidades, não sete. Se levarmos em conta que o bestialógico se baseia na quebra das expectativas – daí a interpretação dessa poesia como brejeira –, não nos parece que essa seja, de fato, a essência de tais entidades. Discutiremos brevemente sobre cada uma, na ordem em que foram invocadas, antes de tecermos uma consideração final sobre o tópico.

A Taturana (estágio larval de insetos) está associada ao incesto – mas foi freira. A Getirana (que em tupi significa “semelhante, imitado, falso”) justifica seus atos a conselhos de pessoas da Igreja, e admite ter tido relação sexual com vários homens, subtendendo-se ter matado alguns, além de ter abortado várias vezes. O galo preto pode ter sido uma espécie de cafetão ou ter se envolvido com várias “donzelas”, mas depois levou uma vida de beato. O esqueleto, aparentemente, tornou-se santo, ainda que responsável por massacres. A mula-sem-cabeça se apaixonou por um bispo e, após seu marido tê-la matado, viu-se presa à instituição casamento e decidiu matar o próprio marido. O crocodilo era Papa e deixou o poder fazê-lo sentir-se como se fosse Cristo na Terra – e, por isso, realizou várias maldades, como mandar gente para a morte e botar veneno nas hóstias. O lobisomem era um rei, atrelado ao propósito divino, mas se aproveitou ao máximo de seu povo, simbolizado na criação de sua “pança”. A rainha segue a lógica do lobisomem, mas conseguiu ser cruel a sua maneira, visto que, para governar, precisou se desfazer dos homens que cruzavam seu caminho, dado o contexto histórico no qual a mulher não detinha o mesmo poder do rei.

Se estendermos o conceito de luxúria não apenas aos prazeres sexuais, mas também aos prazeres da *carne*, talvez todos eles se encaixem. E, por extensão, o texto como um todo se amolde ao humor rabelaisiano e acabe por demonstrar a *podridão* dentro da própria Igreja. A sátira às instituições e às entidades que as simbolizam metonimicamente culmina na aparição da Morte, que, à guisa de juízo, manda todos de volta ao inferno e põe fim à folia. Além do mais, a lógica do contraste prevalece, mas aqui deságua no campo psicológico, em suas confluências individuais e sociais, o que pode ser entendido como o desmascaramento do ser: “Ele seria afloramento de camadas recalçadas da personalidade, irrupção do inconsciente traduzida em cenas, falas e situações de grave violência, disfarçados pelo tom de brincadeira, mas atuantes devido à ambiguidade” (Candido, 1993, p. 241).

A parte mais fascinante do poema consiste no epílogo, no qual sabemos que o local onde ocorrera toda a folia nefasta é o mesmo no qual uma virgem cismava de amor, aqui representando a pureza, junto ao nascer do sol. Essa coincidência suscita mais questionamentos do que respostas: Que o bem vence no final? Que as coisas são transitórias? Que existe uma justiça divina? Que o mundo é irônico? As duas facetas da religião na prática (a pura e a impura)? Que a negação dos prazeres da carne pode gerar pecados ainda mais hediondos? Em nossa interpretação, o final combina com a

ambivalência do ser e demonstra uma transitoriedade humana entre o alto e o baixo corporal. Mais do que as entidades, o *lugar* onde ocorreram ambos os acontecimentos aparenta ser o verdadeiro protagonista da história, dado o contexto de universo próprio criado pelo poema. O eu-lírico enfatiza a transformação do mesmo local já na primeira estrofe da quinta parte: “E aos primeiros albores do dia / Nem ao menos se viam vestígios / Da nefanda, asquerosa folia, / Dessa noite de horrendos prodígios” (Guimarães, 1992, p. 40). O contraste entre o antes e depois se consolida na estrofe final: “E na sombra daquele arvoredor, / Que inda há pouco viu tantos horrores, / Passeando sozinha e sem medo / Linda virgem cismava de mores” (Guimarães, 1992, p. 41). Se considerarmos o protagonismo do local, podemos encará-lo como representação da mente humana, com sua capacidade de coabitação do sublime e do grotesco – hoje podemos ser os mais vis pecadores, mas amanhã os mais santos entre os santos. Por conseguinte, as entidades e seus microcosmos seriam a representação prototípica de algumas das facetas do que é, genuinamente, ser humano. Se essa hipótese for plausível, “Orgia dos Duendes”, mais do que uma bobagem cômica acerca do “terrível” oriundo da natureza do indivíduo, constitui uma reflexão sobre a honesta – mas hipócrita – essência humana.

