

LÍRICA GROTESCA: TENSÕES NA POESIA DE ALOYSIUS BERTRAND

Matheus Victor SILVA*
Adalberto Luis VICENTE**

RESUMO: A obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, foi uma das precursoras do poema em prosa na França. Ambientada na Idade Média, Bertrand constrói uma poesia pitoresca, que traz em seu seio o imaginário popular da Borgonha, onde o poeta viveu. Seus poemas evocam cenas grotescas e de um detalhamento realista, fugindo às formas tradicionais do lirismo, ainda usadas no prelúdio do romantismo. A presença da voz lírica faz-se, apesar de tudo, muito marcante em sua poesia, transparecendo uma forma muito sutil de subjetividade que, todavia, é inovadora na medida em que foge ao biografismo tão comum à lírica deste período.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia lírica. Poesia em prosa. Romantismo. Grotesco. Aloysius Bertrand.

A obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, foi publicada postumamente em 1842, após mais de uma década de trabalho do autor. Os poemas nela contidos são fruto, portanto, de um longo e apurado trabalho formal, cujo resultado foi a criação do poema em prosa francês. A riqueza da obra estende-se também para o plano temático, no qual o poeta evocou em detalhes a cultura medieval francesa dos séculos XIII e XIV, especialmente de sua terra natal, a Borgonha.

Para além do aspecto formal, os poemas do *Gaspard* chamam a atenção para a configuração grotesca de sua imagética, isto é, para as tensões contrastantes sob as quais se organizam as imagens de seus poemas. Dentro

* Mestrando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-210 – matheus553@hotmail.com

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – dal@fclar.unesp.br

da ambientação medieval, o autor evoca imagens dissonantes em uma mesma cena, aproximando a grandeza e beleza de torres, castelos e igrejas ao chão da praça popular, becos e tavernas. A voz lírica não foge a estas tensões, estando a subjetividade do eu- poético submetida a um cru tom realista; essa proximidade vem, por vezes, a agravar o caráter grotesco das cenas evocadas, uma vez que a imparcialidade do eu que nos fala elimina qualquer julgamento de valor que nos apontaria um traço cômico ou horripilante acerca do que se passa. Só resta ao leitor o estranhamento ao se deparar com uma situação indefinível. Bertrand cria, dessa maneira, uma forma nova de lirismo.

O grotesco sempre mostrou-se como um conceito de difícil definição. Sua origem está na palavra italiana “*grottesco*”, que se referia a uma forma de pintura presente nas grutas romanas, tida muitas vezes como bárbara em função de sua ordenação, alheia aos preceitos da ordem e racionalidade. Tais gravuras eram constituídas por arabescos que tomavam formas humanas, vegetais e animais e neles essas formas se misturavam umas às outras, sem qualquer atenção às fronteiras dos corpos ou sua proporção, formando, enfim, uma única figura.

O termo passou a ser utilizado na pintura e, mais tarde, foi integrado ao léxico das demais artes, passando a definir qualquer desproporção ou desarranjo muito descabido. A primeira teorização séria em torno do grotesco foi realizada por Victor Hugo (2002) em seu *Prefácio à Cromwell*, no qual o poeta localiza o grotesco enquanto veículo de destaque do belo.

Junto ao grotesco estariam todas as formas de perversão, imoralidade, imperfeição ou feiura, refletindo o que Hugo denominou a “besta humana”, ao passo que o sublime seria a pureza da alma humana. Uma vez que o grotesco se configura enquanto polo de tensão com o sublime e, portanto, excita a visão do interlocutor sobre o belo, o contraste criado a partir da sobreposição das duas formas deveria servir para destacar o sublime e aguçar sua percepção. Segundo o poeta, o erro cometido pela Antiguidade foi o de seccionar na natureza somente um belo ideal, ignorando suas outras faces. Hugo contesta essa busca pelo sublime baseado na noção cristã de Criação perfeita, segundo a qual não faria sentido concebê-lo como o “ideal puro”, visto que isto equivaleria a declarar imperfeita a natureza como tal e, portanto, imperfeito o próprio Deus, visto que a criação é o reflexo de Sua perfeição. A verdadeira realização da obra de arte não estaria, dessa maneira, em criar um sublime ideal (e artificial), mas em fazê-lo irromper junto ao todo, ao lado do grotesco, sua contraface natural.

