

“FELIZ CARALHO MEU, EXULTA, EXULTA!”: A AMBIVALÊNCIA DO PÊNIS EM “O ELIXIR DO PAJÉ”, DE BERNARDO GUIMARÃES

“FELIZ CARALHO MEU, EXULTA, EXULTA!”: THE AMBIVALENCE OF THE PENIS IN “O ELIXIR DO PAJÉ” BY BERNARDO GUIMARÃES

Samuel Carlos Melo³⁹

RESUMO: Este trabalho efetua análise do poema narrativo “O Elixir do Pajé”, de Bernardo Guimarães. Além de *Escrava Isaura* (1875), o escritor mineiro teve relevante atuação como poeta, ignorada pela crítica. Sendo assim, inicia-se por uma breve exposição de sua produção poética, com destaque para a sua atuação como introdutor da poesia pantagruélica, produzida entre as décadas de 1840 e 1860 pelos poetas e estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Segue-se expondo as bases teóricas para a análise, partindo da consideração do poema como parte da longa tradição do poema narrativo, até a exposição de questões relativas ao tipo grotesco, especificamente as concepções de Victor Hugo (1802-1885) e Mikhail Bakhtin (1895-1975), para, por fim, efetuar análise dos processos de elaboração estrutural do poema.

PALAVRAS-CHAVE: Carnavalização; Poesia Brasileira; Romantismo.

ABSTRACT: This work analyzes the narrative poem "O Elixir do Pajé" by Bernardo Guimarães. In addition to *Escrava Isaura* (1875), the Minas Gerais writer played a relevant role as a poet, ignored by critics. Thus, he begins with a brief exposition of his poetic production, highlighting his performance as an introducer of Pantagruelian poetry, produced between the 1840s and 1860s by the poets and students of the Largo São Francisco Law School. It is exposed as theoretical bases for analysis, starting from the poem's view as part of the long tradition of the narrative poem, to an exposition of questions related to the grotesque type, specifically as conceptions of Victor Hugo (1802-1885) and Mikhail Bakhtin (1895-1975), to finally analyze the processes of structural elaboration of the poem.

KEYWORDS: Carnivalization; Brazilian Poetry; Romanticism.

³⁹ Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: samuel.melo@ueg.br

1. BERNARDO, POETA

Como romancista, Bernardo Guimarães (1825-1884) teve, além de *A Escrava Isaura* (1875), sete obras publicadas em vida. Apesar de a atenção da crítica ter se concentrado quase que exclusivamente em sua narrativa, o autor de *A Escrava Isaura* possui uma considerável produção poética, sendo cinco obras publicadas em vida: *Cantos de Solidão* (1852), *Cantos de Solidão* (segunda edição, de 1858, acrescentada de “Inspirações da Tarde”), *Poesias* (volume que reúne “Cantos de Solidão”, “Inspirações da Tarde”, “Poesias Diversas”, “Evocações” e “A Baía de Botafogo”, de 1865), *Novas Poesias* (1876) e *Folhas de Outono* (1883).

Entretanto, além dessa produção “oficial”, Bernardo participou, entre as décadas de 1840 e 1860, de um grupo de estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco que praticou uma espécie de poesia denominada como *pantagruélica*, em referência ao personagem Pantagruel, da obra *Pantagruel* (1532), de François Rabelais (1494-1553), caracterizado pelo seu exagero e obscenidade, traços predominantes nessa poesia. Segundo Antonio Candido (2004), desde a década de 1830, os grupos de estudantes de Direito em São Paulo, fechados na ainda pequenina e provinciana cidade, já vivenciavam uma “sociabilidade especial” que, segundo o autor, além de ter sido motivo de lendas, contribuiu para a visão romântica de “rebeldia, sofrimento e mal do século”:

Eles formaram uma espécie de público restrito e caloroso, que produzia e simultaneamente consumia literatura, assegurando a esta (o que não era freqüente na época) circulação e apreciação. Deste modo, houve oportunidade para se acolherem não só os produtos da rotina, mas também os divergentes, que exprimiam a ousadia eventual desse grupo suspenso no flanco da sociedade, em cujos padrões os seus membros acabariam por integrar-se um dia, quando cumprissem o seu destino social de quadros jurídicos, políticos e administrativos da nação. (CANDIDO, 2004, p. 48).

Usando o anfiguri, uma composição em prosa ou verso marcada pela escassez de sentido e extravagância, a poesia pantagruélica, conhecida também como poesia do absurdo ou bestialógica, tem como característica a sua força burlesca carregada de grande negatividade, além de propor o questionamento da normalidade dos significados, criando os seus próprios.

Em 1875 (mesmo ano de *A Escrava Isaura*), Bernardo Guimarães publica, de forma clandestina, dois poemas, sob o único título de *O Elixir do Pajé*: “A Origem do Mênstruo” e o homônimo “O Elixir do Pajé”. Apesar de não ser possível considerá-los predominantemente pantagruélicos, tomando como base as informações que se tem sobre a poesia produzida pelos poetas e estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco anteriormente expostas, podem ser identificados nos dois poemas de Bernardo Guimarães traços como obscenidade e a negação do discurso, registrados como característicos do bestialógico dos românticos paulistas.

Além de traços semelhantes aos que são comuns nos poemas pantagruélicos, como a obscenidade e o exagero, “A Origem do Mênstruo” e “O Elixir do Pajé” são poemas narrativos, histórias contadas com a utilização do verso.

