

# Que tens, Caralho?: aspectos cômicos e rebeldes em *O elixir do pajé*, de Bernardo Guimarães

George Antonio Correia Feitosa \*

<https://orcid.org/0000-0002-4230-2133>

Edson Soares Martins\*\*

<https://orcid.org/0000-0001-8375-960X>

**Resumo:** Bernardo Guimarães, em *O elixir do pajé*, traça na imagem do corpo masculino um projeto poético que, segundo Candido, assumiu uma atitude ao mesmo tempo rebelde e militante. Soma-se a essa atitude uma naturalização vocabular que coincide com a visão utópica defendida por Bakhtin em seu estudo acerca da comicidade popular. As imagens do falo personificado e do indígena eremita ferem a lógica romântica tradicional, que antes servira a uma dimensão erudita. Propomo-nos aqui a examinar a forma do poema em busca de identificar em sua estrutura as formas que lhe conferem os elementos que agredem e rebaixam os valores literários tradicionais.

**Palavras-chave:** Bakhtin. Antonio Candido. Bernardo Guimarães. O elixir do pajé. Romantismo brasileiro.

## Que tens, Caralho?: comical and rebellious aspects in *O elixir do pajé*, by Bernardo Guimarães

**Abstract:** Bernardo Guimarães, in *O elixir do pajé*, traces a poetic project in the image of the male body that, according to Candido, assumed at the same time a rebellious and militant attitude. Added to this attitude is a vocabulary naturalization that coincides with the utopian vision advocated by Bakhtin in his study of popular comedy. The images of the personified phallus and the hermit indigenous violate the traditional romantic logic, which previously served an erudite dimension. We propose here to examine the form of the poem in order to identify in its structure the forms that give it the elements that attack and demean traditional literary values.

**Keywords:** Bakhtin. Antonio Candido. Bernardo Guimarães. O elixir do pajé. Brazilian romanticism.

---

\* Universidade Regional do Cariri. Graduado em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da URCA. E-mail: [george.antonio@urca.br](mailto:george.antonio@urca.br).

\*\* Universidade Federal do Cariri. Professor Associado de Literatura Brasileira, atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras da URCA. Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: [edson.soares@urca.br](mailto:edson.soares@urca.br).



## Que tens, Caralho?: aspectos cômicos e rebeldes dans *O elixir do pajé*, de Bernardo Guimarães

**Résumé:** Bernardo Guimarães, dans *O elixir do pajé*, trace avec l'image du corps masculin un projet poétique qui, selon Candido, assumait une attitude à la fois rebelle et militante. À cette attitude s'ajoute une naturalisation du vocabulaire qui coïncide avec la vision utopique défendue par Bakhtine dans son étude de la comédie populaire. Les images du phallus personnifié et de l'indigène ermite heurtent la logique romantique traditionnelle, qui servait jusque-là une dimension érudite. Nous proposons ici d'examiner la forme du poème afin d'identifier dans sa structure les formes qui lui donnent les éléments qui attaquent et dévalorisent les valeurs littéraires traditionnelles.

**Mots-clés:** Bakhtin. Antonio Candido. Bernardo Guimarães. *O elixir do pajé*. Romantismo brésilien.

### 1 Considerações iniciais

Bakhtin (1987), no estudo que dedica a Rabelais, propõe-se a delimitar e definir o problema da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento europeus. Ao apontar a importância de se estudar a obra do escritor francês, Bakhtin destaca como base de sua produção as representações culturais da esfera popular, destacando e detalhando a relevância destas para a teorização literária europeia. Para tanto, trata da representação do corpo, do riso e do grotesco, manifestados nessa esfera. Ele investiga a ligação estreita que o autor mantém com suas fontes originais, considerando-as, em sua dimensão transgressora e subversiva, como o centro da unicidade carnavalesca europeia. Apesar de uma grande distância, vemos que em *O elixir do pajé*, de Bernardo Guimarães, os valores simbólicos próprios do riso popular se destacam, ou seja, sua construção satírica e transgressora indicam uma aproximação com as “obras cômicas verbais” e com as “formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro” (Bakhtin, 1987, p. 4). Tais valores são identificados e valorizados pelo autor russo em seu estudo sobre Rabelais, do qual emerge o problema do grotesco, próprio da comicidade popular.

Eixo formador da estética carnavalesca a que Bakhtin se dedica, o Realismo Grotesco age como vetor direcional que afasta, ou aproxima os objetos do mundo. No contexto europeu, esse deslocamento seria provocado em razão de uma visão utópica e

universalizante. Os objetos, por sua vez, seriam assim situados topograficamente na concepção cômica popular, o que poderia permitir uma aproximação entre o alto e o baixo, sendo este último aquele que rebaixa e distorce o que for elevado. Que dizer, no entanto, de uma estrofe como a seguinte?

Que tens, caralho, que pesar te oprime  
que assim te vejo murcho e cabisbaixo  
sumido entre essa basta pentelheira,  
mole, caindo pela perna abaixo?  
Nessa postura merencória e triste  
para trás tanto vergas o focinho,  
que eu cuida vais beijar, lá no traseiro,  
teu sórdido vizinho!  
(Guimarães, 2022, p. 2).

Considerados apenas no que diz respeito ao paradigma romântico, vigente à época de sua aparição, e ao léxico que lhe era próprio, os componentes cômicos da estrofe de Guimarães parecem replicar os fundamentos da poética que Bakhtin investigara na obra de Rabelais. Partimos da ideia de que é preciso afastar a tentação de propor uma leitura que enxergue as semelhanças provocadas pelo conteúdo, que mergulha na análise da vida social em perspectiva cômica. O cenário ideológico brasileiro, radicalmente diferente do cenário medieval europeu, promove os primeiros lampejos de interesse poético debruçado sobre a vida das pessoas comuns ou, como diriam os românticos, do povo.

O triunfo de Guimarães, contudo, reside na intrigante composição que atribui ao poema esse viés popular. Sua estrutura aponta as bases épico-românticas que são invertidas no que concerne à lógica heroica – ao menos, a lógica tradicional. Essa composição nos chama a atenção, à medida que, como trataremos adiante, identificamos no poema índices que fortalecem as impressões sobre a intenção ativista e renovadora de *O elixir do pajé*. Diante da inversão que subverte essa lógica romântica e, por isso, mantém com ela uma atitude disruptora, que a afasta. Não concentraremos nossos esforços em analisar detalhadamente o texto de Guimarães, uma vez que tal tarefa já foi razoavelmente empreendida anteriormente com relativo sucesso, de modo que nos propomos a concentrar nossa análise em um foco ampliado, voltado para os efeitos que a obra exerce historicamente em termos de conteúdo, o que, evidentemente,

não nos leva a descartar as demais camadas que conferem ao texto um todo artístico que o diferencia do acervo romântico.

A diferenciação não se encerra aqui, já que é necessário tratar tanto do cenário em que o léxico serve à arquitetônica do cômico (em seu realismo miúdo, das coisas do cotidiano vulgar) quanto do problema teórico proposto por Bakhtin na imagem de uma aproximação entre o elevado e o baixo. Nos romances franceses, os temas dos campos estético, literário e ideológico do medievo europeu expunham os fenômenos da vida mundana, que, por sua vez, seriam aproximados e planejados por uma visão, além de utópica, microrrealista<sup>1</sup>. A estrofe de Guimarães é também, por sua vez, microrrealista em múltiplos aspectos, sobretudo na escolha do material verbal e na reação virulenta ao ideário tépido do romantismo oficial. A aproximação entre alto e baixo, tanto no cenário europeu quanto no brasileiro, traduz esse nivelamento que se manifesta como reflexo de uma relação com a natureza, com a terra e com os seres que nela habitam. Arriscamos dizer, no entanto, que esse quadro associativo se evidencia, desde que se considere o distanciamento entre o continente europeu e o Brasil, separados por séculos e por um oceano.