Dessa forma, o grotesco passou a ser tido como uma demarcação, uma diferenciação do movimento estético romântico, “[...] constituindo um ponto de distinção da estética do seu tempo frente à tradição [...]” (SANTOS, 2009, p. 26). Trazer para dentro da obra o feio ou o absurdo é gerar riqueza de contraste, quebrar a monotonia e aproximá-la do real. O grotesco não só proporcionava ao belo esse contraste, algo que o destacasse, como também, ao menos no universo da obra, conferia a ele maior verossimilhança.

O Romantismo fez largo uso da estética grotesca, uma vez que a volta do sujeito para dentro de si mesmo provocou sobretudo dois efeitos colaterais: o sentimento de cisão com o mundo que o cerca, uma vez que a sociedade limita e perverte a riqueza e pureza natural do indivíduo; e o desvelamento do lado negro do inconsciente humano, que antes era ignorado em função da crença na razão como via única da organização cósmica. A atenção que passou a ser dada ao sujeito, enquanto indivíduo diferenciado, minou a noção de modelo heroico e passou a dar destaque a um indivíduo comum, errante e, portanto, imprevisível. Dessa forma, poderíamos compreender a importância dada por Hugo ao grotesco enquanto meio de retorno à unidade perdida, uma vez que essa “estética de contrastes” era capaz de colocar novamente unidos os aspectos que agora se mostravam conflitantes, e cuja disparidade não mais poderia ser ignorada. O sentimento de incompletude dos românticos é destacado por Benedito Nunes como via de compreensão das manifestações artísticas convulsivas, como aquelas produzidas no período romântico:

[...] a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da irreverência”, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação conflitante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. (NUNES, 1993, p.52).

A título de esclarecimento, poderíamos buscar compreender a profundidade das mudanças na percepção cósmica ocorridas nessa época, colocando-as em contraste com a crença que existia anteriormente, isto é, as teses cartesianas e racionalistas do fim do período Clássico.

Dentro da concepção classicista, os cânones estéticos são perfeitos e imutáveis por basearem-se na noção cartesiana de perfeição mecânica e simetria universal. Logo, a arte, enquanto mimese da natureza, deve da mesma forma

seguir essas leis gerais e imitar seu equilíbrio, de maneira ordenada e racional. A organização do cosmos, edificando-se sobre leis bem definidas e mecânicas, aplica-se ao homem, que é concebido como um microcosmos, e que, portanto, reflete as mesmas leis racionais. O funcionamento orquestral de todo o universo é, portanto, alheio ao homem e sua interioridade é ignorada frente a tais leis que lhe são impostas. Daí que o artista clássico, mesmo dotado de um gênio especial para a arte, deva seguir à risca as regras definidas pelo cânone para a obra artística, uma vez que se busca o geral e o objetivo. Sua genialidade nada mais é além de uma energia vigorosa para a ordenação harmônica dos elementos participantes da obra que, por sua vez, é vista como um todo fechado e que não reflete qualquer anseio íntimo de seu criador.

A grande revolução romântica não se deu enquanto mera renovação estética. As mudanças operadas no campo artístico são, como dissemos anteriormente, consequência de outras, mais profundas, sendo reflexo de uma série de fatores que abalaram o final do século XVIII:

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da revolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura. (NUNES, 1993, p.53).

Tal rompimento levou à contestação das concepções racionalistas clássicas, inicialmente com uma valorização do sentimentalismo burguês, seguida do ideário de Rousseau, segundo o qual a sociedade perverteria a pureza natural do homem, arrancando-o de sua plena comunhão com a natureza, estado ainda íntegro.

É necessário ainda considerar a vertente filosófica de Fichte e Schelling, na medida em que a proposição do deslocamento da noção de homem enquanto microcosmos regido pelas leis racionais, mecânicas e gerais da natureza, para aquela de centro conceptivo do mundo à sua volta, implica fortemente na valorização romântica do Eu e justifica a busca por seu estado de integridade e plenitude. Na medida em que possui uma autoconsciência capaz de conceber a si mesma e, fazendo-o, gerar consequentemente o sistema de representações que corresponde ao mundo que a rodeia, o Eu é visto como fonte primeira de todas as coisas. Dentro desse idealismo extremo, essa consciência profunda é portadora de uma energia criativa e espontânea absoluta. Não se trata aqui de um Eu meramente biográfico, mas de uma instância mais profunda, presente

em todos nós e que está intrinsecamente relacionada à espiritualidade gerativa de todas as coisas, por sua vez acentuada no gênio e compreensível em estados alheios à realidade imediata, como o sonho ou a poesia. Tal poder criativo está presente em todos os homens e manifesta-se em sua individualidade. 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.