O poema narrativo é um gênero de longa tradição. As epopeias de Homero (*Ilíada* e *Odisséia*) e Virgílio (*Eneida*) são os primeiros e grandes modelos desse gênero na cultura ocidental. Têm-se como exemplos canônicos em língua portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Camões (1524-1580), *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784) e *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama (1740-1795). Inversamente proporcional a essa longa tradição são os estudos específicos do gênero. Destaquem-se os trabalhos de João Adolfo Hansen, “Notas sobre o gênero épico” (HANSEN, 2008), e José Batista de Sales, *O poema narrativo no Brasil* (2009).

De acordo com Sales (2016), diante da presença ou ausência de grandiosidade e, também, de seu alcance (universal, regional ou local), pode-se classificar o poema narrativo como épico, heroico ou herói-cômico. O poema narrativo épico, a epopeia, objetivava a legitimação de regras, valores e costumes de determinada sociedade, a consolidação de um poder, por meio da narração dos feitos gloriosos de um herói representante de uma coletividade (Odisseu, Eneias, Vasco da Gama). Dessa forma, a construção desses poemas deveria obedecer a regras rígidas prescritas nos manuais de retórica para que a imitação fosse efetiva.

Foram muitas e determinantes para o aspecto semântico do poema narrativo as transformações nos elementos de sua estrutura. Influenciados pelo contexto histórico (especialmente pela revolução romântica) a presença, a ausência ou a transformação de algum dos elementos estruturais exigidos pelo código clássico contribuíram para que essa manifestação tivesse aspectos e finalidades singulares de acordo com o momento de produção.

“A Origem do Menstruo” e “O Elixir do Pajé” contêm muitas diferenças em relação aos poemas clássicos. No entanto, é notável em suas estruturas um movimento de diálogo com a tradição do gênero que, considerado junto aos demais elementos que as compõem, contribui para engendrar efeitos de sentido.

2. GROTTA

No movimento romântico, a imitação sofre uma espécie de “rechaçamento”. Conforme afirmam Gomes e Vechi (1992), a arte passa a ser fundada na interioridade, sendo construída não mais pelo equilíbrio da razão, mas pela irracionalidade da imaginação. Nesse sentido, conseqüentemente, a recusa pela imitação engendra uma rejeição por formas pré-estabelecidas, fazendo com que nas formas românticas “[...] a imagem não provém mais dos

armazéns da tradição greco-latina; pelo contrário, nasce espontaneamente, conforme o sentimento que suscita” (GOMES E VECHI, 1992, p. 25). Trata-se, portanto, de uma concepção da arte como manifestação dissonante, que, em contrapartida do que era prescrito nas poéticas clássicas, acarreta na mistura dos gêneros, como a junção entre o cômico e o trágico. Nesse sentido, o romantismo retoma a prática do estilo grotesco, como um “[...] resultado de um efeito dissonante entre o Belo e o Feio” (GOMES e VECHI, 1992, p. 27).

É o que Victor Hugo (1802-1885) discute em *Do Grotesco e do Sublime* (2010). Segundo ele, a união do tipo grotesco com o sublime constitui o traço fundamental que separa a literatura romântica da literatura clássica. Enquanto o grotesco antigo é tímido, tem a necessidade sempre de estar escondido (dissimulado) e, na épica antiga, a comédia passa quase que despercebida, Hugo relata que nos modernos o grotesco é imenso, está em todos os lugares, com o disforme e horrível, de um lado, o cômico e o bufo, de outro.

Em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010), publicada em Moscou no ano de 1965, Mikhail Bakhtin (1895-1975) traz uma abordagem mais ampla sobre o tipo grotesco do que as que trazem as reflexões de Victor Hugo. Segundo Bakhtin, o realismo grotesco tem seu florescimento no sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média, sendo que o seu auge se dá na literatura do Renascimento. É nesse momento que surge o termo “grotesco”, derivado de *grotta* (gruta, em italiano), como também assinala Wolfgang Kayser (2009), decorrente da descoberta em escavações feitas em grutas, no fim do século XV, de um tipo de pintura ornamental ainda desconhecida. A partir da segunda metade do século XVII, afirma o autor, a vida festiva se estatiza e se introduz no cotidiano da vida privada, relegando, assim, a visão de mundo do carnaval ao “simples humor festivo”. É nesse momento, segundo ele, que se inicia o processo de redução, falsificação e empobrecimento das formas dos ritos e espetáculos da cultura popular. É no pré-romantismo e início do Romantismo que há um

ressurgimento do grotesco, porém agora caracterizado de um significado que se distancia da visão carnavalesca da cultura cômica popular, com o objetivo de expressar uma visão subjetiva e individualista. Segundo o autor, o grotesco Romântico, que se desenvolveu na Alemanha, foi notável na literatura por representar uma reação contra os cânones clássicos e do século XIII, apoiando-se em Cervantes e Skakespeare, por meio dos quais interpretavam o grotesco da Idade Média.

3. O ELIXIR

“O Elixir do Pajé” é constituído de 207 versos distribuídos em 23 estrofes irregulares, cujos esquemas rítmicos variam entre os metros redondilha maior, redondilha menor e decassílabos, com vários esquemas de rimas. O poema narra a agonia de um *eu lírico* que sofre com problemas de ereção, mas que está entusiasmado com as maravilhas terapêuticas do elixir de um desconhecido pajé. Assim como em “A Origem do Mênstruo”, é notável também em “O Elixir do Pajé” a recorrência de palavras vulgares, centradas nos elementos do “baixo” corporal e material e articuladas em expressões que lembram a linguagem eloquente, elevada, utilizada na narração dos poemas épicos. Ao observar essa elaboração, fica evidente que se trata de uma paródia da obra indianista de Gonçalves Dias (1823-1864), pela exploração do ritmo e a retórica do autor de *I - Juca Pirama* (1851).

