

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS (CCHN)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)

**HUMOR E HISTÓRIA EM *MENDIGOS* - NARRATIVAS DE ALPHONSUS DE  
GUIMARAENS**

**por**

Danielle Fardin Fernandes

ESPÍRITO SANTO  
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS (CCHN)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)

**HUMOR E HISTÓRIA EM *MENDIGOS* - NARRATIVAS DE ALPHONSUS DE  
GUIMARAENS**

Danielle Fardin Fernandes

Tese apresentada junto ao Doutorado em  
Letras do Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do Espírito  
Santo, com vista à obtenção do título de  
Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Salgueiro

ESPÍRITO SANTO  
2024

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

F219h Fardin Fernandes, Danielle, 1978-  
HUMOR E HISTÓRIA EM MENDIGOS - NARRATIVAS  
DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS / Danielle Fardin  
Fernandes. - 2024.  
f. : il.

Orientador: Wilberth Salgueiro.  
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura Brasileira. 2. Humor na literatura. 3.  
Simbolismo. I. Salgueiro, Wilberth. II. Universidade Federal do  
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.  
Título.

CDU: 82

---

Danielle Fardin Fernandes

**“HUMOR E HISTÓRIA EM MENDIGOS – NARRATIVAS DE ALPHONSUS  
DE GUIMARAENS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Letras.

Aprovada em 17 de abril de 2024.

Comissão Examinadora:

**Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES)**  
Orientador e Presidente da Comissão

**Profa. Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri (Unifesp)**  
Examinadora Externa

**Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)**  
Examinador Interno

**Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ)**  
Examinador Externo

**Prof. Dr. João Claudio Arendt (UFES/FURG)**  
Examinador Interno



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
SERGIO DA FONSECA AMARAL - MATRÍCULA 1172933  
Membro - Programa de Pós-Graduação em Letras  
Em 26/04/2024 às 17:09

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/917921?tipoArquivo=O>

***Agradecimentos:***

*Aos que me ajudaram no caminho: Wilberth Salgueiro,  
Vitor Cei Santos,  
Sergio da Fonseca Amaral,  
Maria Amélia Dalvi Salgueiro,  
João Cláudio Arendt,  
Paulo Roberto de Souza Dutra*

*Ao limão, quiabo, batata, navio e sabão*

*Aos meus primos, tios, tias - família no todo.*

*À minha irmã, sobrinhas Raissa e Antonella  
À minha mãe e meu pai  
Todo amor*

...e ria-se a bom rir...  
Alphonsus de Guimaraens

Vimos a esse mundo para nos lascar mesmo!  
Anônimo

FERNANDES, Danielle Fardin. **HUMOR E HISTÓRIA EM *MENDIGOS* - NARRATIVAS DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS**. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2024.

## RESUMO

Alphonsus de Guimaraens publicou o livro *Mendigós*, em 1920, pouco tempo antes de vir a óbito (em 1921). No livro, há 44 crônicas e um poema. São narrativas que abordam múltiplos assuntos, mas têm um recurso bastante frequente, que é o humor, no sentido lato. Lato porque o humor que elabora não provoca o riso fácil, mas exige reflexão e decifração de elementos nem sempre à vista do leitor, sobretudo o leitor contemporâneo. A tese se propõe a examinar boa parte dessas crônicas, analisando-as à luz do humor. Antes, contudo, realiza considerações acerca do Simbolismo (brasileiro e europeu) e do conceito de humor, lançando mão em especial de textos de Sigmund Freud, Henri Bergson, Vladimir Propp e Elias Thomé Saliba. A análise das crônicas trouxe à tona o conflito existencial, filosófico e mesmo epistemológico do escritor que, vivendo em um mundo hegemonicamente religioso, ainda mais residindo no entorno do barroco mineiro, não deixa de criticar valores e personagens cristãos, sem, no entanto, se desligar de todo do imaginário metafísico. A tese procura, então, apontar o surgimento do humor precisamente nesse entrelugar em que a fissura da fé permite o escracho do humor, em forma de riso, ironia, deboche e mesmo gargalhada.

Palavras-chave: Alphonsus de Guimaraens. *Mendigós* (1920). Crônicas. Humor. Simbolismo brasileiro.

## ABSTRACT

FERNANDES, Danielle Fardin. **HUMOR E HISTÓRIA EM *MENDIGOS* - NARRATIVAS DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS**. Tese (doutorado). Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2024.

Alphonsus de Guimaraens published the book *Mendigos* in 1920, shortly before his death (in 1921). In the book, there are 44 chronicles and a poem. These are narratives that address multiple subjects, but have a very frequent resource, which is humor, in the broadest sense. This is because the humor he creates does not provoke easy laughter, but requires reflection and deciphering elements not always visible to the reader, especially the contemporary reader. The thesis proposes to examine a large part of these chronicles, analyzing them in the light of humor. Before, however, we make considerations about Symbolism (Brazilian and European) and the concept of humor, using in particular texts by Sigmund Freud, Henri Bergson, Vladimir Propp and Elias Thomé Saliba. The analysis of the chronicles brought to light the existential, philosophical and even epistemological conflict of the writer who, living in a hegemonically religious world, even more residing in the baroque environment of Minas Gerais, does not fail to criticize Christian values and characters, without, however, disconnect everything from the metaphysical imagination. The thesis seeks, then, to point out the emergence of humor precisely in this in-between place where the fissure of faith allows humor to break out, in the form of laughter, irony, wits, mockery and even jokes.

Keywords: Alphonsus de Guimaraens. *Mendigos* (1920). Chronicles. Humour. Brazilian Symbolism.

## SUMÁRIO

**Introdução / p.9**

**Humor e Simbolismo / p. 12**

**1. ALPHONSUS: UM POUCO DA VIDA, UM POUCO DA OBRA / p. 31**

**2. O LIVRO *MENDIGOS* / p. 45**

**3. O HUMOR EM *MENDIGOS* / p. 54**

3.1 “A primeira mulher” / p. 55

3.2 “Nos domínios da história” / p. 63

3.3 “Um sapateiro de fama universal” / p. 77

3.4 “Dancemos” / p. 82

3.5 “Arengas e palavrórios” / p. 87

3.6 “A ação de Wagner sobre o leite” / p. 93

3.7 “Uma do Fagundes” / p. 104

3.8 “Nos domínios primitivos de Asclépios” / p. 110

3.9 “Cavaco linguístico” / p. 115

3.10 “Barbearia São José” / p. 119

3.11 “Cai a Garoa... (Recordações de São Paulo)” / p. 121

3.12 “Fúnebre inauguração” / p. 124

3.13 “Comédia ou farsa?” / p. 127

3.14 “Carnaval” / p. 131

3.15 “O fígado” / p. 143

**Conclusão / p. 145**

**Bibliografia / p. 146**

**ANEXO – Carta – “Quem, como eu, vive em um deserto” / p. 153**

## ***Introdução***

Publicado em 1920, a obra *Mendigos*, de Alphonsus de Guimaraens, traz 44 crônicas e um poema. As narrativas abordam temáticas extremamente diversas, entretanto um fio condutor as permeia, trata-se de um recurso muito frequente, que é o humor. O humor elaborado pelo autor não provoca o riso fácil, antes exige reflexão e decifração de elementos nem sempre à vista do leitor, sobretudo do leitor de nossos dias. Este trabalho se propõe examinar boa parte dessas crônicas, analisando-as à luz do humor. Antes disso, todavia, são feitas considerações acerca do Simbolismo no Brasil na Europa, e acerca do conceito de humor, lançando mão de textos de teóricos como Freud, Bergson, Vladimir Propp e Elias Thomé Saliba.

A análise das crônicas expõe uma tensão existencial, filosófica e mesmo epistemológica do escritor que, vivendo em um mundo marcado pela religiosidade e pelo ambiente barroco, não deixa de criticar valores e personagens da religião cristã, sem, no entanto, se desligar totalmente do imaginário metafísico. Procuramos, então, apontar o surgimento do humor precisamente nesse entrelugar em que a fissura da fé permite o escracho do cômico, em forma de riso, ironia, deboche e mesmo gargalhada.

Está em questão nesse estudo o humor que escapa por entre as fissuras da fé. Em *Mendigos*, a religiosidade perpassa toda a obra, contudo o deboche, a chacota, a ironia abrem espaço para o cômico. A retidão de um espírito (o eu-lírico de Alphonsus) absorvido pelas crenças cristãs num ambiente de meditação e seriedade é abalada pelas forças do riso. Assim são conduzidas as narrativas de *Mendigos*. São na verdade *croniquetas jornalístico-literárias*, como afirmou Brito Broca, ao falar de trabalhos feitos para o jornal *Mercantil*, para as sessões “Trechos de crônicas” e “Spleen”. Essas *crônicas*, chamadas assim pelo próprio Alphonsus, não são bem exatamente como as crônicas que conhecemos hoje. Elas possuem um teor incomum porque caçoam, e reverberam, ao mesmo tempo, um sentido religioso. Ora moralizante, ora desmoralizante. Há altos e baixos nesse riso apresentado nas narrativas. Altos porque o riso pode não estar no texto simplesmente como blasfêmia e baixo porque seria para descategorizar o pensamento e a estrutura cristã em busca de um transcendentalismo que é natural do movimento simbolista.

O riso é complexo. E Alphonsus em suas crônicas se cercou de infinitos artifícios discursivos para construir uma narrativa que provocasse esse riso. Ele se aproveitou do contexto da sua época para explorar os recursos abrindo espaço para o moderno. Uma das tarefas da época era se voltar para a história do período de descoberta do Brasil, vê-se esse efeito nas próprias narrativas de *Mendigos*. A história que trata de políticos e eclesiásticos da Europa e do Brasil se entrelaça, anda lado a lado para materializar o humor.

A ideia central de *Mendigos* se retrata em Elias, a primeira crônica do livro. Nela um mendigo cego fica amigo de um lazarento sem saber. É enganado pelo lazarento, Elias. Esse cego descobre através de um sacristão que a amizade era falsa. Literalmente o sacristão conta para o mendigo cego a verdade, e este morre de susto. Elias, ao descobrir que perdeu o amigo de esmolas se joga em uma cachoeira e também morre. Esse “morrer de susto” é irônico. O sacristão é um grande vilão porque contou a verdade para o mendigo cego. É um humor sarcástico, lembra Edgard Allan Poe.

Nas considerações iniciais: “Humor e Simbolismo”, o texto *Essência do riso* de Charles Baudelaire serve de base para criar uma aproximação entre os simbolistas e o humor. Assim como Rimbaud, Verlaine e teóricos como Symons e Freud. Esse humor está mais para a língua inglesa do que para a francesa embora o Simbolismo seja essencialmente oriundo da francesa. Lembra o humor britânico, no caso muito longe do humor brasileiro. Contudo foram os Simbolistas que ajudaram a colocar uma capa nesse humor alphonsino. Essa capa é o universo religioso cristão enviesado pelo transcendentalismo. É nesse sentido que Baudelaire segue como um cativador do riso, considerando o riso sem dar dele uma definição atrelada a um gênero literário específico, visto que ele não se restringe aos meios acadêmicos, sendo complexo e alcançando uma extensão universal. Baudelaire vai tratar da dimensão mística do riso, levando em consideração o riso nas artes, no teatro e nos textos. Nesse sentido vamos abordar o conflito religioso entre o riso e o divino.

No primeiro capítulo: “Alphonsus: um pouco da vida, um pouco da obra” é feito um panorama do poeta enquanto cronista que contribuía para os jornais e revistas da época. Sua vida pessoal é explorada revelando as dificuldades financeiras, sua aversão por julgamentos em tribunais, um pouco da sua infância, seu aspecto de piadista “pândego” mas de origem numa família rígida etc. Ele se revela ainda um poeta absorvido pela morte e extremamente

religioso, um poeta que se choca com o Alphonsus das crônicas e poemas humorísticos. O Alphonsus era o poeta conhecido pelo poema trágico *Ismália*, poeta simbolista, mas o cronista e autor dos poemas humorísticos eram um Guy d'Alvim, ou um João Ventania, por exemplo. Os pseudônimos ajudaram a esconder esse outro lado do escritor.

No capítulo: “O livro *Mendigos*”, algumas considerações sobre a obra e sua organização são levantadas. O porquê do título se liga ao fato de que as crônicas eram produzidas para jornais e revistas da época. A autoria das crônicas era atribuída a Guy d'Alvim, mas há diversos pseudônimos usados por Alphonsus; ocorre que em *Mendigos* o narrador é também personagem. O narrador tenta criar um eixo sobre a primeira pessoa. A edição analisada aqui foi a publicada em *Obra Completa* de 1960, José Aguilar. A primeira edição é de 1920

No capítulo: “O humor em *Mendigos*”, foram escolhidas como objeto de análise 15 crônicas. Essas 15 crônicas compiladas, de um total de 44, apresentam humor acentuado e temas recorrentes em comparação a outras. Nelas as frases de efeito humorístico são gritantes; algumas concentram esse teor humorístico do início ao fim. Contudo, o pano de fundo da religiosidade acaba sufocando a natureza de muitos temas do livro *Mendigos*. O modo como as narrativas são construídas, ainda que os temas se voltem para a mulher, música, gramática, política, história, não deixam de se sustentar na religião ou na mística cristãs. O humor esconde os propósitos transcendentais do poeta simbolista Alphonsus.

## Humor e Simbolismo

O movimento simbolista no Brasil não foi tão impactante quanto foi na França. O espectro poético de Rimbaud deixou uma cicatriz espessa e revolucionária no que se sabe sobre poesia na modernidade. Figura que parecia ser a encarnação das formas sensoriais, Rimbaud se abasteceu de hedonismo e masoquismo para formar suas experiências e transpô-las para o papel. Um homem que amou assustadoramente o mundo da escrita ao ponto de odiá-la e deixá-la para sempre, assim, desapareceu dos meios literários, como num *conto de fadas*, e, nesse caso, sem um *final feliz*. Depois que partiu rumo à África, nunca mais a Europa teve notícias de suas experimentações poéticas. Charles Nicholl, ao tentar reconstruir os últimos anos do poeta, comenta que Rimbaud era difícil de ser desenhado: “ele mesmo era tão desconstruído, tão instável, ‘*aqui não há ninguém e há alguém*’” (NICHOLL, 2007, p. 63).

Remy de Gourmont, uma referência mais próxima da época, deixou claro em seus estudos sobre o Simbolismo que já jovem Rimbaud era, na língua do poeta, um “*insupportable voyou*” (GOURMONT, 1896, p. 99) - um insuportável malfeitor, canalha, depravado, insuportável, turbulento. Se a poesia não pertencesse a uma singularidade, “*singulier entre tous*”, a escrita deveria ser simplesmente abandonada. Gourmont em *Le livre des masques* descreve os principais rostos do movimento simbolista francês: Maurice Maeterlinck, Henri de Régnier, Stéphane Mallarmé, Lautréamont, Arthur Rimbaud, entre outros. Logo no início do capítulo, que se refere a Arthur Rimbaud, diz: “*Il est probable que, méprisant tout ce qui n'est pas la jouissance brutale, l'aventure sauvage, la vie violente, ce poète, singulier entre tous, renonça volontiers à la poésie.*”<sup>1</sup> (GOURMONT, 1896, p. 99). Nessa citação, do período da *Belle Époque*, é possível entender como ele era visto na Europa. O prazer brutal, a aventura selvagem, a vida violenta eram os combustíveis primordiais de um fazer poético nada comum. O poeta de *Une saison en enfer* idolatrou a palavra como uma forma de encontrar absolvição, porém foi de fato o silêncio que delineou o espírito, o caráter de escrita, ou melhor, a falta dela quando resolveu deixar a Europa no passado e se embrenhar na África selvagem e se fazer esquecido.

---

<sup>1</sup> Tradução minha: É provável que, desprezando tudo o que não seja gozo brutal, aventura selvagem, vida violenta, este poeta, singular entre todos, tenha renunciado de bom grado à poesia.

No contexto brasileiro, guardadas as imensas diferenças em relação ao contexto europeu, Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa não poderiam ser parnasianos, prosaicos, sérios. Sob o eco de uma nova sensibilidade, como a de Rimbaud, inventaram faces inusuais, com destaque para o uso do humor em suas obras. O *riso sarcástico* foi para os adeptos do símbolo a máscara que melhor aderiu à pele do rosto. Um riso não convencional, ou solto, mas pesado e dopado de sentidos. Uma mistura de dor e alegria.

Tal riso se aproxima da sátira. A *sátira latina* surgiu em meados do século IV antes de Cristo. Jovens romanos tinham o costume de criar cenas usando diálogos em verso em que personagens jocosos campônios pilheriavam ao léu. Há uma relação etimológica entre a palavra *sátira*, saturar e saturação (HORÁCIO, 2011, p.11). Uma mistura que parece levar ao exagero. O *sarcasmo* contém o sentido de zombaria, e também de desprezo. A *sátira* expressa uma crítica mordaz aos defeitos alheios. O que une ambas é o ataque.

Outra natureza do riso que merece ser comentada é a do riso de Demócrito, conhecido como o “filósofo que ri”. Ele menosprezava os *valores* dos humanos, os mortais, que perdiam tempo com coisas fúteis; que buscavam ouro e prata enquanto poderiam se contentar com o que tinham. Demócrito ria “da insensatez humana de não levar uma vida certa e tranquila, ajustada ao que se é e ao que a natureza nos dá” (ALBERTI, 1999, p. 76). Essas considerações estão numa carta, conhecida como *Carta de Hipócrates a Damagetus*, nela também se discute a *melancolia*. Demócrito resolve dissecar animais, queria compreender a loucura, acreditando que, possivelmente, a *bilis negra*, presente no fígado, fosse a responsável. O riso e a melancolia estão ligados à sabedoria e à loucura.

Na crônica “O fígado” (que será analisada mais adiante) de Alphonsus, há considerações sobre a bÍlis. O narrador diz: “O fígado que vive a secretar a bÍlis que nos enche a boca de amarguras, tem particular predileção da minha parte”; sobre o fígado diz: “gosto desse órgão e admiro-o sinceramente” (GUIMARAENS, 1960, p. 478) e continua:

A minha admiração compassiva por ele vem do fato de ser esse pobre pedaço do nosso corpo o suposto criador do nosso mau humor, tédio, *spleen*, irascibilidade, tudo isto queremos nos venha da bÍlis que do fígado se origina, passando pelo duodeno para auxiliar a digestão... (GUIMARAENS, 1960, p. 478)

Em *Mendigos*, a regularidade religiosa do Simbolismo perde o sentido, colapsa. O humor, que é algo não escancarado na poesia de Alphonsus, toma forma nessas *crônicas* publicadas próximo da virada do século XIX para o XX nos jornais da época. Os poetas franceses eram uma inspiração para o mineiro esquecido na cidade de Mariana e longe dos grandes centros. Baudelaire, por exemplo, pensa as contradições da modernidade e passeia pela cidade, vendo o horrendo, o pavoroso, a baixeza. Rimbaud tornou-se símbolo da liberdade. Mallarmé, um obcecado pela forma. Verlaine, um lírico rebelde. Valéry, um poeta cerebral. Os Simbolistas se aproximaram e ao mesmo tempo se afastaram da religião cristã.

O clima espiritual, místico, barroco, das terras mineiras encontra em poemas de Verlaine um eco bastante expressivo, como se vê em “Chanson D’automne”, da obra *Poèmes Saturniens*, com tradução do próprio Alphonsus:

Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon cœur  
D'une langueur  
Monotone.

Tout suffocant  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
Et je pleure;

Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
Deçà, delà,  
Pareil à la  
Feuille morte.  
(VERLAINE, 1954, p. 49)

\*\*\*

Os soluços graves  
Dos violinos suaves  
Do outono  
Ferem a minh'alma  
Num langor de calma  
E sono.

Sufocado, em ânsia,  
 Ai! quando à distância  
 Soa a hora,  
 Meu peito magoado  
 Relembra o passado  
 E chora.

Daqui, dali, pelo  
 Vento em atropelo  
 Seguido,  
 Vou de porta em porta,  
 Como a folha morta  
 Batido...<sup>2</sup>

O Simbolismo foi uma forma de expressão basicamente literária, diversamente do Romantismo ou do Barroco, contudo foi afetado pela religiosidade, por doutrinas cristãs, que se chocaram fortemente com o comportamento transgressor de boa parte dos poetas, já às voltas com uma Modernidade cada vez mais à porta. Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa conviveram com o *modus operandi* católico, e mesmo assim em suas obras as *risadas sarcásticas* se destacam. Era como se vestissem o paramento dos bispos ao avesso para se tornarem místicos. Era como se vivessem na luz e na escuridão ao mesmo tempo. O próprio Alphonsus, em crônica, explora essa contradição. Ao mencionar o *sabbat*, afirma que os ritos não poderiam ser executados no domingo, porque era o “dia do Senhor, e ninguém poderia dar-se a ele e ao diabo ao mesmo tempo” (GUIMARAENS, 1960, p. 452).

Os simbolistas são obsessivos por paradigmas cristãos. Esses escritores não viam com *encanto* ou *idealismo* a morte, as doenças, o sexo, as aberrações, as monstruosidades; elas eram figuras reais. Através da poesia, eles consideravam que o comportamento *pagão* era latente mesmo no mais puro cristão. O caminho do poeta simbolista era o retorno a uma natureza primitiva. Havia neles o desejo de livrar-se da matéria, de tocar o etéreo, mas era algo impossível. A morte, então, seria uma possível solução.

Wilson Melo da Silva reflete sobre a essência do movimento simbolista afirmando que os sons, perfumes, cores, mistério, emanados de um íntimo, e em consonante diálogo

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://vermelho.org.br/2014/06/27/a-cancao-de-outono-de-paul-verlaine-e-a-arte-da-traducao/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

numa “linguagem de aparência críptica”, geram o “Símbolo”, com a primeira letra em maiúsculo, alimento dos adeptos do movimento. “O símbolo que foi o instrumento de fuga de si mesmo em Rimbaud” (SILVA, 1971, p.137). O Simbolismo é diferente do diapasão do Romantismo: as estruturas frasais em delírio do movimento romântico não refletem a contunência dos versos conturbados, puros, santificados, um estar entre o divino e o terreno. O choque entre um mundo católico, a forma divina, e as perturbações da natureza material reverrou as *almas* de muitos poetas românticos e simbolistas, mas os simbolistas abraçaram o mundo cristão, católico em alguns casos, quando a doutrina invadia sacramente a rotina poética.

Embora haja um conjunto maior de nomes inseridos na esfera do movimento simbolista, Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa são os que carregaram o estigma e se tornaram a face desse estilo no Brasil. Massaud Moisés destaca também Emiliano Pernetá, Eduardo Guimaraens e Mário Pederneiras, e afirma sobre outros autores:

[...] outros houve que se classificam como figuras menores ou epigonais. Submetidos a diversa perspectiva ou considerados no âmbito da literatura regional, teriam porventura direito a mais amplo tratamento. E por vezes construíram peças de superior quilate, à altura das produzidas pelos poetas maiores. Tratando-se, porém, de criações esporádicas, não justificaram atenção idêntica à que foi dispensada aos primeiros. Alguns levaram mais longe do que esses o programa estético do Simbolismo, por meio do emprego de fórmulas poéticas novas que libertavam o verso da camisa-de-força parnasiana. Mas nem o vanguardismo das soluções formais, nem a aceitação dos postulados de escola constituem motivos suficientes para estudá-los com diversa amplitude. (MOISÉS, 2001, p.306-307)

Não há dúvidas de que há muitos poetas simbolistas pelo país afora, porém Cruz e Sousa e Alphonsus se sobressaem. O simbolismo no Brasil foi um reflexo vago - não poderia ser diferente - do que ocorria na França, já que o estilo tem origem a partir das ideias de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Apertados entre muros (o Romantismo, ilusão; Parnasianismo, prisão), só mesmo o transcendental. Sob um outro viés, o riso, então, seria o alívio para uma dor de fato física, da percepção da rigidez do corpo na morte. O cômico nas crônicas de Alphonsus lembra um pouco o sentimento do riso em Cruz e Sousa em um de seus poemas mais conhecidos:

## Acrobata da dor

Gargalha, ri, num riso de tormenta,  
 Como um palhaço, que desengonçado,  
 Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado  
 De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,  
 Agita os guizos, e convulsionado  
 Salta, gavroche, salta clown, varado  
 Pelo estertor dessa agonia lenta...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!  
 Vamos! retesa os músculos, retesa  
 Nessas macabras piruetas d' aço...

E embora caias sobre o chão fremente,  
 Afogado em teu sangue estuoso e quente  
 Ri! Coração, tristíssimo palhaço.  
 (CRUZ E SOUSA, 1993. p. 189)

O riso sarcástico não é “impuro”, mas a manifestação de uma compreensão desafiadora, recusável, o encontro entre um sentimento *superior* e *inferior*. Desde a fisionomia assustadora da carranca nos tempos primitivos, a careta, forma de expressar o riso no palhaço, até chegar à máscara carnavalesca; é um misto de felicidade e sofrimento. O riso, manifestação do humor, talvez possa ser o sintoma de uma afecção. Nas crônicas de *Mendigos* o humor é teso, denso, um efeito. Neste poema de Cruz e Sousa o humor é muito mais um tema do que um recurso estético. O coração ri, mas o riso é atroz, e este órgão parece estar em falência. Os textos de Alphonsus são carregados de críticas em tom bem humorado: a morte, enfermidades, violência etc. Esse riso é da sensação da voz calada e injustiçada. Nas crônicas de Alphonsus, não é só a alegria que produz o riso. A pilantragem, a maldade, o horror, a desgraça, mas também o ócio, a ganância, a preguiça, a luxúria, principalmente o *diabólico* fazem parte do humor.