Desvelada a imensidão de coisas existentes além da razão, era fatal a vertigem frente à constatação da cisão do sujeito perante o cosmos. O Romantismo configurou-se como uma grande busca da comunhão com o uno e o todo. O exotismo e o medievalismo, que entraram em voga na França no início do século XIX, demonstram o profundo anseio pelo retorno às raízes, a épocas e lugares onde a cultura, o homem, a religião e o cosmos são um só em harmonia. O grotesco justifica-se, portanto, como um meio de restabelecer o uno mesmo frente aos conflitos que possam advir dos mais diferentes elementos aqui postos em junção:

Pode-se, portanto, concluir que, embora engajados na procura da unidade e da síntese, os românticos tem uma percepção agudíssima da cisão que os domina. Por outro lado, em função disso e certamente por imposição de suas tendências, empenham-se em alcançar a realização sintética não pela harmonização clássica, mas pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase extrema das contradições e dos antagonismos. Esperam chegar à síntese, por assim dizer, oscilando entre os elementos antitéticos e procurando então um ponto de aproximação infinita, para num salto, fundi- los, e a si também, dialeticamente. (GUINSBURG, 1993, p. 273).

Frente à crescente sentimentalização da literatura, como consequência direta do olhar do sujeito sobre si mesmo, foi inevitável que o indivíduo, longe de corresponder aos grandes modelos heroicos do período clássico, passasse a se expressar de modo a transparecer anseios, incertezas, defeitos e inconstâncias. O lirismo que se manifestou na poesia romântica se apoiava, portanto, nas vicissitudes do eu, deixando transparecer um lado obscuro que a estética das luzes não poderia abarcar ou satisfazer:

Uma das saídas, talvez a mais procurada pela maioria dos poetas, é se instalar como um saudoso dos tempos antigos – o caminho da evasão romântica. O individualismo burguês, atomizando a antiga unidade, é traduzido, pelo poeta romântico, por agudo subjetivismo emocional: a fuga para o mundo interior é um meio de autodefesa.

Por esse caminho a poesia romântica pode correr o risco de transformar-se num mero balbucio emotivo [...]. A única maneira de reacender a chama da linguagem criativa era então incorporar, na poesia, o mundo e as circunstâncias da modernidade. Esse privilégio, no entanto, não o puderam assumir todos os poetas românticos, mas apenas alguns que, dessa forma, já estabeleceram diálogo com o Simbolismo e com a poesia moderna. (CARA, 1989, p. 29-30).

A poesia lírica em si sempre se destacou da classificação em modelos por se constituir em uma forma de poesia formalmente instável, isto é, sem um arranjo métrico próprio e invariável. Além disso, a expressão subjetiva da lírica, mesmo entre os gregos, cuja integração sujeito/cultura/sociedade realizava-se plenamente, propiciou sempre obras muito particulares, de um maior despreendimento dos grandes modelos vigentes no trâmite social.

Dessa maneira, é possível compreender a importância dada à lírica no período romântico, que não só se mostrava enquanto meio de expressão individual direto, como também permitia a livre inventividade sobre a matéria sonora da poesia:

Do ponto de vista das conquistas técnicas da linguagem poética, o Romantismo dará lugar de destaque ao ritmo, no projeto de organizar analogicamente – por traços de semelhanças ou diferenças – a imagem do mundo no poema. A rebelião romântica contra a versificação irá casar-se com a sua própria aventura de pensamento, já liberto do racionalismo anterior. Ritmo e analogia: eis os princípios românticos. (CARA, 1989, p.33).

As características do Romantismo discutidas até agora podem ser observadas na obra de Bertrand em um poema como “*La Chambre Gothique*”:

*« Oh! la terre, – murmurai-je à la nuit, est un calice embaumé dont le pistil
et les étamines sont la lune et les étoiles! »*

*Et, les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du
calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.*

*

Encore, – si ce n'était à minuit, – l'heure blasonnée de dragons et de diables! – que le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe!

Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort-né!

Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou!

Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier!

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!

(BERTRAND, 1997, p.133)¹.

Guacira Marcondes Machado (1981) destaca, em seu estudo dos aspectos da modernidade no *Gaspard*, o lirismo já impregnado das novas tendências literárias europeias, que inauguravam o Romantismo na França. Tal tendência é clara nas duas primeiras estrofes do poema, nas quais a voz lírica se revela fortemente. O uso das analogias (“*la terre [...] est un calice embaumé*” “*le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles*”) e metáforas (“*la jaune auréole des vitraux*”, indicando o luar que incide na janela) faz-se de modo a gerar um efeito contemplativo e que nos remete diretamente à cosmovisão medieval católica. Contudo, a contemplação é quebrada propositalmente pelo asterisco que separa os dois momentos do poema: este primeiro, da vigília que antecede o sono, e o segundo, marcadamente onírico. É curioso notar que a fronteira entre o estado de consciência e o sono do eu-poético tangencia os limites das imagens líricas, que são mais tradicionais no primeiro momento, e minimalizadas, no segundo, que possui um traço mais realista. Ao fechar a janela do quarto, o eu-poético parece abandonar o deleite estético ao qual se entregava e lançar-se para dentro de si; esse movimento marca a mudança de um lirismo contemplativo,

¹ “Oh! a terra, – murmurava eu à noite, – é um cálice aromatizado onde os pistilos e os estames são a Lua e as estrelas!” / E os olhos pesados de sono, eu fecho a janela incrustada pela cruz do calvário, negro na amarela auréola dos vitrais. / * / Novamente, – se não é à meia-noite, – a hora blasonada de dragões e de diabos! – que o gnomo se embriaga do óleo de minha lamparina! / Se não é a ama de leite que embala com um canto monótono, na couraça de meu pai, uma pequena criança natimorta! / Se não é o esqueleto do lansquenete aprisionado na madeira, e atritando o rosto, o cotovelo e o joelho! / Mas é Scarbo que me morde ao pescoço, e que, para cauterizar minha ferida sangrenta, imerge seu dedo de ferro avermelhado pela fornalha!” (BERTRAND, 1997, p.133, tradução nossa).

cujas imagens são mais tradicionais e previsíveis, para uma evocação mais efetiva dos fenômenos, realizada através do subjetivismo de um Eu que, contudo, não fala diretamente de si.

O traço lírico em Bertrand, como discutiremos, é inovador pelo fato de unir à subjetividade uma imagética marcadamente realista e grotesca, herança claramente medieval, cuja franqueza de detalhes contribui para a liberdade de expressão do poeta, gerando uma nova forma de lirismo:

À la place de ce vocabulaire et de ces phrases colorés encore de classicisme, caractéristique du romantisme à ses débuts, Bertrand a mis des expressions d'un lyrisme tout nouveau qui prennent surtout par leur pouvoir évocateur, par leur résonances sonores et sémantiques [...]. Ces modifications recherchent systématiquement des situations et un langage apparemment dépourvus de lyrisme, mais en vérité, pour cette raison même, libéré des conventions et capables d'exprimer des résonances nouvelles. (MACHADO, 1981, p.54)².

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. O uso de comparações cessa e as frases afirmativas passam a ser construídas no *Imparfait de l'Indicatif* (“*Si ce n'était que [...]*”), o que gera o efeito de dúvida acerca do que é visto pelo eu- lírico, instaurando o domínio do fantástico sem, contudo, incorrer em comparações meramente retóricas. A prosopopeia, que identifica os sons e movimentos ocorridos no quarto com determinadas entidades fantásticas, gera o efeito grotesco de quebra das noções ordenadoras da realidade, identificando o vivo e o inanimado, o visível e o invisível, o real e o fantástico em um único fenômeno.