Guimarães publica *O elixir do pajé* em maio de 1875. O texto leva uma vida clandestina até ser incluído, entre 1988 e 1992, em edições da obra poética de Guimarães, sem haver constrangimento no encontro com a produção poética do mineiro que já fora absorvida pelo Cânone. O poema de Bernardo Guimarães, ignoradas as coincidências com o fundamento medieval a que já aludimos, tem muito da comicidade fundamentalmente própria do Brasil do Século XIX, sobretudo no pendor para, aproveitando a expressão cunhada por Candido (1970), plasmar no molde do categórico os elementos reconhecíveis no plano individual. Viria de muito longe, portanto, a excessiva preocupação do homem brasileiro com a sua própria virilidade, espécie de prerrogativa da cidadania em uma formação social violentamente machista.

---

<sup>1</sup> Bakhtin (1987) denomina *Realismo grotesco* o fenômeno que tratadas expressões cômicas e carnavalescas, segundo seu ponto de vista, semeadas nos ritos e nas festividades populares, dos quais ele aponta, como elemento fundamental, o princípio da vida material e corporal. Este conjunto envolve uma concepção constitutiva da obra de Rabelais e estaria igualmente presente em outros artistas medievais e renascentistas. Trata-se de uma visão grotesca do corpo, de sua aproximação da terra e sua degradação, atitudes basilares para os frutos da pena do criador de Pantagruel, mas que pouco teriam ressonância para a construção cômica e poética que Guimarães gera em *O elixir do pajé*.

Ao voltarmos nosso olhar para a produção literária brasileira, notamos que Bernardo Guimarães, no uso do corpo como representação poética do herói glorioso, em seu poema, desenvolve seus versos fortemente apoiado em uma intenção de aproximar estas representações, outrora elevadas e distantes, da esfera popular. Conseqüentemente, esta atitude rebaixa comicamente o habitual tratamento dado ao *topos* do herói, para renová-lo por meio do *baixo material e corporal*, com núcleos imagéticos semelhantes aos defendidos por Bakhtin em seu estudo. Tal aproximação, aliás, não se restringe à dimensão temática. Batista (2015) já havia apontado o emprego de blocos de redondilhas menores em relação tensa com as estrofes dominadas por decassílabos em *Elixir*, deduzindo disto um procedimento de efeito cômico na medida em que parodiava o tom romântico do herói opositivo de Gonçalves Dias.

Entretanto, a relação da obra do poeta mineiro com a vida é axiologicamente ligada à uma intenção desafiadora que se opõe aos valores estéticos românticos, como aponta Antonio Candido. Trata-se de uma poesia “obscena” (2000b, p. 157) que revela um ativismo que endossa a rebeldia de caráter republicano. Esta atitude tinha ainda como ponto de apoio a “luta contra o Romantismo declinante, que deu lugar a escaramuças entre partidários da tradição e renovadores”. (Candido, 1989, p. 26). Além de nomes como Augusto dos Anjos, Fontoura Xavier, Teófilo Dias e Carvalho Júnior – a cuja produção Candido (1989, p. 26) atribui o efeito de “manifesto anti-romântico” –, o Realismo Poético (ou Realismo Social) seria integrado por Bernardo Guimarães, que desenvolveu como característica essa intenção subversiva e desafiadora, com base cômica e popular. Tal base seria também ligada às expressões mais “baixas” e vulgares, tradicionalmente menos valorizadas na hierarquização canônica da Literatura Brasileira. Isso não afastou o interesse dos autores criativos:

Os próprios poetas, que hoje consideramos uma série plangente de carpidores, fizeram poesia cômica, obscena e maluca, por vezes com bastante graça, como Laurindo Rabelo e Bernardo Guimarães, cujas produções neste setor chegaram até nós [...] (Candido, 1970, p. 8).

Uma vez que no Brasil o distanciamento entre classes se mostra estabelecido historicamente em razão da tradicional e insistente desigualdade de base econômica, a tensão social é uma via comunicante se comparada ao contexto europeu descrito por

Bakhtin. Por outro lado, no que se refere à contextualização cultural, destacamos a importância de encarar tais similaridades como claros reflexos de uma reação humana ao que lhe é inerente socialmente, mas que deriva, na essência, de uma vivência nacional que obedece a regras históricas específicas às quais cada povo é exposto. A relação de sentido que o brasileiro do século XIX constrói com a sua posição natural e social é única, e, o mesmo deve ser dito do cidadão europeu medieval e renascentista. Este fenômeno pode ser reafirmado quando identificamos em ambas as esferas expressões periféricas da literatura que se utilizam destas tentativas de degradação as quais nos referimos, a exemplo de Guimarães, para subverter e degradar o corpo, redirecionando verticalmente seus sentidos originais.

À luz do diálogo com Bakhtin e Candido, pretendemos explorar o poema de Guimarães, na intenção de definir seus aspectos significativos, suas representações e suas funções, no que toca às características próprias de sua comicidade popular, de seu estilo e de suas intenções. Será caro à nossa análise o contexto literário em que se insere Guimarães, especialmente quando situarmos as relações que suas representações estabelecem com a tradição romântica, de onde extrairemos retrospectiva e especificamente, a imagem nacionalista do indígena. Consequentemente, a partir de tais perspectivas, pretendemos identificar quais relações estruturam a comicidade popular dos versos de *O elixir do pajé* e de que forma se dá esse diálogo.

No que concerne à vetorização de sentido, exploraremos em nossa análise o cruzamento associativo entre as representações positivas e negativas dos heróis de Guimarães. Buscaremos tais direcionamentos ilustrando-os em eixos vetorizadores, transversalizados e posicionados nas duas direções: a vertical e a horizontal. Em primeiro plano, no eixo vertical, exploraremos a imagem do herói caído – e, posteriormente, renascido –, associando-a diretamente à representação popular, centrada na obsessão falocêntrica, como era comum no Brasil, mas não somente. Concentraremos nela as suas articulações com os dois estados, o negativo (para baixo/queda) quando relacionado à condução melancólica de Caralho<sup>2</sup>, e, quando

---

<sup>2</sup> Nossa leitura aponta para uma relação dialógica entre o eu-poético e sua genitália personificada, de modo que optamos por nos referir ao interlocutor do eu-poético como “Caralho”, embora não descartemos o

renascido, o positivo (para cima/ascensão). Esta perspectiva também se aplicará à imagem do indígena infalivelmente viril. Por outro lado, o eixo horizontal nos apontará os desvios que afastam as imagens de Guimarães – Caralho e o pajé – do projeto estético da representação romântica do herói nobre e moral da Literatura de Fundação.

Por fim, pretendemos localizar em que lugar o poema de Guimarães se posiciona quando relacionado ao seu próprio contexto histórico. Refletiremos acerca dos valores que se revelam presentes tanto na cultura literária (ou erudita) como na popular brasileiras da segunda metade do Século XIX, sem esquecermos, é claro, de sua reverberação e posição históricas. Cumpre ressaltar que não endossamos a oposição entre popular e erudito; limitamo-nos a compreender o poder que ela exercia (ou ainda exerce), entre as camadas de intelectuais que dão forma e direção ao estudo sistematizado de nossa(s) cultura(s). Levaremos em conta também a experiência do leitor hipotético que habita o campo literário de hoje, recorrendo à tradição de textos que constituem a fortuna crítica da obra e do poema que nos legou o romancista e poeta de Ouro Preto.