Cruz e Sousa foi quem deu um rosto ao Simbolismo no Brasil e não poderia haver escudo, um broquel, melhor que as palavras redentoras de um Baudelaire<sup>3</sup>. O escudo (broquel) foi usado como proteção para uma dita *poesia superior/arte superior*. O cristianismo deu a base para os poemas de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Embora houvesse uma invocação religiosa na poesia desses simbolistas, o elemento satânico - inaceitável para o cristão - funcionava apagando esse compromisso e abria espaço para o místico.

O escape dessa replicação do divino na escrita se estabeleceu com a ironia e o riso. O riso no pensamento ortodoxo cristão foi considerado obra do diabo; é necessário respeito e seriedade, em termos gerais, diante de templos, diante da sacralidade. Mas essa mesma religião, de modo contraditório, considera o riso divino. A ironia e o riso revelam algum tipo de insatisfação, diferente da forma perfeita poética adotada pelo Parnasianismo, que se chocava com o Simbolismo principalmente por valorizar o que entendiam como “perfeição” na escrita. Cruz e Sousa e Alphonsus desdenhavam e ironizavam esse tipo de poesia que para eles era vazia, insossa e por isso a criticavam e atacavam constantemente.

O positivismo parnasiano produzia uma beleza poética enjaulada, encapsulada. Nesse movimento literário, a obsessão pela métrica ideal ofuscava o sentido das palavras e a metafísica se esvaía. A poesia simbolista buscava alcançar algo além das estrofes e rimas; produzir uma arte em contato com o divino e com o terreno ao mesmo tempo. Havia neles a ânsia de comunicação com algo externo ao poema, que fosse além do *significado* e do *significante*. A existência desse *além*, dessa camada invisível para os parnasianos, com significados suspensos, era parte do objetivo estético do poeta simbolista. A ironia e o riso estão mais próximos da poesia simbolista porque, mesmo protegida pelos ritos cristãos, a revolta se mantém latente.

Rir inocentemente também é um ato contraventor. Rir sarcasticamente além de contraventor é corrosivo. O riso aciona o biológico, o linguístico, o filosófico, o fisiológico. A risada pode ter algo de doentio, de fuga da normalidade, de contato com o fantástico, de

---

<sup>3</sup> No início da publicação de *Broquéis*, Cruz e Sousa cita um trecho de Baudelaire: “*Seigneur, mon Dieu! Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!*” (SOUSA, 1893) Tradução minha: “Senhor, meu Deus! Me conceda a graça de produzir alguns bons versos que prove a mim mesmo que não sou o último dos homens, que não sou inferior àquele que eu desprezo”.

choque diante do grotesco. Ao se ter conhecimento de algo que não se esperava saber, o riso pode surgir: “*Le Sage ne rit qu'en tremblant*”<sup>4</sup> (BAUDELAIRE, 1868, p. 361). Charles Baudelaire, em “A essência do riso”, investiga os mecanismos que conduzem a tal reação. Quem ri também sente medo, temor, porque perde o sentido de perfeição e toca as imperfeições, se afasta da ideia de divindade, no sentido cristão: “s’arrête au bord du rire comme au bord de la tentation”<sup>5</sup> (BAUDELAIRE, 1868, p. 362).

Charles Baudelaire fala sobre a “essência do riso”, quando analisa as artes plásticas, afirmando que “*la caricature n’est pas un genre*”<sup>6</sup> e questiona: “*rien de ce qui sort de l’homme n’est frivole aux yeux du philosophe?*”<sup>7</sup> (BAUDELAIRE, 1868, p. 361). A natureza é algo que o filósofo não pode dissecar, demonstrar em suas teorias. As instituições fixam, se apropriam do conhecimento como fosse um *bem*. Para compreender o riso e as obras literárias cômicas é preciso aliar experiência e reflexão. Baudelaire se apropria da noção de pantomima para investigar o riso, analisando também as noções de *purificação e monstruosidade* (BAUDELAIRE, 1868, p. 382).

A caricatura é uma espécie de símbolo do riso. A face deformada reflete a natureza, o espírito do cômico. O riso é, com frequência, interditado, proibido mesmo, e associado ao *pecado*; porém, nada mais natural do que o ato de rir. Charles Baudelaire vê uma relação entre o *sábio* e o *divino*: “*Le Sage est animé de l’esprit du Seigneur*”<sup>8</sup>. Esse *sábio* é escrito com letra maiúscula; ele tem uma proximidade com Deus (de letra maiúscula) e é justamente por isso que desconfia do riso, teme ao rir, circunda o riso como se fosse uma tentação. O *Sábio* referido por Baudelaire teme o riso como teme “os espetáculos mundanos”, “a concupiscência”. O *divino* é algo que se deve temer e não é objeto do riso:

celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant. Le Sage tremble d'avoir ri; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence. Il s’arrête au bord du rire comme au bord de la tentation. Il y a donc, suivant le Sage, une certaine

<sup>4</sup> Tradução minha: O *sábio* treme ao rir.

<sup>5</sup> Tradução minha: Se lança no riso como se lança na tentação.

<sup>6</sup> Tradução minha: A caricatura não é um gênero.

<sup>7</sup> Tradução minha: Nada do que sai do homem é frívolo aos olhos do filósofo?

<sup>8</sup> Tradução minha: O *Sábio* é animado pelo espírito do Senhor.

contradiction secrète entre son caractère de sage et le caractère primordial du rire<sup>9</sup> (BAUDELAIRE, 1868, p. 362).

Essas piruetas que o palhaço dá no ar é uma forma debochada de dizer que o poeta pode ser inferior para outros, mas que o riso é uma forma de confronto com esse outro: o riso revira todo o significado do sublime. Charles Baudelaire aborda esse aspecto da superioridade do riso. O artista consegue reconhecer esse sentimento de dubiedade: ele é o outro que ri de si mesmo e o ser inferior diante da natureza humana e divina. Ele se entende, assim, como coisa cômica, objeto de riso. O artista que se dispõe a criar o cômico deve saber rir de si mesmo. Está no espectador, no leitor, a decifração do riso. Esse riso brota quando o artista desenvolve um sentimento de *liberdade*.

Fazendo uma observação sobre Hoffmann, Baudelaire conclui suas considerações sobre o que ele chama de “*comique absolu*”: “*il sait aussi que l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature*”<sup>10</sup> (BAUDELAIRE, 1868, p. 387). Existe uma maquinaria por trás do riso, cabe ao artista conseguir cifrar essa engenhosidade. Poucos são os que conseguem fazer com que o riso se transforme em um efeito artístico convincente, um engenho de linguagem a produzir riso.

Cruz e Sousa se destaca, na crítica literária, em um primeiro plano no Simbolismo. Alphonsus, o autor de “Ismália”, vem sendo esquecido. A crônica “Missal estranho”, de Alphonsus de Guimaraens, parodia o livro *Missal* de Cruz e Sousa. Há ali um riso sarcástico, embora contido. O título “Mendigos”, da reunião de crônicas, lembra o título *Les misérables*, de Victor Hugo, insinuando uma risada sobre a impossibilidade de atingir o consagrado valor de tal obra, em que o personagem protagonista era uma espécie de “Conde de Monte Cristo Social defendendo causas e pessoas trituradas por uma máquina que começava a se revelar

---

<sup>9</sup> Tradução minha: Aquele que possui a prática da forma divina, apenas ri, entrega-se ao riso tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso, como teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele para à beira do riso como à beira da tentação. Há, portanto, segundo o Sábio, certa contradição secreta entre seu caráter de sábio e o caráter primordial do riso.

<sup>10</sup> Tradução minha: Ele também sabe que a essência dessa comédia é parecer ignorar a si mesmo e desenvolver no espectador, ou melhor, no leitor, a alegria de sua própria superioridade e a alegria da superioridade do homem sobre a natureza.

diabólica: a sociedade moderna” (HUGO; FERNANDES; ROSAL, 2020, p. 10). Esse pe-dinte que vive nas ruas está longe do sublime e vive de migalhas. Uma metáfora do *verdadeiro âmagô humano*: esse que mora na miserabilidade, mais próximo dos pecados do que da grandeza e do sublime.

Na crônica “Missal estranho”, o Cancioneiro de Garcia Resende é usado no lugar do Evangelho para as formalidades de um juramento, e a Bíblia é substituída pelo Dom Quixote, de Cervantes. Os livros sagrados são dessacralizados. A literatura passa a ser sagrada. O narrador diz que vai contar um “estranho caso”. Havia uma “pobre aldeia, servida por um velho sacerdote espanhol”, o vigário do local. Lá, o “bom humor” era “tradicional”, entre as “desgarradas ovelhas”. Conclui:

Mesmo quando celebrava o santo sacrifício da missa, acontecia-lhe, às vezes, soltar uma vibrante gargalhada, que punha em pânico os fiéis. Intrigado com o caso, o caridoso bispo pensou a princípio que o vigário estava com o miolo mole; mas, aproximando-se do altar-mor, quase caiu de costas, pois viu que o missal era nada mais, nada menos que uma antiquíssima edição das aventuras de *Dom Quixote*. O padre foi suspenso de ordens e o bispo levou consigo o *missal* para rir-se em casa. (GUIMARAENS, 1960, p. 428)

Os poetas simbolistas publicavam, em geral, sob pseudônimos, como faziam os comediantes da época. Afonso Ávila em *O poeta e a consciência crítica* diz: “Foi a partir do simbolismo que os nossos poetas começaram a frequentar com assiduidade e proveito os autores de vanguarda” (ÁVILA *Apud* GUIMARÃES, 2009, p.18). Rir de figuras imponentes e sagradas como as religiosas e publicar nos jornais era também um modismo. Conseguir provocar o riso sobre o que teoricamente não pode ser “considerado engraçado” (temas como a morte – assassinatos, genocídios -, preconceito, tabus da religião etc.), de pertinência da realidade e não do campo ficcional, inseridos numa semântica realística é algo desafiador. A crônica vem nesse sentido de misturar algo da realidade com o ficcional. Mas para a época, longe das sessões humorísticas, a mídia já minava esse campo - a comunicação com o povo estava nas mãos da igreja. Alphonsus e Cruz e Sousa usavam o riso sombrio como punhal para proteger suas ideias. Os jornais, as revistas, o rádio tiraram, aos poucos, das rédeas dos eclesiásticos a hegemonia da comunicação.

Para o senso comum, a poesia está ligada intimamente ao *belo*, no sentido mesmo de bonito, de prazeroso. Há nos simbolistas certo esforço em ressaltar o *horror*, ou mesmo cultivar *beleza* sobre os escombros da *monstruosidade*. Há um abismo entre as experiências perturbadoras de Baudelaire e a presença da cândida lua em Alphonsus. O conflito existente no escritor mineiro é ameno, porém não menos preocupado com os efeitos imagéticos. O choque entre o *feio* e o *belo* produz dissonâncias. Às vezes, beira o despenhadeiro do grotesco. A sensação do prazer se liga a um mundo tortuoso. A morte, por exemplo, é tema recorrente no Simbolismo. Às vezes, ultrapassa a experiência do sofrimento e atinge o riso, o cômico, como um disfarce do finito.

Nada mais simbólico que a morte. A finitude é a faceta que explica o símbolo, e a existência dele no mundo literário dá a essa ânsia de alcançar o oposto: a infinitude. Para Comte Goblet d'Alviella, no livro *The Migration of Symbols*, se diz: “*A symbol might be defined as a representation which does not aim at being a reproduction.*”<sup>11</sup> (D'ALVIELLA *Apud* SYMONS, 1919, p. 8). Já Thomas Carlyle, em *Sartor Resartus*, considera que o *Símbolo*, em essência, é silêncio e palavra, ou, antes, uma revelação do *Infinito* transfigurado de *Finito* para se fazer visível (CARLYLE *Apud* SYMONS, 1919, p. 9). Esse pensador era influente na época do Romantismo, e suas ideias passaram do domínio dos seus estudos e invadiram o universo literário.

A Europa serve de molde para os anseios intelectuais dos poetas brasileiros e não poderia ser diferente com os Simbolistas. Essa necessidade de imortalidade mantém conexões com outro símbolo: a lua. Esta foi o objeto de maior interesse do poeta Alphonsus. A imagem deste astro arredondado e branco na escuridão, com crateras que parecem bocas ou olhos, não é muito diferente visualmente da estrutura de um crânio. Alguns conseguem até mesmo ver o delineamento, as órbitas, os dentes na face da lua. Francine Ricieri dedica um capítulo a essa parte do corpo humano, o crânio, obsessão de filósofos, pintores e escritores. A imagem de Hamlet se interrogando diante de um crânio sustentado pela mão é a mais emblemática.

---

<sup>11</sup> Tradução minha: Um símbolo pode ser definido como uma representação que não tem por objetivo ser uma réplica.

Francine utiliza os poemas “A cabeça do corvo” e “O cachimbo”, de Alphonsus, para desmontar o espectro de um poeta atormentado por essa visão do crânio, da morte. O corvo é uma referência a Edgar Allan Poe. No território brasileiro, em aparência, o anu (pássaro) seria o mais parecido com o corvo. Se fosse por um José de Alencar, a cabeça não seria de um corvo. Alphonsus seguiu os seus contemporâneos. Foi atraído pela língua inglesa.

Nesse objeto sombrio, ainda o maxilar inferior, unido aos ossos da face: assim vemos o sorriso eterno da caveira. Morbidez cômica. Ali também deveria se encontrar o cérebro pensante, caso a morte não tivesse transformado a cabeça em ossos, em artefato estranho. A *tristeza, choro*, se relativiza nesse objeto, que pode ser ornado. Na narrativa “Ronda dos bêbedos”, do livro *Mendigos*, o narrador ao descrever os esqueletos diz:

os seus dentes alvos rangem ao menor sorriso das suas bocas sem lábios. Faz-se geral, como é da natureza das coisas, a hilaridade: nunca se viu uma caveira triste. Riso silencioso e quieto, que se não ouve, mas que bem se vê; riso final de todos nós, um pouco forçado talvez, escarinho e trágico, mas exteriormente alegre. (GUIMARAENS, 1960, p. 421)

Alphonsus é consumido pelo tinteiro em formato de cabeça de corvo e também por uma pequenina caveira esculpida em um cachimbo. Do bico agourento desse pássaro “sangra o desespero torvo”: assim é o verso do poema “O cachimbo”. Pode ser que os 15 filhos para criar e os “pintos magros” recebidos dos honorários dos jornais possam ter empalidecido o busto de *Pallás*. Há de fato um tinteiro, propriedade de Alphonsus, agora exposto no Museu em Mariana. Tem a cabeça de um cervo ao invés de um corvo ou anu. Os cervos lembram a Europa, mais do que o Brasil.

O sofrimento é um estilema *romântico*. O sentido religioso do cristão é justamente não questionar as forças da natureza e o *desespero* significa afastamento do “eu” em relação ao elemento divino (Deus). Arthur Symons, escritor britânico, na introdução de *The Symbolist Movement in Literature*, ratifica a influência do Romantismo sobre o Simbolismo. É possível dizer que o movimento simbolista mudou o curso da literatura francesa: “*the word Symbolism has been used to describe a movement which, during the last generation, has*

*profoundly influenced the course of French literature*”<sup>12</sup> (SYMONS, 1919, p.10). Symons considera que no Simbolismo a primazia é do “inconsciente”.

Um outro autor que circulava na Europa pela época de Alphonsus foi Sigmund Freud que, em seu texto “O humor”, afirma: “o humor tem algo de liberador, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego” (FREUD, 1996, p. 99). Ao baixar a guarda sobre si mesmo, um outro ser surge, talvez a face do animal, talvez as imagens distorcidas em muitas das máscaras de carnaval, na face dos gárgulas em igrejas góticas, no sorriso incompreendido do palhaço, as máscaras de Veneza, e, por que não, nas estranhas formas dos anjos barrocos. As crônicas de Alphonsus, particularmente em *Mendigos*, servem ao gosto da época e aos devaneios de um Alphonsus cristão meio gótico e interessado pelos sonhos e misticismos medievais.

As deformidades, os exageros, as tensões, as inquietudes aparecem nas crônicas de Alphonsus, e também em poemas (aqui não humorísticos), como nos trechos abaixo, de *Pulvis* (1938), sonetos L e LIII, e de *Pastoral* (1923):

Por que Jesus nos fez tão venturosos,  
Para sermos depois tão desgraçados?  
(GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 411)

O silêncio infinito não me aterra,  
Mas a dúvida põe-me alucinado...  
Se encontro o céu deserto como a terra!  
(GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 421)

Sonhos idos! Sonhos idos!  
Por que inda perturbais os meus sentidos?  
(GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 122)

O soneto XIV traz o exemplo mais próximo de uma observação sobre a deformação - ilusões, luzes e estrelas se metamorfoseiam em ossos, desmaios e morte. O conto de fadas é a morte. Uma deformação em termos literários:

Nada somos, sabeis, e que seremos  
Mais do que duas míseras ossadas?

---

<sup>12</sup> Tradução minha: A palavra Simbolismo é a designação para um movimento que mudou significativamente o curso da literatura francesa nas últimas gerações.

As loucas ilusões em que vivemos  
São estrelas que morrem desmaiadas

Bem longe dos espíritos blasfemos,  
- Pobres crianças a ouvir contos de fadas -  
Ao céu as nossas almas ergueremos,  
Como duas princesas encantadas  
(MOISÉS, 2004, p.288)

O grotesco se aproxima da noção de *sombra*. A beleza e o feio se uniam num mesmo plano. Baudelaire, por exemplo, se abastecia das sensações: os perfumes, os sons, as cores, o colapso dos nervos, o toque, os prazeres da visão, esgotando a matéria em todos os sentidos, o corpo em sua plenitude. O pecado, a exploração da carne eram o caminho para o encontro com o espiritual, com o elemento divino. O uso dos sentidos do corpo era uma forma de tocar a beleza, de sentir a realidade. Na poesia de Baudelaire, o espírito era impuro e o corpo era a salvação.

Na Europa, foi um choque quando os trabalhos de Baudelaire foram lançados. Era uma poesia repugnante para os moldes da época, paralisada por uma estética romântica idealista. Para Platão “*Dios es la causa de todas las cosas bellas en tanto que origen y principio de toda belleza*”<sup>13</sup> (FICINO, 1968, p.45). Assim, o pensamento moderno a respeito da *beleza* tende a seguir os princípios platônicos mesmo que o deus (rei) – Platão, em espanhol: “*Em torno al rey del universo*”<sup>14</sup> (FICINO, 1968, p.45) - de Platão não seja o mesmo Deus cristão, mas uma derivação do pensamento. Assim, é *comum* relacionar a *beleza* a algo divino.

Na literatura simbolista acontece de outra forma. É uma estética que choca beleza e divino, *mal e bem, mau e bom*. Não há como circular pela forma simbolista sem esbarrar num conflito envolvendo algum pecado, sem que o céu e o inferno não estejam, no mínimo, subentendidos. O sentido de *feio* permeia a luz (morte) e o amor (luxúria); claramente é compreendido como ausência do *belo*, algo que não é irradiado pela imagem da *beleza*. O feio está na alma (luz) que não conhece a beleza. A figura do homem tem seus olhos almeçados de raios luminosos; ele é tomado por um sentimento que o leva para frente, direcionado por uma centelha. Essa chama que o impulsiona é o mesmo que Amor. Esse ser conduzido por essa

<sup>13</sup> Tradução minha: Deus é a causa de todas coisas belas, sendo origem e princípio de toda a beleza.

<sup>14</sup> Tradução minha: Em torno do rei do universo.

luz busca a beleza em sua totalidade, quer alcançá-la, ser dono. O que ocorre é que quando uma alma já está tocada pela beleza não necessita mais ir em busca dela.

No movimento simbolista, por conter imagens que invadem o campo da religião, o *pecado* acaba sendo parte dos conflitos expostos pelo poeta. Os desejos estão ligados a um tipo de embriaguez, que não é apenas produzida pelo ópio, o absinto, o vinho, ela surge de um corpo que não se conforma com sua própria natureza perecível. Há uma fuga da consciência, um querer se entorpecer de sono, quase um contato com a morte. O céu e o inferno, para o simbolista, estão ora no mesmo plano, ora distantes de maneira absurda. A mulher é apresentada como um espectro (luz) que ao mesmo tempo alivia a dor e causa sofrimento; comparada a algo angelical e a um monstro, um demônio. É o que podemos identificar em algumas estrofes do poema “Hino à beleza”, de Baudelaire:

Vens do fundo do céu ou saís do precipício,  
 Beleza? O teu olhar celestial e daninho  
 Verte confusamente o crime e o benefício,  
 Pode-se pois dizer que és sempre igual ao vinho  
 ...  
 Das estrelas provéns ou dos negros abismos?  
 Segue-te como um cão a Fortuna encantada;  
 Semeias a alegria além dos cataclismos,  
 E tu governas tudo e responde por nada  
 (BAUDELAIRE, 2007, p. 34-35)

Deus e Satã são temas/personagens recorrentes, postos lado a lado, como dicotomias que se atravessam: anjo/demônio, céu/inferno, Deus/diabo, belo/feio, luz/escuridão etc. O poema acima é uma amostra desse sentimento de dubiedade. A Beleza, então, não se apresenta totalmente purificada e divina; há uma mancha, um abismo, um inferno. O escritor simbolista mistura o paganismo e os princípios cristãos. O “vinho”, por exemplo, é associado à embriaguez, ao deus pagão Dioniso, e ao mesmo tempo é um elemento cristão, associado ao sangue de Cristo.

Alphonsus de Guimaraens participa desse diálogo quando cria os poemas simbolistas e elabora um discurso não tão blasfemo quanto o dos franceses, devido a sua imagem pública enquanto juiz – discurso que será bem diferente do estilo usado nas crônicas.

O narrador de *Mendigos* mobiliza o contexto religioso, hegemonicamente cristão, de que participa. Desde os títulos das crônicas do livro aparece a ironia, tantas vezes camuflada

nos poemas. As brincadeiras com o universo cristão são evidentes. Eis alguns exemplos, em que estilemas, imagens e estereótipos românticos e cristãos são parodiados:

1) em “Elias”, “sentavam-se em frente da capela das Dores, toda sonora de pássaros” (GUIMARAENS, 1960, p. 398);

2) em “O manto”, “no mistério religioso dos horizontes sem margens, era uma consolação sublime que tombava sobre as almas” (p. 400), “Deus cristãmente”;

3) em “Dr. Pulvis”, “soluçava a campainha da Extrema-Unção” (p. 402);

4) em “Pergunta imprevista”, “raios de sol ao redor de um halo de luz e das virgens castas, e das inocentes que a água do batismo lustraliza” (p. 406);

5) em “Jacinto”, “recebendo dentro deles toda a treva do céu” (p. 411), “Nossa Senhora, mãe dos desgraçados, sorria para ele” (p. 413);

6) em “A primeira mulher”, “Assim, era Adão andrógino: o seu hermafroditismo” (p. 414);

7) em “Um romance inédito (De Tolstoi)”, “Sob as orações de Jacobo, sai o demônio do corpo da virgem como salta fora da toca a cobra que nela se escondia” (p. 418);

8) em “Ronda de bêbedos”, “o tédio da vida que a cada aurora ressuscita” (p. 421);

9) em “Para Nice...”, “Aquela paz sublime entre ramalhetes de estrelas e voos de anjos cintilavam nas palavras unguidas e benditas do santo prelado; ao ouvi-lo, todos, todos os seus diocesanos desejavam morrer para tamanho gozo celestial”, “Ora (quem poderá sondar...)” (p. 424).

Há inúmeras referências possíveis de serem associadas ao universo católico-cristão. Ironias, trocadilhos, neologismos, exageros, metáforas, ambiguidade etc. são usados para provocar o riso, para desestabilizar os conceitos pré-formados sobre a rotina do cristão e seus paradigmas. Na arte, o riso parece ter nascido no teatro. Shakespeare na Inglaterra e a *Commedia dell'arte* na Itália perpetuam uma longa tradição. Na biblioteca particular de Alphonsus, no Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, há coleções completas de artistas da comédia e outras referências do cômico, comprovando seu interesse pelo “gênero”. O livro *Mendigos* é tributário dessa tradição.

Rir pode ser uma reação simples de um estado de *humor* de uma pessoa. A alegria pode não fazer parte do riso. Pode-se rir também de tristeza, dor, ódio etc., como uma expressão contrária. O rir não significa estar intimamente ligado à felicidade. Muito já se disse a respeito da natureza do riso e do cômico. O riso, aquele expresso através da contração das bochechas e arqueamento da boca com os dois cantos dos lábios para cima, é apenas a *visualização*, ou a *manifestação* desse *estado de espírito* íntimo, não sendo possível ser decifrado por completo.

Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, diz:

os personagens da vida real não nos causariam riso se fôssemos capazes de assistir aos seus desempenhos como ao espetáculo que olhamos do alto do camarote; eles só nos são cômicos porque representam a comédia. Mas por outro lado, mesmo no teatro, não é puro o prazer de rir, isto é, não é um prazer exclusivamente estético e absolutamente desprendido. Mistura-se a ele uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não a temos. Insinua-se a intenção inconfessada de humilhar, e com ela, certamente, de corrigir, pelo menos exteriormente. Esta é a razão pela qual a comédia se situa muito mais perto da vida real que o drama. Quanto maior a grandiosidade de um drama, mais profunda será a elaboração a que o autor terá de submeter a realidade para extrair dela o trágico em estado puro. Pelo contrário, só nas formas inferiores, no burlesco e na farsa, a comédia contrasta vivamente com o real: quanto mais se eleva, mais tenderá a se confundir com a vida, e existem cenas da vida real que são tão próximas da alta comédia que o teatro poderia valer-se delas sem lhes trocar uma palavra. (BERGSON, 1983, p.65-66)

Verena Alberti afirma que Aristóteles, na *Poética*, legou uma definição larga e po-lêmica acerca do cômico – “uma deformidade que não implica dor nem destruição” – e do riso: “especificidade *humana*” (grifo meu), ou seja, em que se atribui unicamente aos homens a capacidade de rir (ALBERTI, 1999, p. 45). A imitação de defeitos causa no espectador alguma identificação, e nesse sentimento ambivalente de projeção e distorção aparece o riso. As melhores comédias são as que intensificam, amplificam esse sentimento.

