

ESTRANHOS PRODÍGIOS: GROTESCO, MEDIEVALISMO E POEMA EM PROSA EM ALOYSIUS BERTRAND

Matheus Victor SILVA*

RESUMO: O medievalismo de Bertrand mostra-se muito mais rico do que aquele que entrou em voga na década de 1830 na França, não só pela riqueza de detalhes (muito longe de um simples pitoresco), mas, sobretudo, pela forma como se dispõem através de sua imagética. A forte presença de tensões em todos os níveis dos poemas do *Gaspard*, garantidas pela estética grotesca de sua imagética, permitiu ao poeta a elaboração de um rico quadro do Medieval e de sua cosmovisão. Considerando a importância que o resgate do passado teve para a escola romântica, buscamos refletir sobre o funcionamento de tais mecanismos desenvolvidos por Bertrand, enquanto meios para o restabelecimento de uma realidade plena, tão buscada pelos artistas de então.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco. Poema em prosa. Romantismo. Medievalismo. Aloysius Bertrand.

Gaspard de la Nuit, única obra publicada por Louis (Aloysius) Bertrand, insere-se na história da literatura de forma muito peculiar. Publicada postumamente (1842), manteve-se restrita aos círculos literários mais altos da França, praticamente desconhecida do público em geral, em grande parte graças a uma dupla anacronia: sua forma *avant la lettre* e sua temática já fora de voga. Esta singularidade pode ser sentida ao longo de todo o livro: inserindo-se no ideal romântico de retorno ao passado, o traço medievalista de Bertrand foge a qualquer forma idealizante, uma vez que reflete em sua Idade Média uma face cômica e irônica, dotada de um forte realismo que, paradoxalmente, deixa-

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14800-210 - matheusvs553@gmail.com

se invadir pelo pitoresco e pelo fantástico. Logo, o efeito poético singular do *Gaspard* advém diretamente do contato irrestrito e intrincado daquela realidade crua com o rico e exuberante universo do imaginário popular medieval. Por sua capacidade de transcender limites, revelando o oculto e inaudito por trás da realidade conhecida, demonstrando nela a imprevisibilidade, transitoriedade e, sobretudo, unidade primordial, o grotesco foi acolhido pelo Romantismo como um dos meios não só de combate das amarras impostas ao sujeito dentro das suas limitações morais, sociais e mesmo cosmogônicas, como também de comunhão com o Uno. Isso porque o grotesco ofereceu ao Romantismo uma via de acesso para o lado obscuro e inconsciente da alma humana, ao mesmo tempo em que oferecia também uma forma de provocação e uma estética totalmente diversa daquela sedimentada pelo Classicismo.

O traço contrastante dos poemas de Bertrand foi o primeiro fator que nos levou a propor um estudo da imagética do *Gaspard de la Nuit* sob a óptica do grotesco. Constatou-se, dessa forma, que as construções grotescas da obra apresentam uma profundidade que vai além das manifestações mais conhecidas do fenômeno, envolvendo não só o aspecto mais superficial da imagem poética, mas a própria estrutura do poema – semântica, lexical e sintaticamente. Não por acaso, Bertrand foi o precursor do poema em prosa, forma breve em si mesma, contrastante e, por isso, ideal para as tensões que o poeta tão avidamente desejava “pintar”. Contudo, não somente em seus traços formais, o apelo a uma estética grotesca permitiu a Bertrand a expansão de seu projeto. É patente, em sua obra, as relações entre traços da cosmologia medieval e alguns dos principais anseios românticos que emergem no *Gaspard* através de sua matriz grotesca de imagens. Fica claro pelos estudos de autores como Machado (1981) e Bernard (1959), que a latência entre a primeira versão do *Gaspard* e sua publicação (após uma década de tentativas do autor em busca de ver impresso o manuscrito, sem sucesso) foi de suma importância no trabalho de revisão dos poemas, o que permitiu a Bertrand refinar sua forma até atingir a economia de traços específica do poema em prosa em sua obra. Logo, não poderíamos pensar como gratuita a relação entre uma pesquisa formal de tamanho quilate e a complexa expressão grotesca da obra dentro do contexto dos programas românticos combativos da França de então.

O Romantismo, movimento cultural de meados do século XVIII, abalou as bases da cosmovisão europeia ao envolver a filosofia, a estética e a literatura em um processo de profunda contestação, revisão e revolta contra os valores vigentes. A quebra formal que promoveu não teve como intuito único a estética,

visto que a forma é uma expressão (verdadeira simbologia) de crenças e valores. Pretendeu, antes, a derrubada do claustro no qual se convertera a estética para os clássicos, cuja densidade normativa tornou-se verdadeira barreira à expressão afetiva (compreendida aqui em seu sentido *lato*) do sujeito.