Bem antes da invenção do Viagra, espécie de “elixir” da medicina sexual, o poema “Elixir do Pajé” tematizava a ansiedade masculina em relação ao desempenho nas artes amatórias. O mote dessa paródia do próprio indianismo consiste em grifar que, para um homem, desonra maior não é ser fraco na guerra, mas, antes, ser sexualmente inofensivo: “Que é feito desses tempos gloriosos / em que erguias as guelras inflamadas, / na barriga me dando de contínuo / tremendas cabeçadas?” (Guimarães, 1992, p. 49). Ora, se na lírica indianista de Gonçalves Dias a destreza na guerra era signo de hombridade, nessa paródia a virilidade do indígena residia nos ataques perpetrados com seu membro genital. Daí a esperança de êxitos futuros ser posta em intertextualidade com o excerto d’*Os Lusíadas*, em que Camões recorre às musas inspiração para contar as proezas logadas pelo império português: “Sus, ó caralho meu, não desanimes, / que ainda novos combates e vitórias / e mil brilhantes glórias / a ti reserva o fornicante Marte, / que tudo vencer pode co’engenho e arte” (Guimarães, 1992, p. 51). Essa analogia entre o pênis e a arma bélica ou entre a penetração do órgão fállico e a invasão territorial é um traço importante a ser levado em conta, pois, na qualidade de paródia, esse poema extrai um mote do indianismo (a força na guerra) para “gozar” com a ideia de potência/força/virilidade na medida em que direciona todo esse campo semântico para a dimensão sexual recreativa.

Já na primeira estrofe, abre-se a conexão com o poema “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias. Com essa associação, a estrofe inicial de “Elixir do Pajé” ganha novos contornos: “Que tens, caralhos, que pesar te oprime / Que assim te vejo murcho e cabisbaixo, sumido entre essa basta pentelheira, / mole, caindo pela perna abaixo?” (Guimarães, 1992, p. 49). Outra semelhança está na mudança da métrica poética para adequação em relação à temática declamada. Mas se, por exemplo, Gonçalves Dias modifica os versos da parte IV de “I-Juca-Pirama” para pentassílabos, com o intuito de inserir um ritmo retumbante que se assemelha ao rufar dos tambores, Guimarães se aproveita dessa mesma métrica e efeitos entre as estrofes 11 e 15 para descrever as inúmeras aventuras sexuais do ensandecido pajé, após ingerir o famigerado elixir.

Outra relação intertextual inequívoca ocorre numa das estrofes desse intervalo. Do quinto ao oitavo verso da estrofe 12, o bardo abre uma dialogia com o discurso parodiado, em “Guerreiros, / ó vinde ligeiros, / que à guerra vos chama feroz aimoré”, em clara alusão ao poema “O Canto do Guerreiro”, de Gonçalves Dias. A antítese cômica surge na sequência, proclamada pelo subvertido pajé. Se o feroz combatente da lírica de Gonçalves Dias busca um desafiante para a sua quantidade de valentia e conhecimento nas artes bélicas, na paródia o mesmo espírito de rivalidade prevalece no pajé, mas o tema de comparação muda para a quantidade de “tesão” e conhecimento nas artes venusianas: “Mas neste trabalho, / dissei, minha gente, / quem é mais valente, / mais forte quem é? / Quem vibra o marzapó / com mais valentia? / Quem conas enfia? / com tanta destreza? / Quem fura cabaços / com mais gentileza?” (Guimarães, 1992, p. 53). Há uma associação entre os dois espaços mentais, que, pela equiparação, acabam sendo nivelados: a mestria nas batalhas que trazem a morte é tão relevante quanto nas que engendram a vida.