Georges Minois fala do olhar do outro. O humor pode se manifestar ou não por meio de riso ou gargalhada. Pode-se “rir para o outro, ou rir do outro”. O riso pode ser comunhão ou destruição, uma arma contra algum tipo de injustiça ou reação ao que não pode ser categorizado, uma indisposição ao absurdo de um determinado evento. O riso e suas máscaras

estão em todas as culturas, nas faces disformes do carnaval de Veneza, nas carrancas primitivas, nas formas do teatro e do grotesco, no rosto maquiado do palhaço. Muitas vezes, estão relacionados a algum tipo de deformação, seja de ordem intelectual ou visual. As motivações do riso se transformam ao longo da história:

Os poderes se restabelecem, a sociedade estabiliza-se, as hierarquias reconstroem suas bases, as injustiças, suas justificativas, as hipocrisias, sua máscara séria. Uma nova ordem se estabelece. O riso sempre teve seu lugar no quadro clássico, mas é um riso disciplinado, conveniente, de bom-tom, decente, discreto, fino. Um riso que acomoda as convenções sociais e políticas, que defende os valores, excluindo os desvios e os marginais; o riso de Molière, de Boileau, de La Bruyère, que até Bossuet aprecia. Certamente, esses ridentes sabem que o mundo é mau, mas é preciso mudá-lo. Então, vamos rir desses avarentos, dos distraídos, dos burgueses pretensiosos, dos velhos amorosos, vamos rir de todos esses furúnculos ridículos que permeiam o corpo social, mas não vamos rir do próprio corpo. O grande riso burlesco da época de Luís XIII tinha uma dimensão cômica; ele ria da vida do homem. O pequeno riso polido da época de Luís XIV é puro divertimento, um pequeno jogo superficial que zomba de alguns defeitos anódinos para assegurar a seriedade dos valores fundamentais. Essa é a grande diferença, esperando a volta de ridentes mais radicais. (MINOIS, 2003, p. 273)

Alphonsus de Guimaraens, que era juiz, passava por situações dignas de *ficção*, e em uma de suas crônicas de “Mendigos” compara o tribunal a um pelourinho (como veremos adiante). Em carta de 9 de outubro de 1919, ao filho mais novo de 17 anos, João Alphonsus, que havia ido morar em Belo Horizonte, Alphonsus pai diz: “Não há dúvida de que na vida real há comédias melhores que as dos palcos.” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 117). Nessa carta, ele conta uma peripécia de Jacinto Lessa (conhecido da família), a respeito de um casamento improvisado para cobrir a ausência do verdadeiro noivo e não perder os “comes e bebes” da festa. Ele namorava uma das irmãs mais velhas e uma das novas “burladas” iria casar. Chama o possível noivo de “salvador da pátria” e inicia a narrativa para o filho do seguinte modo: “Deu-se aqui um fato que por ter alguma coisa de vaudeville me apresso em narrar-te. Um empregado das cavaliças dos engenheiros...” e segue a narrativa: a noiva fugiu, mas a festa houve assim mesmo. Pode ser que esse seja o mesmo Jacinto, nome do personagem e título de uma das narrativas de *Mendigos*.

Essa situação também lembra um caso verídico, e sem comicidade, ocorrido com o pai de Alphonsus, avô de João. Numa outra passagem, diz Alphonsus de Guimaraens Filho:

Conta-se que o comerciante Albino foi pedir a mão de uma irmã daquela que seria sua esposa. Mas o pai das moças, João Inocêncio de Faria Alvim, fazendeiro no distrito de Casa Branca, de Ouro Preto, homem positivo, sem meios termos, respondeu que, se ele quisesse casar na família, devia ser com Francisca, mais velha e ainda solteira. (GUIMARAENS FILHO, 1972, p. 29)

A poesia humorística de Alphonsus é tão crítica quanto suas crônicas. O humor menos agressivo aparece em seus trabalhos principalmente quando se refere a pessoas próximas, amigas. Nesses textos, o humor é de um engraçado simples, uma boa “galhofa”, como seria dito em seu tempo. É, porém, o humor desconcertante, ferino, em que transparece a face mais autêntica do solitário poeta simbolista. Nada como o gosto e a experiência vivida do sentido de injustiça para poder expressar a crueza das relações sociais e as incríveis dilacerações do mundo pautado nas “grandezas” dos brancos. Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, cada um a seu modo, elaboraram uma obra rara, engenhosa, contundente, crítica.

Um aspecto em que se explicita o desconforto de ambos os artistas diante do mundo se encontra na relação conflituosa que mantêm com o religioso. No poema “Escárnio perfumado” de Cruz e Sousa o conflito se agudiza:

E em tom de mofa,  
 Julgo que tudo me escarnece, apoda,  
 Ri, me apostrofa,  
 Pois fico só e cabisbaixo, inerme,  
 A noite andar-me na cabeça, em roda,  
 Mais humilhado que um mendigo, um verme...  
 (SOUSA, 1993, p. 10)

Em Alphonsus, de modo semelhante, há irônica desesperança diante do transcendental. Veja-se “Escada de Jacó”, em que se percebem ecos de uma linguagem à maneira de Augusto dos Anjos:

Em cada face o escárnio, em cada sino o dobre  
 Que me diz que sou velho, e que ainda sou criança,  
 Que sou rico demais para morrer tão pobre.  
 (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 387)

A imagem de mendigo (“tão pobre”) e de desamparo ratifica o sentimento de não pertencimento. O mundo parece zombar do poeta. Provavelmente, como tantos artistas,

Alphonsus se refugiou na arte – como esconderijo, como arma, como instrumento para devolver o “escárnio” que sentia em seu entorno.

## 1. ALPHONSUS: UM POUCO DA VIDA, UM POUCO DA OBRA

Os jornais, à época em que para eles escrevia Alphonsus, possuíam seções humorísticas onde brotavam temas dos mais diversos e inusitados. O poeta de “Ismália” passou grande parte da sua vida contribuindo para essas seções e para diversos outros tipos de mídias do seu tempo. O escritor caçoa de papas, profetas e reis bíblicos, santos, padres, artistas, do livro do Gênesis, da bíblia em si, e cita autores e personagens da literatura, como Dante, Tolstoi, Molière, Camões, Asclépios (da mitologia grega), Ofélia (de Shakespeare), dentre outros. Apropria-se de ideias, subverte-as – como quando fala sobre as propriedades terapêuticas da água (em crônica que será analisada adiante).

O poeta simbolista costumava estar a par das notícias da cidade e também era participativo. Afirmam que ele era o solitário de Mariana, mas ele interagiu com as pessoas da cidade principalmente através dos jornais. Os poemas humorísticos e as crônicas trazem nomes, acontecimentos reais da cidade onde morava. Alguns leitores interagiam com esse Alphonsus editor e redator de jornais, diferente do poeta simbolista. Isso acontecia formalmente através de cartas, ou informalmente pelas ruas da cidade.

Basta folhear algumas páginas da revista *Fon-Fon* que é possível ter uma noção do estímulo ao consumo, das novidades em produtos, da exposição das classes, tais como acadêmicos, produtores, artistas, belas mulheres, políticos, homenageados, crianças etc. Eram tratados assuntos sempre populares e que atraíam os leitores e prendiam a atenção para as edições seguintes. Essa é apenas uma entre várias e várias revistas que circulavam. Elas refletiam o entusiasmo e o sentimento de inovação da bela época (*belle époque*) que se iniciava com o fim do século XIX. As revistas, os jornais e o rádio eram os principais veículos de informação. Tudo se misturava em meio a esse complexo de novidades, tanto as notícias quanto o frenesi da população nas grandes metrópoles.

Não era nada incomum ter que virar as páginas de jornais e revistas em diversas posições para ter que ler alguma publicação indiscriminadamente justaposta em uma localização um pouco estranha, puramente por uma questão de espaço. Mal se percebia, já se estava com a revista de ponta-cabeça em busca de uma notícia inusitada ou um poema humorístico, piada, o que fosse. Sempre se encontrava uma seção, um recorte, uma matéria com base no humor, por meio de diversos artifícios: a piada, a charada, o deboche, o grotesco, o sarcástico,

a ironia, o satírico. Até mesmo os pequenos jornais preservavam suas seções humorísticas porque o conteúdo sempre causava um rebuliço, principalmente em cidades pequenas onde todos se conheciam; era difícil escapar um vício, um defeito, um apelido, uma fofoca que não se enquadrasse em “fulano ou sicrano”.

Há diversas referências nas crônicas de Alphonsus a respeito de personalidades conhecidas da época, mas é nos poemas que a sátira se manifesta. Os poemas são mais diretos em relação a figuras das cidades onde morou.

Os leitores de revistas e jornais gostavam das produções humorísticas de Alphonsus. Muitas vezes, pediam pessoalmente que inserisse um nome ou assunto específico no próximo número do jornal. Tanto o público comum quanto o da elite se interessavam por essas sessões humorísticas. A versatilidade da escrita abriu espaço para que o poeta simbolista publicasse tanto nas cidades interioranas quanto nas metrópoles. Ele era um crítico ativo – e bem-humorado:

Em Conceição do Serro, Alphonsus não cessara suas atividades jornalísticas, mantendo colaboração em *A Gazeta*, de Adolfo Araújo. Imbuído da vida ativa da Pauliceia, revivendo-a intensamente dentro da quietude provinciana através dos jornais paulistanos que recebia, conhecedor de tipos e vultos que permaneciam no cartaz, pôde mesmo durante anos manter uma série de crônicas satíricas, de comentários humorísticos em torno de pessoas e fatos, notadamente na polêmica mantida entre *A Gazeta* e o velho *Diário Popular*, o “*Popularíssimo*”. (GUIMARAENS, 1972, p. 42)

Já o Alphonsus autor dos poemas simbolistas não era tão bem-humorado assim. Pode ser que cronista fosse sua melhor definição, se os pseudônimos não o tivessem escondido. Em *O Conceição do Serro*, mesmo sendo um jornal político abarrotado de propagandas eleitorais, o Dr. Afonso de Guimaraens, como assinava, não perdeu espaço para suas agulhadas humorísticas. João Alphonsus em “Notícia Biográfica” diz que “as sátiras versificadas abundavam nas suas colunas, além da reprodução de velhas sátiras contra os médicos - sendo médico o chefe da oposição local” (GUIMARAENS, 1972, p. 43).

A *notícia biográfica* era uma maneira que os jornais tinham de descrever os poetas da moda para os leitores. Há inúmeras *notícias biográficas* de Alphonsus que, apesar de mencionarem suas contribuições para os jornais, não deram importância às publicações em

prosa. Ele era uma personalidade que vivia sob uma auréola poética. O seu lado humorístico era mencionado *en passant*. No mais, o poeta se consumia em tristeza e solidão. Há estudiosos que consideram a infelicidade e a tristeza ignições para a comicidade. Na linguagem popular costuma-se dizer que todo palhaço é triste. Segundo o filho de Alphonsus, a tristeza maior revestiria esse sentimento com o humor da prosa: “esse humor que te foi uma espécie de amparo ou apoio para que não imergisses no desconsolo total” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 92-93). Ainda nesse jornal, em crônica de 02 de outubro de 1904, nas palavras de Alphonsus:

Que eterno desconsolo esta luta diária pela existência, esta enorme e universal miséria de viver entre enganos, este tedioso e ininterrupto (só a morte o interrompe, e com que demora!) perpassar de dias vagarosos, mornos, impassíveis, tão semelhantes uns aos outros, na infelicidade, no desânimo, no inevitável abandono em que vivemos. (...) Todos somos desgraçados, porque, na verdade, a desgraça é a rainha onipotente que nos domina: afivelamos, é certo, uma máscara ao rosto para que os outros nos julguem felizes: mas quanto nos custa trazê-la (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 96)

Em crônica de 26 de junho de 1904, do jornal *Conceição do Serro*<sup>15</sup>, com título “Chronica”, onde assina como Guy d’Alvim, Alphonsus, ou o narrador por trás do pseudônimo, reclama de sua *condição*:

Ninguém ignora que a absoluta falta de dinheiro que nos assola, mais terrível que as pragas egipcianas, concorre de modo grande para o que todos nós em grande compostura ultracerimoniosa nos conservássemos, porque em falta de notas do tesouro, uma fisionomia circumspecta e cheia de reflexões sobre a vida, que é tão passageira, e sobre a morte, que é tão certa, há de impor-se mais que fatalmente. Se todos nós pudéssemos nadar em ouro, se nos fosse dado o favor sublime de andar sempre com as algibeiras atapetadas de notas, em vez de notícias, muito alegre e hilariante seria nossa vida. Mas o combate para que se ganhe o pão diário de tal maneira nos deixa desancados, que ainda é muito de admirar-se o haver gente capaz de fazer outra coisa que não seja a perpétua contemplação dos males próprios e alheios. (GUIMARAENS, 1904, p. 02)

---

<sup>15</sup> Fonte: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/conceicao-serro/706779>. Nesse site da Biblioteca Nacional Digital é possível consultar a coleção completa do jornal *Conceição do Serro* no qual o poeta simbolista foi redator. Alphonsus morou na cidade Conceição do Serro de 1895 até 1906.

Essas palavras do poeta expressas no jornal *Conceição do Serro* retratam um momento que teria sido, conforme seu filho, uma “fase difícil da sua vida” porque “podias contar apenas com o modesto pagamento do jornal”. Nos jornais, circulou a vida pessoal do poeta, em vida e morte. Alphonsus de Guimaraens Filho comenta que o pai Alphonsus foi enterrado no “túmulo humilde do humilde Cemitério do Rosário”; em 1953, por iniciativa do governador da época, passou a ter um “jazigo condigno, no Cemitério Municipal, anexo à Ermida de Sant’Ana”. Antes, em 1941, providenciou a limpeza do túmulo antigo, “inteiramente coberto pelo mato”, junto com outros dois amigos do pai, Salvador Queirós e Francisco Claudino dos Santos e conta que o operário mudou a inscrição ao esculpir a cruz nova, e se confundiu, trocando a data de morte pela de nascimento do poeta, “mistura de nascimento e morte”, e não corrigiu o erro: “preferimos os irmãos não tocar em nada”.

O poeta simbolista terminou seus dias residindo na casa da rua Direita, em Mariana, onde posteriormente ficaria o Museu Casa Alphonsus de Guimaraens. Morou em mais duas ruas na mesma cidade, antes da que se conhece atualmente: do Sant’Ana e do Rosário – esta última “destruída para dar passagem aos trilhos da Central” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 19; 180; 177-178; 159). A igreja do Rosário era uma das que Alphonsus costumava frequentar.

Façamos em palavras uma paisagem: subindo a ladeira do Rosário, imbuídos do sentimento de desilusão amorosa a partir de Ophelia/Ofélia<sup>16</sup>, inspiração de Alphonsus, é possível vermos do lado esquerdo da igreja de mesmo nome o cemitério. Aurélio Buarque de Holanda, em artigo do *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, inicia seu artigo “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!” dizendo: “O que, antes de tudo, me impressiona em Mariana, mais talvez que em Ouro Preto, é o silêncio, a calma pesada de cidade morta” (HOLANDA, 1949, p. 6).

---

<sup>16</sup> Foi em 1910 que Alphonsus escreveu “Ismália”. Publicou em *A gazeta*, de São Paulo, de 21 de novembro desse ano, com o título de “Ofélia”. Depois no *Jornal do comércio*, de Juiz de Fora, de 4 de dezembro, e em *O alfinete*, de Mariana, de 17 de junho de 1915. Havia duas variantes que só desapareceram na última publicação. Como informou o filho João, “o nome de Ofélia foi transformado em ‘Ismália’, diante da possibilidade de ser a canção tomada como referente à Ofélia shakespeariana” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 213)

Assim, lembrando o poema “Ismália”<sup>17</sup>, é possível dizer que por um tempo vagou ali a *alma* do escritor Alphonsus de Guimaraens ou Afonso Henrique Guimarães, como o chamaram ao nascer, e ainda, Dr. Affonso de Guimaraens, como assinava no jornal *Conceição do Serro*, onde nitidamente se visualiza o humorista (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.121). Em edição de *Kiriale*, de 1902, assina Alphonsus Vimaraens. Nesse caso, não são pseudônimos, ele alterava a grafia do seu próprio nome, para criar algum efeito.

No pico, há a igreja imponente, guardando o clima frio e nevoado da antiga Vila do Carmo, e de onde o poeta<sup>18</sup>, provavelmente, ao seu próprio gosto, *jamais teria saído*. De personalidade reclusa e avesso às manifestações pomposas das cerimônias sociais, o que ele realmente queria era, se não ser esquecido, ficar quieto em seu canto.

Olhando ao redor, sente-se um misto de alegria, pela beleza da cidade, e sofrimento, principalmente quando se entende o que foi a escravidão e toda articulação por trás das igrejas, em cada ponto da localidade, elevada a Monumento Nacional. Quase sempre, do mesmo modo que Ouro Preto, tudo se cobre de uma imagem histórica. E o Ribeirão do Carmo, lá na base da montanha, emite o longínquo barulho das águas correndo tranquilamente. O poeta ouvia o som do ribeirão. “O Ribeirão do Carmo era seu confidente e companheiro. Debruçado à amurada de uma das pontes que o dominam, Alphonsus, em meio a uma de suas solitárias andanças, contempla as águas que fluem, ouvidos atentos, escutando-as e compreendendo-as” (SILVA, 1971, p. 243-244), e cita o poema “A corrente”. Essa é apenas uma das inúmeras homenagens feitas por Alphonsus. Neste poema diz: “Todos vós que me ouvis, fizeti reparo: / Assentai-vos à beira da corrente. (...) / Oh! não creais no marulhar das águas, / Almas lêdas, e vós, almas sombrias: / Elas riem com as vossas alegrias, / Elas choram também com as

---

<sup>17</sup> “Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar... / Viu uma lua no céu, / Viu outra lua no mar. / (...) / Sua alma subiu ao céu, / Seu corpo desceu ao mar...” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 216-217)

<sup>18</sup> Massaud Moisés em *A literatura brasileira* afirmou que o poeta vivia “a paz duma mediocridade de ouro por questões de temperamento e de finanças, mas sem o exclusivo pigmento místico e nefelibata com que vinha sendo pintado desde a sua morte” (*Apud*: SILVA, 1971, p. 210). Anderson Braga Horta ainda confirma essa “exótica afirmativa” “em sessão da Academia Mineira de Letras, a 21-9-1967”. Alphonsus Filho complementa: “Pobre e incompreendido ALPHONSUS! Tão pobre e tão incompreendido que nem mesmo seus últimos anseios, tão caramente expressos, foram respeitados pela megalomania dos vivos... Ele que sempre sonhara efetivamente: Com a eterna e doce paz de uma cova esquecida, acabou por ter removidos, com pomposa retumbância, os seus despojos mortuários para a suntuosidade de um mausoléu grandioso e aristocrático... Perturbaram-lhe a paz do derradeiro sono! Removeram-no de onde jamais devera de ser removido: da humilde e singela campa, cercada de um rústico gradil, no tranquilo e quase bucólico cemitério da Igreja do Rosário, situada lá no alto de uma colina em Mariana” (SILVA, 1971, p. 210-211)

vossas mágoas.”<sup>19</sup> (*apud* SILVA, 1971, p. 244). Essas alegrias são acompanhadas pelas águas, e também pelos choros. A cidade histórica tem um impacto sobre a vida do poeta.

Esse barulho o afetava. Há um certo lamentar percorrendo essas águas. Em outro poema diz: “Se é tão dolente o Ribeirão do Carmo, (...) / O teu sonho deixaste-o nestas águas... / E hoje, revendo tudo que sonhastes, / Por elas também deixo as minhas mágoas.”. Este poema foi recolhido do jornal *O germinal*, de 24 de junho de 1906. (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 270).

Da casa de Alphonsus, na rua Direita, a poucos passos da catedral basílica em Mariana, até a igreja Nossa Senhora do Rosário leva-se cerca de quinze minutos a passos lentos. O poeta simbolista, por ser católico, frequentava o Rosário: “A igreja de suas predileções, a igreja até à qual ascendia com regular frequência, em lentas caminhadas, levado por seus passos cansados, o suave cantor da Virgem, o místico enamorado da Constança morta” (SILVA, 1971, p. 211). Houve uma espécie de simbiose entre poesia e jornalismo pelas cidades por onde o poeta/jornalista passou: Ouro Preto, São Paulo, Conceição do Serro, Mariana.

No caso das cidades barrocas, elas possuem um número extenso de igrejas. O Barroco brasileiro é bem diferente do Barroco europeu. Alphonsus sentia o peso de uma cidade do século XVII em pleno período da *Belle Époque*. Mas ao mesmo tempo respirava os ares, já rumo ao modernismo, das metrópoles. O autor se mostrava muitas vezes entediado com a monotonia e se envolvia intimamente com o clima lúgubre da antiga vila: “a calma da pacata cidadezinha do interior mineiro proporcionou-lhe condições para acentuar o ensimesmamento em que mergulhara a fim de criar a sua arte: “solitário”, a dialogar com vozes interiores, e a cultivar uma linguagem lusíada” (MOISÉS, 2001, p. 290). Ele era conhecido por vagar pelas ruas e por isso o apelidaram de “o solitário de Mariana”.

Alphonsus era um poeta encantado pela língua francesa, fruto das preferências sociais da época. Publicava poemas em francês nos jornais e revistas da época. Em carta de 1893 a Jacques D’Avray, comenta a “ideia perfeita” que Mallarmé apresenta sobre o Simbo-

---

<sup>19</sup> Poema do livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte* e retirado de *Obra completa*, 1960.

lismo; observação também destacada por Domingos Leers (GUIMARÃES, 2009, p.19). Assim inicia a carta: “Por hoje vai um pedacinho de riso roubado ao *interview* com Mallarmé”. Cita um trecho da entrevista em francês com contrapontos aos ideais parnasianos: “*Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, violá le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole!!!...*”<sup>20</sup>, e revela que “evocar um rosto que se viu em sonho, por meio de frases, alusões (...) deixar quem nos lê se lembrar na meia sombra de um período crepusculejado pelo mistério do Lá-Em Cima, poder exprimir a saudade (...) de um mundo que nunca vivemos (...) Deve ser tão grande!” (BUENO, 2002, p. 3). Alphonsus expressa assim um gosto passional pelas formas poéticas do simbolismo francês.

Não é estranho de se compreender tal gosto, uma vez que essa era a cultura predominante na época. Alphonsus lia Baudelaire, Zola, Chateaubriand e, sobretudo, Verlaine. Agripino Grieco chega a chamá-lo de “nosso Verlaine” e “Verlaine mineiro”. Entre os simbolistas, também se fazia notar a força de poetas portugueses, como Camões, ou de língua inglesa, como Edgard Allan Poe.

Francine Ricieri, ao comentar a tese de Arline Anglade-Aurand, *Les influences françaises sur Alphonsus de Guimaraens*, afirma que ele “teria escolhido entre os poetas de língua francesa aqueles que responderiam melhor a seus gostos profundos” (RICIERI, 1996, p. 95). À época, a língua francesa e o estilo de vida desse país exerciam uma influência determinante no mundo. O Parnasianismo parecia ao poeta optar por uma visão deturpada de perfeição da linguagem, já o estilo de escrita simbólica difundido por Baudelaire e Verlaine se encaixou de forma sedutora à personalidade de Alphonsus.

Essas “Notícias biográficas” eram publicadas em sessões especiais de revistas e jornais da época. Elas de fato davam notícias de vários poetas dessa geração. Em uma dessas notícias, sabe-se que na infância Alphonsus era chamado de Afonso, “o sonso”, pelos amigos de escola. Dizem que ao exercer a função de juiz pela primeira vez sentiu-se mal, quase desmaiou, por não compreender a natureza necessária do julgamento entre as relações humanas e seus mecanismos oficiais. Diz em uma dessas: “Criança como as demais de seu tempo,

---

<sup>20</sup> Tradução minha: “Dar nome a uma coisa é suprimir três quartos do êxtase do poema que gradativamente se deixa desvelar. Sugestão é a revelação. É o sentido perfeito do mistério que se constitui símbolo!!!...”

destacava-se, contudo, da grei dos companheiros onde se apresentava, então, como um menino triste. Triste e ‘sonso’ como o relembra João Alphonsus na sua notícia biográfica referida.” (GUIMARAENS, 1938, p. 213 ). Os jornais já investiam em informações pessoais para seduzir o público curioso da vida privada.

Alphonsus desmaiou antes de fazer uma acusação no júri: “jamais chegou, o Poeta, a fazer qualquer acusação no júri, avesso que era, não apenas a falar em público, como, ainda em acusar quem quer que fosse” (GUIMARAENS FILHO, p. 256). “Literato e poeta, por nascença e por hereditariedade, desejando, no fundo, ser apenas Poeta e poder frequentar as rodas alegres dos intelectuais, de tudo isso foi alijado pelas necessidades da vida” (GUIMARAENS FILHO, p. 257). Mais enfático, o filho comenta:

Fadado a posições de maiores destaques por seus próprios méritos intelectuais, praticamente nada foi na sua vida profissional de bacharel em Direito e Ciências sociais.

De início não passou de um simples promotor de justiça da roça, perdido numa pequena comarca interiorana de Minas, de nula projeção ao tempo em que ali esteve.