O óleo que seca aos poucos na lamparina acesa é visto pelo eu-lírico como tendo sido bebido por um gnomo beberrão (“*le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe!*”), o ranger da madeira nas paredes seriam os movimentos de um esqueleto enclausurado tentando mover-se dentro dela, cuja presença é evocada

² “No lugar desse vocabulário e dessas frases coloridas ainda de classicismo, característico do romantismo em seu início, Bertrand introduziu expressões de um lirismo totalmente novo, que primam sobretudo por seu poder evocador, por suas ressonâncias sonoras e semânticas [...]. Essas modificações procuram sistematicamente situações e uma linguagem desprovidas de lirismo mas, na verdade, por essa razão mesma, liberada de convenções e capaz de exprimir ressonâncias novas.” (MACHADO, 1981, p.54, tradução nossa).

no próprio ritmo do poema, em pares de fonemas cuja sonoridade remete ao estalar de ripas e tábuas (“*le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou*”). Da mesma maneira, a cantiga da ama de leite está presente no ritmo da estrofe, no embalo gerado pela variação entre sílabas tônicas e átonas (“*Si ce n’était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père [...]*”). É possível notar a variação entre três átonas e uma tônica, seguido de duas átonas e uma tônica, que só cessa em “monotone”. 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 dúvida só cessa na última estrofe, em que o eu-lírico afirma ser Scarbô o responsável por seus tormentos. Criatura do imaginário popular da Borgonha, Scarbô é um pequeno diabrete, que cria ilusões e prega peças com a finalidade de perturbar o sono das pessoas. A forma sutil de lirismo edificada por Bertrand dá-se, pois, através da visão do eu-poético acerca do mundo à sua volta, realizada pelo prisma do imaginário popular medieval.

O que nos traz Bertrand, portanto, é um eu-lírico confuso, cujo devaneio o privou de qualquer certeza acerca da realidade, levando-o, por fim, aos domínios do pesadelo, onde reina Scarbô. Da mesma forma como esse eu-lírico abandona a visão consciente do mundo e enclausura-se em seu quarto, o poeta romântico abandona a visão ordenada do mundo, assim como os ideais do Classicismo, voltando-se para dentro de si mesmo e explorando as sombras da consciência, a fantasia e o imaginário mítico. O retorno para dentro de si mesmo torna-se a via de revelação dos aspectos irracionais e inconscientes da existência, que aos poucos minam a ordenação e as grandezas do mundo, até finalmente tomarem de assalto a realidade e instaurarem o grotesco. Um dos grandes achados do Romantismo foi redescobrir a limitação da razão ou, antes, sua face contrária.

Esse mesmo traço de fantasia destaca-se em outros poemas, como “*L’Alchimiste*”:

Rien encore! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond- Lulle!

Non rien, si ce n’est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d’un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

Tantôt il attache un pétard à un poil de ma barbe, tantôt il me décoche de son arbalète un trait de feu dans mon manteau.

Ou bien fourbit-il son armure, c'est alors la cendre du fourneau qu'il souffle sur les pages de mon formulaire et sur l'encre de mon écrioire.

Et la cornue, toujours plus étincelante, siffle le même air que le diable, quand Saint Eloy lui tenailla le nez dans sa forge.

Mais rien encore! – Et pendant trois autres jours et trois autres nuits, je feuilletterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!

(BERTRAND, 1997, p. 101)³.

Novamente, é possível notar como o eu-lírico, mesmo não falando a respeito de si, deixa transparecer sua presença no poema por meio das marcas de subjetividade presentes na caracterização mítico fantasiosa dos eventos que o cercam.

A figura do alquimista, que busca a sabedoria nos livros de Raimundo Lúlio, se vê distraída pelos movimentos do fogo que arde em seu fogareiro, provocados por uma salamandra brincalhona a atrapalhar suas meditações. O tom irônico do poema é curioso, tendo em vista que, buscando o saber alquímico em livros e tratados, o alquimista não dá atenção à alquimia que se faz diante de seus olhos, na manifestação da salamandra, elemental e símbolo do fogo. O estalar da madeira no fogo, as fagulhas projetadas para fora do fogareiro e as cinzas lançadas sobre o livro pelo vento são, não acontecimentos corriqueiros, mas movimentos creditados à figura da salamandra. Seu riso pode ser ouvido no estalar da madeira que, assim como seu assovio, são trazidos para a estrutura fônica do poema na repetição dos fonemas [s] e [R] (“*Non rien, si ce n'est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations*”).