Devemos ressaltar, contudo, que apesar de haver um forte embate entre a estética neoclassicista e o Romantismo nascente, inicialmente como resposta à injunção da cultura francesa no contexto do *Ancien Régime* e, posteriormente, dentro da própria França enquanto busca por renovar as expressões artísticas, tal dicotomia não se dá senão por uma questão metodológica aqui colocada. Antes de mais nada, o Romantismo precisa ser compreendido enquanto sintoma de mudanças sociais fundamentais, que levaram à derrocada das formas de organização social aristocratizadas. Logo, ainda que tal embate tenha por vezes se dado por enfrentamentos abertos, as estéticas românticas surgem como apelo às mudanças de mentalidade intrínsecas a tais mudanças, em um contexto social que cada vez menos se identificava com as noções de perfeição estamentária expressadas pelo Neoclassicismo. Não por acaso, o grotesco foi tão exaltado por muitas correntes de artistas, tendo o próprio Victor Hugo (1988) dedicado a ele um manifesto.

A conscientização aguda da fragmentação em que estava mergulhado o homem, bem como da transitoriedade das coisas, do mundo e de si mesmo tornavam-se perceptíveis, sobretudo em face da falência de instituições creditadas, há muito, como manentes e perenes. Em face a mudanças aceleradas e à abertura ao questionamento cada vez mais difundida pelas ciências nascentes, os antigos valores, incapazes de explicar e receber a tempo tais mudanças, converteram sua insuficiência em morais impositivas e vazias. A queda da Bastilha, portanto, mais do que descentralizar a governança, estabelece enquanto valor intrínseco ao humano a liberdade individual.

Foi no indivíduo, portanto, que o Romantismo colocou a principal pilastra de sustentação de seu movimento, centralizando no sujeito grande parte dos valores e manifestações transmitidos por sua estética. A oposição ao Classicismo baseou-se, portanto, em um detalhe muito sensível da compreensão acerca do funcionamento de todo o Cosmos, que teve por base a filosofia de Fichte e de Schelling: a ordenação objetiva de tudo sob um mesmo princípio normativo deu lugar à imanência subjetiva de um princípio amorfo essencial a tudo, que se modela segundo as especificidades de ordem local e temporal. Logo, a liberdade torna-se definidora do Eu, daí que a sua manifestação empírica, isto é, a consciência individual, só se realiza plenamente se o indivíduo puder

desenvolver-se livremente. Isso significa assumir sua singularidade e reconhecê-la na singularidade alheia, tornando a diversidade, portanto, a sincera expressão da Essência:

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

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

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes, Dieu, l'âme, la création; mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée comprend tout. (HUGO, 1837, p.288)¹.

¹ “Nos tempos primitivos, quando o homem desperta em um mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino. Ele toca Deus ainda de tão perto, que todas as suas manifestações são êxtases, todos os seus sonhos, visões. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla ideia compreende tudo.” (HUGO, 1988, p.16).

Dessa consciência aguda da interioridade advém muitas das principais tendências manifestadas pela arte romântica, entre elas a busca do característico (e aqui subentendemos também o saudosismo e o exotismo) enquanto manifestação do livre princípio criativo, mas também o sentimento de inadequação em face de uma sociedade incapaz de comungar com suas origens. Essa caminhada profunda pelo Eu dá ao romantismo seu caráter impetuoso e subjetivo. A confusão, o medo, o mal, enfim toda a sombra da alma humana é trazida agora para a luz. O noturno, o doentio e a morbidez passam a compor o pensamento grotesco do Romantismo enquanto dados dessa insuficiência, mas também enquanto desejo de, reunindo os contrários, poder atingir a totalidade. Ademais, a busca pelo elementar e arcaico, pela unidade antiga perdida, justifica o gosto romântico pelo mito e pelo passado a ele inerente, isto é, às épocas em que homem, sociedade e tempo se moldavam igualmente sob sua perspectiva, correspondendo-se, portanto. Logo, o mito remonta a um cosmos unitário, uma forma temporal em que as cisões da realidade em que vive o artista romântico estão ausentes. Nele está armazenada a expressão da força criativa primeira dos povos, de sua manifestação cultural mais intrínseca e primordial e, logo, pura e inocente. Por traduzirem esta carga cultural é que as mitologias e formas artísticas que lhe façam alusão entram tão fortemente em voga.