Contudo, assim como em “Orgia dos duendes”, essa verve mundana é relacionada a ao mal, como evidencia a estrofe 11, na qual o Pajé consegue o elixir por ser um “nigromante” – corruptela de necromante –, praticante de feitiçaria que, no poema, estabelece nexos entre a África e o demônio. Curiosamente, também são mencionadas, de passagem, práticas sexuais heteróclitas à matriz heteronormativa, como na estrofe 15: “E ao som das inúbias, / ao som do boré, / na taba ou na brenha, / deitado ou de pé, / no macho ou na fêmea, / fodia o pajé” (Guimarães, 1992, p. 54). Se tal prática era um tabu na civilização ocidental, entre os indígenas era bastante naturalizada, pois muitas tribos eram adeptas do que hoje entendemos como *swing*, homossexualidade e travestilidade. Some-se a isso a menção a “putas”, que também possui carga negativa numa perspectiva

conservadora. Logo, o poema é plasmado de libertinagem típica do humor rabelaisiano, associado a coisas “demoníacas”, pois se o sublime é divino, o grotesco é infernal.

Considerações finais

A nação, como instituição moderna, possui condições de filiação que incluem resgate, alteração ou mesmo invenção de histórias e símbolos nacionais conforme padrões desejados por elites econômicas, gestonárias e culturais no contexto de legitimação de determinação concepção de nacionalidade. Essa construção de identidades nacionais se serve do imperativo de criar representações culturais que encerrem condições para um grupo se perceber como coeso, ainda que timbrado pelas cisões mais pungentes. Não é por outra razão que Renan (1882), no discurso a que já nos reportamos, sublinha um dúplice movimento para que um grupo se imagine como nação: de um lado, possuir bastantes histórias em comum e, de outro, esquecer diversas outras, sobretudo aquelas relativas a guerras fratricidas à custa das quais uma comunidade nacional se sedimenta.

No Romantismo brasileiro, particularmente na fase indianista, literatos como Gonçalves Dias se empenhavam na definição de supostas peculiaridades brasileiras, em processo exemplar do que Hobsbawm (1997) define como invenção de tradições, e, assim, naturalizaram uma ideia de brasilidade que incluía a idealização de uma figura indígena amoldada a interesses das elites letradas. Contudo, as virtudes heroicas imputadas aos indígenas os acercavam dos cavaleiros medievais europeus e essa idealização mal acomodada aos trópicos se tornou terreno fértil para o discurso satírico grotesco. Assim, a díade entre a idealização e a ridicularização suscitou um discurso pátrio oficial, representado por poemas laudatórios de Gonçalves Dias, e um contradiscurso irreverente, amoldado ao humor rabelaisiano, de que são exemplos os poemas satíricos de Bernardo Guimarães. Contudo, o sublime e o grotesco não se anulam, mas, antes, mantêm entre si uma relação agonística tal que atuam respectivamente como a face e a contraface do Romantismo indianista. Noutros termos, enquanto o sublime idealiza a natureza e o indígena como seu avatar para criar uma imagem harmonizadora da nação, o grotesco, por meio da paródia e do riso, expõe a artificialidade dessa idealização e atua como crítica interna ao projeto romântico de identidade nacional.

Assim, na dialética entre os eixos pedagógico e performático de narratividade da nação (Bhabha, 1994), a desconstrução empreendida pelo riso burlesco assinala, por meio

da paródia, a incongruência de narrativas oficiais. Uma vez que a poesia brejeira se serviu do liame entre o artifício do gênero paródia e a unidade sutil entre as matérias do baixo e alto corporal, houve uma revisão do Romantismo indianista no interior do próprio movimento estético, bem antes de os modernistas de primeira hora procederem às conhecidas paródias com que ridicularizavam a idealização do guerreiro indígena amoldado aos paradigmas de cavalheirismo europeu.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2000.

DIAS, Gonçalves. *Cantos: Collecção de Poezias*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão* (1927). Porto Alegre: L&PM, 2011.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia Erótica e Satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric; Ranger, Terence (eds.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MARTIUS, Carl Friedrich Phillip von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 6, n. 24, p. 389-411, jan. 1845.

RENAN, Ernest. *Qu'est-ce Qu'une nation?*: Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882. Paris: Calmann Lévy, 1882.

SCHILLER, Friedrich. *Do Sublime ao Trágico*. São Paulo: Autêntica, 2011.

SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos. *Danação da nação*: legados coloniais e projetos nacionais (Portugal & Brasil / Inglaterra & Irlanda). São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

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