Inegavelmente, há traços marcadamente líricos no poema, sobretudo na identificação dos fenômenos relativos ao crepitar do fogo e à figura mítica da salamandra. Contudo, qualquer pretensão idealizante é eliminada pelo tom

³ “Nada ainda! E vamente eu folheei por três dias e três noites, às pálidas luzes da candeia, os livros herméticos de Raimundo Lúlio! / Nada, se não é com o assobio da cornífera faiscante, os risos zombeteiros de uma salamandra que brinca de atrapalhar minhas meditações. / Ora ela prende um petardo à ponta de minha barba, ora ela me atira com sua besta uma seta de fogo em meu manto. / Ou bem lustra sua armadura, é então a cinza do fogareiro que ela assopra sobre as páginas do meu formulário e sobre a tinta de minha escrivaniinha. / E a cornífera, cada vez mais faiscante, assobia o mesmo ar que o diabo, quando Santo Elói lhe queimou o nariz em sua forja. / Mas nada ainda! – E durante outros três dias e outras três noites, eu folharei, às pálidas luzes da candeia, os livros herméticos de Raimundo Lúlio!” (BERTRAND, 1997, p. 101, tradução nossa).

cômico e irônico do poema, reforçado pela frustração do eu-lírico em sua busca pela sabedoria. Daí resulta que o lirismo do poema termina por girar em torno da percepção subjetiva do eu-lírico acerca dos fenômenos que o cercam, o mesmo que foi observado no poema anterior, “*La Chambre Gothique*”.

Este traço lírico possui uma forte carga mítico-popular característica da região da Borgonha, onde Bertrand, que nasceu na Itália, viveu a maior parte da vida, apesar de o poema em questão referenciar outras figuras não regionais, mas integrantes do universo medieval, como o alquimista Raimundo Lúlio e Santo Elói. Ambas as figuras refletem, de certo modo, o processo de criação poética de Bertrand.

Além de alquimista e literato, Raimundo Lúlio foi também um grande geometrista, cujas teses apregoavam ser possível a construção da *Ars Magna*, máquina capaz de demonstrar a veracidade dos postulados filosófico-teológicos por meio de sua associação à geometria árabe. Já Santo Elói foi um ourives que, graças a um talento incomum para trabalhar peças delicadas e detalhadas, ocupou o posto de cunhador da moeda de Marselha, ourives e conselheiro particular de Clotário II e seu filho, Dagoberto I, além de ser considerado padroeiro dos ferreiros e ourives.

Bertrand dedicou-se longamente à apuração formal dos poemas do *Gaspard*, levando para isso uma vida inteira, da mesma forma que o alquimista a três dias buscava o saber e por ele continuará buscando por outros três ou muitos mais. Sua preocupação com a forma e mesmo a sintaxe dos poemas fica patente ao compararmos as diferentes versões publicadas ao longo dos anos e que por fim culminaram no recolhimento do *Gaspard*, como foi feito por Bernard (1959) e Machado (1989). O resultado foi um traço leve e espontâneo, mas formalmente muito lapidado; a figura de Santo Eloy faz sentido frente a essa constatação enquanto símbolo do trabalho refinado e delicado do poeta.

Em sua obra como um todo (sobretudo na introdução do livro), é possível notar a tensão, entre a inspiração e a técnica, sob a qual trabalha Bertrand. Assumindo a existência de realidades além da imediata, fruto de sua criação provinciana, o poeta deixa fluir espontaneamente o imaginário sem, contudo, deixar de se preocupar com a forma e a ordenação dos elementos de sua poesia, de modo que o resultado são poemas formalmente muito trabalhados, mas cujo rigor estético não intervém em seu tom espontâneo. Da mesma forma, Raimundo Lúlio uniu religião e matemática na idealização de sua *Ars Magna*, a visão métrica e ordenada do mundo com o sentimento espontâneo de

espiritualidade. O grande matemático era também alquimista, fazendo convergir a racionalidade e o misticismo em sua obra de vida. O grotesco faz, neste poema de Bertrand, convergirem ambos os aspectos contrários da existência, ao colocar a busca racional do alquimista ao lado da manifestação brincalhona da salamandra, da mesma forma que o poeta evocou espontaneamente o rico imaginário de suas raízes por meio de um apuro formal paradoxal em si mesmo, o poema em prosa. A estética grotesca cumpre, portanto, seu papel de evocação da plenitude, retorno ao uno pela confluência dos opostos.