O culto à Idade Média vem, dessa maneira, como um porto seguro ao poeta, não só por remetê-lo a uma época em que o homem se integrava cultural, social e espiritualmente à sociedade, mas também por se tratar da origem da cultura ocidental como a conhecemos. A figura da Igreja nessa época influenciou muito a predileção dos poetas pelo Medieval; **daí o catolicismo emanar** uma figura unificadora em seu modelo medieval, visto que tornava sagradas a esfera social e política, intervindo diretamente em sua estruturação e ligando-as, por sua vez, à esfera do divino e, da mesma forma, ao infinito, portanto. Daí que:

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

A Idade Média, contudo, não lhes interessou somente por ser uma “época sem fissuras, de inteireza total”, mas principalmente por esta noção de inteireza se fazer pelo elo do grotesco ou, em outras palavras, por constituir-se em um tempo

histórico no qual os opostos se faziam presentes e integravam a realidade. Bakhtin (2010) afirma que o Medievo era uma época autenticamente grotesca graças à cultura popular, anelando o plano oficial da Igreja com aquele outro, popular e material, decorrente da cultura pagã remanescente. Isso equivale a afirmar que os pressupostos racionais então aplicados pelo catolicismo em seu ideário se viam ao lado de elementos míticos e materialistas da cultura popular. Muito desse ideário de origem pagã acabou, inclusive, sendo integrado às liturgias católicas, embora muito mais presente entre as crenças do povo do que na teologia. Tal fato leva inevitavelmente à formação de uma sociedade cristã povoada por seres e conceitos de seu antigo paganismo, ainda vivo na memória popular e em sua cosmovisão, podendo ser atestado, por exemplo, na estruturação do calendário cristão em função das datas sagradas aos cultos pagãos de origem céltica e nórdica ou mesmo na concepção da existência de seres sobrenaturais.

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

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

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

Os projetos poéticos e artísticos criados durante o romantismo tinham em si marcas claras da consciência dessa cisão e do anseio por sua solução, muitas vezes resultante da aceitação e união da heterogeneidade em uma única realidade. Isso não significa, porém, que se haja realizado plenamente tal objetivo. A própria obra de Bertrand, objeto de nosso estudo, isola-se em um passado utópico, na busca de encontrar nas raízes de sua civilização os elos que se perderam com o tempo. Sua obra não deixa por isso de apresentar uma rica tentativa de construção desta plenitude através da estética do grotesco. Os paralelos heterogêneos evocados nos poemas de *Gaspard de la Nuit* representam uma realidade conflitiva no presente de seu autor, mas são edificados em um passado que os sustenta sem conflitos, fazendo com que suas oposições confluem espontaneamente. Este é um dos fatores de estranhamento que sua obra causa ao leitor moderno, mas que traduz sua tentativa de vislumbrar uma realidade inteiriça.

Nesse sentido, a leitura de estudos como o de Jurgis Baltrušaitis (1981) é profundamente elucidativa da relação entre a lógica grotesca das manifestações culturais medievais e a expressão de uma visão de mundo infinitamente mais totalizante advinda delas. O autor nos fala, por exemplo, das pedrarias herdadas de outros tempos e que compunham o tesouro das abadias, finamente trabalhadas, e que não só inspiraram ao Medievo o gosto pelo delicado e pitoresco, mas ofereceram uma imagética e uma estética que contemplavam determinados anseios cosmológicos que o catolicismo não abarcava. Adornadas com criaturas bípedes, desprovidas do tronco e dos braços, cuja cabeça apoiava-se diretamente sobre as pernas e que poderia ser a de um animal ou homem (muitas vezes ocorrendo simultaneamente em seres com faces por todo o corpo), estas pedrarias que se acreditava possuírem poderes mágicos se popularizaram de tal forma que extrapolaram a arte dos ourives e ganharam as iluminuras de livros, templos e fortificações. Denomina-se esta imagética por *grylle*:

Mais ce ne sont pas la grâce, la perfection des formes pures que l'on a recherché dans ces trésors. L'imagerie gothique a recueilli surtout ce qu'il y avait de singulier et de difforme dans toutes les couches de la civilisation archaïque, classique, et barbarisée. Le monde greco-romain y contribue d'abord par un réveil du fantastique. Introduites dans les compositions du Moyen Age, ces bizarreries restent parfaitement reconnaissables. Tandis que les représentations des dieux deviennent de plus en plus indépendantes du prototype dans les mythologies moralisées, les grylles et les grotesques antiques qui se propagent plus librement dans le domaine de la décoration et de la fable conservent généralement intactes les éléments originels dans l'iconographie et dans l'imagination. (BALTRUŠAITIS, 1981, p. 71)².