Ao demais disso, nada menos alphonsina que essa situação de acusador judicial... (GUIMARAENS FILHO, p. 257)

Na verdade, Alphonsus possuía uma personalidade um pouco incomum por sua fragilidade e sensibilidade em relação às angústias existenciais por exercer a função de juiz. Tempos depois ficou conhecido como o “poeta do luar”. O livro *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente* traz um panorama da vida pessoal e sobre o jornalismo do poeta simbolista. Cita cartas que o poeta escrevia para editores, amigos, pessoas da família. Principalmente referências a jornais, onde crônicas, poemas e artigos eram publicados. Elas delineiam um rosto mais completo do poeta. Essa faceta humorística é evidente nessas referências. O filho, buscando fazer jus ao que foi herdado da geração do pai, cita Drummond: “Foste o ‘meritíssimo poeta do luar’: assim te viu Carlos Drummond de Andrade no admirável poema que te consagrou no centenário do teu nascimento.” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 171). Mesmo épocas depois essa imagem ficou registrada. Augusto Frederico Schmidt também o via dessa forma.

O poeta chamado também “anacoreta” (SILVA, 1971, p. 229), sendo visto por outros amigos literatos como poeta isolado num recolhimento eterno na cidade de Mariana. Uma

poesia de sofrimento. Um homem que pouquíssimas vezes se distanciou da região das Alté-rosas, talvez porque possuía poucos recursos e uma prole de 15 filhos para criar. Um perso-nagem que produzia escritos para diversos jornais da época para, como ele mesmo dizia, ganhar uns “pintos magros”, provavelmente para completar o seu salário de juiz:

Mas, afinal, tuas cartas foram tantas, numerosas, em meio a teu ofício pe-noso de juiz e ao não menos penoso labor de jornalista, escrevendo as tuas crônicas que te rendiam ‘alguns pintos magros’, como disseste, sem descu-rrar os teus versos, que te importariam evidentemente muito mais e, no en-tanto, não te rendiam pecúnia alguma. Nem ao menos conseguirias reuni-los em livro. (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 345-346)

A vida de Alphonsus ligada ao mundo da imprensa parece que o agradava mais que a função de juiz. Ele recebia pouco e mantinha amizade com pessoas ligadas à imprensa:

Sobre a tua colaboração em *A gazeta*, escreveste a Mário de Alencar em 9 de abril de 1908: ‘*Quanto a meus trabalhos, tenho escrito bastante. Cola-boro na Gazeta de São Paulo, de que é redator-proprietário o Adolfo Ara-újo, recebendo alguns ‘pintos magros’.* Foi ele teu amigo nos tempos aca-dêmicos, junto com Severiano, Alberto Ramos, Viana do Castelo. Epigra-mista, fundou o jornal satírico *A vida de hoje*, semanário. Terias colaborado nele? (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 79-80)

Apesar de ter produzido diversos tipos de textos, o que ecoou no horizonte popular foi o perfil de eremita. Segundo Aurélio Buarque de Holanda havia um senhor, morador da rua Direita, dono de uma papelaria, Salvador Queirós, que ficou conhecido por colecionar os poemas humorísticos. No *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, no artigo conhecido “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”, o dicionarista escreveu:

Mas falemos, antes, de Alphonsus vivo.  
Seu José D’Angelo, depois de nos apresentar ao Sr. Juca Chaves, comerci-ante, que custeou a [inscrição?] da sepultura de Alphonsus, leva-nos à casa do Sr. Salvador Queirós, dono de uma pequena papelaria Salvador Queirós, homem dos seus 70 anos, foi vizinho e amigo de Alphonsus de Guimaraens. Ainda hoje, o seu estabelecimento comercial fica à distância de umas quatro casas daquela onde morou por último, e morreu, o Poeta. Compro-lhe umas fotografias da cidade e vou-lhe pedindo informações.  
– Homem muito bom, muito simples. É um pândego.  
Álvaro Lins, ao meu lado, ri da expressão. O julgamento de um grande po-eta!

Mas o Sr. Queirós decerto não o diz por mal. Queria referir-se às pilhérias de Alphonsus, aos seus versos humorísticos e por vezes picantes, às palavras e gestos com que muitas vezes se manifestava aos íntimos aquele homem triste, de quem nós outros recolhemos uma imagem grave, transmitida pela sua poesia e pelo que sabemos da sua vida quase toda transcorrida em cidades mortas – Ouro Preto, Conceição do Serro, Mariana. Trabalhava na parte baixa do sobrado, morava em cima. De vez em quando vinha a minha casa comercial com um soneto sério, que lia para mim e alguns outros, ou com uns versos engraçados.

– O senhor não tem alguma coisa de Alphonsus?

– Tenho alguma coisa...

E tira dos seus guardados dois livros com originais de Alphonsus e recortes de poemas seus publicados em *O Germinal*. Tomo de um dos cadernos. João Condé apodera-se do outro. Antes de ir aos versos, copio umas notas<sup>21</sup>. (HOLANDA, 1949, p. 6)

Ricieri mostra que os versos humorísticos de Alphonsus se tornaram objeto de colecionador na época; e que a imagem do simbolista “do luar”, o “anacoreta” se sobressaía diante de uma personalidade cômica pouco valorizada, mesmo ainda em seu tempo:

O último capítulo das incursões de Alphonsus de Guimaraens pelos jornais da época escreve-se a partir de 1915, quando surge, em Mariana, o periódico *O alfinete*, um jornal humorístico em que colabora abundantemente com versos satíricos e sérios, oculto em pseudônimos. Frequentemente, o que publicava em *O alfinete* ia assinado com o nome do marianense alfinetado: Joaquim Araújo, José Candinho, Dandico, Bento de Oliveira, Jovelino Gomes, Raimundo Manecas. Os moradores da cidade, em depoimentos posteriores, lembravam-se sempre da estratégia com bom humor, o que faz pensar em uma certa sintonia entre o poeta exilado (ou satirista em exercício) e seu público de sapateiros, coveiros, delegados (...) Difícil saber o que pensavam dos versos de inspiração simbolista, mas recortes das brincadeiras d’*O alfinete* eram guardados com cuidado pelo menos até 1949, segundo depoimento de Aurélio Buarque de Holanda. Fechando a questão, um morador de Mariana lhe dissera a respeito do poeta: “Um pândego!”. (RICIERI, 2004, p. 311)

Severiano de Rezende em carta demonstra conhecimento e interesse sobre essas produções denominadas “versos de circunstância”. É inesperado pensar que um escritor tão denso quanto Alphonsus pudesse criar textos dessa natureza: humorísticos. Nesse viés, é possível que uma personalidade tão obcecada pela morte poderia, então, se dar ao luxo de rir.

<sup>21</sup> Esse trecho foi transcrito do *Jornal de Letras* disposto no site: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=111325&pagfis=54>. Há algumas falhas devido a falta de qualidade e o desgaste das letras nas imagens.

Francine Ricieri diz, com precisão, que há pouco cuidado quanto à organização bibliográfica de Alphonsus de Guimaraens. Primeiramente porque o volume de produções em jornais é vasto e de difícil localização, e também por haver poucas obras publicadas em vida. *Kyriale*, a princípio, seria a primeira publicação. Esta foi sendo adiada até que se publicou *Setenário das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*.

Sobre a organização da *Obra completa* do autor, Ricieri faz várias considerações em seu artigo “Achegas...” a respeito da falta de interesse ou desconhecimento dos organizadores em inserir descobertas de pesquisadores que contribuíram para a ampliação do conjunto total da obra. Em outro artigo, publicado na revista *Teresa*, Francine é mais detalhista em relação ao conteúdo organizacional das produções do poeta simbolista:

*Mendigos* parece carecer de um princípio de coesão interno, seja temático, seja estilístico, seja de outra natureza. Narrativas sobre leprosos, pesadelos envolvendo cemitérios com toques macabros, um clube de suicidas, mulheres misteriosamente sedutoras com seus “olhos vítreos”, amadas mortas ou adúlteras são intercaladas com outras, embutindo reflexões sobre o efeito de Wagner nas vacas leiteiras, ou juízos críticos sobre a obra de Tolstoi, o Carnaval, os órgãos internos do corpo humano e sua cura, o comportamento indecoroso dos políticos, a defesa das Academias de Letras, aspectos de história antiga, misérias de um professor primário, ou ainda comentários sobre a dança e o rei Davi. (RICIERI, 2014, p. 86)

O próprio Alphonsus não possuía uma noção do que fazer com os textos publicados em jornais. Assumir os textos seria dar um tiro no próprio pé em termos literários. De fato, os textos são exatamente como Ricieri os descreve: desconexos e com uma grande diversidade de temas. Em sua listagem, destacaria ainda a presença do humor e do religioso. Há sem dúvida um problema no acesso ao conteúdo completo das produções de Alphonsus, já que inúmeras publicações se encontram dispersas em incontáveis jornais e revistas da época.

As atividades de escrita do autor atingiram seu auge na virada do século, um período de intensa mudança de hábitos devido ao extremo consumo de bens industriais. Os grandes polos de transformações culturais eram o Rio de Janeiro e São Paulo, que apresentavam diversas novidades vindas da Europa. Enquanto havia um grande movimento de ideias nesses grandes centros, muitas cidades do interior viviam à margem dessas novidades. Conceição do Serro (hoje Conceição do Mato Dentro), cidade onde o poeta trabalhou como jornalista, redator e editor do jornal local, se abastecia, assim como Mariana, dos principais assuntos:

política e religião. Necessário ressaltar que sempre havia espaço também para o humor, e este foi um recurso corrente usado nos trabalhos para os jornais em que contribuiu.

O que conhecemos sobre suas composições humorísticas está em *Obra completa de Alphonsus de Guimaranens*, organizada por seu filho: são as crônicas de *Mendigos*, Guy de'Alvim e alguns poemas humorísticos. Francine é enfática e certa ao considerar a falta de unificação entre esse todo. Falta, no caso, preencher essa “lacuna” que ocorre entre os jornais e revistas, por onde se espalha uma outra “obra completa” de Alphonsus.

Esse livro de 1920, lembrando que o poeta faleceu em 1921, parece ter sido uma visão derradeira; um simbolista triste dilacerado pelo cômico.

Evidentemente, o princípio coesivo é externo à coletânea e os textos se unificam apenas pela procedência comum, o jornal. Ao preparar o livro, Alphonsus de Guimaraens seleciona e retrabalha publicações em prosa dispersas em jornais como *Conceição do Serro*, *O Germinal* (Mariana) e *A Gazeta* (São Paulo), o *Comércio de São Paulo*, no *Correio Paulistano*, no *Diário Mercantil* e em *O Estado de São Paulo*. (RICIERI, 2014, p. 86)

O livro *Mendigos* foi publicado em uma edição única em 1920, um pouco antes da morte de Alphonsus. O nome original do livro seria “Crônicas de Vila Rica” e era um compilado de diversas publicações feitas pelo escritor em jornais da época. Sendo assim, cada uma das crônicas possui um contexto específico, levando em consideração o movimento e o tipo de jornal em que foi publicada. O que é possível constatar na maioria delas é um humor muito particular, surpreendente, estranho, *sui generis*.

Em *Obra completa* é possível compreender o porquê da dispersão temática. Francine diz: “Praticamente todos os textos de *Mendigos* são acrescidos de observações, em nota: ‘grandemente modificada pelo autor para sua inserção em livro’; ‘muito modificada’; ‘o autor introduziu grandes modificações’; ‘refundida para inserção em livro’” (RICIERI, 2014, p. 86-87). A *persona* do poeta simbolista possuía um conflito intermitente com a *persona* Alphonsus dos jornais. Assim, em busca de uma eficiência na organização da obra completa, a autora justifica: “tais cuidados permitiriam, caso viessem a ser estudados, que se buscassem maiores esclarecimentos a propósito da convivência do jornalista com o literato” (RICIERI, 2014, p. 87). No caso, o jornalista também se tornou o humorista.

As crônicas revelam um Alphonsus bem diferente do poeta simbolista criador de “Is-mália”. O tema da morte é constante, porém o humor é marcante. Essa cômico surge de maneira sarcástica, em alguns casos, como em Matias, personagem que se aproxima do ridículo. Na crônica “Cintra”, ele tenta calar um discurso patriótico do português João de Fafe dizendo: “- Sr. Fafe! disse-lhe, meigamente, para o interromper no seu entusiasmo patriótico” (GUIMARAENS, 1960, p. 480). Matias não vê argumentos para o debate. Dá vazão para o ridículo no diálogo. O diálogo que quer parecer *sério*, mas não é, apresenta um João Fafe que é alvo do ridículo, ou o próprio Matias. O uso da palavra “meigamente”, num ambiente masculino e de guerra, põe em dúvida se Matias é um matuto em relação ao Português de laços camonianos. O narrador ridiculariza Alemanha, França e Portugal. Na dissertação de Renata Martinês Datrino, fala-se de um caso de espancamento no ano de 1898 na fazenda do capitão Jacyntho Cintra. Possivelmente, a crônica faça alusão a este triste caso.

O livro *Mendigos* contém situações, contextos e espaços que são muito mais comuns em cidades pequenas. Os personagens são coveiros, padres, mendigos, donos de bar, vendedores, pintores, senhoras idosas, freiras etc. Mas o “tratamento” ganha uma dimensão também universal, dada a formação cultural de Alphonsus. Há diversas referências ao período medieval e ao Romantismo. Não existem limitações no humor de *Mendigos*. Qualquer personalidade que estivesse na “boca do povo” na época, nos jornais, se enquadraria em uma de suas crônicas. Os nomes verdadeiros dos personagens das crônicas ora eram dirfarçados, ora explicitados.

As crônicas estão sempre denunciando o lado cruel e hipócrita das relações sociais, religiosas e amorosas. Praticamente todas as crônicas culminam em um final revelador trágico-cômico. O doente, o traído, o impostor, o assassino, o suicida, o ladrão, os falsos religiosos etc., enfim, há uma gama de pessoas que trazem à ton um lado negativo, porém são inseridas em situações onde são transformadas em piadas, e, por se tornarem ridículas, emana dessa espécie de degeneração do humano algo diferente e engraçado. O peso que Alphonsus carrega em seus ombros para a constituição dos poemas simbolistas não se perde totalmente nas crônicas.

Há uma atmosfera pesada, mesmo que em muitos momentos o riso tome conta da experiência descrita pelo narrador. Parece que só mesmo vivenciando o ambiente das construções de Mariana, Ouro Preto e Conceição do Serro é que se pode ter uma dimensão de como a personalidade do escritor foi se constituindo. Por trás daquelas montanhas há um ar de Idade Média, seria possível dizer, transformando a vida em algo sublime e irreal.

Por trás do cemitério da igreja de Sant'Ana, em Mariana, a luz surge ao lado de uma bela cruz. Qualquer um pode avistar essa imagem por entre o vão de ruínas existentes entre duas casas da rua Dom Viçoso indo em direção ao seminário de Teologia. É uma arquitetura que é bela e ao mesmo tempo sombria; não é ainda muito diferente nem difícil de se perder o olhar por entre as imensas montanhas que cercam Ouro Preto. É uma arquitetura de impacto, a iluminação é projetada para obter efeitos sensoriais, e provocada ainda pela luz do luar que aparece por entre as montanhas, cercado por uma neblina vinda de um frio que é de roer os ossos. Esse ambiente – o museu, a escola de Minas e as igrejas que simulam castelos – lembra um ambiente medieval e pode ser visto de qualquer ângulo da cidade, pois fica no topo das montanhas. Isso causa um efeito visual que se verifica nos versos e na prosa do escritor.

## 2. O LIVRO *MENDIGOS*

A crônica “Elias”, primeira do livro, dá uma noção do sentido da palavra “mendigos”. O Ideal é a salvação para o poeta. Essa maneira de pensar parodia o cristianismo onde Deus é fonte do ideal. O Deus cristão acaba sendo um personagem frequente da narrativa. Elias é um lazarento que junto com um cego pedem esmolas. O leproso mente para o cego sobre sua saúde. O cego se apaixona de maneira idealista pelo leproso. A espécie humana, parece, vive eternamente a mendigar. Vive de esmolas. Busca um sonho que nunca chega. Elias se joga de uma cachoeira e morre, e o cego morre quando a verdade lhe é revelada.

As crônicas de Alphonsus estão inseridas no período da *Belle Époque*, e trazem à tona discussões recorrentes desse período histórico. Elias é apenas um dos diversos personagens que irradiam humor sarcástico. O livro é uma amostra do que se vê pelos jornais e revistas desse período. *Mendigos* carrega o humor e estilo da imprensa das grandes metrópoles, uma vez que os pequenos jornais também seguiam a moda. As narrativas possuem um gancho com o momento histórico da *Belle Époque*, mas o humor pode ser percebido sem maiores dificuldades por um leitor do período do Modernismo, por exemplo. Há *focos humorísticos* nas crônicas compiladas por Alphonsus, sendo que algumas são totalmente cômicas. Todas elas precisam de uma contextualização histórica, umas mais outras menos.

A ironia é um traço do Simbolismo, e esse aspecto consegue dar um rosto ao livro *Mendigos*. É uma ironia, muitas vezes unida ao sarcasmo, mas também pelo simples prazer de provocar riso. O livro trabalha um riso denso e outro espontâneo. Denso quando se refere a mulheres, prostitutas, judeus, homossexuais, eclesiásticos, políticos, médicos etc.; e espontâneo, quando um pouco parecido com uma criança malcriada fazendo graça para chamar a atenção de alguém. Esse modo despojado de construir o cômico ocorre, por exemplo, em situações assim: um monge mais esperto que um ladrão; o rei Davi fazendo dancinhas ridículas para comemorar; Eva, como figura pura e virgem; um Papa jogando muletas para o ar e assustando a todos, fingindo uma doença grave.

A palavra *humor* origina-se no latim a partir de um sentido médico, como “substância líquida”, que circula no corpo sendo responsável pelo estado físico e mental de um indivíduo.

HUMOR – Do lat. *humore*, líquido. No tempo em que predominava na medicina a doutrina do humorismo (Galeno), pensava-se que a disposição da pessoa dependia da natureza dos humores orgânicos (sangue, linfa, pítuitas e bÍlis); assim, da secreção da bÍlis dependia o bom ou mau humor. V. *Atrabilário, Melancolia*. (NASCENTES, 1955, p. 269)

Esse cômico de *Mendigos* lembra o *humour* britânico. Os ingleses parecem ter trazido um novo olhar para o cômico em relação à Europa, onde o riso é tradicionalmente vinculado aos franceses e italianos. É comum se referir ao humor britânico como um riso perspicaz, genioso, cheio de sarcasmo, difícil de compreender. De uma personalidade espirituosa, o britânico acha graça do que não é teoricamente risível. Ri das coisas não risíveis. Assim, como numa boa caricatura anedótica, cada país possui seu estereótipo, o brasileiro, o francês, o alemão, o chinês etc., mas o inglês parece se destacar em relação ao riso, de natureza pouco compreensível, e sarcástica, conhecido como *British sarcastic humour*.

*Mendigos* é um livro desconexo, mas parece haver uma linha que o atravessa, que seria uma espécie de “Ideal Mendigo”: a miséria de não atingir uma literatura sublime, uma arte sublime. Viver pelas beiradas, sem abraçar o todo social que consagra as grandes literaturas, essa que dialoga com o universal. O riso é também mais uma máscara social. Alphon-sus usou essa máscara para produzir crônicas e se enquadrar a sua época. Ali no riso, o cronista foi ainda mais simbolista do que fora dele.

O *status* biológico, muitas vezes, afeta o ato de rir: uma força surge além do controle, e o corpo responde, como quando sentimos fome ou sede. Achar graça é necessário, caso contrário, quando o cansaço ocupa espaço maior, uma fagulha de compreensão acaba, sobra apenas um estímulo nervoso. O livro *Mendigos* é uma obra renegada, talvez por apresentar um humor quase incompreensível. Era através da máscara dos pseudônimos que o simbolista Alphon-sus dialogava com os leitores dos jornais.

Sobre o humor associado ao cômico e ao grotesco e oposto ao sublime, Vladimir Propp afirma:

Para Aristóteles era natural, ao tratar da definição da essência da comédia, partir da tragédia como seu oposto, pois, na prática e na consciência dos antigos gregos, justamente a tragédia tinha um significado prioritário. Quando, porém, esta contraposição continua a ser levada adiante nas estéticas dos séculos XIX-XX, ela se revela morta e abstrata. Para a estética do idealismo romântico era natural fundamentar qualquer teoria estética no

sublime e no belo e opor-lhe o cômico como algo baixo e contrário ao sublime. (PROPP, 1992, p. 18)

*Mendigos* é um lapso, algo tentando uma conexão com o próprio tempo, o cronista Guy tentando ser Alphonsus. Nessas crônicas, nota-se o quanto o imaginário romântico o afetava. Jovem, Alphonsus foi se encantando pela escrita do alemão Henrich Heine, tanto que resolveu fazer traduções de seus poemas, porém o ideal romântico foi escapando aos poucos diante de uma conformação cristã, ou pelo total desencanto que há na rigidez e palidez marcante da experiência da morte de sua prima Constança, fato reiteradamente marcado nos livros de literatura. A decisão por fazer traduções de um poeta que ia contra os ideais de uma Alemanha purista é a evidência da existência de um Alphonsus fascinado e ao mesmo tempo revoltado com o Romantismo.

As imagens criadas em *Mendigos* provocam riso, ainda que constrangedor, um apelo para o ridículo e para a dor. São fruto de um *espírito crente e inconformado*. Henri Bergson assevera: “O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 1983, p. 43). Reafirmando a vida, os dados são lançados, oficializa-se a brincadeira entre o viver e o certo encontro com a morte. Nem mesmo a religião pode livrar o *ser-para-si* desse enfrentamento da morte. Assim segue *Mendigos*. Uma miséria de vida, de sonho, uma tragédia completa.

Mentalidades e práticas, autodenominadas cristãs, entrou em choque com muitas culturas, chegando a subjugar algumas delas, e apagou junto comportamentos, ideias e pensamentos. Mas essas culturas vivem submersas no inconsciente e se manifestam na literatura de *Mendigos*. O movimento simbolista, no Brasil, revelou complexas tensões entre o popular e o erudito eclesiástico, esse erudito vindo dos mais altos do clero. A força descomunal de uma estrutura cristã sempre impediu que o povo fosse de fato quem era, fosse compreendido como tal na sua essência carnavalesca. O sublime é o oposto do popular.

O teor cômico e sarcástico, associado a uma temática de religiosidade, de *Mendigos* é o grande diferencial na obra de Alphonsus. Os temas transitam pela questão do amor - nas futilidades do relacionamento, no romântico ridicularizado, no platonismo, no radicalismo; pelo lugar da mulher - ser de fragilidade, que comanda o homem, de cabeça vazia, na dicotomia virginal/prostituída; pelas ações do clero - figuras religiosas interesseiras, agressivas,

traíçoeiras; pelas figuras políticas - chefes de governo violentos, inescrupulosos, famintos por poder; pelas personalidades bíblicas - imagens religiosas de santidade que são deformadas, destituídas de suas santidades; pelas relações sociais e de classe - onde as amizades são falsas e as pessoas mascaradas; pelo tema do suicídio e da morte - como solução para insignificância da vida, alcance de uma pureza espiritual; pela dialética do *bem* e do *mal* - onde o paganismo aparece como oposto do bem, mas é paradoxalmente considerado bem, o mal é invertido, quando se leva em consideração a simbologia cristã, e por assuntos os mais diversos.

O narrador busca o riso onde normalmente não se ri. Normalmente isso ocorre através de piadas bem elaboradas onde se pode rir num determinado contexto. Rir do machismo, da violência, rir do judeu, do veado - homossexual -, da mulher macho, da burrice, da esperteza, rir da morte - piadas de defunto -, animais personificados - falantes -, dos defeitos - nariz, bunda grande -, do negro, do gordo, juiz, da vó etc. Infinitas formas de rir. O contexto é essencial para a piada em si. *Mendigos* não é um livro de piadas, mas é possível dizer que elas habitam nele. Se fosse um livro de piadas, seria de piadas sarcásticas. A escrita de *Mendigos* é rebuscada, parece que foi feita para confundir os espíritos cristãos fazendo-os rir de temas que envolvem a igreja em seu ambiente sério.

Para decifrar o teor humorístico das crônicas é importante pesquisar o contexto e a ambientação de época com o intuito de trazer à luz ironias e sutilidades próprias do período. O humor de Alphonsus se elabora por meio de referências a diversas mitologias, bíblia hebraico-cristã, nomes reais de políticos e religiosos cristãos, nomes de escritores consagrados etc.. Figuras conhecidas são inseridas em cenas desconcertantes e ridicularizadas para o efeito do riso.

A despeito dessa linguagem *estranha*, os temas (a ineficiência da medicina, a corrupção na igreja, os debates de gênero, a sordidez política, faces do amor, da morte, da vida, da natureza religiosa, da condição de “mendigo”) são desconexos e irônicos, na maioria dos casos. O *background* religioso toma praticamente todas elas. É um pano de fundo para os leitores que queriam as novidades do mundo moderno, mas ainda possuíam a mentalidade de que a ciência era algo sobrenatural, muitas vezes associado ao demoníaco. Uma época em

experimentação com os produtos de uma tecnologia mais robusta já anunciando os primeiros passos.