## 2 **Corpo desrecaçado e transgressivo, é o caralho!**

*O elixir do pajé* se inicia pelo vocativo presente no primeiro verso, que apresenta também o uso do termo *caralho* para se referir ao pênis humano, agora convertido em nome próprio e personificado como interlocutor: o vocativo, na leitura que propomos, instaura a cena do eu-poético que conversa com a própria genitália. A etimologia da palavra “caralho” (do latim vulgar, *characŭlus*, membro viril, estado de euforia) contrasta aqui com o projeto enunciativo do eu-poético, que sublinha, no ato de nomeação instaurado pelo vocativo, o atual estado estéril, murcho e cabisbaixo do indivíduo nomeado. A deriva semântica perturba o sentido de vigor atribuído culturalmente ao pênis em sociedades marcadamente falocráticas, como no Brasil e na Europa. O processo

---

efeito de ambiguidade que o termo confere não apenas ao membro sexual, como também a relação entre as duas personagens.

mais importante é, todavia, a singularização em chave de paradoxo: o sujeito uno, nomeado, é, na verdade, muitos, anônimos ou não. Esse tipo de nomeação, a que chamaremos criptográfica e que definiremos ao fim do raciocínio, carrega consigo vários níveis de comicidade, sendo o mais imediato aquele da personificação, seguido da metonimização. O órgão genital masculino, independentemente do vocábulo pelo qual o designemos, não é elemento corriqueiro no arsenal poético da literatura escrita brasileira, embora seja consideravelmente mais frequente na literatura oral. Sua nomeação, na qual se atesta a opção por um termo pedestre e vulgar, já tem potencial cômico e este é ampliado quando o termo chulo é feito nome próprio. Por outro lado, a redução do todo a uma de suas partes também aponta o núcleo ridículo da redução do homem ao seu próprio pênis.

Ambos os processos são, também, relativamente falhos: *pentelhos*, *perna*, *murcho*, *mole* e *cabisbaixo* são os termos que, dando contorno cômico ao Caralho, não migram para um plano de significação ampliado. Pentelho e perna não se personificam; murcho, mole e cabisbaixo são vocábulos chulos ou pedestres e não requerem o tipo de compreensão responsiva que a nomeação criptográfica exige. O leitor não se interroga se por “pentelheira” o eu-poético pretende fazer alusão a algo ou alguém; já o Caralho pode ser uma personagem cuja identidade individual e única pode ser recuperada, como no caso do Marinícolás, do poema de Gregório de Matos. Um ouvinte da MPB dos anos de chumbo pode desvendar a figura de Médici por trás de um pronome de tratamento: “Apesar de você, amanhã há de ser outro dia” é um verso modelar para exemplificar o que estamos chamando de nomeação criptográfica. Para que esta ocorra, um fundamento metafórico garante a presença de uma palavra em lugar de um nome próprio que, por sua vez, não deixa dúvidas a respeito da identidade do sujeito referido. O mesmo ocorre com o Leãozinho, eternizado por Caetano Veloso, cuja descriptografia nos leva à identidade do baixista Dadi Carvalho. O que define o fenômeno é a necessidade de certa familiaridade entre autor e leitores, capaz de conceder as chaves para desvendar a criptografia.

Candido nos permite ir adiante quando discute o enviesamento ideológico na poesia, tomando como objeto a geração de escritores brasileiros do século XIX influenciada por Baudelaire e que deformava os padrões estéticos “[...] segundo suas

necessidades expressivas, escolhendo os elementos adequados à renovação que pretendiam promover e de fato promoveram” (Candido, 1989, p. 25). O crítico se refere à uma intenção histórica de confrontar os valores estéticos vigentes naquela literatura, o “Romantismo declinante” (Candido, 1989, p. 26), e que acenava para uma nova tendência: uma nova poética que manifestava uma “mistura de Romantismo e Realismo” (Candido, 1989, p. 25). É preciso, contudo, considerar que Candido se refere a uma crítica escrita por Machado de Assis – “escritor contemporâneo” e, portanto, respaldado historicamente –, numa cuidadosa e ácida leitura de um panorama ainda em movimento que entrelaça uma geração de poetas brasileiros com a obra de Baudelaire e Victor Hugo. Nas considerações de Candido, aqueles jovens seriam

[...] agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador, chegando alguns ao limiar do socialismo. Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura (Candido, 1989, p. 26).

A despeito do alerta que Machado lança acerca da dissociabilidade entre o escritor romântico francês e o Realismo brasileiro, para Candido (1989, p. 26), aquela se tratava de uma geração que se utilizava do amor à carne, do sexo e do satanismo para se rebelar contra uma estética vigente, ainda que vacilante. Historicamente, a perspectiva machadiana se provou precisa, como afirma Candido (1989, p. 26). Entretanto, o próprio pesquisador paulista atribui à renovação e, com ela, a uma atitude agressiva e niilista, a razão na qual Guimarães e sua geração encontraram base e impulso. Poderíamos, com isso, mesmo que ilustrativamente, projetar no campo estético-histórico literário brasileiro uma associação, um elo que nos permitisse associar à tradição popular brasileira essas manifestações europeias que, embora sob outras motivações, também propunham essa distorção especulada por Candido, e que também é referida no estudo de Bakhtin. Entretanto, como nos demonstra o professor paulista, tal atitude é, antes de tudo, de protesto, justificada pela prática poética que almejava o confronto ideológico e a renovação estética.

O Caralho que afronta o bom gosto literário é, afinal, emergência de uma comicidade popular, ao mesmo tempo em que é adesão a um projeto de renovação da linguagem poética. Uma vez que seu estado, outrora ereto (invencível), agora assume a condição de murcho (derrotado), configura a condição também distorcida do pênis masculino, personificado e associativamente passivo. Esse quadro associativo pode ser estendido à intenção crítica que marca o confronto estético. O quadro estável e sólido, “declinante”, em busca de um impulso de vigor que renove o quadro estéril e estético, só será possível, contudo, com o auxílio mágico e milagroso, originado pela porção do pajé vigoroso, arauto da ressurreição de Caralho.

Antonio Candido, ainda sobre o histórico literário brasileiro, dissertou sobre a atitude crítica adotada pelos escritores do século XVII, “[...] uns arredondando-se no riso, outros encrespados pela indignação [...]” (Candido, 2000a, p. 147). Os tons binários dessa manifestação literária seiscentista se apoiavam numa atitude rebelde de face transgressora e mantinham um elo com raízes europeias, expressões estas de caráter influenciador. Chegando ainda vigorosas ao Oitocentos, alcançam um Guimarães, que se insere como voz tributária de suas linhas de força. Uma boa síntese é oferecida pelo autor do *Formação da literatura brasileira*:

No século XVII, o virtuosismo literário favoreceu a elaboração duma forma nova, em que a sátira tradicional se mesclava ao burlesco e à epopeia, gerando o chamado poema herói-cômico, de raízes firmadas porventura nos italianos do século XV (Candido, 2000a, p. 147).

O apontamento dos costumes culturais e morais é característico e tradicional na construção romanesca brasileira, considerada em suas perspectivas arquitetônicas situadas na fronteira entre o mundo da arte (a forma estética) e o mundo da vida (a experiência social e cultural brasileiras). Por outro lado, a tradicional influência europeia é encapsulada e vertida em um agente aglomerante, no que diz respeito à construção formal-discursiva, como podemos depreender do seu papel de *locus* originário. Naturalmente, o serviço que esta mescla presta ao leitor histórico pode, considerada a sua absorção, agir não só unir, mas bilateralmente. A poesia herói-cômica se mostra então mais uma manifestação da ação negativa desta produção, à medida em que sua

estética transgride a virtude poética em vigor; em que esta atitude se estabelece em posição oposta à rigidez reinante.