A Idade Média produziu sucessivas releituras das culturas com as quais entrava em contato, fosse através da cristianização ou da inserção destas imagéticas e mitos em seu ideário através de interpretações muito sinceras, reconhecendo em outras culturas expressões capazes de compreender determinados anseios que possuíam. Os arabescos e jogos florais são um forte exemplo disso, fossem aqueles referentes às estéticas do Oriente Médio ou mesmo os que adornavam as iluminuras dos livros sacros, fortemente influenciados pela arte celta. As mais variadas formas, normalmente dispostas de maneira circular ou ondular, expressam um tal movimento e liberdade que não deixa, por isso, de expressar um elemento misterioso. Contudo, o que encantou a Idade Média não foi o adorno em si, mas a cosmovisão que ele expressava, pela sugestão de continuidades entre os elementos do real que iam além de qualquer fronteira corporal e que apontavam, dessa maneira, para um cosmos unificado e intercomunicante.

Ademais, o mesmo sentido pode ser enxergado nos festejos carnavalescos discutidos por Bakhtin, na arquitetura e na estatuária das igrejas, sobretudo no período gótico, ou mesmo nas *marginalias*, figuras grotescas e cômicas, por vezes pornográficas, que adornavam os missais, além, é claro, dos próprios mitos e fábulas populares. Todo este imaginário híbrido, era guardião de uma cosmovisão analógica, em que se imbricam as diversas realidades e elementos que compõem a existência. Por analogia compreendem-se relações que não possuem uma causa

² "Mas não é a graça, a perfeição das formas puras, que procuramos nesses tesouros. O imaginário gótico recolheu sobretudo o que havia de singular e disforme nos berços da civilização arcaica, clássica e bárbara. O mundo clássico contribuiu inicialmente para este despertar do fantástico. Introduzidas nas composições da Idade Média, essas bizarras continuam perfeitamente reconhecíveis. Ao passo que as representações dos deuses se tornaram cada vez mais independentes do protótipo nas mitologias moralizadas, os *grylles* e os grotescos que se propagavam mais livremente pelo campo da decoração e da fábula conservam geralmente intactos os elementos originais na iconografia e na imaginação." (BALTRUŠAITIS, 1981, p. 71, tradução nossa).

específica a uni-las, ou seja, não há causalidade ou lógica nessa relação, mas similitude. A arte grotesca, sobretudo neste formato original (clássico e medieval), revela conexões entre realidade e imaginário, imbricando de tal maneira os elementos de um e outro, que promove uma cosmovisão una do mundo, uma vez que envolve a razão imediata, as emoções, a intuição, etc. Sua estética, baseada em laços e nós, reflete estas relações subjetivas e similares. O hibridismo, por sua vez, é a afirmação da ilusão em que se constituem as noções fronteiriças que estabelecemos entre os seres e as coisas:

Dessa forma, o saudosismo dos românticos pelo medievo não se dera por acaso. Em um movimento artístico que teve como um dos princípios básicos a pluralidade do característico, buscando fugir à normatização, muitas vezes pela comunhão com o proibido e pela violação do tabu, não é de se surpreender a presença de uma estética paradoxal e pluralista como o grotesco; e, nesse sentido, de um desejo tão amplo por explorar um período de sua história marcadamente grotesco.

Afirmamos que o imaginário de Bertrand é mais rico, portanto, na medida em que seus procedimentos estéticos lhe permitem a evocação de uma Idade Média talvez mais próxima do sentido analógico de suas representações culturais do que tenham sido as idealizações de então acerca do passado medieval. Nesse ponto, torna-se inevitável olhar para a forma inédita criada por Bertrand enquanto veículo que permitiu a expressão de uma realidade complexa e imaginativa, por vezes ambígua, justamente por orientar-se através da junção paradoxal entre prosa e poesia.

A presença, em muitos de seus poemas, do real e do sobrenatural imbricados, só pôde ser definida enquanto grotesca graças à construção polissêmica da imagética do *Gaspard de la Nuit* que faz confluírem os mundos, ao invés de sobrepô-los. É, dessa forma, a estrutura polissêmica que aproxima Bertrand do pensamento analógico medieval. As construções linguísticas feitas através do emprego de vocábulos com vários sentidos permitiu ao poeta mesclar campos semânticos diferentes em uma mesma imagem, evocando simultaneamente a imagística real e a sobrenatural.