Não é possível falar das obras de Alphonsus sem se deparar com uma devoção religiosa. Iba Mendes, na introdução do livro *Kyriale*, diz que Rosário Fusco considerou o “espírito religioso” como uma “característica essencial da poesia de Alphonsus” (GUIMARAENS, 2019, p. 01). Ao modo de Kierkegaard, onde o ato de se desesperar afasta o cristão de sua verdadeira aproximação com Deus – compreendendo *deus*, nesse caso, como uma manifestação simbólica/deística do Cristianismo –, Alphonsus manifesta, em seus escritos poéticos, um *religioso desespero* em relação ao sentido de *pecado* numa perspectiva cristã. O poeta, que valoriza o cristianismo por sua *essência*, se agarrou ao Simbolismo, contudo, entre um *Deus* e um *Mal*, anseia por ser um *cristão verdadeiro*. A religiosidade conflituosa de Alphonsus se manifesta em suas crônicas.

A ironia extrema não deixa de ser um *artífice* para um *coração desesperado*. Kierkegaard diz: “O pecado começa por ser desespero, e o desesperado luta esquivando-se” (KIERKEGAARD, 1979, p. 437). A poesia mística afonsina se revela extasiante, como é característica do Simbolismo, e nessa exaltação da beleza poética o escritor encontra fuga para sua *miséria*. O livro *Mendigos*, chamado inicialmente de “Crônicas de Guy d’Alvim”, relata, em muitos aspectos, a concepção de *miséria humana*, aos olhos do mundo cristão, e perante a um *deus* supremo, descrito com “D” maiúsculo, em sinal de grandiosidade, superioridade.

As crônicas do jornal *Conceição do Serro* também suscitaram um projeto de livro com o título “Crônicas de João Carrilho”. No livro *Obra completa*, edição de 1960, existe um espaço reservado no índice para os “Versos humorísticos” e para as “Crônicas de Guy d’Alvim”. A obra *Mendigos* também faz parte desse conjunto; se comparada à edição de 1920, pode-se observar que não houve alterações na organização das crônicas.

Os títulos das “Crônicas de Guy d’Alvim” seguem o mesmo estilo de *Mendigos*. Alguns que vale a pena destacar: “O humorismo dos ‘bifes’”, “Divórcio e casamento”, “Que sogra!”, “Pastor pândego”, “Aplicando o evangelho”, “Um nipão das arábias”, “Pedagogo de gênio”, “Um servo de Cristo: Monsenhor Horta, de Mariana”, “Vinhateiro fúnebre”, “D. Quixote não é uma ficção”, “A arte de fazer bons versos”, “Um juiz arteiro e sagaz” etc. A edição de 1920 possui a mesma estrutura, mas há naturalmente correções na ortografia. Como se vê,

o humor já aparece nos títulos das crônicas. Algumas, chegam muito perto da estrutura de uma piada.

O título do livro - *Mendigos* - pode ser uma marca do símbolo cristão e uma menção à passagem bíblica na qual, referindo-se ao julgamento final, e para confirmar a bondade das pessoas, Jesus se compara aos famintos, sedentos, estrangeiros, nus e doentes (capítulo 25, Evangelho de Mateus). Ou pode ser um reforço para a ideia de *miséria existencial* que cerca a natureza, a condição dos *seres* jogados nesse mundo sem respostas ou à mercê das ações do acaso, como se apresenta em muitos de seus poemas simbolistas. Em crônica publicada no jornal *Conceição do Serro*, misto de humor e desespero, Alphonsus inicia dizendo, num tom abusadamente cômico:

Comido o meu motreco de pão, de conserva com algumas fatias de condensado queijo, passei a ponta da rósea unha que exorna o meu polegar, pela amplidão senegalesca da extensa calva que outrora me entristecia, mas que hoje, depois de velho, me é doce como um espelho em que deidades se mirem.... (GUIMARAENS, 1904, p. 01)

Depois, inverte, drasticamente, da seguinte maneira:

Quantas vezes somos obrigados a rir, a parecer alegres, quando o horrível nó do desespero nos constringe a garganta desapiedadamente; vemos tantas vezes o sorriso às faces ao mesmo tempo que as lágrimas nos brotam dos olhos, fonte castália de todos os pesares... (GUIMARAENS, 1904, p. 01).

A crônica a assina como João Carrilho. Há inúmeras referências à *miséria* nas crônicas e nos poemas humorísticos de Alphonsus. O conto “Elias”, como já foi observado, narra a história de um lazarento e pedinte. No conto “Jacinto”, toda a narrativa se dá em torno de um mendigo, que vivia bêbado, e foi trapaceado por sacristãos que se faziam de amigos.

Nas obras de Alphonsus de Guimaraens se destacam o conflito entre o sentimento católico que conduz a sua rotina e o encanto pela poesia *demiurga* dos franceses do Simbolismo, assim como seu fascínio pela loucura poética de Edgar Allan Poe. O trabalho com o humor contribuiu para sua interpretação paródica da época e ainda para afastá-lo da obsessão pela morte causada pelo falecimento prematuro de sua prima e amada Constança. Nesse livro de crônicas, fatos históricos consagrados, tais como acontecimentos da religião ou da política, trechos de cânones literários, elementos da escravidão, são “re-apresentados” para

receberem uma *leitura cômica*. Nesse processo, as concepções *pré-formadas* funcionam como base para o riso. Pode-se dizer que o *preconceito* é base da qual partem suas crônicas cômicas e críticas.

Alphonsus era conhecido por sua devoção cristã, mas vivia uma contradição: o apego pelo misticismo pagão. Mario de Andrade, no artigo “Alphonsus”, sobre a visita que fizera ao poeta, escreve que sua arte era “desacompanhada” e “incompreendida”, em tom de encantamento revela o “diamante” que era a poesia de Alphonsus “esquecidos em jornais e revista”, e faz um apelo: “não haverá no Brasil um editor que lhe agasalhe os poemas, tirando-os da escuridão?”. Mário fica admirado pelos escritos em francês, mais fascinado ainda pelos escritos em português. Inicia o artigo assim: “Alphonsus de Guimaraens, o poeta de *Dona Mystica*, é um sublime iniciado do Símbolo de que se fez o Príncipe incontestado do Brasil. Vive retirado no seu solitário refúgio da velha episcopal Mariana, a católica a sonhar infinitamente o seu Sonho de Arte... (...) A sua poética, toda de amor e unção”<sup>22</sup>. Mário o chama de “o grande místico” (ANDRADE, 1919, p. 39-40).

A visita que Mario de Andrade fez a Alphonsus ficou marcada na memória de ambos. Em carta, exposta no Museu Casa Alphonsus Guimaraens, nas próprias palavras do poeta, o mesmo recíproco encantamento: “Creia que perdurará sempre no meu espírito a visão da sua nobre figura, iluminada por tamanha inteligência, para quem, como eu, vive em um deserto, tem singular encanto o encontro de um paulista, pois revivo os tempos alegres que passei na capital artística do Brasil” (GUIMARAENS, 1919). Essa visita mostra o quanto a escrita de Alphonsus esteve ligada ao mundo moderno. As crônicas esquecidas e perdidas também fazem parte dessa *Obra Completa* – que ainda não se completou.

Em artigo publicado no *Suplemento literário d’A manhã*, Manuel Bandeira escreve sobre a descoberta de um poema de que havia “esquecido o nome” e se inicia “Como se moço e não bem velho eu fosse”. Manuel Bandeira diz não ter apenas “admiração mas afeto também” pelo “grande simbolista”, e afirma num estado, também, de *encantamento* – necessário frisar essa espécie de deslumbramento comum da época: “me encantou pela perfeição da

---

<sup>22</sup> Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003085&pagfis=1759>

forma” (BANDEIRA, 1941, p. 93). Escreve sobre esse poema com admiração profunda. Alphonsus era querido pelos modernistas.

O espírito conflituoso de Alphonsus parece se projetar no verso escrito em seu jazigo: “A minh’alma é uma cruz enterrada no céu”. No entanto, no livro *Alphonsus Guimaraens no seu ambiente*, o filho relata que, ao visitar o antigo local onde o poeta havia sido enterrado, não havia cruz, ela havia “dasaparecido” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 177). Carlos Drummond de Andrade o via como *poeta do luar*, como ficou conhecida em poema a homenagem. Nessa época, a “cruz tosca revestida de cimento”, como afirma o filho, possuía a seguinte inscrição: "Aqui jaz o poeta do luar, Dr. Alphonsus de Guimaraens” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 172). Alphonsus não era lembrado por suas crônicas e poemas humorísticos: ele era o místico envolvido por uma aura cristã.

O livro *Mendigos* é apenas uma pequena amostra de um conjunto extenso de crônicas publicadas por diversos jornais. O período em que viveu Alphonsus, entre 1870 e 1921, possui um paralelo com o momento de euforia expresso pela *Belle Époque*. Afirma Elias Thomé Saliba:

O humor que perdura na Belle Époque brasileira será um humor que almeja cultivar a bonomia, que vê a si próprio como civilizador e cultor de gestos nobres, embora a imagem nem sempre corresponda à realidade. Há, em princípio, a produção humorística que surge ligada, quase toda ela, ao sentimento da desilusão republicana que atinge a intelligentsia brasileira que passou pelos eventos da abolição e da República. Abre-se um espaço para a representação humorística pela inflexão provocada pelos próprios eventos e pelas promessas de transformações sociais que eles traziam. (SALIBA, 2002, p. 66-67)

Ademais, há no livro *Mendigos* inúmeras cenas criadas a partir do *grotesco*. Outrora, era comum a associação do grotesco a imagens de pessoas/personagens nos antigos circos de horrores, onde pessoas com defeitos físicos eram usadas como atrações para um público curioso e sádico. O sentido de grotesco na arte ganha outras dimensões. Em *Mendigos*, há cenas que lembram aquela “anormalidade” circense. O narrador, dono da voz, manipula e define o que é *belo* e o que não é, visando, provavelmente, ao choque, ao espanto e mesmo ao riso.

### 3. O HUMOR EM *MENDIGOS*

De um total de 44 crônicas e um poema ao final do livro *Mendigos*, foram selecionadas 15 crônicas para análise. A escolha se deu pelo fato de possuírem um humor mais simples, por conterem sentenças que provocam riso e que um leitor comum poderia compreender. O livro *Mendigos* é bastante carente de estudos específicos, aprofundados, analíticos, críticos. Nele o contexto histórico e o imaginário de Alphonsus estão imbricados. Seria necessário ser um leitor da virada do século para estar bem a par do que ele queria dizer ao construir o humor dessas narrativas. Mas não significa que outros leitores também não possam extrair a comicidade. A opinião sólida de Vulmar Coelho, Brito Broca e Carlos Drummond de Andrade demonstram a existência real de um cronista e poeta voltado para o humor.

Esse lado cômico do conhecido poeta simbolista deixa também marcado um outro lado: o religioso. Nas crônicas de *Mendigos* mesmo o poeta variando de assunto, quando fala da justiça, da sociedade, dos políticos etc. a religiosidade é um traço constante, um pano de fundo para a construção do humor.

Guy d'Alvim (autor/narrador inicial, alter ego de Alphonsus) elaborava um humor deveras denso e desconcertante. No início do século XX, bem antes de movimentos identitaristas e do politicamente correto, as crônicas explicitavam opiniões sobre mulher, judeu, política, escravidão, homossexualidade e religião, basicamente o cristianismo. É uma escrita difícil, com algo de maldita, repleta de um humor atravessado, um “humor sem graça”, mesmo porque muitas vezes erudito e truncado.

Vamos às crônicas.

### 3.1 “A primeira mulher”

Na crônica “A primeira mulher”, Alphonsus abala concepções de místico e sublime em torno do feminino, a partir da “formação” de Eva. O texto é carregado de ironia, expondo o ridículo da concepção bíblica da origem do homem e da mulher no paraíso. O humor se explicita na frase “riso nem sempre idiota dos homens sérios” (GUIMARAENS, 1960, p. 415). Alphonsus contesta a ideia de que a mulher é causadora do mal, afrontando a Bíblia e o senso comum.

O narrador revela ser a crônica uma *remontagem da criação* tematizando o surgimento da primeira mulher, esse “mistério” (GUIMARAENS, 1960, p. 413). A ironia, cuja base é a dubiedade, fala de feminismo e de feminino, até que se insinua o surgimento da primeira mulher:

Ao ler as graves questões sociais que perturbam o cérebro dos feministas e as encantadoras (algumas) cabeças femininas, vem-me o desejo, talvez fútil, mas decerto digno de atenção, de recapitular e glosar em crônica inofensiva as questões empíricas que, a respeito da origem da primeira mulher, tanto ocuparam e preocuparam os nossos simples e bondosos ancestres. (GUMARAENS, 1960, p. 413)

Alphonsus ressalta o ridículo da cantada dos *galantes*, que, ao tentar explicar a origem da mulher, afirma ser ela por si só um “paraíso” (p. 413). O narrador, aparentemente um intelectual ridicularizando a própria condição de intelectual, debocha da vulgaridade dessa espécie de raciocínio. No caso, o “homem galante”, que é um teólogo, ou “um homem de espírito aguçado” (p. 413), encarna a personalidade de um canalha *sedutor*. O raciocínio do *especialista religioso* é: “Se o lugar onde Eva foi criada não era já o paraíso, imediatamente em paraíso se tornou pelo simples fato do aparecimento dela” (p. 413).

O trecho inicial se torna cômico, ao sugerir ser o texto uma “*crônica inofensiva*”, e, ironicamente, dispor o interesse *empírico* sobre questões de gênero, principalmente sobre a natureza dos métodos científicos; o narrador menciona um estudo, uma monografia, de Larcher, além de citar John Schulze - possivelmente Johann Heinrich Schulze, cientista alemão, o que remete à busca de uma resposta sobre a origem feminina *fundamentada*, não em termos religiosos, mas sob a visão da ciência.

A mulher, em termos gerais, conserva um mal próprio. Alphonsus, sendo um poeta simbolista, é atormentado pelo elemento feminino, situando, em muitos de seus poemas, a mulher como um ser perverso e detentora do mal. Porém, nessa crônica, tanto a figura feminina quanto a masculina são ridicularizadas diante da necessidade de conquista, do ato sexual e da reprodução. Sendo assim, ao usar o termo *crônica inofensiva* o narrador assume o caráter sarcástico e irônico da versão que apresenta a respeito da origem da primeira mulher. A materialidade feminina é descrita com comicidade; ela é “aquela que liga os outros ao seu próprio mal” (p. 413), – não deixando também de ser uma definição trágica, literal e não irônica –, ela é aquela que não foi criada, mas “formada”, o que não seria visto com “bons olhos essa dependência”, como o narrador diz “*ab initio*” pelas mulheres feministas “no seu orgulho de entes independentes” (p. 414). A mulher é aquela que é “*naturalmente boa e compassiva*” (p. 414) (nessa frase se observa o uso de extrema ironia, pois no parágrafo em seguida a coloca como “maravilha de Deus”, depois de fugir do paraíso com Adão, e devotando “toda a virgindade do seu coração” (p. 415). Segue o trecho em que se *constrói o ridículo* acerca do sentido bíblico em torno do surgimento dos primeiros homem e mulher na terra:

Não pode Eva, no entanto, viver assim ausente do homem a quem amava. Os momentos fugaces que passava perto dele, a ouvir-lhe a voz máscula e grave, a contemplar-lhe a perfeição do semblante majestoso, a beijar-lhe a boca nunca por outra mulher beijada, sem conhecer embora, no seu isolamento de única dama da criação, o travo amargo do ciúme, sentindo-se envolta no clarão primeiro do seu olhar, onde brilhava em toda a sua primitiva intensidade a luz criadora que Deus lhe dera – esses momentos gravaram-se indelevelmente na alma inocente de Eva. (GUIMARAENS, 1960, p. 414)

Deus é narrado como o “Todo-Poderoso”, “bom e amorável pai” e que ri: “sorriu-se alegre” da “estroinice da menina” e “importando-se pouco (...) com a gravidade da situação” dá a Eva, como galhardão e recompensa”, “a arte de governar o seu marido e senhor sem que ele o percebesse” (p. 415). Ironiza o estereótipo de que o marido exerce um poder sobre suas mulheres. Já em relação ao universo religioso, o sentido de sacralidade, de divindade, principalmente no que cabe aos conceitos estipulados pela doutrina cristã, é desconstruído. Em termos gerais, rir da personificação divina seria um sacrilégio, algo interdito, não permitido, considerando-se os moldes do cristianismo, assim: *não é possível reduzir ao ridículo a representação divina cristã nem a aderente natureza de superioridade.*

No final do livro *Mendigos*, Alphonsus encerra com “A prece dos Juritys”, que mostra nitidamente a fé do poeta simbolista: uma mata pega fogo, mas um bosque sobrevive; nele uma família de Juritys, que morava em um ninho construído em um sabugueiro, faz orações para se salvar da morte; a floresta se destrói em chamas, mas o bosque dos passarinhos é salvo por uma tempestade. Ao final, o narrador usa “Juritys” e “sabugueiro” em uma frase que fecha o poema. Esse animal e essa planta, no contexto brasileiro, criam humor. Apesar da oração ou a tempestade ter salvado as aves dando um final feliz ao drama, o narrador não perde a ironia, o senso crítico. Ele usa essas duas armas no final da estória em rimas simples. A sonoridade do poema lembra uma composição infantil. No poema, *a priori*, a oração é a responsável por trazer a tempestade que apaga o fogo.

A fé que o narrador apresenta nas narrativas truncam o significado, embolam os efeitos semânticos que causam o humor. Essa linguagem lembra a extrema ironia de Rimbaud em *Une saison en enfer* onde estar mergulhado nas sensações infernais eram as melhores coisas que poderiam acontecer. O poeta encarna o transcendentalismo de maneira jocosa, e a dor extrema é onde irá levar este espírito conformado a um patamar de superioridade. O sofrimento extremo é a razão de uma evolução espiritual para esse poeta transcendental. Então ele ri do sofrimento, dessa dor causada pelas sensações e completude dos sentidos. As experiências vividas pelo indivíduo podem ser retratadas na poesia; ela é uma vivência religiosa para ele. O poético é um encontro com o divino e está em contato com essa superioridade, essa maquinaria que gira o universo. O narrador de *Mendigos* é sugado por uma ironia extrema que também é religiosa. Nessa circunstância de diálogo com um *sentido superior* o poema em prosa mantém uma ligação com as crônicas, ajudando a distorcer essa ideia de gênero literário, elevando a literatura através da ironia e do riso. Rimbaud abandonou a poesia deixando-a num limbo absoluto: esse foi seu legado, essa ironia das letras, cultivar o próprio silêncio.

Alphonsus de Guimaraens escreveu crônicas que figuravam nas seções humorísticas dos jornais e revistas importantes da época. Na crônica em questão cria-se um ambiente cômico, altamente debochado, em torno da afirmação bíblica a respeito do surgimento do primeiro homem e da primeira mulher. Essa exposição das situações vividas entre Adão e Eva é comparada à de um casal comum vivendo um amor proibido e às concupiscências a

dois no Éden. As situações contam aquilo que a Bíblia não pode dizer, por ser um texto sagrado.

A maneira de se captar a comicidade depende também do sujeito receptor. Os dispositivos de natureza sexual que causam riso costumam ser desconsiderados por ultrapassar os limites da intimidade. As observações sobre o feminino ou masculino em “A primeira mulher” são naturalmente repelidas ou ocultas até mesmo pelo próprio narrador. Ainda que as narrativas de *Mendigos* se voltem, na maioria dos casos, contra a imagem religiosa cristã, elas também levam a uma moralização religiosa. O narrador é um crente descontente. Nesse caso, são explorados alguns pontos que escapam do mecanismo de condenação e dessas brechas pipoca o humor.

Não se deve procurar na retórica cortês equivalências racionais e exatas do dogma, e sim o desenvolvimento lírico e salmódico dos símbolos fundamentais. Da mesma forma, utilizando um exemplo moderno, o "sentimento cristão" atribuído a Baudelaire é algo diferente de uma transposição literal dos dogmas católicos. É antes uma certa sensibilidade (mesmo formal), inconcebível sem o dogma católico e à qual se acrescentam elementos de vocabulário e de sintaxe cuja origem é claramente litúrgica. Podemos supor que os temas que ressaltamos na poesia provençal tenham relações análogas com o neomaquineísmo. (ROUGEMONT, 1988, p. 71)

Ao final da crônica o narrador revela mais uma vez seu conflito entre uma visão romântico-simbolista e a gênese bíblica – utiliza a lua, o símbolo da musa/deusa/gênero feminino como único ser sagrado, “a protetora dos amores sinceros”, através da referência de um escritor espanhol Fernández de Mera (p. 415). O narrador vê esse autor espanhol como são os poetas, “amorosos”, abusando dessas “composições madrigalescas” (p. 415). A crônica apresenta ambiguidade entre uma “primitiva originalidade” bíblica e essas *composições madrigalescas*; foi o que aconteceu “no lento decorrer dos séculos” (p. 415). No desfecho, fica mais claro: o narrador assume não conseguir deixar de rir da teoria desse escritor espanhol do século XVII, um “cavalheiroso”, “castelhano”, “romanescamente poético e sentimental” ao dizer “que só Eva é de essência divina” e que provida de poderes mágicos “fez o sol desaparecer e em seu lugar surgir a lua” (p. 415).

Guimaraens sugere que esse “primeiro hino sentimental”, atribuído ao poeta castelhano não possui “a mesma suave ingenuidade galante” de textos anteriores, como a Bíblia

(p. 415). Essa “suave ingenuidade galante” remete ao crescente apreço da época do Reino de Castela pelos clássicos. Com os iluministas, por exemplo, séculos depois voltar aos clássicos possuía efeito e caráter mais irônico e menos ingênuo. Alexander Pope com *Abelardo e Heloísa (Eloisa to Abelard)* e *A violação da madeixa (The rape of the lock<sup>23</sup>)* volta aos deuses da mitologia greco-romana remodelando-os, em um misto de comicidade e moralização. *A violação da madeixa* é uma grande brincadeira sobre o roubo dos cabelos de Belinda (inspirada em Arabella - um caso real de roubo de mecha de cabelo que ficou famoso na época).

Alexander Pope foi admirado por poetas do Romantismo. Eles não o viam como satírico. Ela era visto como espirituoso, astuto. Ele caçoava da *superficialidade* da sociedade da época. Ele próprio tentava se encaixar na sociedade da época mas a doença que teve na infância o deixou deformado, corcunda e de pernas finas. As sátiras poderiam ser motivadas pelas “restrições que a sociedade anglicana lhe impunha por sua condição de católico e dos defeitos físicos que o atormentavam” (POPE; VIZIOLI, 1994, p.15-16). O riso quando surge de meios artísticos requer uma permissão social. Vale o autor se comportar, em termos de escrita, da maneira que melhor será compreendido por seus leitores. Alphonsus tinha a intenção de provocar riso, caso contrário muitas de suas crônicas não seriam publicadas em sessões humorísticas. Há diversos elementos, um deles, por exemplo, “o gnomo Umbriel” - elfos e gnomos<sup>24</sup> são referências cômicas usadas em *Mendigos*. As famílias que lutam pela *honra/pureza* de Belinda, após perder a mecha de cabelo, lutam por uma *honra/pureza* que vem do seio católico porque ambas as famílias são católicas.

Alphonsus, simbolista, foi atraído pelos românticos. Os textos de Alexander Pope eram discutidos na época (apesar de datarem de um século antes). Não há o intuito de relacionar as críticas existentes em *The rape of the lock* com as de “A primeira mulher”, mas há um desafio que pode ser visto em comum: no primeiro, há um decoro nos heróis e guerreiros romanos e gregos; no segundo, há a mulher enquanto elemento não purificador, mas *tomada e descontrolada* em relação ao que sente por Adão. Ambas as narrativas confrontam objetos

---

<sup>23</sup> A tradução deste título sugere uma ambiguidade: além de o “furto da mecha de cabelo” está ainda subentendido que a “fechadura foi estuprada”.

<sup>24</sup> Alphonsus usa personagens dos povos celtas, escandinavos, bardos, greco-latinos. Divindades específicas para cada cultura. Alexander Pope utiliza silfos e gnomos para referir-se à castidade. São personagens inseridos na Rosacruz: religião, doutrina, filosofia na sociedade da época de Alphonsus.

*sagrados*: Virgílio e Homero para o tempo de Alexander Pope, e a Bíblia para alguns grupos e para o próprio Alphonsus. O elemento *sublime* cria o *desconcerto* formando uma base para um humor *sui generis*.

O riso em “A primeira mulher” é específico para a época. A questão do amor bíblico é trabalhada de modo vexatório para os contemporâneos de Alphonsus; de certa forma uma incógnita porque não é um ataque apenas às mulheres, mas ao formato bíblico de representação das mulheres. Alphonsus é moralizante, contudo sua moral não funciona como nas fábulas. O riso é de fato uma arma e, quando se volta contra um outro mordido pelo estresse da *condição social*, esse riso perde a essência e passa a ser um ataque. Contudo se a vítima do ataque ri de si mesma, se é um riso social, a condição de ataque desaparece brotando apenas o divertimento.

Sobre o amor cristão, Denis de Rougemont considera uma “obediência no presente”, quer dizer devoção, submissão ao ser amado, em oposição ao amor *pagão* de Eros que é uma “superação no infinito” (ROUGEMONT, 1988, p.53). O amor cristão está no sacrifício, na renúncia dos desejos em prol de um bem, enquanto o amor greco-romano está em Eros ou no Cupido, na realização do desejo amoroso.

No texto de Alphonsus, o narrador em primeira pessoa se reserva o direito especial de rir *capciosamente/genialmente*, apenas, das *criações primordiais*. Mikhail Bakhtin considera que

O riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. (BAKHTIN, 1987, p.3)

O Romantismo alemão fechou os olhos para as tradições do riso popular, mas a Igreja e o Estado e suas imposições sobre formas *oficiais* ou *não-oficiais* criaram essa “espécie de *dualidade do mundo*” (BAKHTIN, 1987, p. 5). O que diferencia a *sociedade primitiva* da que passou pela Idade Média em relação ao riso é que não havia “nem classes nem Estado” nessas etapas, “os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram,

segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente ‘oficiais’” (BAKHTIN, 1987, p.5).