Além de elucidar esse caráter “militante” (Candido, 2000a, p. 148), em *Dialética da malandragem*, Candido relaciona a composição literária com a sociedade brasileira. Com isso, se refere ao “endurecimento do grupo e do indivíduo” (Candido, 1970, p. 17) como agente que “confere força de identidade e resistência” (Candido, 1970, p. 17). Essa representatividade se mostra latente na produção literária “clandestina” ou “não-canônica”, a exemplo de Guimarães. A exposição do princípio material e corporal carrega essa relação do indivíduo com seu próprio corpo, filtrada nas diferentes esferas de representação social. O estilo grotesco de Guimarães, defendido por Candido, confere ainda mais àquele um direcionamento rebelde aliado às expressões baixas e populares. Guimarães recorre a mecanismos profanadores, fúnebres e infernais para construir a sua identidade estética representativa e renovadora. Nas palavras de Candido:

O tom de galhofa e o disfarce do estilo grotesco acobertaram (quem sabe para o próprio autor), dando-lhe viabilidade em face da opinião pública e do sentimento individual, uma nítida manifestação de diabolismo; luxúria desenfreada e pecaminosa, gosto pelos contrastes profanadores, volúpia do mal e do pecado [...] (Candido, 2000b, p. 158).

Somada à carga representativa ideológica defendida por Candido, a concepção bakhtiniana do cômico e do grotesco medievais baseia-se completamente na concepção do corpo e da natureza, ou seja, do *princípio da vida material e corporal*. Em *O elixir do pajé*, a imagem do falo em decadência, bem como o desejo por um revigoramento de seus tempos gloriosos de “luta” e “vitórias”, evidencia essa exposição degradada. Dubializada e conotada por meio da imagem moribunda e convalescente do membro outrora viril, o grotesco da imagem destacada “[...] se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele [...]” (Bakhtin, 1987, p. 23)

Considerando a origem europeia desses conteúdos recalcados e admitindo a força transgressiva da forma cômico-popular erguida em torno de um princípio ou intenção épicas, heroicos, aproximamo-nos do entendimento das razões que levaram o poeta à escolha da genitália, com o que ela traz de ganhos e recuos expressivos. Representações dos órgãos sexuais humanos são fundamentais na construção da

imagem grotesca do corpo, que não “está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites” (Bakhtin, 1987, p. 23). A naturalidade fisiológica em destaque provoca uma aproximação entre humano e natureza. Essa comunhão, ou aproximação, “consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido.” (Bakhtin, 1987, p. 23, grifo do autor). O corpo do grotesco se aproxima do real, do verdadeiro, do natural; ultrapassa-o e, muitas vezes, concentra-se em detalhes do corpo nos quais há o contato com o ar e a passagem (em geral, órgãos mais íntimos) e em que há um sentido transformador (gravidez, nascimento, alimentação etc.). De certa forma, a mensagem de um corpo sempre incompleto e sempre “criado ou criador” (Bakhtin, 1987, p. 23) é expresso na idade representada: a infância ou a velhice. Esta relação constitui o efeito natural da reprodução, em que a exposição grosseira do órgão sexual supera qualquer expressão moral.

Se, por um lado, identificamos os termos sexuais como elementos participantes da geração da vida humana, por outro, obtemos a imagem do corpo moribundo, próximo do fim, e cuja morte é “prenhe” e “dá luz” (Bakhtin, 1987, p. 23). O órgão sexual masculino personificado por Guimarães, símbolo popular de virilidade e cujo caráter virtuoso reside principalmente em sua estatura, em sua solidez e em sua envergadura, também reencontra nestas representações a fonte do riso e da sátira popular. O tom satírico e grosseiro, sob a leitura atenta e contextualizada, demonstra ainda mais acentuadamente o caráter crítico, apoiado na exposição do órgão reprodutor vacilante e humilhado que, ao mesmo tempo em que fere a masculinidade latente – refletida na flacidez do que já foi pulsante –, confronta os costumes estéticos, que, por sua vez, refletem a sociedade conservadora e pálida. Em termos realistas, a interpretação ambígua de uma imagem do órgão que se encontra incapaz de cumprir seu papel natural de dar a vida, nos leva a destacar que Caralho protesta contra tal condição, ao mesmo tempo em que aceita melancolicamente este quadro.

### 3 O vocabulário grosseiro e o Caralho doentio

O Realismo Grotesco se caracteriza tradicionalmente pelo uso da linguagem familiar e comum. Tais ocorrências linguísticas são expressas naturalmente, pois também são culturais e comuns à realidade comunitária. Inversamente, a linguagem que é comum em *cima*, é estranha em *baixo* e, portanto, deve ser transformada, normalizada e familiarizada. Por sua vez, as grosserias e injúrias, quando contextualizadas, são expressões identitárias e particulares do riso cômico e cujos usos desvinculam-se de suas matrizes semânticas originais; mas elas também se renovam e são carregadas de um novo vigor discursivo. Esta dinâmica é comum e familiar ao cotidiano popular.

É preciso também considerar que na Europa estudada por Bakhtin no trabalho sobre Rabelais, os festejos homenageavam a alta sociedade e punham-na, momentaneamente, em comunhão com as classes menos privilegiadas. No Brasil do século XIX, entretanto, a sociedade sofria, sem quaisquer atenuações, o processo da imposição da cultura colonizadora. Constantemente, isso resultou, para o povo, em um sentimento de abstração das origens, que ainda encarava suas fontes locais em busca de uma identificação tardia para fazer frente às influências europeias. Uma cultura jovem e profundamente reificada se subordinava a um quadro complexo de caráter invasivo. Diante de tal quadro histórico, nos questionamos: como reagir a uma penetração arbitrária encapsulada historicamente senão por meio de um exame do realismo grotesco, em sua retaliação grosseira e cômica?

O projeto poético de Guimarães, aparentemente inspirado na poesia clássica e no vocabulário próprio de versos gregos e latinos, não segue rigidamente, porém, a métrica heroica, que fica apenas sugerida aleatoriamente em alguns versos. Por outro lado, o vocabulário oscila entre as composições épica e vulgar – ou culta e grosseira. Essa combinação provoca uma maior aproximação entre uma visão sublime (ou alta) e uma grotesca (ou baixa), que as posicionam em um só plano. A exploração deste direcionamento vertical polarizado (ascendente e descendente) sugere, ao nosso ver, uma intenção caricata que confronta a hierarquia universal europeizada que regeria as relações humanas.

A estrutura, em sua disforme e livre versificação, nos permite uma associação com *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. Isto demonstra que, além de uma crítica à construção heroica do indígena romântico – como demonstraremos adiante –, há uma necessidade de rompimento com a seriedade formal da narrativa épica romântica. Se antes a trajetória ascendente abrigava uma intenção estética valorativa e heroica, em *Elixir*, essa vetorização topográfica subverte o conteúdo e a forma, agora também direcionados para baixo. O direcionamento vertical descendente, então, pode também ser associado ao declínio da ereção do Caralho cabisbaixo e merencório? Vejamos:

Que tens, caralho, que pesar te oprime  
que assim te vejo murcho e *cabisbaixo*  
[...]  
Nessa postura *merencória* e *triste*  
[...]  
(Guimarães, 2022, p. 2, grifo nosso)

Que é feito desses tempos gloriosos  
em que *erguias* as guelras inflamadas  
[...]  
(Guimarães, 2022, p. 2, grifo nosso)

[...]  
*erguendo* o teu vermelho cabeçalho,  
faminto e arquejante  
[...]  
(Guimarães, 2022, p. 2, grifo nosso)

Graças ao santo elixir  
que herdei do pajé bandalho  
vai hoje *ficar de pé*  
o meu *cansado* caralho!  
(Guimarães, 2022, p. 5, grifo nosso).