Desse modo, diferentemente de “A Origem do Mênstruo”, em que há o rebaixamento da mitologia clássica, o foco de “O Elixir do Pajé” é o próprio romantismo brasileiro, especificamente o indianismo romântico. Partindo dessa constatação ainda de superfície do poema de Bernardo Guimarães, faz-se necessário analisar como esse componente é articulado na estrutura da obra e o possível efeito de sentido engendrado por essa construção.

Como já foi dito, “O Elixir do Pajé” é também um poema narrativo. Destaque-se, inicialmente, que a narração é realizada por um narrador em primeira pessoa, autodiegético, tendo a história, portanto, um “eu” como condutor. Tal informação pode parecer insignificante fora de contexto, mas é de grande relevância se considerada junto à tradição do poema narrativo.

Já se viu que o poema narrativo clássico, a epopeia, objetivava a legitimação de regras, valores e costumes de determinada sociedade, a consolidação de um poder, por meio da narração dos feitos gloriosos de um herói representante de uma coletividade e ainda se exigia que sua construção seguisse a rigidez dos manuais de retórica. Em *O poema narrativo no Brasil* (2009), José Batista de Sales, dentre outros poemas narrativos da literatura brasileira, realiza análise de “O Elixir do Pajé”, cotejando os elementos de sua composição com os prescritos para os poemas clássicos, resultando em informações que se mostram bastante pertinentes para compreensão do poema de Bernardo Guimarães.

Sales aborda o poema sob duas vertentes. Uma, em relação ao modelo clássico, outra, vinculando-o a paródia de *I-Juca Pirama*. Em sua análise, o autor aponta que são muitas as diferenças estruturais de “O Elixir do Pajé” em relação aos elementos do épico clássico, pois o poema não contém dedicatória, epílogo, proposição ou invocação, enquanto a existência das categorias costume, elocução, fábula, herói, o maravilhoso, metrificacão, narração, narrador, pensamento, tempo e verossimilhança podem ser observadas no poema, porém, transformadas.

Dentre os elementos apontados por José Batista de Sales, destaque-se a relação entre narrador e herói. No poema narrativo clássico, as ações do herói não contêm individualidades, mas representam os feitos e os costumes de um povo, ele é a própria coletividade, como também observa João Adolfo Hansen (2008, p. 59): “as virtudes mais adequadas ao caráter do herói são a

humanidade, a generosidade, a prudência e principalmente o valor guerreiro, pois toda epopéia deve conformar-se ao decoro militar”. Por sua vez, segundo Sales (2009, p. 114), o narrador épico “[...] orgulha-se do que escolheu para contar; é um entusiasta dos feitos do herói, grandioso, corajoso e nobre. Narrador e herói estão conforme os valores vigentes com a ordem do mundo”. Em decorrência dessa relação, os demais elementos de composição do poema narrativo clássico articulam-se de forma coerente a esses princípios para que a imitação seja efetiva.

Como já se viu, essa relação passa a se desestabilizar com o poema herói-cômico, gênero em transição do período clássico ao moderno, em que se narra os feitos de um anti-herói por meio de elementos propícios para a narração de feitos e heróis grandiosos, chegando ao humor e à crítica por esse contraste com a matéria fútil narrada. Diferente é o que ocorre em “O Elixir do Pajé”. Embora já não haja identificação do narrador com o narrado, no poema herói-cômico ainda é mantido, de um lado, o narrador, na busca por cantar feitos grandiosos e, de outro, a matéria narrada. No poema de Bernardo Guimarães, porém, como já foi dito, não há mais separação entre narrador e matéria narrada, o narrador é também personagem (herói), trata-se de um “eu” que narra:

N’O elixir do pajé não há mais um narrador heterodiegético, que narra um fato acontecido num passado distante, mas um narrador-personagem que assume integralmente a narração das ações, da aventura e dos novos combates. Não se trata mais de um herói sublime, mas das aventuras do próprio eu lírico moderno. (SALES, 2009, p. 90).

Isso possibilita transformações nos elementos já mencionados do código clássico identificados no poema. Por se tratar de um narrador autodiegético, os valores exaltados pelas epopeias e postos em choque com as ações do anti-herói nos poemas herói-cômicos dão lugar aos do indivíduo. Segundo Sales, dessa

forma, elementos como costume (bondade, propriedade, conformidade e coerência no herói clássico), elocução (linguagem elevada) e pensamento (caráter do herói, que deve ser sublime no clássico) refletem a vulgaridade desse herói que, agora, é exposto por si mesmo, estando no mesmo nível das ações, o que justifica também a ausência de proposição (apresentação simples, direta e solene dos fatos a serem narrados) e invocação (pedido de ajuda às musas, nos poemas pagãos, e a Deus, nos cristãos, para a narração).

José Batista de Sales ainda destaca a ausência de dedicatória e epílogo no poema de Bernardo Guimarães. Esses elementos, segundo ele, mesmo nos poemas clássicos, eram considerados acessórios pelos manuais. No entanto, especificamente sobre a falta do elemento dedicatória no poema de Bernardo Guimarães, sabe-se que a sua função nos poemas clássicos é a de homenagear um poderoso, geralmente um rei que financiou o poeta (Dom Sebastião, em *Os Lusíadas*), o que torna a sua ausência justificável, pois, primeiramente, assim como nos poemas herói-cômicos, o herói de *Elixir do Pajé* é baixo, sem nenhuma grandeza, e, em segundo lugar, trata-se de um texto de um autor do romantismo, movimento marcado pelos ideais de 1789, além da provável auto-suficiência do autor e da autonomia da obra de arte já nesse período.