O narrador da crônica “A primeira mulher” quer atribuir valor à comédia do amor entre Adão e Eva, trazendo à tona um riso afastado da Igreja e do Estado. O narrador expõe uma opinião em que a mulher é tida como uma divindade e criadora da lua, dizendo ser uma “bizarria singular dele”, desse “castelhano gentilíssimo”, Fernandez de Mera (GUIMARAENS, 1960, p. 415). Entra, por consequência, no tema tabu de uma crença cristã, ao dizer que esse poeta espanhol era “de essência mais que diabólica”, talvez, por que não dizer, sobrenatural (GUIMARAENS, 1960, p. 414-415). Como o próprio narrador sugere, o riso não é tolo. Rir de coisas fúteis, um riso natural, sem uma catarse, é apenas um relaxamento muscular.

Há uma razão para que o riso seja abafado, repreendido, em ambientes convencionalmente sacralizados. A erudição não era atrativa para povo, deveria ser resguardada para os representantes nobres ou clérigos. Já na Antiguidade o povo existia apenas para ser governado. Se o riso foi aceito e produzido pelas diversas camadas religiosas na Antiguidade Cristã, e razoavelmente aceito na Idade Média, é evidente, então, que o ato de rir, como se observa a partir de Bakhtin, não está tão distante da experiência do sagrado. Rir do sagrado, numa visão moderna, será sempre um desafio, devido ao percurso histórico a que está sujeito o indivíduo nascido sob esse jugo; inserido num conjunto de valores esculpidos por heróis épicos; repletos de *cisnes*; ninguém quer ser o *patinho feio*.

Sob esse aspecto, não é difícil de afirmar o quão desconcertante é o humor disponível nessas curtas histórias, de um ponto de vista religioso e moral. O riso gerado pelo sentimento de algo vexatório e imoral ajuda no desmoronamento das estruturas consagradas e supervalorizadas. O ridículo pode dar respostas mais completas e transparentes sobre aquilo que todos recusam dizer e encarar. Numa cultura acostumada ao *belo* platônico, como se pauta a cultura ocidental, o *feio* precisa ser reconstruído.

A crônica “A primeira mulher” pode ser lida como uma simples sátira da criação do homem/mulher. O narrador se refere aos termos não traduzidos/interpretados corretamente, propõe uma rápida discussão sobre a ideia de “origem”/“formação”, ao se referir ao termo

original nas escrituras bíblicas, em lugar de “criação”. Utiliza “Ischa” como tradução de “humana”, para designar a mulher; e brincando com a sexualidade de Adão, trata do hermafroditismo de Adão, numa tentativa de alcançar o sentido original das palavras.

Alphonsus, em suma, nessa crônica, lança mão de questões filológicas, etimológicas e de tradução para causar o riso.

### 3.2 “Nos domínios da história”

A crônica “Nos domínios da história” tem o ritmo de uma boa anedota, não fosse a linguagem rebuscada e o final mais que desmoralizante. Nela se apresenta uma versão curta e simplória das peripécias de Sisto V para chegar à posse do papado, sucessor de Gregório XIII, revelando as “alicantinas e tretas” (GUIMARAENS, 1960, p. 433) existentes por trás de tal eleição. Para um fato histórico tão importante para a época, final do século XVI, no tamanho da narrativa já se confirma por si só um efeito irônico, pois a crônica ocupa apenas três páginas do livro. Nessa história, o grande fato registrado são as contravenções feitas pelos religiosos para conseguir o cargo hierárquico mais alto. Eles são capazes de tudo para atingir seus objetivos. No caso, a narrativa parece unir os fatos à ficção, transformando essa ficção em uma *suprarrealidade*. Resumindo a narrativa, o “pastor de Montalto”, Sisto V, se finge de doente para que todos pensassem que teria uma vida curta, assim os cardeais, eles mesmos, teriam sua chance de atingir o papado. É dessa forma que consegue ser eleito. O cômico é que, ao se tornar papa, ele joga ao alto a muleta que usava para reforçar sua aparência de doente, e todos se assustam e saem correndo.

Alphonsus, que viveu na virada do século XIX para o século XX, possuía já uma nova perspectiva de mundo. Parece não se abater pela força e domínio do pensamento cristão, pelo contrário, abraça o conflito entre o terreno e o divino, e, principalmente, a respeito da veracidade histórica, dos fatos apresentados nos livros, o narrador apresenta sua “história eclesiástica” (GUIMARAENS, 1960, p. 432), uma representação às avessas, partindo de um sentido burlesco. O olhar desse narrador induz à subversão do que é contado oficialmente nos livros de História, e, por meios ficcionais, o registro histórico se torna quase uma *anedota*, na perspectiva dessa “estória” do livro *Mendigos*.

É muito comum encontrar, em muitos dos poemas e crônicas de humor desses textos de Alphonsus, críticas a apaixonados, médicos, políticos, mas há, principalmente, *ataques* a membros da igreja, enfim, a todo o *corpo religioso*; são descritos, quase sempre, em atos vergonhosos, expondo suas fraquezas, defeitos, deformidades de caráter etc. O narrador apresenta com frequência personagens que, por trás de uma imagem santa, demonstram haver escondida a natureza de um verdadeiro charlatão, um exímio mau caráter, vestido de uma

função representativa, oficial, para praticar todos os crimes e chafurdar em delitos morais e éticos. Eles estão muito mais próximos dos *pecados* do que da *santidade*.

Neste texto, “Nos domínios da história” do livro *Mendigos*, o narrador demonstra seu espanto (esse susto surge no mesmo espaço a partir da reação do colégio cardinalício) sobre a personalidade vil do papa Sisto V. Na crônica, o nome do papa é escrito com a letra “x”, Sixto V. Não há quem não tenha passado pelo instigante conflito de que se, por um acaso, a sugerida palavra estivesse/não estivesse dentro das regras ortográficas, por ser determinante escrita com “s”, com “x”, com “c”, por exemplo. É sempre uma *piada* entre os *cavaleiros das cruzadas ortográficas* - abusando um pouco da ironia - sobre aqueles que cometem o *sacrilégio do erro ortográfico*.

Nesse caso, o papa “Sixtus V” (grafia em latim), seria um verdadeiro “cisto” para efeito dos que se *guardam* sob domínio dessa *orbe cristã celestial*; melhor, nas palavras do narrador: essa “orbe sublunar” (p. 432), quando o narrador de “Nos domínios da história” se refere ao local onde estão “todos os espertalhões” (p. 432) - possivelmente uma referência à forma de redoma da Basílica de São Pedro e à capela Sistina, erguida sob a ordem dos papas *Sixtus* - que foi originalmente construída à pedido de Sisto IV e “municidou as ambições de seus sobrinhos cardeais” (SCOTTI, 2007, p. 48). Também, provavelmente, devido às referências da época, uma alusão ao livro de Nicolau Copérnico: título de *Sobre as revoluções dos orbes celestes*, patrocinado pelo papa Paulo III “renascentista por índole” (SCOTTI, 2007, p.194), concatenação que se insere no contexto desta narrativa de Alphonsus.

Com apenas essas simples palavras o narrador deposita uma série de informações que jogam com a ironia, sentido crítico e de riso. Está embutida no texto uma séries de menções sobre as relações nada éticas das personalidades eclesiásticas, que são conhecidas por privilegiar pessoas do mesmo parentesco, por exemplo. E há também referências às ligações entre ciência e Igreja; como era comum no período renascentista. Contudo, através dessa brincadeira/ confusão entre uso de “x”, “s” - para não ficar totalmente explícito, o nome do papa “Sisto” foi enfaticamente corrigido, e, por uma ironia peculiar, por ser escrito com “x”, nesta situação de demonstração narrativa por si só acaba reafirmando os erros de escrita já arraigados na cultura brasileira - no discurso precário, até mesmo dos mais instruídos, nunca desligados de uma conotação religiosa, meio que analfabética. O nome do papa em latim seria

“Sixtus V”, ou em português “Sisto V”. Há ainda referência a uma publicação específica da Bíblia para atender às expectativas do papado, a Sixtine Vulgate, que foi criticada por apresentar uma tradução repleta de falhas<sup>25</sup>.

A narrativa diz que Sixto V foi o pior dos religiosos, um completo mau caráter. Segundo o narrador, até Gregório XIII, o antecessor, que foi um dos piores, não gostava de Sixto V, que era tratado pelos membros da igreja com desprezo. Trabalhava como pastor, ou seja, de origem pobre, antes de vir a fazer parte da ordem católica. Depois de se perceber fora do ambiente de poder cristão, começa a se apresentar pálido e passa a usar uma muleta nos lugares públicos. Todos acreditavam que o fim para ele estava próximo. Depois da morte de Gregório, seu estado piora e se dá como louco, porém após sua eleição como papa, no exato momento em que é anunciado o resultado, a saúde do pastor volta milagrosamente atirando ao alto a muleta e causando a fuga inesperada de todos os presentes.

Alphonsus se interessava por Rabelais e em sua biblioteca particular disposta no Museu em Mariana vê-se o livro *Oeuvres*, melhor ainda, uma coleção com seis volumes de Molière, o mestre da comédia. O interesse por dissecar o universo religioso e apresentá-lo em um estado cômico é a marca de um Alphonsus que poucos conhecem, escondido sob pseudônimos espalhados pelos jornais e revistas da época. Ao contrário do conforto sério e silencioso das igrejas, o poeta simbolista optou muitas vezes pelo ambiente satírico, do riso e da crítica ferrenha ao universo sacro.

Os personagens de “Nos domínios da história” são ótimos exemplos do verdadeiro ridículo a que se expunham as personalidades do clero para atingir seus interesses/poderes. Nessa narrativa de *Mendigos* o papa Sisto V é o grande exemplo da mediocridade religiosa, um modelo do que é capaz uma personalidade do clero para atingir seus objetivos/poderes. O “pastor de Montalto”, apelido irônico atribuído a Sisto V pelo narrador de “Nos domínios da história”, revela suas “alicantinas e tretas”, levando o *mundo santo* a um verdadeiro par-dieiro, uma baderna. Montalto, “pobre pastor”, então, era o que “menos valia”, “dentre todos os cardeais que formavam o sacro e purpureado colégio” - essa foi a observação dada pelo

---

<sup>25</sup> Fonte: <https://www.britannica.com/topic/biblical-literature/Old-Testament-literature>

narrador que, em seguida, faz uma pausa com a vírgula para refazer o sentido de “menos valia”, e diz: “menos valia, em virtude do papalino desprezo” (p. 433).

No livro *Basílica de São Pedro: esplendor e escândalo na construção da catedral do vaticano* R.A. Scotti diz o seguinte: “Ambicioso como Nicolau V, temível como Júlio II e astuto como Paulo III, Sisto deixaria sua marca em Roma de uma forma mais indelével do que qualquer outro papa da Contra-Reforma. Levava a vida austera de um monge e tinha sonhos extravagantes” (SCOTTI, 2007, p.225). De tempos em tempos surge na imprensa algum escândalo relacionado à igreja cristã. Alphonsus voltou ao período de descoberta do Brasil para vasculhar as artimanhas do papado e criar um personagem que não está assim tão longe das diabruras escondidas por trás das cortinas do grande palco da cidade do Vaticano.

É uma crônica extremamente cômica e curta. Vale ressaltar o chiste criado a partir de “reza” e “história”, no início do parágrafo que se desenrola assim: “Sixto V foi um dos maiores vultos de que reza a história eclesiástica”, e algumas linhas após, novamente, “de que a mesma história também reza” (p. 432). O ato repetitivo é muito comum no teatro para despertar o riso; na estrutura narrativa, o retorno proposital pode causar a mesma reação no leitor como ocorre com o espectador. Henri Bergson ao analisar o cômico em geral comenta a respeito da *rigidez mecânica* refletindo sobre a ideia de boneco/marionete, a ação autômata. Nessa frase - “automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade” (BERGSON, 1983, p. 19) - já se compreende o efeito repetitivo para a produção do cômico.

O recurso linguístico da repetição da palavra “reza” produz o mesmo efeito das duas faces semelhantes provocadoras do riso. Superior a esse tipo de tática para causar o riso, o narrador de “Nos domínios da história” cria uma espécie de *metarrepetição* ao dizer “um semblante mais mortificado e ascético do que os mais ascéticos e mortificados semblantes”... e continua “dos florilégios dos santos”, buscando distrair a atenção do leitor. Nesse caso, a organização e escolha dos vocábulos é a origem no desenvolver do efeito cômico.

Alphonsus é conhecido por seu genuíno conhecimento vernacular. Em “Cavaco linguístico”, por exemplo, mais uma narrativa de *Mendigos*, é possível observar considerações de um narrador detalhista, atento às alternâncias gramaticais - chama o protagonista, mestre Ludovicus, de “reputado vernaculista da cidade das Árvores” (p. 456). Pela terminação do

nome do *mestre*, já se tem uma dimensão cômica a respeito das disputas gramaticais, principalmente ao fato de escrever “Árvores” com letra maiúscula, trazendo à tona uma *obsessão* de exatidão gramatical recorrente do interesse exagerado sobre a origem etimológica das palavras.

Os recursos linguísticos utilizados por Alphonsus para trabalhar o humor são inúmeros. A mistura de vocabulário informal em uma contraposição irônica ao formal/oficial é mais um artifício para provocar o riso. Muitas dessas palavras mantêm o sentido arcaico, porém inseridas num contexto moderno pelo narrador, e por essa condição causam comichidade, tais como: “maior peça”, “maior logro”, “desbancou”, “tretas”, “embasbacando”, “purpleado”, “floridos”, “prebendados”, “gajo”, “florilégios” - citado anteriormente -, “dó”, “facções”, “miraculosa”, “espavorido”, por exemplo, extraídos desse texto, mas encontram-se inúmeras afora em *Mendigos*.

No excerto adiante, o uso de “manha”, não “manhã” com til na última vogal, mas exatamente no sentido informal/popular/vulgar, e o uso, por exemplo, de “orbe sublunar”, tanto “orbe” quanto “sublunar”, termos formais e também arcaicos, do período das grandes navegações, descoberta do Brasil, apresenta-se uma tensão entre opostos. No caso, se contrapõem informalidade/formalidade, nesse mar de normas e anormalidades da linguagem e suas significações. Abaixo tem-se o trecho em maior perspectiva semântica e que apresenta as contraposições formalidade/informalidade:

De simples guardador de bácoros subiu à mais alta dignidade a que pode um mísero mortal chegar, pois que o papa só reconhece a Deus como seu superior, sendo o representante d’Êle na terra; mas, para que isto se desse, usou de tão subtil astúcia e tão desmarcada manha, que desbancou todos os espertalhões que têm aparecido neste orbe sublunar. (GUIMARAENS, 1960, p. 432)

“Manha”, por exemplo, é destituído de “artimanha”, emergindo um conjunto de sentidos que contribuem para queda dessa imagem de superioridade do representante de Deus na terra. Ninguém pode estar acima do papa, ou seja, ele é o máximo na ascensão da hierarquia católica; com toda a formalidade e aproximação com o divino a que se conduz a posse do papa, através do conclave, escrutínio e anúncio do camerlengo. Na edição de 1960, a palavra “camerlengo” está com o “r” fora do lugar, inserido antes da letra “m”, suprimido da

posição de registro, na seguinte forma: “carmelengo”- pode ser uma sugestão a um tipo de carma, também pode ser apenas um erro de edição.

A crônica montada por Alphonsus, pode-se dizer, tende ao burlesco. Ela trata das relações de poder no ambiente eclesiástico; no caso, nessa narrativa de “Nos domínios da história”, o que importa é a vacância que surge pela morte do papa Gregório XIII e é dramaticamente cobiçada por Sisto V. O narrador foi vasculhar uma época já esquecida, uma vez que essas disputas estão situadas no espaço/choque entre o final da Idade Média e o início do Renascimento, também período de descoberta do Brasil. Esse ambiente, resumidamente descrito em tom grotesco, traça as linhas de um ridículo no pontificado e seus entornos, desvelando e exagerando as ações nem um pouco superiores dessas duas figuras da história eclesiástica.

A questão religiosa interligada ao cômico reforça as observações acerca do riso no que diz respeito às *produções humorísticas* de Alphonsus. No trecho abaixo (destaque na primeira linha), o paradoxo entre “supremo” e “tretas” - paradoxo não no sentido das palavras em si, mas nas ideias que se chocam - revela a criação de uma fisionomia para o humor:

Ficou respeitado como mestre supremo em alicantinas e tretas, e para mim, podem os dias, os meses, os anos e os séculos correr precipitadamente na grande e dolorosa via do tempo, até que chegue o pavoroso dia do juízo final, que outro *farceur* da sua fina têmpera não surgirá de modo tão imprevisível, embasbacando o mundo inteiro. (GUIMARAENS, 1960, p. 433)

Supõe-se que entidades *supremas*, divinas, não se expõem ao ridículo, não estejam nem ligadas a *alicantinas* nem *tretas*. Quando se pensa em heróis, por exemplo, de uma epopeia, um épico, tal qual um Ulisses, um Aquiles, essas são as imagens de *superioridade* no campo da literatura. No universo católico, por exemplo, toda a pompa, das formalidades, ornamentos, cerimônias, trazem à mostra a fisionomia de um representante *sério*. Quando se visualiza um papa se cercado de artimanhas para ser eleito, tal como a imagem final da narrativa, onde *se fingindo de doente arremessa as muletas para o ar ao saber que conquistou o colégio cardinalício, que será papa, e todos saem correndo, assustados*: é visível um desenho burlesco; a figura de uma personalidade respeitada sendo desconstruída.

Ainda é possível observar no trecho acima a opinião expressa do narrador (“para mim” – destaque na primeira linha). Através da interpretação do trecho como um todo, percebe-se que é muito enfática a opinião do narrador sobre o mau-caratismo do personagem. No geral, as narrativas apresentam a primeira pessoa, o narrador é muito mais uma *alma penada* rondando/surgindo esporadicamente entre outros personagens. Essa *primeira pessoa/incógnita* é taxativa a respeito de Sisto V e utiliza *farceur* para reforçar essa definição. Essa palavra em francês causa dubiedade: oscila entre farsante (mentiroso, enganador) e piadista, brincalhão; no dicionário Oxford, o sentido está interligado à origem em francês e ao universo burlesco: possui a conotação de ator/atriz de *farsa teatral*.

Partindo do princípio que o narrador emite uma *opinião* sobre o caráter do pretendente ao papado, fica muito explícito no texto que o “pastor de Montalto” era “o que menos valia”, contudo, o narrador oscila, *afirmando* e *negando* sistematicamente o que diz. Este procedimento causa confusão sobre qual é a *real visão/opinião* do narrador. No final, o que se compreende é que Sisto V *pregou uma peça* nos envolvidos na eleição do novo papa, simulando uma fraqueza (a doença/provável morte) para que todos “*tivessem tempo necessário para preparar a própria eleição*” (GUIMARAENS, 1960, p. 433). Quando Sisto V se vê eleito, a doença desaparece instantaneamente: “*numa cena que nada tinha de miraculosa*” p. 433). Assim, segue o trecho descrevendo a ação/reação após o anúncio do resultado da votação: “Montalto levantou-se tão bruscamente e atirou tão alto a muleta, que todo o colégio cardinalício fugiu espavorido; com uma voz que abalou os alicerces do Vaticano começou o novo papa a entoar um *te-deum* que parecia desprender-se da boca de um canhão tudesco...” (p. 433). O cômico se faz presente no uso de “fugiu espavorido” e na ironia que se apresenta ao comparar um canto religioso “*te-deum*” à palavra “tedesco, tudesco”, brincando com os vocábulos e significados de “canto” e “canhão”, e ainda, “canhão tudesco” ou “canhão alemão”. O cômico se reforça quando o papa, antes convalescente, entoa um canto, quase de um guerreiro selvagem em plena saúde e força dos seus pulmões. Os eleitores oficiais do papa sob a égide do Vaticano fogem como se o morto estivesse ressuscitado. O susto não surge pela descoberta da trapaça, mas pelo ato grosseiro de uma mágica melhora do substituto do Gregório XIII, supostamente temporário, praticamente eliminado da competição.

Um sentido *grotesco* surge na construção destes personagens. Mikhail Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média e Renascimento* descreve o que ele chama de *realismo grotesco* trazendo à tona a concepção de mundo vigente na época e associada ao riso. Segundo ele, sob uma perspectiva do cômico na visão popular, essa concepção a respeito do grotesco, “convencionalmente” adotada, significa uma união entre o princípio material e o cósmico para a aceitação de uma completude alegre e harmônica: “O cósmico, o social, e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 1987, p.17); e ainda afirma: “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p.17). Esse sentido se revela em “Nos domínios da história”, na medida em que o *grotesco medieval e renascentista* se sobrepõe ao *grotesco romântico e modernista*. Os personagens são como são, sem uma dissociação com o divino, pois eles pertencem a esse grande corpo terrestre.

Alphonsus é um escritor moderno, mas um conhecedor do período de Rabelais. Os personagens de “Nos domínios da história” estão mergulhados no universo *grotesco* do período da Idade Média. Há diversas sugestões no texto que contribuem para o desmonte dessa condição de superioridade dos representantes do clero, como nesses trechos:

- “o papa só reconhece a Deus como seu superior, sendo o representante d’Ele na terra”, usa ironia;

- “Gregório XIII, de que ele foi o sucessor, não lhe votava simpatia alguma”, “dentre todos os cardeais que formavam o sacro e purpureado colégio”, a respeito do caráter de Sixto V, alguém que conseguia ser ainda pior que Gregório e os demais;

- “Os próprios aprendizes de clérigo, tratavam-nos todos por cima dos ombros, como se ele fora um gajo qualquer”, o pastor de Montalto era menosprezado por todos porque o papa Gregório XIII o desprezava;

- “Não ter obtido nenhuma parte no governo da Igreja, que era então o governo do mundo”, ressalta o poder da igreja e utiliza a ironia;

- “Só tratava da salvação da sua alma”, “o pobre homem causava dó”, “parecia sucumbir ao peso de todas as enfermidades imagináveis”, Sixto V, uma pessoa saudável passa a se fazer de doente

- “Tomara uma muleta para amparar-lhe os passos trôpegos, e era sempre com ela que aparecia nos lugares públicos”, usava uma muleta para mostrar sua doença, um artifício para enganar os fiéis, o povo. Um charlatão, um *farceur*; o narrador investiga e demonstra através da linguagem a aproximação das personagens com o *baixo mundo*, e contudo *não deixa de ser um observador moderno*;

- “Eis que morre Gregório XIII”, “Bastou isso para que se reunissem a seu favor todas as facções em que se dividia o conclave, esperando cada cardeal que um pontificado fraco e de pouca duração daria a cada um deles o tempo necessário para preparar a própria eleição”, descreve o ambiente competitivo eclesiástico, onde votar em um doente poderia dar aos outros a chance de se eleger no futuro, se colocam como aves agourentas esperando a morte do próximo para atingir o poder;

- “Dias depois o cardeal de Medicis cumprimentava-o por tão súbita mutação na sua saúde. – Não vos surpreenda tal fato, respondeu-lhe Sixto V; antes da minha eleição, eu procurava as chaves do paraíso, curvando-me para o chão a fim de mais facilmente encontrá-las; agora que as achei, só olho para o céu, não tendo mais necessidade das coisas do mundo...”, se apossa de extrema ironia ao revelar através das próprias palavras de Sixto V a forma perspicaz com que este consegue a posse do papado; uma indiferença *debochada* em relação às *coisas do mundo*.

Nas produções de Alphonsus a temática religião é incontestável. A *persona* poeta assume uma constante recusa em relação aos preceitos cristãos, mas não é capaz de se ver totalmente livre da condição de católico. A *natureza do verdadeiro cristão* e a *devoção* são caminhos que se chocam, porque uma questiona e a outra é a fé pura não questionável: são traços da escrita de um mesmo Alphonsus.

Seus livros possuem títulos que expressam devoção: *Septenário das dores de Nossa Senhora* (1899), *Dona Mística* (1899), *Kyriale* (1902), *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923), e publicações póstumas, organizadas pelo Alphonsus Filho, de 1960: *Escada de Jacó e Pulvis*.

Há diversos personagens de conotação religiosa em *Mendigos*: Gregório XIII, Sisto V, cardeal de Medicis, de “Nos domínios da história”; o sacristão, de “Elias”; o sacristão José Maria, de “Jacinto”; Padre Sérgio, de “Um romance inédito (de Tolstoi)”; Petrus van der Broken, bispo holandês, “a mais pura joia do clero batavo”, de “Para Nice”; o frei João de S. José, de “Missal estranho”; Adriano VI, de “Um sapateiro de fama universal” etc.

Uma outra questão que invade as linhas das crônicas de *Mendigos*, considerando “Nos domínios da história”, é a visão de uma religiosidade interligada ao riso. Essa perspectiva segue os modelos de uma *cultura popular do riso* existente na Idade Média. Mikhail Bakhtin explica essa questão ao sugerir a possibilidade de a literatura cômica medieval ter se originado a partir da Antiguidade cristã (BAKHTIN, 1987, p. 12). Forma-se, posteriormente, uma conexão entre o riso e a religião, que já se apresenta na Antiguidade a partir das ideias de Demócrito, Aristóteles e Menipo; ressurge, ainda, numa espécie de apologia ao riso e de ideias humanistas, no Renascimento. Porém é na Idade Média que se formou essa *cultura popular do riso*, fim da Antiguidade, início de um novo milênio. Nesse período aparecem as ideias de que se deveria manter uma *seriedade* constante, arrependimento, dor pelos pecados; que o ato de rir não proviria de Deus.