A ambiguidade particular de *Gaspard* é a chave mestra que dá movimento a toda a caracterização filosófica do Romantismo de que tratamos anteriormente neste estudo. O pensamento analógico medieval manifesta-se na busca de Bertrand através da imagética de sua obra: é a ambiguidade de suas imagens que permite ao poeta ir muito além do simples pitoresco e da idealização superficial do medievo tão comum à sua época, evocando um arranjo que nos remete a um

universo em correspondência; um mundo propriamente (des)conhecido, em que cada novo conhecimento revelado só nos leva a um estranhamento mais profundo e a indagações de ordem mais ampla.

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

Dessa maneira, quando no poema lemos “*L’incendie qui n’était d’abord qu’un innocent follet égaré dans les brouillards de la rivière [...]*” (BERTRAND, 1997, p.115), associam-se aqui três ideias: a figura do gnomo travesso que é mesclado à imagem do fogo; o caráter insano da criatura que dá início ao incêndio, pela significação de *follet* enquanto adjetivo, não só associado à loucura, mas significando também algo que possui um movimento giratório sem padrão ou controle; e, ainda, a imagem empírica de alguma explosão acidental que inicia o incêndio. Forma-se, então, uma imagem polissêmica e ambígua, que graças ao aspecto sugestivo provocado pela indefinição de uma significação precisa, acaba por suscitar todas as três a um só tempo. O movimento e o avanço das chamas também é evocado sequencialmente nas imagens seguintes, que denotam seu crescimento. Esse prosseguimento dá-se no acompanhamento do *couplet*, que avança também na evocação da figura diabólica, novamente suscitada: “[...] *fut bientôt un diable à quatre tirant le canon et force arquebusades au fil de l’eau.*” (BERTRAND, 1997, p.115). Outra vez, Bertrand utiliza-se do valor semântico da expressão *diable à quatre* para evocar a figura do diabrete sem lhe fazer menção diretamente. No francês, *diable à quatre* diz respeito a um malefício muito grande, digno, por isso, do próprio diabo. O uso da expressão no lugar da menção direta ao diabrete mantém o mesmo tom que vinha sendo construído ao longo do poema.

A entidade sobrenatural, provocadora do incêndio no barco, não sendo mencionada explicitamente, deixa por isso de participar empiricamente desta realidade, sem contudo deixar de estar presentificada. O fato de o poeta fazer uso de palavras e expressões polissêmicas, em construções sintáticas e semânticas propícias, gera um efeito alegorizante pelo qual as imagens no

poema evocam simultaneamente o fato empírico e o insólito, que surge como força motriz do primeiro, nele infiltrando-se através das alusões sugestivas do texto. O efeito alcançado aproxima-se do imaginário analógico do Medievo, na medida em que alude às forças ocultas que agem por detrás do mundo conhecido. Seu valor grotesco se dá pela provocação do estranhamento da realidade através da personificação das forças sobrenaturais em ação sobre o mundo, legando-a a leis outras que não as empíricas. Em suma, o grotesco se dá no desdobramento insólito do mundo, que transmuta fatos corriqueiros em ações de entidades sobrenaturais sem que sua existência esteja empiricamente sustentada nas leis dessa realidade: não se estabelece um universo maravilhoso, mas, ao invés disso, nos são revelados outros limites da realidade familiar até então desconhecidos.

Bertrand emprega neste poema, ainda, formas de tensão não-insólitas, em que o grotesco é topográfico e cômico. O poema, dividido em duas partes pelo asterisco, varia o foco da guarda no alto da torre para os mendigos na beira do rio. Nos *couplets* iniciais, a imagem dos soldados é criada com o uso de um vocabulário arcaico e expressões populares. A linguagem da praça pública, como denominada por Bakhtin, é, segundo o estudioso, um linguajar marcadamente material, no sentido de suas expressões possuírem por eixo referencial as imagens do corpo. Por “imagens do corpo” podemos compreender uma forma de expressão calcada na visão grotesca do mundo, que não via nitidamente o limite entre as esferas que o compõem e que, por isso mesmo, exime-se de etiquetas e compostura em sua composição. É o que notamos, por exemplo, no uso da expressão “*ventre-dieu*”, a qual posta neste contexto, produz o mesmo efeito de rebaixamento. A blasfêmia utilizada para expressar grande espanto é particularmente curiosa por unir a imagem do divino ao ventre humano. Sua evocação pelo corpo de guarda cria tensão na medida em que esta estrutura discursiva se vê em face da imagem altiva (e, portanto, distante do chão e da baixaza) e imponente da Torre e de toda realeza por ela suscitada.