O vocabulário épico, ainda, empresta a Caralho uma concepção clássica de heroificação, mas que se centra predominantemente na memória. O emprego dos imperativos e infinitivos dão lugar à predominância das formas conjugadas no pretérito. Por outro lado, o narrador do poema é representado em primeira pessoa e se centra no tempo presente, embora sempre recorra ao passado para construir suas falas e pensamentos. Seu objeto de anseio, ou seja, a retomada da personagem Caralho aos seus dias gloriosos, sugere durante todo o poema essa associação do tempo presente/passado com a direção baixo/alto, intenção simbolizada pelo falo. Quando empregado, o subjuntivo nos dá um direcionamento esperançoso: o da salvação de Caralho e,

consequentemente, o da sua profetizada retomada futura. Ou seja, é o modo verbal do “emplastro” místico que poderá devolver a Caralho sua virilidade. Assim, quando enfim a empresa bem sucedida resgata Caralho, os infinitivos nos devolvem a forma clássica e épica.

Eu te adoro, água divina,  
santo elixir da tesão  
eu te dou meu coração,  
eu te entrego a minha porra!  
Faze que ela, sempre tesa,  
e em tesão sempre crescendo,  
sem cessar viva fodendo,  
até que fodendo morra!  
(Guimarães, 2022, p. 6)

A onipresença dos adjetivos, cara à construção heroica-épica, adquire aqui uma função negativa. Seu estado conclusivo deriva diretamente do processo que é normalmente designado pelo verbo, o que resulta na marca adjetiva, que nomeia o estado do sujeito. Os adjetivos direcionam a atenção para o estado atual de Caralho e que, em contraste com o seu passado glorioso, destaca a sua derrota. Quando presentes, os adjetivos distorcem o caráter empoderador tradicional e, opostamente, negativam a condição de Caralho. O que acentua o vínculo mantido com os feitos passados e que, se normalmente ilustraram a constância inerente ao guerreiro implacável, agora configuram uma impressão de progressão negativa que leva à derrota do herói caído e cabisbaixo.

Essa proposta cômica de Guimarães, como melhor detalharemos na seção adiante, provoca um sentido de rebaixamento por meio do seu caráter irônico e inverso, relacionando o que é normalmente encarado como grosseiro ou vulgar com o que se intenciona como heroico ou épico. Tal intenção é característica do poema herói-cômico, definido por Sales (2018), que destaca seus traços desfiguradores e “burlescos”, caracterizando-os

[...] como imitação satírica ou paródica de matéria heroica da epopeia, ao transformá-la em assunto banal, porém mantendo a linguagem sublime e elevada, na sátira; ou, em linguagem vulgar e chula, na paródia. Se no poema burlesco, deuses e heróis são apresentados de forma trivial em linguagem comum, no poema herói-cômico, abordam-se temas comuns e heróis ridículos de modo solene e em tom (linguagem) épico. Ou, dito de outra forma, o gênero

trata um sujeito e uma matéria fúteis e ligeiros com tom solene, elevado, na linguagem própria do poema épico. Deste contraste nasce o riso (Sales, 2018).

No texto de Guimarães, há o predomínio das associações antitéticas e conflitantes, em que se destacam dois tipos de direcionamentos verticais: um positivo (para cima) e um negativo (para baixo). Não apenas no que se refere ao tempo verbal empregado, como vimos imediatamente acima, mas também no que toca às esferas sensorial e metafórica, representadas no emprego substantivo e adjetivo, o direcionamento vertical fortalece as associações com a temática sexual popular do falo, representado seja positiva ou negativamente. Tradicionalmente, esta ideia aponta a marca imagética da rigidez e/ou da ereção do pênis (virilidade) ou do amolecimento e da inércia (impotência, cansaço). Ainda, o eixo vertical ilustrado pela idealização do estado ereto reflete as associações em torno do par vitória/derrota que cercam a personagem Caralho. Quando questiona sobre a situação deprimente do presente, o eupoético se vale de termos associados à temática melancólica, sempre direcionado para o sentido vertical negativo, ou seja, para baixo. Quando exalta os “tempos gloriosos” (no passado), no primeiro terço do poema, ou no último terço, isto é, a recuperação do vigor perdido, o sentido é oposto, é positivo:

Que é feito desses *tempos gloriosos*  
em que *erguias* as guelras inflamadas,  
[...]  
Qual hidra furiosa, o colo *alçando*,  
co'a sanguinosa crista *açoita* os mares,  
[...]  
*erguendo* o teu vermelho cabeçalho,  
faminto e arquejante,  
[...]  
(Guimarães, 2022, p. 2).

Na última terça parte do poema, lemos:

Tu que aos conos fizeste guerra viva,  
e nas guerras de amor criaste calos,  
*eleva* a frente *altiva*;  
[...]  
hoje novos *trunfos* te prepara,  
graças ao santo elixir  
que herdei do pajé bandalho,  
vai hoje *ficar em pé*  
o meu cansado caralho!

(Guimarães, 2022, p. 5, grifo nosso).

A personagem Caralho, celebrada como “guerreiro triunfante”, lidera a presença abundante de termos grosseiros de associação sexual. As doze ocorrências do termo popular que se refere ao pênis no poema se tornam marcas do estilo informal e satírico, quando comparadas às características do Indianismo Romântico. Contrastivamente, Caralho é comparado à “hidra furiosa” (Guimarães, p. 2), como referência a Hidra de Lerna, morta por Herácles e que aqui simboliza a bravura do lendário guerreiro, e é marca da construção heroica do Romantismo literário brasileiro, que se empenhou em construir a figura do indígena honrado e invencível como epítome do herói nacional. Essa representação é poluída por meio da marca estilística de Guimarães que, como analisa Perloski (2014), se apropria da estrutura e do ritmo indianista para conferir ao seu poema o tom satírico, com intenção de

[...] dar foro de autenticidade “nacionalista” à sua composição – e, sem dúvida, para torná-la também jocosa –, Bernardo Guimarães se apropria do legado da geração romântica imediatamente anterior, fazendo uso de todo um contexto cultural indígena (Perkoski, 2014, p. 180).

Por fundar-se a partir da vivência cotidiana do povo, o vocabulário grosseiro e mundano permeia toda expressão elevada, incorporando-a à sua esfera e normalizando-a. A obscenidade engendrada por Guimarães, familiar a esta dimensão, confere ao herói indianista uma imagem satirizada. O tom solene que transforma celebração em comédia complementa uma naturalização que a tudo toca. Como afirma assertivamente Sales, que vê no gênero a formalização de uma concepção ao mesmo tempo degradante e conciliadora, a poesia herói-cômica se ancora nestes fundamentos. Há nela o desmembramento apontado por Bakhtin e pela forma heroico-cômica detalhada por Sales. Podemos então, também, extrair do vocabulário grosseiro essa função renovadora e degradante que, na visão popular, a tudo transforma e a tudo naturaliza, mas que, contudo, “concilia” o belo e o elevado.

#### 4 O elixir sagrado e o indígena fornicante

O órgão masculino em *O elixir do pajé*, em nossa leitura, deve ser associado a uma construção heroica. A ideia representada se aproxima dos modos clássicos tradicionais, como o trágico, o épico e o cômico. São aspectos enformadores que, ao integrarem uma relação axiomática que busca determinado efeito, adquirem um conteúdo renovado. Assim, ao mesmo tempo em que Caralho representa uma máquina sexual viril, ele também, simultaneamente, tem sua bravura e resistência de outrora somados a tal representação, sublinhando, no movimento de acréscimo semântico, o seu caráter guerreiro. Caralho é descrito como autor de grandes feitos, cuja matéria semântica adquire uma forma cômica que, a partir de uma interlocução entre ele e o eu-poético, o ressignifica.