Conseqüentemente a esse aperfeiçoamento estético, Bertrand acabou eliminando grande parte das formas tradicionais de lirismo, incluindo quaisquer marcas biográficas que pudessem transparecer em sua poesia. Ela nos parece, dessa forma, absolutamente dedicada ao ideal de retorno ao passado, na medida em que o eu biográfico, essencialmente cindido do mundo, é substituído aqui por um eu-lírico integrado e refletido em seu tempo e sua cultura.

[...] *Bertrand, parvenu en pleine possession de son art, se refuse aux tendances lyriques de ce même romantisme auquel il se rattache par tant de côtés. C'est d'une manière déjà "parnassienne" avant la lettre qu'il nous interdit, dans Gaspard, tout accès à l'intimité de son âme: nulle confiance en son œuvre, du moins en prose. [...] Le but de Bertrand, c'est de ciseler avec un art minutieux de courtes pièces pittoresque, dont la saveur évocatrice ou fantastique serait diluée dans les ondes du grand lyrisme.* (BERNARD, 1959, p.59- 60)⁴.

Nota-se, dessa forma, outro traço inovador do lirismo de Bertrand que, eliminando marcas tradicionais do neo-classicismo, evita igualmente incorrer num dos motes do Romantismo que foi a evocação do sujeito biográfico nas obras. Além disso, mantém um tom realista, que contribui para eliminar qualquer forma de idealização, reforçando as tensões provocadas pelo grotesco.

Dessa maneira, poderíamos considerar a realização do grotesco na obra de Bertrand enquanto uma manifestação mais complexa do que aquela que foi perpetrada pela maior parte dos românticos. Isso se dá, sobretudo, porque o grotesco no *Gaspard* não se limita às formas do horripilante e perturbador, mas,

⁴ "Bertrand [...] em pleno domínio de sua arte, recusa as tendências líricas deste mesmo romantismo ao qual se liga por tantos lados. É de uma maneira já "parnasiana" avant la lettre que ele nos interdita, no *Gaspard*, qualquer acesso à intimidade de sua alma: nenhuma confiança em sua obra, mesmo aquela em prosa. [...] O objetivo de Bertrand, é o de lapidar com uma arte minuciosa curtas peças pitorescas, cuja sabedoria evocadora ou fantástica estará diluída nas ondas do grande lirismo" (BERNARD, 1959, p.59- 60, tradução nossa).

evocando-as, também as associa ao cômico e bufão, como pôde ser observado em “*L’Alchimiste*”. No poema, o tom irônico construído pelo poeta não é de maneira alguma o “riso satânico” do romantismo, destrutivo por excelência, mas sim um riso que se volta mais para a bufonaria.

Concluimos, portanto, que o traço grotesco em Bertrand se contrapõe às formas tradicionais de lirismo, de modo a gerar uma forma lírica inovadora, livre da estética clássica e do biografismo romântico. O forte realismo de suas imagens dá-se, sobretudo, graças a estas tensões grotescas, que terminam por se configurar enquanto via de acesso a uma cosmovisão plena e livre das cisões que tanto perturbaram os poetas nesse período, evocando de maneira espontânea a cultura de uma época grotesca por excelência.

Grotesque lyric: tensions in the poetry of Aloysius Bertrand

ABSTRACT: *The work of Aloysius Bertrand, Gaspard de la Nuit, was one of the forerunners of the prose poem in France. Set in the Middle Ages, Bertrand builds a picturesque poetry, which carries within it the popular imagination of Burgundy, where the poet lived. His poems evoke realistic and grotesque scenes, fleeing to traditional forms of lyricism, still used in the prelude of romanticism. The presence of the lyric voice is very striking in his poetry, demonstrating a very subtle form of subjectivity, however, is innovative in that it escapes the biographism so common to the lyric of this period.*

KEYWORDS: *Lyric poetry. Prose poetry. Romanticism. Grotesque. Aloysius Bertrand.*

REFERÊNCIAS

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: NRF Gallimard, 1997.

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

CARA, S. de A. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

GUINSBURG, J. et al. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Matheus Victor Silva e Adalberto Luis Vicente

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.

SANTOS, F. R. da S. **Lira dissonante**: o grotesco na lira romântica brasileira: considerações sobre o aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza. 2009. 580f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

COLLETI, W. **Eu e o Grotesco**: estudo sobre elementos grotescos em poemas de Augusto dos Anjos. 2002. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.