Na segunda parte do poema, temos a evocação da dança dos vagabundos às margens do rio, celebrando grotescamente a queima do barco de feno. Nessa metade, contudo, o tom do poema muda e em lugar dos diálogos rústicos dos soldados e do vocabulário popular que esperávamos, colocam-se expressões mais rebuscadas na construção dos *couplets* e o eu-lírico deixa de evocar o linguajar “terra-a-terra”. A conjunção das imagens topográficas dentro de um modelo discursivo opositivo cria o efeito de rebaixamento que anula os limites entre o alto e o baixo, o oficial e o popular, unindo-os em uma só imagem grotesca.

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

Como atentamos na introdução à nossa análise, não se exclui instância alguma da realidade do medievo evocada no poema. Notamos aqui a presença do efeito de sentido ambíguo característico do grotesco no livro, como também contrastes no seio das imagens poéticas que nos remetem ao riso medieval e à derrisão carnavalesca. Os procedimentos poéticos que Bertrand emprega, seu traço fortemente pitoresco, nem por isso acabam por incorrer em imagens idealizantes da Idade Média recriada pelo Romantismo. Pelo contrário, as fantasias de Bertrand trazem à tona o cotidiano medieval em ricos detalhes, envolvido pelo véu do mistério e do insólito. O caráter fantasioso assumido por boa parte dos poemas de *Gaspard de la Nuit* tem o poder de abarcar o rico imaginário das populações medievais, evocando-o par a par com a realidade histórica. O que se observa em grande parte dos casos é a presença de efeitos alegorizantes, prosopopeicos e mesmo comparativos, edificados de tal maneira que produzem uma significação dúbia.

Da mesma forma que o gênero inovador de sua poesia, o realismo que brota através dele escapa insistentemente a qualquer definição rígida. A realidade crua, construída em um discurso por vezes assindético, coloca-se diante do leitor de forma demasiadamente direta, apresentando temas por vezes cruéis, porém de maneira afastada e fria, beirando a banalidade. Nesta estrutura seca, interpelam-se efeitos subjetivos, caracterizações (adjetivações ou enumerações) hiperbólicas da cena em questão e uma ironia sutil, comumente mordaz (sem citar a irrupção de

efeitos de estranhamento e hesitação) que terminam por metaforizar a cena do poema, “galvanizando o real”, nos termos de Nathalie Vincent-Munnia (2010).

Como já ressaltamos, toda a ambientação medieval do *Gaspard* não busca de forma alguma uma retratação histórica da Idade Média. O poeta vale-se de datas, lugares e personalidades que de fato existiram, baseia seus poemas em fatos ocorridos e, quando a veracidade histórica não lhe cede apoio direto, faz uso de uma forte verossimilhança. Estas marcas de realidade, contudo, são tão somente um ponto de apoio em que se enraíza a *fantaisie* de seus poemas. Pela leitura de “*La Tour de Nesle*”, pudemos constatar de que maneira o universo fantasioso emana do real, negando-o na medida em que extrapola as fronteiras da lógica empírica, mas também o complementando, uma vez que nele influi e participa. Esta forma de fantasia refere-se diretamente à estrutura imaginária do pensamento analógico medieval e gera um efeito de plenitude graças à união grotesca destes princípios opositivos. Logo, o aspecto realista executa uma função de sustentação para as manifestações híbridas do grotesco, não anulando a irrupção do imaginário, mas antes, possibilitando-a e, sobretudo, integrando-se a ela.

Melaine Folliard (2010) associa esse tom forte de realidade à influência de Callot, de quem Bertrand herdou, como pudemos notar, a consonância entre a crueza da realidade e sua comicidade quase hiperbólica. A autora relembra, ainda, que nos anos de 1830, “grotesco” era um termo propriamente pictural e que começava a ter seu emprego definido na literatura, tendo um fundo burlesco e cômico bastante presente, o que nos remete diretamente à hiperbolização, quase caricatural, das deformidades humanas – algo que, em Callot, era uma das principais matérias de seu riso e que contrastava fortemente com a realidade sincera de suas gravuras.