A relação entre o eu-poético e suas ações se centra em uma representação polêmica, uma valorativa (positiva) e uma desvalorativa (negativa). O eu-poético de *O elixir do pajé* é representado em primeira pessoa, e, quando localizada no tempo presente, sempre recorre ao passado para construir suas reflexões e suas lamentações, é a face negativa de sua representação, que olha para o passado com nostalgia e orgulho, mas que, encarada do tempo presente, o reflexo destaca o polo melancólico. A intenção centrada e representada na imagem do órgão sexual masculino é subordinada a essa transversalização, ou seja, o passado representa o alto glorioso dos feitos de Caralho, enquanto o presente, sua baixa condição melancólica. Seu objeto de anseio – a retomada da personagem Caralho – sugere durante todo o poema um primeiro momento de atravessamento, em que o par associativo presente/passado é cruzado com o eixo direcional baixo/alto. Um segundo momento de atravessamento é alcançado com o surgimento do indígena necromante, arauto da salvação de Caralho.

A presença do indígena sugere a invocação de um indianismo cada vez mais distante e acentua o caráter que Perkoski, na análise que dedica a *O elixir do pajé*, atribui à polifonia. Para ele, a polifonia dá “voz ao coletivo e ao próprio pajé, instituindo assim a democracia das vozes.” (Perkoski, 2014, p. 181). Esta associação é evidente a partir do estudo de Perkoski e expõe o aspecto universalizante da representação indianista cômica

de Guimarães. Temos, por um lado, a voz de um imaginário coletivo que vê no indígena feiticeiro a figura sagrada. Desta representação, todavia, não podemos extrair apenas o tratamento sacro dado ao pajé, em sua representação romântica tradicional, mas também uma voz romântica posta em questão, que nos oferece a sugestão de que “um pajé preocupado com a sua potência viril está longe da valorização e do poder transcendente a ele atribuído.” (Perkoski, 2014, p. 182).

Cumpramos ainda destacar a invocação da personagem indígena como arauto do elixir milagroso e como marca de uma representação multifacetada. Se, por um lado, identificamos a distorção de uma visão heroica clássica que, no Brasil, é aplicada à imagem do indígena -símbolo como ideal estético, podemos igualmente atribuir à sua atitude criadora uma segunda camada crítica que expõe a fragilidade do Romantismo brasileiro. A virilidade que subsiste à queda da personagem de Guimarães confronta uma representação “feminizada” do herói patriótico sul-americano, como nos lembra Sommer (2004), ao mesmo tempo em que se associa satiricamente a um apontamento da perda da virilidade (em algum ponto passado). Sommer esclarece-nos ainda que o corpo indígena representara a reação romântica ao Arcadismo e, por isso, carregava em si a marca de uma certa atitude libertária.

O Romantismo brasileiro tentava, portanto, glorificar um herói nacional, a exemplo de nossos vizinhos continentais, mas com resultados diferentes do desejado. Ao glorificar tal heroísmo por meio do corpo nativo, ambigualmente, o movimento concebeu um arquétipo masculino mais falho do que perfeito. Adicionalmente, sobre isto, Sommer (2004) aponta que são heróis subordinados a personagens femininas fortes que ameaçavam o “machismo mortífero” (Sommer, 2004, p. 31). Ainda que a obra de José de Alencar cerque-se de contradições, quando realiza, a seu modo, a construção desse herói imperfeitamente positivo busca amparo em uma relação mística voltada para a natureza e para a vida, na qual o caráter feminino condicionante pode ser assumido, na ausência da mulher, pela natureza em si mesma. Iracema e América, mulher e continente, representam termos de uma equação instável, que leva, contudo, a resultados sempre muito próximos. No *Elixir*, a ameaça ao masculino vem de outro projeto de dizer a nação.

A subversão do indígena corporalmente elevado à glória da ereção contrasta com a construção histórico-literária do Romance de fundação brasileiro e revela um segundo grau de bidirecionalidade: a horizontal. O indígena viril é desmoralizado e desvinculado do projeto de herói positivo e nacional-nacionalista; sua revigoração é apenas fisiológica e visa unicamente fins sexuais e fanfarrões, quando o projeto de construção do herói em Guimarães é observado na direção de uma desestabilização do consenso no sistema literário. Ao lado de heróis que superam obstáculos grandiosos e se demonstram íntegros, a personagem de Guimarães se acomoda mal, pelos seus modos vulgares e objetivos de pouco valor. Ainda no horizonte do sistema literário, quando vemos Caralho marcado negativamente como o guerreiro caído que lamenta a perda de sua potência sexual, sua posição no sistema muda por outro motivo, que é a origem de seu desencontro com a sociedade: não destoa do mundo por carregar virtudes entre sujeitos degradados, mas por sua degradação ser risível e habitualmente ocultar-se na discrição de coadjuvantes. Em todo caso, essa bi-horizontalidade conota dois sentidos entrecruzados em ângulo reto, que nos direcionam diretamente ao estado declinante de uma representação heroica: dinâmica, em um sentido, e inerte em outro.

Não são apenas as questões de teor ontológico que tomam o poema em confronto direto com o ideal romântico. Além do próprio pajé e de Caralho, há a celebração do elixir como solução sagrada presenteada pelos deuses ao ser humano. A escatologia que marca a sátira de Guimarães não ignora o heroísmo construído pelos autores indianistas, o qual, além dessas marcas, carrega o tom sacro, característico do movimento e também corrompido em *O elixir do pajé*. Descrito como “miraculoso” e “santo”, o elixir é o artefato místico herdado de outro “guerreiro” triunfante: o pajé, e que trará Caralho de volta à sua glória. O indígena, “nigromante” e idoso, “foi ter com o demônio” (Guimarães, 2022, p. 3) para obter ajuda em enrijecer seu órgão reprodutor e conseguir consumir seu matrimônio. Ocorre que, ao resgatar sua virilidade, o pajé morrerá em decorrência do exagero. Para Souza (2010), ao retirar da figura do eremita, do pajé, o traço de sabedoria, moderação e ascetismo, Guimarães “[...] desconstrói, “[...] com a sua criação, o caráter de sacralidade atribuído aos pajés, desviando-o, através do erotismo” (Souza, p. 182).

Há ainda uma ruptura da dupla polarização indianista alencariana descrita por Alfredo Bosi (1992) como fundada no mito pré-colonial. Alencar entrelaça tal base mítica

em O guarani, por exemplo, com “[...] pensamento conservador, mito indianista e metáfora romântica.” (Bosi, 1992, p. 180). Apesar do recurso a uma base mítica, o autor cearense explora a construção de um “herói comum” e com duas faces, a do “[...] colonizador, tido como generoso feudatário, e o colonizado, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem.” (Bosi, 1992, p. 180) O pajé, que não corresponde a nenhum dos dois polos, escapa e dissona da representação bifronte romântica do indígena herói.

A ambivalência na representação sacro-grosseira é refletida nas tentativas de degradar a sacralidade do indígena idealizado e nacionalizado. Esse eixo é central não apenas na temática de Guimarães, mas também na comicidade carnavalesca e popular. Sua sátira indianista, composta de um vocabulário grosseiro e posicionada antagonicamente à sua fonte inspiradora, ao mesmo tempo que comiciza uma situação melancólica, confere ao indianismo uma nova concepção, ou um desvio, como afirma Souza (2010). Essa ambivalência é central na tradicional ritualística cômica, em que as blasfêmias, “[...] embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam.” (Bakhtin, 1987, p. 15).