Assim, se em “A Origem do Mênstruo” tem-se na epígrafe um mecanismo de introdução de um mundo carnalizado a ser narrado, em “O Elixir do Pajé” é a opção por um narrador em primeira pessoa, que é também herói e, portanto, personagem, que desempenha esse papel. Como se pode ver no estudo já mencionado de Sales (2009), essa disparidade em relação ao poema narrativo tradicional representa grande subversão à rigidez da estrutura prescrita pelos manuais de retórica, desencadeando agudas transformações na estrutura e, conseqüentemente, de sentido. Trata-se, portanto, de rompimento com qualquer relação hierárquica, de um mecanismo de “liberdade” em relação a todas as regras “oficiais” do modelo.

Nesse sentido, é notável também que, além de romper com as regras rígidas do modelo tradicional do poema narrativo, desencadeando, assim, um ambiente de “liberdade”, característico do mundo alegre do carnaval, a estruturação de “O Elixir do Pajé” aproxima-se do riso festivo popular, pois há a utilização de um narrador em primeira pessoa que, diferentemente de uma narração em terceira pessoa, em que o narrador se encontra fora da narração, é um narrador personagem, ou seja, “incluído” na história, o que aponta o caráter ambivalente do poema. Essa aproximação é semelhante ao movimento de “inclusão dos que riem” do riso popular ambivalente que destaca Bakhtin:

Essa é umas das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 2010, p. 11).

Para ampliação dessas observações expostas, faz-se necessário partir para análise da primeira estrofe do poema:

Que tens, caralho, que pesar te oprime
que assim te vejo murcho e cabisbaixo
sumido entre essa basta pentelheira,
mole, caindo pela perna abaixo?

(VV 1-4)

No primeiro verso, tem-se a presença da palavra “caralho”. Essa é uma palavra de uso vulgar, que se refere ao pênis e que no poema se encontra

articulada como um vocativo. Dessa forma, o narrador estabelece como interlocutor de sua narração um elemento do “baixo” corporal. Esse “interlocutor”, nos versos seguintes, é caracterizado como “murcho e cabisbaixo” (verso 2), “sumido” na “pentelheira” (verso 3) e “mole, caindo pela perna abaixo” (verso 4). Perceba-se que há na imagem construída um claro movimento “topográfico”, tanto do pênis que é caracterizado em sua condição de impotente, quanto do narrador que o toma como interlocutor, literalmente olhando para o “baixo”, como se vê no verso 2 (“te vejo”). Esse movimento tem continuidade na estrofe seguinte:

Nessa postura merencória e triste
para trás tanto vergas o focinho,
que eu cuido vais beijar, lá no traseiro,
teu sórdido vizinho!

(VV 5-8)

Na estrofe 2, destaque-se, primeiramente, a utilização da palavra “postura” que, caracterizada no mesmo verso como “merencória e triste”, indica o estado de impotência do pênis. Essa é uma palavra que tem como sentido literal o de “posição espacial do corpo ou de uma de suas partes” (HOUAISS, 2009), o que reforça a noção topográfica da imagem que vem sendo construída. Observe-se, em segundo lugar, nos versos 6, 7 e 8, que, segundo o narrador, como resultado dessa “postura”, de tanto “vergar” o “focinho”, o pênis se encontrará com o ânus (“vais beijar, lá no traseiro”, verso 7). Perceba-se, portanto, que o pênis, em decorrência da impotência, tem prejudicado o seu caráter ambivalente, e o movimento que é, aparentemente, apenas negativo, o leva ao encontro de outro elemento do “baixo” corporal.

A partir dessas duas primeiras estrofes, se perceberá que o “caralho” do narrador assumirá o centro de toda a narração do poema. Veja-se que, a princípio, há um narrador em primeira pessoa, um “eu”, que, como já se viu, além de tornar possível o “carnaval”, possibilitando a “liberdade”. Essa opção estrutural individualiza quem narra e o inclui como participante do ambiente “festivo” e significativo a ser narrado. No entanto, ao eleger como “interlocutor” o seu próprio pênis (“baixo corporal”), o narrador inicia-se em um processo de “rebaixamento” em que, por meio de sinédoque, o pênis destaca-se do corpo do qual é membro, fato que se assemelha ao “exagero positivo”, ou “hiperbolização”, que, segundo Bakhtin (2010), é traço característico do grotesco, especialmente em Rabelais:

[...] o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, *onde se ultrapassa, atravessa os próprios limites, põem em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo*; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, ou uma hiperbolização; elas podem mesmo *separar-se do corpo*, levar uma vida *independente*, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano. (BAKHTIN, 2010, p. 277, grifos do autor).

É o que ocorre em “O Elixir do Pajé”. No decorrer da narração, após o movimento de rebaixamento descrito nas duas primeiras estrofes, o processo de sinédoque faz com que o “pênis” sofra também uma espécie de “hiperbolização”, acabando por relegar ao narrador o segundo plano, como se não fizesse mais parte de seu corpo, ou como se tivesse sido reduzido, tornando-se agora uma “parte” do pênis e não mais o contrário. Tem-se, nesse sentido, um “desmembramento” no corpo do “eu” que narra, gerando outro corpo. Assim, o “caralho”, agora outro corpo, é o próprio “eu” rebaixado, reduzido ao seu falo e inserido no processo de morte-renovação que se instaura no poema.