A poesia de Bertrand, contudo, não poderia de forma alguma ser considerada explícita, tendo em vista o caráter fortemente sugestivo de sua imagética. Esse recurso, antes de minorar as ocorrências do grotesco em sua obra parece, ao contrário, conferir-lhes força, na medida em que ganham uma orientação ambígua em sua constituição, fugindo a qualquer forma de unilateralidade. A sugestividade colabora para a simultaneidade de imagens, fomentando a comicidade na realidade mais crua e a baixeza nas altas figuras.

Outro exemplo muito rico que nos permite discutir os recursos polissêmicos de Bertrand é o poema “*La Chambre gothique*”, que não por acaso abre todo o *Troisième Livre*, capítulo este declaradamente fantasioso, no qual o sonho e a vigília fazem irromper com mais força esse imaginário popular. O fechar das janelas, que por sua vez é a abertura para a face insólita do mundo, é selado

no texto pelo asterisco que separa os dois momentos e que, à semelhança de uma fechadura, enclausura o eu-lírico em seu quarto, espaço por excelência da interioridade.

As marcas discursivas mudam abruptamente de um momento ao outro, indo de um forte lirismo contemplativo, característico dos primórdios do Romantismo, para um realismo fragmentado, traço claro da modernidade de *Gaspard de la Nuit*, cujo caráter grotesco sugere paradoxalmente o mundo sobrenatural. Podemos notar que a forte marca idealizante das imagens do início do poema é substituída por um tipo de metáfora que não busca construir figuras de linguagem simplesmente, mas nos transmitir a hesitação do eu-lírico, embebido em sono, acerca dos fenômenos que o rodeiam. Logo, a imagem construída no primeiro *couplet*, “[...] *la terre [...] est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles [...]*” (BERTRAND, 1997, p.133), evoca uma estrutura cósmica cuja perfeição está marcada pelos afirmativos do verbo “*être*” no presente do indicativo. O eu-lírico comunica-se com o mundo ao seu redor, dirigindo-lhe diretamente a palavra, contemplando-lhe a beleza. A mesma geometria responsável pelos movimentos dos corpos celestes é aquela que organiza o corpo de uma flor, o que caracteriza um mundo de bases firmes, de leis claras e diretas: é este mundo que será frustrado pelo estranhamento grotesco, que vem por sua vez revelar as dobras obscuras e ignoradas desta realidade.

A cisão vem pelo sono, força que impele o sujeito pelo peso que lhe dispensa sobre os olhos, órgão da visão: “*Et, les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu’incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.*” (BERTRAND, 1997, p.133). O negro da cruz do calvário parece reter atrás de si a luz dos vitrais, isolando dela o eu-lírico. O fechar das janelas, semelhante ao fechar dos olhos, é também o fechamento para o mundo exterior e para toda aquela perfeição do firmamento. Encerrado dentro de si mesmo, o sujeito lírico passa a ser o centro por onde irradiam as linhas que constroem o mundo em seu entorno: de um mundo cuja visão se oferece a nós de fora para dentro, como um quadro, passamos a um outro mundo, construído inversamente de dentro para fora e cujos traços são agora apenas sugeridos através do prisma da visão do eu-lírico. O que ocorre então é o estranhamento do mundo, uma vez que, não sendo clara a visão do eu-lírico, turvada pelo sono e pelo delírio, nada mais é certo, só havendo espaço para a dúvida: “*Encore, - si ce n’était*”. (BERTRAND, 1997, p.133). A repetição do Imperfeito cria este “entre mundos” que, não sendo um ou outro, acaba sustentando ambos graças à tensão estabelecida pela incerteza.

A sonoridade contribui também majestosamente para o estabelecimento da hesitação, fazendo com que o imaginário permeie as indagações do eu-lírico pelos próprios sons de suas palavras. A prosopopeia, que identifica os sons e movimentos ocorridos no quarto a determinadas entidades sobrenaturais, contribui para a materialização (via matéria sonora) do insólito. Dessa maneira, o óleo que seca aos poucos na lamparina acesa é bebido por um gnomo bebedor, cujas goladas podemos ouvir na recorrência das vogais oclusivas junto ao fonema /l/: “*le gnome qui se soûle de l’huile de ma lampe*” (BERTRAND, 1997, p.133); o ranger e os estalos das tábuas, dos caibros e das vigas tornam-se os movimentos de um esqueleto enclausurado que busca se mover: “[...] *le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou.*” (BERTRAND, 1997, p.133). E mesmo as sombras projetadas pela lamparina trazem para a realidade os movimentos do quadro na parede, cuja figura unta-se com a água-benta.