A origem do cômico se dá a partir de textos religiosos parodiados para a liberação do riso nas festas populares, pois haveria “uma quantidade considerável de manuscritos nos quais toda ideologia oficial da igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico” (BAKHTIN, 1987, p. 12). Nesse universo surgem os trabalhos de François Rabelais. Longe de criar uma comparação entre Alphonsus e Rabelais, pode-se observar que, em *Mendigos*, formam-se algumas nuances desse tipo de elaboração do cômico, como quando, por exemplo, Bakhtin afirma que “todas as imagens de Rabelais oferecem um segundo plano ampliado da realidade. Todas estão ligadas a acontecimentos políticos e aos problemas da época” (BAKHTIN, 1987, p. 12). Alphonsus aceitava essa conexão entre religiosidade e riso, e Rabelais, guardadas as diferenças, também. Em *Mendigos*, essas *crônicas humorísticas* estão dispostas de forma desconexa e aleatória, dificultando a localização histórica.

O narrador remonta a um momento que aparentemente não possui ligação alguma com o que acontece *além-mar*; porque entre 1500-1600, período do papado de Sisto V, não

havia nem mesmo a existência do país Brasil. Estávamos na *Belle Époque*. Elias Thomé Saliba comenta:

Delimitada pela segunda Revolução Industrial, que alterou radicalmente o cenário científico-tecnológico, alargando, para limites imprevisíveis, as fronteiras do mundo capitalista a partir da década de 1870, a *Belle Époque* foi assim designada já com uma pontinha de ironia e humor porque, afinal, tirando as atrocidades posteriores, tristemente célebres, que viriam depois da Guerra de 1914, ela já possuía todas as características do século XX. (SALIBA, 2002, p.17)

E continua se abastecendo, ainda, de uma lógica humorística para construir seus argumentos: “Século da luz e da velocidade, século da síntese e da rapidez, mas também da anedota, como definiu um dos humoristas brasileiros, em 1923” (SALIBA, 2002, p.17). E cita um cronista da época: “Vivemos no século da eletricidade. No século da síntese. Sintetizar é reduzir. O telegrama sintetiza o espaço e o telephone sintetiza o tempo. E tudo nos ajuda a sintetizar – o automóvel, a locomotiva, o aeroplano, a telegrafia sem fio... a anedota”. E para arrematar a piada generaliza: “Tudo é mais rápido e mais sintético neste século. Até os suicídios...” (SALIBA, 2002, p.18). Saliba usa a percepção de um cronista, amigo de João do Rio, para elucidar esse período. E sobre a piada, afirma:

Exceto pela brincadeira final, Benjamim Costallat, escrevendo pouco depois da Primeira Guerra, lembrava-nos o quanto o humor constituiu uma forma de representação privilegiada da história das sociedades, particularmente naquela época – de tantas novidades, de tantos contrastes e tantos estranhamentos, ocorridos num ritmo, até então, imprevisível. Época na qual este humorista tinha vivido a maior parte de sua vida, e da qual ele assistia o inglorio encerramento: a *Belle Époque*. (SALIBA, 2002, p.18)

Alphonsus estava mais inserido nesse meio do que se imagina. Para alguém que, como diziam os literatos da época, vivia em pleno isolamento, é bem incomum imaginá-lo produzindo textos cômicos. Ele sempre foi um rosto do simbolismo brasileiro, meio apagado e pálido, mas uma personalidade lembrada por seu poema “Ismália”, a moça que se joga da torre, de um castelo nada encantado. Na verdade, a musa/personagem Ismália se chamava Ofélia, possível referência à personagem de *Hamlet*, Shakespeare (THOMAZINE; SOUZA, 2017, p. 03). O interesse pelas obras de Shakespeare já indica por si só o *status* de uma

*intelectualidade*. Isso demonstra que Alphonsus, assim como escritores escondidos sob pseudônimos, estavam mais por dentro de muitos assuntos da época do que se imaginava. Havia um interesse do poeta, de acordo com o seu tempo, pelo século XVI e XVII.

A revista *Fon-Fon!* era uma das publicações que melhor representava essa geração, porque era do Rio de Janeiro, fundada por simbolistas: Lima Campos, Gonzaga Duque e Mario Pederneiras. A pintura de John Everett Millais representando a Ofélia shakespeariana pode servir de parâmetro para se formar uma imagem da personagem que inspirou a Ismália de Alphonsus. Nessa obra famosa, vê-se um corpo meio submerso nas águas de um pequeno lago parado. É possível enxergar uma Ismália em Ofélia, as duas anseiam pela morte. O elemento líquido as divide entre o céu e a terra:

A água, outrossim, é costumeiramente vista como símbolo do inconsciente – já que remete à profundidade dos rios e mares, por exemplo, onde nem tudo é conhecido – e da purificação, pois é utilizada nos banhos, retirando a sujeira do corpo e acalmando-o; em rituais religiosos, como o batismo; como bebida que propicia limpeza e restauração do sistema digestivo. (PIMENTA, 2014, p.08)

No caso, a água liga as personagens: “existe o aspecto do vazio nesse elemento, dado que o líquido escorre pelos dedos, é passageiro” (PIMENTA, 2014, p.08). A imagem criada por Millais pode ser contextualizada: objeto de arte discutido na virada de século. Era natural que nesse período todos os elementos artísticos estivessem em suspenso.

Carlos Drummond de Andrade, na função de repórter, descobre o Alphonsus humorista através do pseudônimo João Ventania, de uma suposta cidade chamada Riacho do Vento, numa coleção de revistas velhas da Biblioteca Nacional: a revista *Fon-Fon!* (ANDRADE, 1958, p. 23). O lugar “Riacho do Vento”, em Minas Gerais (que não existe de fato), e o nome “João Ventania” formaram “um ambiente”. A linguagem expressa na revista *Fon-Fon!* reflete a sociedade da época; é similar à que encontramos nas crônicas de Alphonsus. A mudança de um século para outro causou um impacto no modo de vida das pessoas, trouxe junto uma nova forma de pensar: a modernidade. As relações sociais foram afetadas e Alphonsus sentiu os efeitos corrosivos dessas novas correntes.

A literatura brasileira, mesmo quando bordada de devaneios que giram em torno de uma *realidade* fantasiosa, costuma dar vozes às elites: advogados, médicos, políticos etc.; os

excluídos ficam à deriva em seus limbos de hipotética insignificância intelectual; quando se acredita que suas vozes serão ouvidas, novamente elas são silenciadas. E, assim, fica esquecido o que há de *sinceridade* na palavra, fica a desejar o envolvimento do escritor com o que ele realmente quer dizer e não pode. O escritor tem que encontrar uma forma mais astuta de ser recebido pelo seu leitor (SALGUEIRO, 2018, p. 106-108). O período histórico por que passou Alphonsus ajudou na invenção de um João Ventania. É possível que esse João possua uma relação com o ideal imaginário brasileiro *de não ser um “João ninguém”*.

Nesse período, há uma predominância da linguagem irônica, o que se observa também em destaque nas estruturas frasais de *Mendigos*. Há, por exemplo, nesse artigo de Zanon sobre a *Belle Époque* e a revista *Fon-Fon!* uma foto com duas “Mme. (madames)” passeando pelas ruas do Rio de Janeiro; sob esta imagem, algumas palavras em francês, uma pequena notícia, para descrever um sábado, e finaliza a notícia dizendo que “Mme. Van Ervan” estava acompanhada de sua “galante amiguinha” (ZANON, 2009, p. 221). A imagem é datada de 1907, mais de dez anos antes da publicação de *Mendigos*. Nitidamente uma linguagem similar à usada por Alphonsus, em vários sentidos.

Se situarmos essas representações de contradição num contexto filosófico, pode-se dizer que, muitas vezes, foge-se da realidade, da tristeza, se cercando de *bom humor*. Piadas e brincadeiras ajudam a aliviar um pouco o peso do cotidiano, de uma vida maquinal, sem individualidade, comprimida por obrigações nada prazerosas. Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico*, faz uma observação de cunho filosófico:

Kierkegaard escreve em *Pós-escritos não-científicos* (1846) que o desespero não conhece nenhuma saída, não conhece “a contradição suspensa, e por isso deveria conceber tragicamente a contradição; o que constitui justamente o caminho para sua cura. Aquilo que justifica o humor é precisamente o seu lado trágico, o fato de ele se conciliar com a dor de que o desespero pretende se abstrair, embora não conheça nenhuma saída (SZONDI, 2004, p.61).

Essa espécie de *fórmula* kierkegaardiana dialoga com o *extremo humor*, muito particular nessa virada de *fin-de-siècle*. Mesmo que essa citação não possua relação com o período em questão, traz à tona a natureza do *sofrimento* cristão no *desespero*. Esse sentimento se apresenta nos textos de *Mendigos*. Reposicionando essa ideia de conciliação, demonstrada por Kierkegaard, localizando-a num patamar social, encontra-se a união entre uma dor de um

passado já ultrapassado e uma esperança de bons tempos vindouros. Corroborando esse sentido pungente de *desespero* surge o Simbolismo, que é o movimento literário que melhor absorve as contradições desse período; segue em acordo com o *decadentismo*, que reflete, paralelo a esse espírito de grandes mudanças, um massacrante antagonismo, expressando as frustrações, inconformismo, real desesperança sobre esse mundo moderno e o encerramento de uma era aos moldes do Romantismo.

A ironia, a gargalhada, o sarcasmo, a piada, gatilhos para o riso, deveriam ser usados no sentido de aliviar essa dor impossível de ser abstraída. O medo do novo, os produtos, frutos de uma ciência moderna, a pressão da transição entre o fim da guerra Franco-Prussiana e início da Primeira Guerra Mundial, ajudaram a condensar esse vapor que foi a chaleira da *Belle Époque*. O humor é apenas um alívio para a dor; uma porta sem saída desenhada nas páginas de um *Mendigos* de 1920, que refletia ainda traços de uma época perdida. Alphonsus foi editor de um jornal, e contribuiu para outros inúmeros, enviando textos que eram considerados *humorísticos*, e as *crônicas* de *Mendigos* estão espalhadas por tais jornais, sem uma referência facilmente identificável; isso justifica o uso da linguagem de influência jornalística, muito comum à época do início do século.

Levando em consideração a dissertação de Priscila Viana da Rocha, *Nos rastros da Belle Époque mineira*, nota-se que a virada do século despertou mudanças significativas na linguagem dos jornais. É devido a uma influência dos estrangeirismos, oriundos do francês, fruto desta *Belle Époque*, que se observa através da linguagem impressa uma guinada perceptível rumo a um mundo moderno, uma ânsia pelo novo. Sobre esse início de século, a pesquisadora apresenta essa responsabilidade da cultura francesa na implantação das ideias de modernidade e progresso nessa seleção de jornais belo-horizontinos (ROCHA, 2014, p.70). A *crônica* “Nos domínios da história” traz, em termos linguísticos, uma concepção *fin-de-siècle*.

### 3.3 “Um sapateiro de fama universal”

Em “Um sapateiro de fama universal” o narrador conta a história de Pasquino, um personagem “rimador” que possuía uma língua afiada e criticava todos de forma severa. Numa homenagem póstuma, uma estátua ironicamente batizada do mesmo nome, a imagem “mutilada de um gladiador”, foi erguida na cidade de Roma representando essa “figura sarcástica”. Tempos depois surge um “velho esbelto” diante deste monumento e de um ténue sorriso da face salta uma “gargalhada homérica” refletida das lembranças de “pilhérias e bons ditos” em “tempos idos” (GUIMARAENS, 1960, p. 435). Depois desse dia, a estátua, começou a falar hipoteticamente por meio de cartazes com frases, simulando uma conversa, cartazes que eram sistematicamente pendurados no pescoço desse objeto. Fatos do clero e política eram incessantemente dispostos em diálogos e satirizados. Logo outra estátua apareceu ao lado, e assim, foi construída uma disputa entre elas. Um membro da igreja ameaçou jogar as estátuas no fundo do mar, mas disseram que mesmo no fundo das águas “se calariam tanto quanto rãs...”(p. 436).

Essa é uma narrativa de teor altamente cômico, principalmente por se tratar da figura de Pasquino, conhecido por produzir conteúdo satírico. Há diversas versões sobre a origem deste nome: uma delas é que foi o nome dado a um busto desenterrado, um artefato encontrado ao lado da loja em que esta mesma figura histórica trabalhava como vendedor. Deste nome, surgiu o termo “pasquinadas”, devido às críticas políticas ferrenhas expostas em cartazes, anonimamente, pendurados no dorso deste objeto que funcionava como se fosse um monumento à comicidade.

Nessa narrativa de Alphonsus é feita uma sutil comparação a um personagem da história, Bandarra: “o sapateiro romano nada tem de comum com ele, a não ser a profissão”. A profissão de sapateiro vem para combinar com o fato de que Pasquino era um “originalíssimo lambe-sola a língua mais maldizente de Roma” e, “desde o nascer da aurora ao fim do dia, era a sua modesta tenda o *rendez-vous* de todos os desocupados; falava-se da vida alheia imensamente entre as quatro paredes da sua oficina”. O narrador descreve a personagem como “homem de uma causticidade modelar, inclinado a toda a espécie de sátiras e sarcasmo” (p. 434).

O conhecimento de determinados fatos da História de Portugal é indispensável para a ocorrência de alguns efeitos cômicos inseridos na narrativa. No geral, em *Mendigos*, uma base histórica é tratada com zombaria, mas ao mesmo tempo confere-se um valor a elas, principalmente porque o narrador as coloca no universo fictício para sustentar o lado cômico dessas fontes. Esses fatos, registros históricos creditados como *verdade* histórica da época, são reafirmados comicamente, são entranhados no texto definitivamente com enquadramento fictício.

Alphonsus torna cômico o período da descoberta do Brasil ao citar, parodicamente, acontecimentos do século XVI. Europa e *nacionalidade* são temas recorrentes em jornais do período da *Belle Époque*, principalmente nas sessões referentes ao humor. Saliba explica as “enormes dificuldades” na construção da “narrativa de nacionalidade” e as considera “intrínsecas à própria ambivalência da imaginação nacional”; no caso, não há um rosto, uma identidade, apenas um pêndulo em busca de um ponto fixo. A investigação das “‘origens’ da nação como signo de ‘modernidade’” (SALIBA, 2002, p.31) entra na discussão sobre a *identidade nacional*.

Toda essa conturbação intelectual se reflete nas mídias da época. Saliba considera o rádio como mecanismo de divulgação desse humor, um tipo de comicidade característica da *Belle Époque*. O jornalismo, a caricatura, a publicidade e o teatro musicado eram meios onde se produzia o humor brasileiro da *Belle Époque*, e o rádio foi o grande responsável pela divulgação desse humor (SALIBA, 2002, p. 219). Muitos humoristas do rádio possuíam também pseudônimos. Essa forma de exposição pode explicar a natureza dos pseudônimos criados pelos escritores da época.

Ao remeter ao século da chegada dos portugueses ao Brasil, com o objetivo de colonização, Alphonsus reforça como se dava no geral o governo em Portugal, principalmente através da visão religiosa. Bandarra, de descendência portuguesa – tendo o sapateiro Pasquino como versão distorcida romana na crônica –, fez parte da nobreza: “durante anos infintos Bandarra tornou-se o profeta por excelência entre o bom povo do ex-reino d’além-mar; todo o mundo acreditava nas suas predições como se se tratasse de um vidente bíblico” (p. 434). Necessário frisar o sintagma “bom povo” como um reforço irônico em contraposição a “vil gentalha”, dizendo que o profeta era de “excelência”, considerado por todas as

classes – que “suas iluminadas valiam mais que as lamentações de Jeremias e que tudo quanto sonharam e disseram Ezequiel, Daniel, Amós, Naum, Habacuc, Joel, ou outro qualquer desses adivinhos hebreus”, reforçando, ou seja, que “valiam mais” tanto para a “vil gentalha, como também para muita gente boa” (p. 434).

Os profetas bíblicos, numa *oposição* irônica ao ponto de vista cristão, tornaram-se “adivinhos”, atribuindo à “vil gentalha” e à “gente boa/bom povo” um mesmo patamar de crenças. Pasquino, transfigurado em uma estátua, é herdeiro distorcido de Bandarra, que é, por exemplo, conhecido como o “Nostradamus dos portugueses” (BANDARRA, 1809, p. 07), como se afirma no prólogo do livro *Trovas do Bandarra* e cuja “tamanho nobreza uniu muitos merecimentos, adquiridos por seus serviços” (BANDARRA, 1809, p.12). Pasquino é uma personalidade histórica de Roma, mas conhecido por sua personalidade satírica.

Assim são Bandarra e Pasquino, como é descrito de forma mais que irônica no início da crônica:

Mais célebre que Bandarra, o sapateiro rimador que escreveu em versos pavorosos várias profecias sobre a vinda iminente ou próxima de D. Sebastião, enchendo da mais grata esperança os audazes e valentes peitos lusitanos, que viam em sonhos o triunfo póstumo do derrotado herói de Alcácer-Quibir, – mais célebre do que ele é sem dúvida o seu colega Pasquino. (GUIMARAENS, 1960, p. 434)

Cômico é compreender como se demonstra ao final da citação anterior, que ambos são “colegas”. E, ainda, que Bandarra havia escrito “versos pavorosos”. A crônica “Um sapateiro de fama universal” é uma leitura que exige pesquisa substancial para melhor compreensão, porém é visível que renderia boas gargalhadas mesmo àqueles leitores um pouco menos exigentes. O efeito do ridículo é produzido através de sentenças como quando o narrador diz que se devia a Bandarra o surgimento de “vários malandros”, tenta ser exato, impondo ainda mais zombaria às próprias palavras, “quatro ou cinco”, “reis autênticos de Portugal”, “impassíveis sebastiães ressuscitados”, chama-os de “intrujões”, trapaceiros, “agasalhando-os fradescamente e enchendo-lhes as vazias tripas com os melhores pitéus da freguesia. E por dilatados anos Bandarra pontificou...” (p. 434) - assim termina o narrador de falar sobre a figura do profeta português.

O riso é pai da insensibilidade, e o personagem Pasquino parece cultivar esse princípio. Ele ataca a todos “desde o mais alto cidadão até aquele que estivesse colocado mais

rasteira posição social” e “nem os deuses escaparam” (p. 435). O riso pode ser comum a todos, mas apenas alguns podem despertar o riso, justamente porque ele atinge territórios que outros não seriam capazes de invadir. É preciso coragem para provocar o riso; naturalmente alguém sairá ferido; golpeado por algum tipo de *verdade*. Henri Bergson tem uma definição sobre essa frieza particular causadora do riso:

como sintoma não menos digno de nota, a insensibilidade que naturalmente acompanha o riso. O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranqüilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade. Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse; por outro lado, almas invariavelmente sensíveis, afinadas em uníssono com a vida, numa sociedade onde tudo se estendesse em ressonância afetiva, nem conheceriam nem compreenderiam o riso. (BERGSON, 1983, p. 07)

Bergson ainda completa: “O cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura.” (BERGSON, 1983, p. 08). Ironicamente a estátua que falava representando Pasquino era o busto de um gladiador romano, insinuando uma espécie de sentido heroico aos ferimentos causados pela língua “sempre fina e afiada como a lâmina de uma espada em tempo de guerra” (p. 435) e dono de “uma palavra mordaz que arrancava pelos e cabelos do incauto transeunte” (p. 434). Júpter, Vênus, Plutão, Proserpina foram inseridos nesse contexto criando um diálogo entre o pensamento cristão e o de culturas pagãs, no caso as representações da mitologia romana.

As imagens circulam lado a lado: “lágrimas de sangue”, gladiador, “ídolos” misturados entre santos e artefatos rejeitados pelo fiel cristão. Uma outra estátua é desenterrada para servir de companhia para Pasquino; foi chamada de Marfório. Humanizando a estátua, o que é um elemento provocador de riso, o narrador revela que ela não deveria se entediar na solidão, “a dialogar consigo só” (p. 436). Uma estátua posta num dilema de solidão soa mais do que uma simples ironia. Havia uma espécie de ritmo entre as conversas das estátuas: “as perguntas de véspera postas no peito de um, eram no dia seguinte respondidas pelo outro” (p. 436), quase um jogo de adivinhações.

Nessa narrativa é apresentada a definição de “Pasquinadas”, surgida dos cartazes que atacavam, principalmente, “os altos dignatários do clero” (p. 435). Dois versos em latim

são apresentados como uma crítica à corrupção; neles está escrito que tudo era vendido, até “o próprio Cristo”: “pode de pleno direito vendê-los, pois que ele mesmo os comprara” (p. 436). O texto também fala de Alexandre VI, o já mencionado Sixto V, e Adriano VI. O primeiro, sinônimo de corrupção, é o que negocia os bens da igreja; o segundo privilegia os parentes, é o que hospeda a irmã lavadeira com pompas no Vaticano; o último é o mais ridicularizado. Para constituir o humor, o narrador o descreve como alguém suscetível aos pecados capitais. Esse papa, que o narrador faz questão de dizer que morreu em 1523, é atingido pela ira. Ele manda que as estátuas sejam jogadas no Tibre, contudo, o contradizendo, e dizendo o óbvio, D. Luís de Sessa o convence da inutilidade do ato, pois lá “no fundo da água Pasquino e Marfório se calariam tanto como as rãs” (p. 436).

O narrador encerra o raciocínio fazendo uma comparação das conversas, de teor satírico e sarcástico das duas estátuas, com mofinas, seções livres, partes editoriais de alguns jornais da época. Assim, através do conteúdo escrito nos cartazes, surge uma aproximação entre jornal e humor sob o ângulo de “Um sapateiro de fama universal”. Assuntos discutidos na imprensa podem causar riso quando são observados com extrema crítica. Ao ultrapassar os limites impostos pelo convencional, o humorístico se materializa.

### 3.4 “Dancemos!”

Em “Dancemos!” é ainda mais nítida a dramatização cômica das personalidades bíblicas como ao se desconstruir a imagem do conhecido demolidor de gigantes, o jovem rei que matou Golias, Davi; e “de cuja cabeça inspirada os salmos brotaram” (GUIMARAENS, 1960, p. 438). Para comemorar o depósito da arca sagrada na capital Jerusalém e na busca de uma festividade apropriada para agradecer a paz “com os seus amotinados e perigosos vizinhos”, o “divino salmista” resolve “dançar, em frente da arca, com toda a força dos seus anos viris” (p. 438). É observando essa dança e, segundo o narrador, “tal convicção punha nos passos coreográficos”, que a mulher, filha de Saul, humilhando-o em frente aos que participavam da festa, resolve dizer que ele parecia um “palhaço” (p. 438).

John Mullan aponta em *An introduction to Shakespeare’s comedy* os entrelaces cômicos criados por este consagrado dramaturgo a respeito do casamento, responsável, de certa forma, por desenvolver a comédia. Segundo ele, as histórias de Shakespeare consideradas cômicas são produzidas sob esse viés; terminam em mais de um casamento; e é algo para se pensar a respeito causando o que ele chama de “*the typical shape of comedies*” (MULLAN, 2016, s/n). Os subjugos e confusões dos casais tornam-se uma fonte rica para a produção do riso. No caso de “Dancemos!”, há uma sugestiva amostra dos conflitos entre casais. Essa narrativa é curta não apostando no tempo para desenvolver um conflito, distante da natureza dramática e engenhosa do autor inglês. Seguindo o ritmo de um poeta simbolista, nem mesmo o gênio do teatro escapou das observações engraçadas de *Mendigos*. Em outra crônica, se apoia em Tolstoi para desfazer a imagem perfeita e intocada desse autor; diz ser ele um iconoclasta. Os ingleses são vistos como personalidades à parte; com ironia, os compara a “esplendorosas miniaturas de Febo”, diz que são cheios de seriedade, corretos, frios, tesos (p. 439)

A dança está no mundo cigano, nos povos primitivos. Observando os movimentos, está no balanço do ventre, na maneira de demonstrar alegria, em coreografias de guerra. Funciona como mecanismo de aproximação entre pessoas em festas, formas de se comunicar com a natureza, dialogar com os deuses, em cultos religiosos, na arte. A dança pode ser ridícula e perigosa porque desestabiliza, é vida. Dançar liga céu e terra sem a intervenção do clero, sem a necessidade física do herói. A dança é popular, circula entre as massas e as elites.

Em “Dancemos” é desprendimento; e tanto acontece que Davi, descrito na crônica como uma personalidade de atitudes moderadas, se deixa tomar pela dança; a dança é sinal de alegria.