Nas duas estrofes seguintes, é possível notar, mais uma vez, o aspecto “topográfico”, porém em movimento para o “alto”. Observe-se, primeiramente, a estrofe 3:

Que é feito desses tempos gloriosos
em que erguias as guelras inflamadas,
na barriga me dando de contínuo
tremendas cabeçadas?

(VV 9-12)

No verso 10, destaque-se a utilização da palavra “erguias”. Passa-se também à descrição de uma imagem “topográfica”, mas, ao invés de ir ao encontro do ânus, o pênis, dotado de virilidade, é descrito em tempos em que se dirigia para cima, encontrando a barriga. Se antes o movimento negativo desencadeado pela impotência o aproximava do ânus, nessa imagem o movimento positivo de sua potência sexual se encontra com a ambivalência da imagem do ventre (“barriga”, verso 11), que, assim como o ânus, também faz parte dos elementos do “baixo” corporal e material, porém “topograficamente” está acima do ânus e do próprio “caralho”, mais próximo dos membros do “alto”, como a cabeça. A imagem se completa no verso 12, em que ao se referir à parte superior do pênis, utiliza-se a expressão “tremendas cabeçadas”, contribuindo com o sentido ambivalente “topográfico”, pois se une a “cabeça” (uma catacrese, assim como “focinho”, verso 6) ao ventre.

Na quarta estrofe, o narrador prossegue com a descrição dos tempos de virilidade de seu “caralho”. Utilizando de linguagem semelhante à empregada nos poemas épicos, em variação métrica entre hexassílabos e decassílabos, compara-o à fúria de uma hidra, monstro da mitologia grega:

Qual hidra furiosa, o colo alçando,
 co'a sanguinosa crista açoita os mares,
 e sustos derramando
 por terras e por mares,
 aqui e além atira mortais botes,
 dando co'a cauda horríveis piparotes,
 assim tu, ó caralho,
 erguendo o teu vermelho cabeçalho,
 faminto e arquejante,
 dando em vão rabanadas pelo espaço,
 pedias um cabaço!

(VV 13-23)

Assim como ocorre na estrofe anterior, o pênis (“hidra”) é descrito em movimento para o “alto”, “erguendo o teu vermelho cabeçalho”, como relata o verso 20. Perceba-se, portanto, que a potência sexual do pênis, a sua ereção, descrita nessas duas estrofes e que remete à fertilidade, possibilita a esse membro do “baixo” corporal se aproximar dos membros do “alto”, diferentemente do que ocorre nas duas primeiras estrofes do poema, em que a impotência o aproxima de outro membro do “baixo”. Dessa forma, observa-se que, enquanto nos tempos de potência (passado) o pênis, elemento ambivalente do “baixo” corporal, buscava os elementos do “alto” em movimento de morte-renovação, nos tempos de impotência (presente), o “caralho”, agora sem o pólo positivo da virilidade, busca a sua própria renovação em outro elemento de caráter ambivalente, que é o ânus.

A palavra “cabaço”, um tabuísmo para a palavra hímen, encerra a estrofe 4 (verso 23) e inicia a estrofe 5 (verso 24). Nessa última estrofe, relata-se que o único desejo do pênis era o de um hímen (versos 24 e 25), ou seja, um corpo virgem, “perfeito”, pois, segundo o narrador, somente “caralhos doentios”

(verso 28) se interessam pela ilusão de “surradas conas e punhetas” (verso 26). Segue-se aqui a lógica das imagens grotescas que Bakhtin (2010) destaca na obra de Rabelais e que pode ser vista também na análise anterior. Enquanto em “A Origem do Mênstruo” o corte de navalha na “cona” é uma forma de ignorar o corpo sem falhas da deusa, de mostrar o interno, em “O Elixir do Pajé” é a ânsia do “caralho” por romper o hímen (“Única empresa digna de teus brios”, verso 25) que se assemelha a esse intuito.

A estrofe 6 traz uma série de interrogações quanto ao motivo da impotência do “caralho”. No verso 32, supõe-se como motivo o “esquentamento”, que também está presente em “A Origem do Mênstruo” (verso 85, estrofe 22) e se refere à gonorréia (blenorragia), doença sexualmente transmissível. No verso 35 é a “dextra irada”, ou seja, a ira de Deus suposta como causa de quebrar-lhe as forças (verso 36), deixando-o “como inútil lâmpada apagada” (verso 39). Na estrofe 7, o discurso passa a ser afirmativo, comparando a falta de “tesão”:

Caralho sem tensão é fruta chocha,
sem gosto nem cherume,
lingüiça com bolor, banana podre,
é lampião sem lume
teta que não dá leite,
balão sem gás, candeia sem azeite.

(VV 41-46)

Perceba-se que, tanto nas interrogações da estrofe 6, quanto nas comparações da estrofe 7, o pênis sofre uma espécie de “espancamento”. Na primeira, tem-se uma doença (“esquentamento”, verso 32), o cansaço pela masturbação (versos 33 e 34) e a ira divina (versos 35 a 40). Na segunda, pela

falta de “tensão”, ele é comparado a uma “fruta chocha” (verso 41 e 42), como “lingüiça com bolor” e “banana podre” (verso 43), a um “lâmpião sem lume” (verso 44), a uma “teta que não dá leite” (verso 45) e “balão sem gás, candeia sem azeite” (verso 46). Veja-se que nessas estrofes, mesmo que hipoteticamente, o pênis é posto em um processo de degradação que, segundo Bakhtin (2010, p. 19, grifos do autor), “[...] cava o túmulo corporal, para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação”

As estrofes anteriores descrevem dois estados do pênis, e, conseqüentemente, dois tempos: a impotência do presente e a potência e virilidade do passado (“tempos gloriosos”, verso 9). Com as estrofes 8 e 9, tem-se a demarcação de um momento de transição para outro tempo (futuro) e outro estado do “caralho”. A estrofe 8, quadra que segue após a degradação presente nas estrofes 6 e 7, não por acaso se inicia pela conjunção coordenativa “porém” (“Porém não é tempo ainda / de esmorecer”, versos 47 e 48), evidenciando a mudança, a possibilidade da chegada de novo tempo e novo estado (“pois que teu mal ainda pode / alívio ter”, versos 49 e 50). Na estrofe 9, tem-se a continuidade dessa demarcação:

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.