Podemos alinhar essa bidirecionalidade a qual nos referimos com os conceitos de *nivelamento/desnivelamento estético*, elaborados por Charles Lalo e articulados por Gilda de Mello e Souza (2003) no estudo que ela dedica à *Macunaíma*. A autora atribui a uma herança europeia a estruturação dada por Mário de Andrade à sua obra. *Macunaíma* seria fruto de uma tradição que carrega essa transversalidade intercultural, em que expressões de matriz europeia tocam e se aliam à estética oral, musical e literária desenvolvidas no Brasil. Ela, ao analisar a transposição erudita de Andrade – cujo processo envolveu a interação entre cultura erudita europeia e cultura popular brasileira –, identifica tais movimentos como modulares da obra e a eles se refere como *nivelamento estético* e *desnivelamento estético*. O primeiro, corresponde ao fenômeno em que um gênero inferior de arte culta ascende a um superior. O último ocorre quando, ao contrário, é o “povo que apreende e adota a melodia erudita”. (Mello; Souza, 2003, p. 19). Mas como articular, então, tais conceitos, que se apresentam fundamentalmente musicais, à matéria poético-verbal? Gilda de Mello e Souza esclarece que:

[...] o mesmo processo se repete na elaboração do texto, que também é aprendido de cor. O cantador não é um artista iluminado que encontra as suas soluções de improviso; é um profissional que se prepara longamente para a prova, armazenando na cabeça uma quantidade extensa e variada de conhecimentos, recolhidos nas fontes mais diversas: no Novo e Velho Testamento, na arte da gramática, em manuais de álgebra, dicionários de fábulas, livros de mitologia e de astrologia, em velhas narrativas como a do imperador Carlos Magno, em romances de literatura de cordel. Por outro lado, procura guardar na memória desafios inteiros que se tornaram famosos no passado ou versos célebres de outros cantadores. Todo esse imenso material é fixado na lembrança por intermédio de uma infinidade de "processos mnemônicos de enchimento e mesmo de raciocínio", como "enumerações, associações de imagens, de ideias feitas, dicções estereotipadas sem lógica intelectual" etc... Deste modo, o processo surpreendente de "tirar o canto novo" não representa nenhum milagre; é um fenômeno de "traição da memória" — como o chama Mário de Andrade — provocado pelo simples desejo de vencer (Mello; Souza, 2003, p. 19).

Gilda de Mello e Souza (2003, p. 9), ao tratar da criação de *Macunaíma*, aponta que tal processo “foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita”. Sua visão é a de que, a partir dessa herança musical, originada dos influxos externos, provoca, por meio desta adoção, uma incorporação que transforma aquela expressão – no caso, a música europeia – em uma entidade revestida de posse timidamente brasileira, mas que esconde uma base essencialmente advinda da Europa. Essa planificação nos é útil, contudo, à medida em que encaramos nela outro grau de relação histórica entre o mítico americano e o ideológico europeu, como algo inerente e indissociável de nossa tradição. Embora tentemos manter cuidadosamente o distanciamento intercontinental que nos obriga a considerar os contextos geográfico, cultural e histórico desta relação, mas a partir dos quais nos permitimos apontar e reconhecer mais essa paralelidade, a natureza dessa dialética nos remete à absorção interestética própria da Literatura e sobre a qual comentamos anteriormente.

## 5 Considerações finais

As manifestações populares europeias na Idade Média e no Renascimento demonstram certa relação com a realidade histórica brasileira, embora contextual e culturalmente distantes. Entretanto, se as considerações de Bakhtin revelam não apenas um caráter transgrediente na comicidade popular, mas também universal, esta associação intercontinental se mostra também ideológica e culturalmente frágil, se comparada ao histórico brasileiro. Trata-se sim de uma universalidade inerente à cultura dos povos, que se submete aos efeitos da natureza e mantém com ela uma relação íntima, contudo, essa mesma relação que ao povo confere um sentido e uma identidade, só lhe é cara a partir de sua plena vivência coletiva e real. O baixo corporal, o grotesco e o cômico emergem como características que emanam dessa relação do povo com a terra, mas não de “todo”, e sim, de cada povo. O brasileiro, que no século XIX ainda procurava uma compreensão a partir de uma reflexão nacionalista mantinha internamente suas relações sociais ainda em estado embrionário.

Identificamos em *O elixir do pajé* uma planificação que, ao mesmo tempo em que nivela diferentes esferas, se empenha em confrontá-las. Tal aspecto é refletido na força da perversão de valores a que Guimarães se dedica. Ao rebaixar as imagens românticas do indígena viril e do guerreiro “falível”, Guimarães se vale delas para, por meio da estrutura disforme de seus versos e do vocabulário obscuro, também aproximá-las e degradá-las, naturalizando-as e dando-lhes uma face desprovida do distanciamento glorioso tradicional. Assim, a imagem pervertida se torna próxima e tangível, agredindo a tradição literária e estética, seja nacional ou europeia. A estrutura acentua uma necessidade de rompimento com a rigidez formal da narrativa épica tradicional. Se antes a trajetória ascendente, configurada positivamente, abrigava uma intenção estética valorativa e heroica, em *Elixir* essa vetorização topográfica subverte o conteúdo e a forma, agora também direcionada para baixo, em direção negativa.

A temática sexual, cuja natureza transgressora e transformadora é central para nós, é revelada pela sistematização do eixo vertical bidirecional. Assim, a verticalização na ilustração do eixo positivo/negativo, move as associações semânticas em direção ao

que identificamos como temáticas. O direcionamento positivo (para cima) é aliado à temática cômico-sexual, por meio da escatologização do órgão reprodutor masculino, centralizado, é claro, na imagem da personagem principal. Contrastivamente, quando direcionado negativamente (para baixo), os termos depreciativos compõem a situação penosa em que Caralho se encontra. Tal metaforização é sintomática no que se refere à tradição popular e é intrínseca à linguagem popular brasileira e seu efeito escatológico é culminante no vocabulário de *O elixir do pajé*, cuja grosseirização se converte em rebaixamento do corpo, bem como em sua aproximação.

Nossa perspectiva aponta para o segundo caso, pois esse movimento coincide com a perspectiva de *desnívelamento estético*, ou seja, a tradição, a estrutura e a forma erudita literárias são rebaixados e deslocados em *O elixir do pajé*". A exposição direta do vocabulário grosseiro materializa essa ideia e é central na estrutura de Guimarães: o desnívelamento das estruturas eruditas e distantes, misturadas e convertidas a uma esfera diversa e unificada.

Ainda que a queda do herói vencido – com destaque aqui para a associação direta que o seu estado estéril mantém com a idade avançada – obtenha a salvação no elixir herdado do indígena “nigromante”, cumpre-nos ainda destacar que o caráter descendente, se converte, depois, em um redirecionamento positivo, a partir do resgate do estado viril de Caralho. O protesto poético que defendemos se alinha então ao renascimento de Caralho. Graças ao “santo elixir” (Guimarães, 2022, p. 5), o herói revigorado e “renovado” novamente se levanta, agora restituído de suas forças e ávido por novos feitos gloriosos, metaforizados, é claro, na imagem de suas pretensões “profanas”. Notamos aqui uma complexa configuração polissêmica que, ao coligar nos versos uma atitude renovatória de uma nova poética, engendra um discurso que desafia os valores morais de uma sociedade cristã-androcêntrica e, finalmente, o rompimento com uma insistente tradição colonizadora. Sustentamos que é em tal configuração que se encontram planejados os intentos da mente criadora de Guimarães.