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

Em seu poema “*À un Bibliophile*”, o eu-lírico questiona: “[...] *pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge, lorsque la chevalerie s’en est allé pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux.*” (BERTRAND, 1997, p. 176)³? Ecoando de um tempo marcado pela degeneração das tradições, o lamentoso questionamento

³ “[...] por que restaurar as histórias carunchosas e enevadas da Idade Média, no momento em que a cavalaria se foi para sempre, acompanhada pelos concertos dos menestrelis, pelos encantos de suas fadas, e pela glória de seus valentes?” (BERTRAND, 1997, p. 176, tradução nossa).

é sintoma da consciência da fragmentação e do anseio pela reunião. Bertrand não elegeu a Idade Média como arcabouço de idealizações utópicas, como tão frequentemente testemunhamos no Romantismo. O Medievo do poeta de Dijon é, em contrapartida, um eco da memória, ressoando na medida em que evoca um medievo vivo, plural e, por isso mesmo, pleno. Definimos a Idade Média inscrita em *Gaspard de la Nuit* como “um medievo”, pois não é este, de forma alguma, aquele Medievo histórico. O profundo conhecimento da história medieval que Bertrand detém não resulta em mera descrição da época, mas, antes, em uma recriação artística. Reavivando a memória medieval ainda presente nos esqueletos de pedra de Dijon, o *Gaspard* liga-se ao presente do poeta por esta força ambivalente da arte e que abre as vias para que todos os elementos, os mais dissonantes, venham a revelar-se unidos na composição do cosmos, nos mais variados níveis da obra. Sua obediência aos ideais românticos, contudo, não pressupõe de maneira alguma um desenvolvimento unilateral da obra. A ironia grotesca tão sutil e íntima aos poemas alastra-se até aos próprios pressupostos artísticos do poeta, gestando nas imagens sua própria derrisão. Acreditamos, por isso, que o poeta conseguiu criar uma obra artística que suscita a cosmovisão plena pela qual buscaram muitos românticos, sendo o grotesco uma peça-chave na sustentação de todo esse universo.

STRANGE PRODIGIES: GROTESQUE, MEDIEVALISM, AND PROSE POEM IN ALOYSIUS BERTRAND

ABSTRACT: *Bertrand's medievalism reveals itself much richer than the one in vogue in the 1830s in France, not only because of the richness of details (far from merely picturesque), but above all because of the way they are arranged through imagery. The strong presence of tensions at all levels in the compilation of prose poems Gaspard de la nuit – guaranteed by the grotesque aesthetics of his imagery – allowed the poet to elaborate a rich picture of the medieval period and its worldview. Considering the importance of the rescue of the past to the Romantic movement, we aim to reflect upon the functioning of such mechanisms developed by Bertrand as a means of restoring a full reality, something longed for by the artists of that time.*

KEYWORDS: *Grotesque. Prose poem. Romanticism. Medievalism. Aloysius Bertrand.*

REFERÊNCIA

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

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

Estranhos prodígios: grotesco, medievalismo e poema em prosa em Aloysius Bertrand

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

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

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

FOLLIARD, M. La vague aurore du clair-obscur. Le XVIIe siècle d'Aloysius Bertrand. In: MURPHY, S. **Lectures de Gaspard de la Nuit**. Rennes: PUR, 2010. p. 116-133.

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

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

MACHADO, G. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit**. 1981. 194 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

NUNES, B. A visão romântica. In: _____. GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.

VINCENT-MUNNIA, N. Gaspard de la Nuit: galvaniser le réel, envisager l'art comme fantaisie(s). In: WANLIN, N. (Dir.). **Gaspard de la Nuit**: Le Grand Oeuvre d'un petit romantique. Colloque de la Sorbonne. Paris: PUPS, 2010. p. 155-171.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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

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

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

GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HUGO, V. **Preface de Cromwell**. In _____. **Oeuvres complètes de Victor Hugo**: Poésie - Théâtre. Bruxelles: Société Typographique Belge, 1837. t.I, p. 279-330.

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

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

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

MACEDO, J. R. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. São Paulo: EdUNESP, 2000.

Matheus Victor Silva

MACHADO, G. M. (Org.) **O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repersussões**. Araraquara: UNESP, 1992.

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire**. Paris: Honoré Champion, 2009.

_____. **Le Romantisme**: 1820 - 1843. Paris: Arthaud, 1973, v.I.

SILVA, M. V. **A imagem poética grotesca no imaginário medievalista de Gaspard de la Nuit**. 2015. 219f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2015.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

THOMPSON, P. **The grotesque**. Londres: Methuen & Co Ltd, 1974.