(VV 51-55)

Perceba-se que a estrofe, assim como a anterior, porém mais claramente, remete a uma mudança de estado, a renovação das forças sexuais reservadas pelo “fornicante Marte” (verso 54), como é possível notar nos versos 52 (“novos combates e vitórias”) e 53 (“mil brilhantes glórias”). Destaque-se ainda nessa estrofe, que a elaboração da linguagem, assim como em todo poema, é construída sob a tensão entre a linguagem vulgar, típica da linguagem familiar da praça pública, e a eloqüência característica do mundo clássico. No entanto, observe-se que dentro dessa elaboração, juntamente com as locuções de cunho épico, no verso 55, tem-se a presença de uma expressão tipicamente camoniana (“co’engenho e arte”), reforçando o teor também paródico.

O carnaval, como já se viu, está relacionado diretamente ao tempo. Trata-se de uma liberação temporária, momento efêmero de abolição das hierarquias, conforme relata Bakhtin (2010):

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o trunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras, tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 2010, p. 9).

Nesse sentido, as imagens grotescas trazem um mundo em devir, fixam o momento de transição do antigo para o novo, da morte para a vida. É o que se narra em “O Elixir do Pajé”, o instante de renovação do falo impotente, sendo que as estrofes 8 e 9 preparam para essa mudança, desencadeada no poema pelo elixir sexual do velho pajé, que passará a ser apresentado a partir da estrofe seguinte:

Eis um santo elixir miraculoso
 que vem de longes terras,
 transpondo montes, serras,
 e a mim chegou por modo misterioso.

(VV 56-59)

Da estrofe 10 até a estrofe 17, a narração consiste em apresentar a origem do elixir e o seu poder de revitalização da capacidade sexual. Destaquem-se, primeiramente, as estrofes 10 e 11, em que se descreve onde e como surgiu a bebida. Na estrofe 10, o relato é de que ela veio de “longes terras” (verso 57), chegando ao narrador de forma “misteriosa” (verso 59). Já na estrofe 11, explica-se que a bebida teve origem na necessidade de um velho pajé “nigromante” (verso 60) (que pratica “necromancia,” bruxaria em que se busca adivinhar o futuro por meio do contato com os mortos), de resolver seus problemas de impotência e “cumprir a lei do matrimônio” (verso 63). Este pajé, após se aconselhar com o “demônio”, teria composto a “triaga” em ritual satânico: “À meia-noite, à luz da lua nova” (verso 70), com a fala dos “manitós” (uma espécie de gênio tutelar demoníaco) em “uma cova” (verso 71), “ao som de atroz conjuro e negra praga” (verso 72), com “plantas cabalísticas” (verso 74).

Veja-se que o processo de criação da bebida é de caráter profano e degradante. É desse ritual de cunho negativo que resulta o “santo elixir miraculoso”, como relata o verso 56 da estrofe 10, que será capaz de renovar as forças do velho pajé e do “caralho” do narrador. Perceba-se, assim, a ambivalência contida nessa origem, em que o conselho do “demônio” possibilita gerar algo “santo” e “milagroso”, e em que um ritual de morte, negativo, gera um elixir que pode devolver a vida, fazer “renascer” aquele que o ingerir, como se verá a partir da estrofe que segue:

Esse velho pajé de pica mole,
com uma gota desse feitiço,
sentiu de novo renascer os brios
de seu velho chouriço!

(VV 74-79)

Das estrofes 13 a 17 o poema descreve os efeitos poderosos que a “santa” bebida ocasionou ao velho pajé “das matas de Goiás” (verso 61). Observe-se que, diferentemente da relação entre o narrador e seu “caralho”, o pajé tem controle sobre seu pênis, é corpo e não membro. Nesse momento, a narração adquire a regularidade métrica de redondilha menor, em paródia estilística de “O Canto do Guerreiro”, e, exceto pela irregularidade no número de versos das estrofes, do canto IV de “I-Juca Pirama”, poemas do poeta romântico Gonçalves Dias (1823 – 1864), publicados, respectivamente, em *Primeiros Cantos* (1846) e *Últimos Cantos* (1851). Todavia, essa opção métrica em “O Elixir do Pajé”, que evidencia a paródia dos poemas de Gonçalves Dias ganha maior significância no entendimento do poema analisado ao se comparar o teor da narração do poema de Bernardo Guimarães com as dos outros poemas em questão.

Em “O Canto do Guerreiro”, tem-se a exaltação da valentia e da força guerreira, em que a imagem do índio se aproxima à do guerreiro épico (“Valente na Guerra / Quem há, como eu sou?”, versos 9 e 10, estrofe 2). Em “I-Juca Pirama”, apesar também de pregar a força e a honra guerreira do índio, o canto IV, especificamente, é o “canto de morte”, o momento da narrativa em que o tupi guerreiro chora, demonstra sua fraqueza, pedindo por clemência, no intuito de poder cuidar da saúde de seu velho pai cego:

Ao velho coitado

De penas ralado,
 Já cego e quebrado,
 Que resta? - Morrer.
 Enquanto descreve
 O giro tão breve
 Da vida que teve,
 Deixa-me viver!