O pênis, historicamente alinhado à ideia de força e glória, é tradicionalmente vinculado a uma tradição metonimizadora. Estas bases semânticas da virilidade são sólidas e estáveis. São expressões que ainda se encontram poluídas pelo espectro machista da nossa sociedade. A representação que o pênis provoca na história é o eixo

vazante do machismo devastador, ao redor do qual gravitam tais representações<sup>3</sup>. A sociedade implicada no universo de *Elixir*, portanto, é sumariamente degradada pela tentativa que Guimarães empreende de subverter a moral, e cujo efeito indireto colide com a figura da virilidade e da ereção de Caralho. Decerto, a hegemonia masculina se estabelece em virtude de uma atmosfera androcêntrica que nos revela uma sociedade historicamente fálica, que contrasta com uma moral hipócrita centrada veladamente no órgão sexual masculino penetrante e inabalável, antitetizado nas imagens poéticas de Guimarães.

A mente heroica “fanfarrona” (Machado, 2007) e derrotada do eu-poético é a demonstração de uma intenção criadora desviante que tenta aproximar os valores morais e estéticos de sua contemporaneidade para alinhá-los a um eixo transgressor que possui uma face utópica. Embora não trate de valores puramente artísticos, este fenômeno se situa nas “fronteiras entre a vida e a arte” (Bakhtin, 1987, p. 6), que é vivida (não assistida) pelos indivíduos e que manifesta uma face utópica e universal. De certa forma, a mensagem de um corpo sempre incompleto e sempre *criado* ou *criador*, é expressa na idade representada: a infância ou a velhice. O mesmo se aplica a Caralho, à sua decadência e, por último, ao seu renascimento. A dádiva concedida ao herói por meio da solução mágica age como cápsula que funde a morte com a transformação, a horizontalização e a harmonização dos sentidos da vida, em uma só dimensão.

No que se refere ao tratamento contrastivo do sacro e do profano, percebemos que a centralidade cômica, naturalmente, não poderia descartar sua relação antitética, visto que se tratam de duas dimensões imanentes da vida e do povo. Passa por esta relação a constante perversão dos valores considerados virtuosos e, também por ela, a inversão dos sentidos, que degradam o sagrado e tornam cômico o profano, posto que, na esfera popular da vida real, a transgressão transforma e a aproximação planifica. Além da menção ao campo discursivo religioso (sagrado), simultaneamente, vemos a naturalização dos arquétipos literários tradicionais. *O elixir do pajé* também manifesta

---

<sup>3</sup> Esta discussão, em razão da relevância de uma investigação mais sistemática sobre a construção literária de um *ethos* masculino propriamente romântico e paradoxalmente atual, é tentadora, mas evitamos fazê-la aqui exatamente por requerer uma abordagem sistemática, dentro da qual o *Elixir* seria um momento peculiar.

essa profanação por meio do desvio dos valores ambíguos do Romantismo brasileiro e sua relação com a tradição europeia: o herói decadente e nostálgico, que contrasta com a imagem clássica do indígena perfeito e virtuoso, mas que também manifesta uma personalidade falha e vacilante. Todos estes aspectos são distorcidos ou acentuados em *Elixir*.

A tensão rígida e moral da construção heroica que buscava um modelo brasileiro dá lugar à uma representação grossa e escatológica que, por sua vez, degrada tais aspectos. Esta concepção poética serve a uma intenção degradante e militante, que busca se rebelar contra uma vigência literária contemporânea e, ao mesmo tempo, tradicional. A renovação de modelos – sejam brasileiros ou europeus – considerados arcaicos por meio de outra concepção estética, demonstra a tentativa de delas se distanciar, além de também parecer já acenar para valores estéticos ainda vindouros, como uma antecipação do que veríamos no Realismo, no Pré-modernismo ou mesmo no Modernismo.

Cumprir ainda destacar que o sentido da linguagem popular – a exemplo do poema de Guimarães –, embora desviante, é, como propomos, universal e utópico. As grosserias e as blasfêmias, quando elaboradas e enunciadas em contexto carnavalesco, não apenas conotam/denotam a crítica literária, mas a aproxima dos reais valores universais do povo. Como dito anteriormente, o tom lúgubre e jocoso, que “degrada” e “mortifica”, também transforma, traveste, e, muitas vezes, enaltece. É parte da metamorfose das regras naturais da vida. A transgressão do corpo é prenhe de vida e, como tal, carece da ignição semântica que apenas a linguagem possui. Ao subverter a imagem fálica do herói, em sua potencialidade vital já subvertida por valores masculinizados, Guimarães a concilia com sua natureza e a redireciona.

A intenção universalizante apontada por Bakhtin atua em virtude de uma visão utópica, sobre a qual refletimos anteriormente, e é também face constituinte do riso popular. Entretanto, uma concepção cultural própria como a brasileira só conserva de forma opaca tais influências. Como afirmamos anteriormente, os desvios presentes em *O elixir do pajé* conservam uma face mais rebelde que utópica, que tentam superar uma face distanciadora tradicional, destacadas do arcabouço estético da orientação canônica brasileira, que não conjuga coerentemente a realidade da vida popular no Brasil do século XIX.

Como apontamos anteriormente, contudo, a concepção de Guimarães é sim realista, mas o é a partir de uma atitude naturalizante, e não utópica, ou, ao menos, não absolutamente. Diferente da forma grotesca europeia, que tem como objetivo marcante o rebaixamento das representações que, em razão da hierarquização social das sociedades, transfere tudo que é distante e elevado ao plano material e corporal, o caráter utópico de *Elixir* é, no que toca a relação do povo com a natureza, acidental. Seu projeto poético busca antes protestar que carnavalizar. O que nos leva a identificar, conseqüentemente, a ideia de um Guimarães comprometido com a inovação e com o protesto, e não com o intento de se tornar um “Novo Rabelaisiano”.

### Referências

- ALENCAR, J. de. Benção paterna. *In: Benção paterna*. Clube de Autores, 2010.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: UNB, 1987.
- BAKHTIN, M. Epos e romance. *In: Questões de Literatura e Estética*: a teoria do Romance. 7. Ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- BOSI, A. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. **Dialética da colonização**. v. 2, p. 176-193, 1992.
- BATISTA, D. P. Elementos de comicidade em “O elixir do pajé”, de Bernardo Guimarães. **Revista Eletrônica de Educação e Ciência (REEC)**, v. 5, n. 2, p. 12-23, 2015.
- BUARQUE, Chico. **Apesar de você**. Phonogram: Rio de Janeiro, 1970.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1970.
- CANDIDO, A. Os primeiros baudelairianos. *In: A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática S. A. 1989.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. vol. 1. 9 Ed. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 2000a.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. vol. 2. 9 Ed. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 2000b.

MELLO E SOUZA, G. de. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. 2. ed., São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

GUIMARÃES, B. **O elixir do pajé**. Universidade da Amazônia. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00060a.pdf>. Acesso em: 11 março 2022.

MACHADO, D. Bernardo Guimarães: a exceção pelo risco. **Revista USP**, n. 74, p. 174-187, 2007.

PERKOSKI, N. A transgressão em Bernardo Guimarães. **Texto poético**, v. 10, n. 16, 2014.

SOMMER, D. O guarani e Iracema: um indigenismo de duas faces. In: SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. p. 165-201.

SOUZA, T. R. D. de. A representação erótica do índio no poema de Bernardo Guimarães. **e-hum**, v. 3, n. 1, p. 1-16, 2010.

Recebido em 28/03/2024.

Aprovado em 02/02/2025.