(Canto IV, estrofe 11)

Como se vê, têm-se dois sentimentos distintos. De um lado, o sentimento sublime de bravura e a força, próximo ao épico, e, de outro, o drama do indivíduo, expresso na demonstração de fragilidade do guerreiro, rompendo com a virilidade característica da figura do índio, tópicos que participam dos elementos fundamentais do movimento romântico brasileiro. Tomando isso, a paródia do poema de Bernardo Guimarães, por meio da imitação do ritmo e métrica, não só os rebaixa, mas ao executá-los exatamente na narração dos efeitos que a bebida afrodisíaca proporcionou ao velho Pajé, ou seja, no momento de “renovação” de suas forças sexuais, propõe também a renovação desses elementos, destronando-os por meio do processo ambivalente das imagens grotescas.

Também ao som do “boré” (espécie de flauta indígena nordestina) e no ritmo do “maracá” (chocalho indígena de cerimônias religiosas ou guerreiras) da redondilha menor, a “batalha” do velho pajé reanimado pelo elixir substitui o “tacape” de “O Canto do Guerreiro” (“Quem vibra o tacape/ Com mais valentia?”, versos 11 e 12, estrofe 2) pelo “marzapó” (“Quem vibra o marzapó/ com mais valentia?”, versos 104 e 105), enquanto as presas das “setas”, que em “O Canto do Guerreiro” são, além do “imigo” guerreiro, a “onça raivosa” e a “ave medrosa” (versos 34 e 37, estrofe 5, respectivamente), na paródia são substituídos pelos elementos ambivalentes do “baixo” corporal, como “conas”

(verso 106), “cabaços” (verso 108) e “cus indianos” (verso 132), sendo o “imigo” agora as “donzelas” e “putas” (verso 136). Com isso, os adjetivos “valentia”, “destreza” e “gentileza, presentes na estrofe 14, também seguem a lógica das imagens do “baixo” que compõem os feitos sexuais do velho pajé, rebaixando e renovando os atributos do índio guerreiro exaltados nos poemas de Gonçalves Dias.

Ainda na descrição dos efeitos do elixir, destaque-se a estrofe 17, última da narração dos efeitos terapêuticos do elixir. Esta estrofe apresenta o fim dos “feitos gloriosos” do velho pajé e seu elixir. Veja-se, primeiramente, que se segue a coerência do mundo festivo do carnaval, em seu caráter temporário, pois, mesmo com o uso de um elixir que revigorou suas forças, o índio teve o seu fim, evento necessário no processo de morte-renovação. Porém, ao atentar mais especificamente ao verso 138, é possível observar também que a imagem da morte descrita é de caráter ambivalente: “fodendo acabou”. Esse verso é semelhante aos versos 195 e 196 da estrofe 22, quando o narrador expressa seu desejo para com a “santa” bebida: “sem cessar viva fodendo / até que fodendo morra”. Tem-se nessas construções, imagem de conceito semelhante ao da “morte prenhe” das velhas grávidas de Kertch, exposto por Mikhail Bakhtin:

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu l’Ermitage de Leningrado, destacam-se *velhas grávidas* cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas *riem*. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e específico, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá luz. Combinam-se ali o corpo decomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. (BAKHTIN, 2010, p. 22).

Assim como as velhas grávidas de Kertch, o corpo grotesco representado no poema de Bernardo Guimarães descreve uma “morte que dá luz”. O corpo impotente do pajé, embora revigorado pelo elixir, não deixa sua condição de velho, portanto, não pode fugir da lógica do realismo grotesco, da necessidade de “morte-renovação”. Dessa forma, decorrente dos poderes da “santa” bebida, a morte do velho corpo é ambivalente, ocorre no momento do ato sexual, o momento de fertilidade. Assim, como se vê na estrofe 22, o “eu” narrador relata que tem como desejo ter fim ambivalente semelhante ao proporcionado pelo elixir ao pajé.

Após a narração da origem e dos feitos do elixir, o poema retorna ao tempo presente, encerrando o ritmo paródico da redondilha menor. Nas seis últimas estrofes, o poema volta à sua métrica variável do início e o narrador a glorificar o elixir e os possíveis efeitos renovadores que essa bebida irá proporcionar ao seu “caralho”. Segue-se em tom elogioso, sendo a narração construída na mesma alternância do restante do poema, entre expressões semelhantes à linguagem eloqüente épica e um vocabulário vulgar, característico da praça pública. A “postura merencória e triste” do pênis dá lugar à alegria da possibilidade de um “novo ardor” que será proporcionado pelo “milagroso” elixir, como já é possível notar logo na estrofe 18:

Feliz caralho meu, exulta, exulta!
Tu que aos conos fizeste guerra viva,
e nas guerras de amor criaste calos,
eleva a frente altiva;
em triunfo sacode hoje os badalos;
alimpa esse bolor, lava essa cara,
que a Deusa dos amores,
já pródiga em favores
hoje novos triunfos te prepara,

graças ao santo elixir
que herdei do pajé bandalho,
vai hoje ficar em pé
o meu cansado caralho!

(VV 143-155)

As imagens contidas nessas estrofes seguem o movimento “topográfico” para o alto, o da renovação após o rebaixamento. Destaquem-se os versos 146 (“eleva a frente altiva”) e 154 (“vai hoje ficar em pé”) da estrofe 18, assim como o verso 164 da estrofe 19, que é idêntico ao verso 154, em que isso é visível. Este movimento para o “alto” se encerra na estrofe 23, quando por “santa influência” (verso 198) do elixir o pênis poderá ser vencedor de “cem mil conos” (verso 202), sendo “eleito rei dos caralhos” (verso 207).

Feita essas observações, conclui-se, portanto, que o poema, que se inicia com uma espécie de “desmembramento” do corpo do “eu”, reduzindo-o (“destronando”) ao seu próprio “pênis” impotente, termina com uma espécie de morte do antigo corpo do qual o pênis sofreu a hiperbolização, resultado do “coroamento” do “caralho” renovado pelo elixir, agora, o “novo” corpo.

No estudo já referido de José Batista de Sales (2009), além dos aspectos estruturais analisados do poema de Bernardo Guimarães, dos quais alguns foram mencionados aqui, o autor ainda destaca que o “O Elixir do Pajé”, além de seus fortes traços românticos, no que diz respeito à negatividade em relação ao discurso clássico, e, ao mesmo tempo, subversivos à ordem oficial do próprio movimento no qual historicamente se enquadra, quando relativiza o discurso idealizante e alienado que se estabelecia com Gonçalves Dias e José de Alencar, recorre ao *topus* do “elixir do amor”, tópica que, segundo o autor, esteve presente no inconsciente coletivo da literatura ocidental desde seu início:

A busca por um elixir que proporcionasse a perenidade da chama do amor e da paixão nos corações humanos e a realização da conquista amorosa é uma tópica muito rica no ocidente. O poema *Tristão e Isolda*, originário da cultura celta do século VI, narra a história de dois jovens que, após a ingestão de um elixir, morrem de tanto amar, talvez seja a manifestação literária que mais eficazmente alimentou tal tópica e possui inúmeras “versões”. Uma das mais reconhecida, embora acessível apenas por fragmento é a de Bérould, realizada na França, no século XII. O poema, ou a lenda, ainda influenciou Shakespeare (1564-1616), em *Romeu e Julieta* (1595), Gaetano Donizetti (1797-1848), na ópera cômica *L’elisir d’amore* (1832) e Richard Wagner (1813-1883), na ópera *Tristão e Isolda* (1886). No início do século XX, o francês Joseph Bédier (1864-1938) reconstituiu o poema de Bérould, com o seu canto épico *Tristão e Isolda* (1900). (SALES, 2009, p. 93).

De acordo com Sales, tomando o *topus* do elixir do amor, o poema de Bernardo Guimarães “[...] enfatiza a proposta romântica da busca pelos mitos fundadores regionais, em detrimento do culto dos valores clássicos, oriundos da Grécia e de Roma” (2009, p. 93). Entretanto, o entendimento da utilização do *topus* do elixir pelo poema pode ganhar em significação ao se considerar o comentário de Bakhtin (2010) sobre os “pregões”:

Os “pregões” dos mercadores de drogas medicinais são muito semelhantes aos “pregões” de Paris. Pertencem ao estrato mais antigo da vida da praça pública. A figura do médico que elogia os seus remédios é também uma das mais antigas da literatura mundial. Citemos, entre os predecessores de Rabelais, o célebre *Diz de l’herberie de Retebeuf* (século XIII). O autor reconstituiu, através do prisma da sátira grotesca, “o pregão” típico do charlatão que louva os seus remédios na praça pública. Entre outras, esse médico possui uma erva miraculosa capaz de aumentar a potência sexual. A relação do médico com a virilidade, a renovação e a prolongação da vida (e com a morte) é das mais tradicionais. Se esse tema está ensurdecido em Retebeuf, ele explode em Rabelais com um vigor e uma franqueza absolutos. (BAKHTIN, 2010, p. 161).

Os comentários de Sales e Bakhtin se confluem no poema. No entanto, estruturalmente, o ambiente de carnaval desencadeado desde o início, como se viu, aproxima o narrador ao charlatão dos “pregões” que louva sua erva com poderes sexuais. Isso é notável a partir do verso 51, em que o narrador, ao mesmo tempo em que conta a origem do elixir e seus efeitos no velho pajé, acaba por tecer um louvor, quase que propagandístico, de seu “remédio”, em linguagem semelhante ao vocabulário da praça pública. Observe-se que a estratégia do elogio de seu “produto” estrutura-se, primeiramente, com exposição do problema (a falta de virilidade) do velho pajé, semelhante ao de seu “cliente” (no caso, o próprio pênis do narrador destacado de seu corpo, processo já exposto nesta análise), em seguida, a obtenção do “remédio” e, por fim, os resultados que ele proporcionou. É uma estratégia de “antes e depois” para justificar e valorizar o “santo” remédio.

Assim, se o poema de Bernardo Guimarães participa da proposta romântica da busca pelos mitos fundadores regionais, como observa Sales, isso se dá dentro da lógica do mundo carnavalizado que se estabelece no poema, sendo o *topos* do “elixir do amor” também rebaixado, ou “adaptado”, com a adesão a um discurso coerente com o ambiente festivo, como é o dos pregões dos mercadores de drogas medicinais.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

CANDIDO, Antonio. A Poesia Pantagruélica. In: _____. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática. Série

Princípios. 1998.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica*. São Paulo: Editora Atlas, 1992.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1992.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos. (Prosopopéia, O Uraguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama)*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial. 2008.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009

SALES, José Batista de. Poema Narrativo. In: CEIA, Carlos. *E - Dicionário de Termos Literários*. <<http://www.edtl.com.pt>>. Data de acesso: 10-04-2018.

Recebido em 17/04/2018.

Aceito em 16/09/2018.