No início, em “Dancemos!”, existe uma preocupação de Davi em celebrar a paz que havia sido conquistada em seu reino. As batalhas fazem parte das histórias bíblicas, e no caso de Davi, devido ao sentido fantasioso, essa saga em que um homem pequeno mata um gigante acabou sendo recontada através de diversos mecanismos midiáticos: cinema, livros etc. O narrador introduz:

O grande rei Davi, de cuja cabeça inspirada os salmos brotaram como estrelas em pleno céu de estio, logo que se viu em paz duradoira com os seus amotinados e perigosos vizinhos, ficando na posse tranquila do seu reino, pensou na maneira por que festejaria tão grato acontecimento. (p. 438)

No seguinte parágrafo, causando um distanciamento da narrativa bíblica e aproximando a situação da vida real, serviço público e festejo são intencionalmente associados. Esse recurso usado como sugestão de modelo para a cerimônia de agradecimento de Davi é de natureza crítica, irônica, fagulha para o riso. É icônico o não funcionamento e a burocracia no serviço público. O narrador faz observações que desenham a festa de Davi como um verdadeiro divertimento pândego. Os exageros e os adjetivos contribuem para o humor na crônica:

Como não houvesse naqueles priscos tempos a operosa classe dos funcionários públicos, não lhe passou pela ideia o fechamento das repartições durante uma quinzena, a fim de que a burocracia tomasse um rega-bofe de ar livre; não pensou também em iluminar o seu palácio e dar uma recepção diplomática a todos os representantes das cortes estrangeiras. (GUIMARAENS, 1960, p. 438)

Ao usar “operosa classe”, se faz entender que os funcionários públicos trabalhavam seriamente, de maneira árdua, uma fábrica a todo vapor, contudo, logo à frente, revela uma possível ociosidade de quinze dias. Os festejos de Davi, ao modo do sistema, se estenderiam tomando mais de um dia, tempo normal de duração de comemorações. A tensão se concentra na palavra “operosa”, que é de sentido contrário ao que se propaga sobre agilidade do serviço público, desde outrora. Para completar a ironia, o narrador exagera dispondo a possibilidade

de convidar os diplomáticos de cortes estrangeiras para essa festividade. Em termos práticos, uma festa de duração de quinze dias já seria demais, e, tendo ainda convidados que simbolizam a burocracia, é natural que o tédio se instaurasse. Os exageros fornecem uma tensão que contribui para provocar o riso. Quando diz que os diplomatas estariam num ambiente iluminado, sugere a possibilidade de não serem nada iluminados. O uso de “regabofe” pode ser interpretado no sentido pejorativo, por se subdividir na palavra “bofê”, que é referente aos intestinos. A festa de Davi seria “uma festança” (p. 438). O narrador chama também a festa de “júbilo”, vocábulo muito empregado no campo religioso.

“Dancemos!” é uma narrativa carregada de ironia, mas ao mesmo tempo, por comparar a dança de Davi a uma reza, denota um rompimento com a perspectiva cristã. Para se fazer orações, rezar, é necessário silêncio, bem diferente da natureza da dança. O narrador eleva a dança; mas, no sentido geral, dançar não é rezar. Esse festejo atinge patamares de grandeza, só que há um contraponto: Davi “era homem de hábitos moderados e não gostava de estardalhaços”. Davi é um personagem, não pode ter a mesma imagem que se apresenta na bíblia. Nesse contexto de “Dancemos!”, Davi é antes de tudo um “palhaço”. Embora esteja na narrativa que ele é moderado quando “clamava por Deus”, essa ação é apenas uma contraposição em relação às regras exigidas numa religião. A ironia tem o poder dizer através da negativa. Nessa frase: “Poderia decretar festas suntuosas, que trouxessem o povo, durante dias e noites consecutivas, inundado no lago da mais pura e cintilante alegria” (p. 438); é evidente que o personagem está sendo tentado a sair do seu comedimento. O narrador afirma a todo momento que *seria*, tempo no futuro do pretérito indicador de dúvida. É possível que o personagem não seja seduzido pelo divertimento da dança, só que ocorre o contrário. Esse sentido hiperbólico é a comprovação de que o personagem não será capaz de se conter diante da dança. O festejo é de natureza carnal e ocorre apenas por permissão religiosa, não é algo que possa ser executado repetidamente, o que se chama, expressão popular, de *à la volonté*. Nesse ambiente, “os mais esforçados moços da terra” poderiam mostrar “às esquivas donzelas a força do bíceps e a exuberância das gâmbias” (p. 438): maneira cômica de se revelar o poder de conquista dos moços sobre as donzelas.

Davi tinha um compromisso: ele “resolveu transportar para Jerusalém a arca santa, que ficara na casa do levita Abinadab”. Para trazer dúvida em relação à personalidade de

Davi, o narrador faz uma pergunta: “Que fez ele?”, a resposta é essa: ele *resolveu*. Não parece muito bem o cumprimento de uma tarefa religiosa. Esse jogo de pergunta e resposta constrói um Davi fugaz. Ele se torna uma figura volúvel, totalmente diferente daquele conhecido por enfrentar o gigante. Toda essa futilidade do personagem se revela totalmente quando ele resolve dançar. Ele não tem nenhuma vergonha de se expressar dessa forma. Age assim diante das pessoas presentes, que participam do deslocamento da arca sagrada:

Davi, revestido de uma túnica de seda e lã, começou a dançar, em frente da arca, com toda a força dos seus anos viris; e tal convicção punha nos passos coreográficos, que a rainha Mical, filha de Saul e mulher do divino salmista, lhe reprovou a ação, dizendo-lhe que ele surgia, em meio dos seu súditos, como um palhaço. (GUIMARAENS, 1960, p. 438)

Davi é reprovado pela mulher. A dança faz dele um personagem engraçado, suscetível a prazeres simples e bem longe da suntuosidade de um rei, o que se esperaria da sua condição. A cerimônia de transporte da arca não deveria despertar o ridículo. O rei Davi era responsável por um objeto sagrado. E, em sentido oposto, o narrador pinta a celebração da maneira mais banal e permissiva possível. Em outro trecho:

E no entanto, quem tinha razão de assim expressar o seu júbilo era Davi. A dança, desde que não seja a de S. Guido, - porque nesta, quer a gente queira ou não, há de sempre fazer os mesmos fastidiosos movimentos de mórbida cadência, nem a macabra, porque esta pertence, por absoluto privilégio, aos que a Morte levou para os seus domínios pavorosos, - a dança sempre foi um divertimento de bom tom, um passatempo alegre e festivo, como nenhum outro. (GUIMARAENS, 1960, p. 439)

Em “Dancemos!”, o narrador funciona como se fosse um defensor do rei. Durante o transporte do objeto, harpas, liras, pandeiros, sistros, tambores, címbalos são usados para alegrar aquele evento. Uma multidão acompanha o carro que levava a arca. Na narrativa, o rei Davi é compelido a dançar exageradamente, o que incomoda a esposa. O personagem agia com convicção, desconsiderava a opinião alheia em relação ao sentido ridículo desse ato. Do mesmo modo que em um conluio, “aquele que tinha razão era Davi”. O narrador é que dita quem tem razão e quem não tem, e no caso é Davi e não a esposa.

O excesso de exemplos também é uma característica do modo de se alcançar o humor. Em outro trecho, diversos tipos de danças são citadas: “e afinal, vinda a valsa, a polca,

a quadrilha, os lanceiros, a *schottisch*, o minuete, o fado, a mazurca, o tango, - vai o mortal descansar algum tempo, para depois recomeçar com o mesmo garbo, com a mesma sofreguidão, com o mesmo *entrain...*" (p. 438). Esse número exagerado de exemplos de danças, um leque de sugestões, abre possibilidades para que o rei não se contente apenas com sua própria coreografia. Há apenas uma limitação imposta pelo narrador: a dança de S. Guido e a macabra. A primeira é associada a uma doença que provoca espasmos e a outra é referente à morte. Esse tipo de humor, rir do que é trágico, também é uma característica de outras crônicas de *Mendigos*.

Redimindo-se do sentido humorístico que dá à famosa história bíblica de Davi, o narrador termina quase como um apelo à seriedade. Esse apelo soa mais como uma ironia, contudo, nesse caso, fica confusa a visão do narrador. A crônica se encerra na perspectiva rígida dos ingleses e com uma citação de um alemão, Heine. Os estilos inglês e alemão sustentam a ideia de que a dança está mais próximo do divino e do sério.

De danças e dançarás está cheia a vida: dancemos, pois, com toda a seriedade, como fazem os ingleses corretos e frios, tesos como esplendorosas miniaturas de Febo; a dança espanhola, - o *salero*, a *habanera*, - bole mais com a nossa natureza tropical tão propensa aos cancãs e aos batuques, mas sejamos ingleses ao menos no dançar. (GUIMARAENS, 1960, p. 439)

Na citação de Heine, há uma justificativa para a dança, considerada ridícula pela esposa de Davi. De fato o coro dos sacerdotes saltava diante dos altares. Nas palavras do narrador, Heine, "o excelso poeta" diz que "dançar é rezar com as pernas". Esse tom sério, no desfecho da narrativa, pode ser desestabilizado pela palavra "palhaço", claramente designando a atitude de Davi.

### 3.5 “Arengas e palavrórios”

Em “Arengas e palavrórios”, o narrador aborda os *sofrimentos* de entidades do serviço público obrigadas a ouvir discursos que se prolongam desnecessariamente. Usa a China como exemplo, uma vez que o orador tem que proferir sua homenagem em um só pé, até que não suporte mais a “tão incômoda posição” (GUIMARAENS, 1960, p. 441). Nessa crônica, o que é posto em questão é uma *indignação* sobre a *crueldade dos discursos públicos*. Esses discursos são chamados pelo narrador de “arengas patrioteiras”.

Na verdade, o narrador inicia o texto levantando a questão do excesso de regulamentações. Para tudo há uma regra, e por que não uma para os discursos? O narrador comenta, no caso, sobre o jogo: “Muita gente boa tem pensado em regulamentar o jogo”. E continua o raciocínio sobre as regras: “uma lei qualquer vem sempre acompanhada do respectivo regulamento, como um gato pela sua cauda” (p. 439). Nesses comentários, já é possível perceber hilaridade na crônica. O efeito cômico surge ao inserir o animal “gato” no contexto da crítica, sugerindo uma total falta de lógica nas decisões políticas, uma trapaça, bagunça por completo. Sobre o uso da ironia, chama os que querem regulamentar o jogo de “gente boa”. O narrador se incomoda com essas pessoas: se colocam regras em tudo, o que é inútil, deveriam então fazer isso com os extensos discursos proferidos a representantes do governo. O uso de “gente boa” para classificar essas pessoas é irônico.

Do fato de uma lei estar acompanhada de um regulamento no mesmo sentido em que um gato está conectado à cauda, de modo intrínseco, surge uma imagem. Um gato inserido num contexto onde se discute sobre leis e discursos provoca, no mínimo, estranhamento. Quando o óbvio de um animal já nascer grudado à cauda é dito, uma cena de humor é criada. Os animais e suas caudas compõem um único corpo; logicamente não é possível nascerem desgrudadas do corpo. Dizer o óbvio também é um artifício usado para provocar o riso.

Impor limites ao jogo é algo inútil, então o narrador esclarece: “Ora, no meio de tantas regras e regulações, nunca ninguém se lembrou de pedir a quem de direito um regulamento para os discursos” (p. 439). Justifica essa intenção, dizendo:

Sabe-se que um dos maiores sacrifícios que há na carreira dos homens públicos é terem de ouvir atentamente as centenas de sermões de encomenda que lhes são certamente pespegados pelos engrossadores de ambos os sexos (GUIMARAENS, 1960, p. 440).

Continuando com ironia, demonstra se compadecer do *sofrimento* dessas personalidades públicas por terem que prestar atenção a esses discursos, ou, como chama, “sermões”. Esse *compadecimento* é uma forma *cômica sarcástica* de compreender a posição dos políticos em relação a essas “arengas e palavrórios”. Os políticos são vítimas porque suportam durante muito tempo a “falação” de todos que cruzam o caminho. O narrador critica os governos de ambos os lados: tanto por parte dos mesmos representantes quanto por parte do povo. Os discursos são vistos como tortura.

O texto apresenta várias denominações para esses discursos prolongados: “arenga entusiástica” (arenga é uma palavra arcaica que designa “lenga-lenga”, algo cansativo, fastidioso, informalmente); “sermões de encomenda”, “encômios laudatórios e fulminantes”, “homilia enluarada por laudares patrióticos”, “longas tiradas retóricas”, “saudação”, “falação” e mais radicalmente “deita o verbo”. Esse excesso de nomes para os discursos é sinal de que eram repetitivos e vazios. Mais ainda quando adjetivos são usados; eles reforçam a noção de inutilidade inerente às características descritas. Esses discursos ofendiam até mesmo os gramáticos:

Em cada estação em que o trem especial para, em cada lugar onde S. Ex.<sup>a</sup> se demora alguns instantes, há de ser fatalmente vitimado por uma arenga entusiástica, cheia de palavras cantantes e humildes, prenhe de encômios laudatórios e fulminantes, eriçada de solecismos e tropos, numa grande falta de caridade para com as regras em que de há séculos se emaranham e intrincam os mais atemorizantes gramáticos. (GUIMARAENS, 1960, p. 440)

O domínio da gramática demonstrado pelos “engrossadores” é tão grosseiro quanto a insistência deles em proferir os elogios. “Engrossador” significa “aquele que engrossa”, “se junta a outro para difamar”, “puxa-saco”. Em contraposição a uma declarada riqueza, o narrador diz “Um pobre presidente de Estado”. Pelo caráter humorístico da crônica, “pobre” significa o contrário: “rico”. E para causar piedade, “pobre” também pode significar “um

pobre coitado”, *um infeliz necessitando compaixão*. Muitas palavras implicam sentido contrário devido ao mecanismo da ironia. Na voz do narrador:

Um pobre presidente de Estado, quando apronta as malas para uma viagem qualquer, com destino à inauguração de uma gare ferroviária ou de uma fábrica de fósforos – inquestionavelmente o mais sagrado elemento político nacional – deve fazer maior provisão de paciência que de peúgas e cuecas. (GUIMARAENS, 1960, p. 440)

“Peúgas” (meias, sapatos) e “cuecas” denotam menor valor em relação à paciência. Estritamente, pertences pessoais são irrisórios em comparação ao cumprimento das formalidades de um presidente de Estado em eventos. Contudo, pelo humor, a imagem de pertences, mais que pessoais, íntimos, é jogada no texto transparecendo a preocupação do servidor sobre a quantidade de meias e cuecas que levaria para a solenidade. Ainda mais importante seria a paciência, para suportar os extensos discursos. No geral, o cômico se apresenta em termos nada formais; “cuecas” e “peúgas” revelam uma intimidade, uma parte desconcertante da figura pública.

Os políticos, como é de praxe, estão sempre envolvidos em inaugurações; em particular, “gare ferroviária” e “fábrica de fósforos” são exemplos engraçados de tais eventos. O texto apresenta que elas seriam “o mais sagrado elemento político nacional”. Estações ferroviárias e produção de fósforos estavam em primeiro plano, na agenda desses políticos. Na época, era constante esse tipo de programação. Nesse caso, o uso do termo “sagrado” diverge da religião para o profano. Primeiro, que a sacralização de uma atividade do setor público é algo contraditório, segundo, que sacralizar o que não é digno de tal ato é algo profano. Esse compromisso prestado pelo político, de participar dessas inaugurações, é ridicularizado nesse caso. Antes ainda, usa o advérbio “inquestionavelmente”, uma palavra bem grande, tão espaçosa quanto os discursos. Quanto mais o narrador reforça a importância do evento mais se confirma a insignificância dele. As críticas também não poupam os professores de baixa formação:

O mestre-escola da localidade, que é sempre um homem que gosta de deitar importância, encarrega-se da arenga, cercado pelo bando garrulo e sorridente dos seus discípulos; o viva final a S. Ex.<sup>a</sup> é estentoriamente

despejado, com a máxima força de que pode dispor uma goela tão parcamente remunerada pelos cofres públicos. (GUIMARAENS, 1960, p. 440)

Já nessa época havia a fama de que os professores eram mal remunerados. “Mestre-escola” era o nome dado ao professor do ensino primário, de baixa graduação. O sustento do professor vem dos cofres públicos. No caso, para quem se alimenta mal, não deve ser fácil colocar a goela num limite máximo. “Estentoriamente” quer dizer *em voz possante*, e “desejado” dá um sentido de *abundância*, por fim “máxima força” completa o pleonasma. Sempre em direção ao exagero nos discursos.

Ao sisudo professor segue-se uma senhorita, que é sempre, nos noticiários, galante e gentilíssima; com a sua voz primaveril, onde pipilam os primeiros pássaros do amor, entoa, sem tomar fôlego, uma homilia enluarada por laudares patrióticos, tranquilamente escrita pelo mais romântico e gaforinhento poeta local e por ela decorada com o fervor que de ordinário só emprega nas suas orações ou nas cartas ao namorado escolhido. (GUIMARAENS, 1960, p. 440)

O mestre também tem os seus discípulos. Um deles é uma “senhorita” que repete um texto decorado repleto de bajulações sobre a pátria. O responsável pelo texto é um poeta local que se rebusca com imagens românticas. O próprio parágrafo está cheio de sugestões desse estilo: “galante e gentilíssima”, “voz primaveril”, “pipilam os primeiros pássaros do amor”, “entoa”, “fôlego”, “enluarada” e “fervor”. Em *Mendigos*, qualquer um pode ser alvo de críticas; a zombaria não poupa ninguém. O texto continua com a paródia do romantismo:

Pétalas de flores entram em revoada pelas janelas do *wagon* adentro, como um bando de borboletas mortas. E alcatifam a plataforma do trem; num silvo de alívio, a locomotiva apita, o sino dobra apressadamente, e S. Ex.<sup>a</sup>, banhado de suor e mais amedrontado que S. Sebastião ao receber as flechas do seu flagício, apresta-se para sofrer a outra manifestação que lhe apronta a banda musical do lugarejo próximo. (GUIMARAENS, 1960, p. 440)

O movimento romântico é exemplo de exageros justamente pelo fato do uso excessivo de imagens desse estilo. “Pétalas” e “flores” são o tipo de figuras presentes nessa linguagem. Para desvalorizar a escrita, vários enunciados se amparam de clichês. “Revoada”, “bando”, “borboletas” e “silvo” estão inseridas em posições propícias. O jogo de imagens

atrapalha, uma burla de palhaço, para avacalhar com a organização de imagens da arte romântica. As “pétalas de flores” se transformam em pássaros porque se locomovem em “revoada”, contudo o narrador deixa claro que não são pássaros, são “um bando de borboletas mortas”. O trem se transforma em pessoa e toma as dores do político porque está no texto que “a locomotiva apita num silvo de alívio”. O *alívio* é o afastamento dos incômodos discursos.

A barriga cheia também é uma preocupação. O político tem limites diferentes do problema financeiro do professor: “Não tendo podido comer com o sossego higiênico que a ciência médica lhe estatui, volta S. Ex.<sup>a</sup> para a sede do seu governo com uma nova dispepsia e mais alguns cabelos brancos” (p. 440). O estômago é um dos objetos de especulação do *cômico*. Ele também pertence ao *baixo mundo material* já discutido por Bakhtin a respeito de Rabelais.

Continuando sobre a crítica aos extensos discursos, a China acaba se tornando um modelo. Esse país há muito é considerado violento e também controlado pelo Estado. Do mesmo modo que há castigo em ficar ouvindo as bajulações, há a tortura por parte dos chineses em diminuir o tempo gasto nesse discursos. O narrador ironicamente diz que há “falsos preconceitos” em relação à China. Diz para imitar esse país seguindo nesse sentido: “Ora, para com os presidentes de Estado, cujas vidas são tão preciosas, urge que se tome uma salutar medida, regulamentado a durabilidade, qualidade, intensidade das arengas patrioteiras” (p. 440).

A ironia é tão evidente no texto que o narrador chega a se contradizer: “No confuciano e celeste ex-império, onde as leis nada têm de celestes e parecem provirem dos tartáricos abismos, há uma disposição que para todo o sempre assegurou o sossego de todas as autoridades públicas (p. 441). “Celeste ex-império” regido por leis que “nada têm de celeste”. As frases se traem no texto. É um jogo que contribui para o humor. Confusões é uma característica de peças teatrais cômicas. Exemplificando, a palavra “confuciano” se refere aos seguidores de Confúcio, um sábio chinês, contudo ela é escrita com o “n” no lugar errado, “cofunciano”.

Na cena final transparece a eficácia da tortura chinesa e “chantecler” traduz a definição da posição *em um só pé*: “Ali, quem faz uma saudação ao presidente, ou ao ministro,

ou deita o verbo em frente à face amarela de qualquer representante do poder, tem de falar em um só pé, como se fosse um chantecler em horas pensativas” (GUIMARAENS, 1960, p. 441). “Chantecler” é um personagem cômico, um galo, de uma peça de Edmond Rostand onde animais são os personagens atuantes. Galos e galinhas dormem apoiados em apenas um pé. O resto pode-se deduzir. E o tempo dos discursos são efetivamente reduzidos: “A falação só dura precisamente o tempo durante o qual o orador se aguenta em tão incômoda posição” (p. 441).

Trata-se, pois, de uma metacrônica, que critica a prolixidade, o tédio, o autoritarismo de todo discurso que se impõe ao outro – à revelia desse outro.

### 3.6 “A ação de Wagner sobre o leite”

É possível que por trás das observações do narrador se escondesse o poeta simbolista Alphonsus. Nesse caso, há dois autores: o poeta simbolista e o humorista. O humorista não ultrapassa o espaço do simbolista, mas o contrário acontece. Também há situações em que o simbolista quase desaparece. Em “A ação de Wagner sobre o leite” as vacas resolvem ouvir o compositor de óperas românticas Richard Wagner.

Os comentários hilários a respeito da visão romântica estão espalhados por todas as crônicas de *Mendigos*. Em “A ação de Wagner sobre o leite”, o narrador conta a história de Von Welt, que entediado começa a tocar as composições de Wagner no piano. Durante a execução das composições, ele vivencia uma situação muito estranha: as vacas prestam atenção à música e a produção de leite aumenta. Porém, quando muda para as composições italianas, o leite diminui. Quando isso ocorre, Von Welt comemora o fato de as vacas preferirem ouvir Wagner, segundo ele: “Até as vacas são wagnerianas!”.

Essa crônica é curta. Várias também seguem esse modelo. Parece um conto ligeiro em que o personagem presencia algo sobrenatural. Lembra a literatura fantástica, que circunda entre a possibilidade de explicação ou não de um acontecimento. A narrativa se inicia com a seguinte reflexão: “Vivemos perdidos numa escura e majestosa floresta de mistérios”; os personagens passam por uma experiência incomum: a alteração significativa na produção do leite das vacas quando elas ouvem Von Welt tocar ao piano as composições de Richard Wagner. Essas obras musicais eram muito valorizadas na época. O narrador associa plateia e animais. Pode ser que as massas sejam atraídas por uma estética, na arte, um tanto estranha. A qualidade da obra é posta em questão nessa crônica. A plateia é composta por um “auditório bovino”, que ouve as repetições ao piano das óperas de grandes mestres. Executadas, para própria distração, pelo maestro Von Welt. Ele se encontrava “entediado da vida”, fadado ao esquecimento, “outrora gozara de fama no mundo berlinês”. Ele “vivia há muito na sua risonha estância, doce casa de campo, às margens do Reno”. Ele “elegera aquele cantinho sossegado, onde tencionava acabar os seus dias tranquilamente, na paz bucólica de uma égloga mantuana” (GUIMARAENS, 1960, p. 445).

O Romantismo não é um movimento acolhido pelo narrador, nem pelo autor. O livro *Mendigos* está cercado de sugestões *maliciosas* e *irônicas* a esse respeito. Os adjetivos se

sabotam quando ao qualificar eles *desqualificam*; é com o abuso desses elogios que se perde a fé neles; na verdade eles são incompatíveis com o contexto. Na sentença “risonha estância” é evidente que não há graça em morar no ermo. Não há nada de “risonho” no isolamento, no esquecimento. Na “paz bucólica de uma égloga mantuana”, é mais uma frase que busca exaltar uma vida pastoril; um modelo já totalmente descartado pelas circunstâncias em que vivia o músico; a raiz da ideia é afetada. O narrador passeia entre as imagens de Virgílio, Romeu e Julieta e arcades para caçoar o todo. A cidade de Mântua ou as églogas trazem uma ambientação em torno da Itália, uma referência cristã.

Os elogios exacerbados são ainda artificios aproveitados por Nietzsche para formular seus argumentos. A obra wagneriana era objeto de investigação constante do filósofo. Nos trabalhos “The case of Wagner” e “Nietzsche *contra* Wagner” comete-se um *erro* ao acreditar que se discutiam questões de estética; o que se considera era que Nietzsche não poderia se opor ao *fator Cristão em consonância com a cultura da época*. A forma em voga de entretenimento com que se identificava esse público (NIETZSCHE, 1911, p. 10). O modelo estético da *Belle Époque* se espalhou para o mundo. A maneira irônica de se comportar perante as artes e a realidade social era parte do espírito dos contemporâneos de Alphonsus. Richard Wagner e Nietzsche transitavam entre as vozes da virada do século.

Uma vida de qualidade deveria ser aquela em que o riso fosse também uma faceta intelectual; a percepção cômica do mundo traria esse prazer, regozijar; não apenas um divertimento desconexo e sem importância, mas um tipo de comunicação em excelência. “Qualidade de vida” passou a ser uma bandeira do século XX, não exatamente por uma concepção filosófica, mas pelas condições sociais daquele tempo.

Lydia Amir discute a receptividade desse filósofo na França, encarado como filósofo do riso, posteriormente, por Bataille, Deleuze e Rosset. Eles corroboram a ideia de que o século XX, através da visão dos franceses, e a receptividade de uma filosofia renovadora nietzscheana, acatou o riso como o elemento indispensável para que houvesse de fato uma reviravolta no pensamento oitocentista. Não que *Mendigos* seja uma manifestação dessa nova visão, mas que o personagem pianista inventado por Alphonsus nessa crônica onde “até as vacas preferem Wagner” joga com a conotação de que uma mente pode sim também ser absorvida, ser encantada e se considerar apaixonada pelo ridículo. A *exuberância* no sentido

mais lato da palavra era uma exigência dos séculos anteriores. O riso poderia ser uma alternativa para uma incrustada “salvação Cristã” da qual Nietzsche ansiava por libertar a humanidade (AMIR, 2022, p.04). No caso, para esses três intelectuais franceses o humor estaria à frente da ironia. Esse rir estava distante de uma concepção pós-moderna. Era a aceitação de uma insuficiência humana que foi abraçada e não uma vingança da alegria, como se constituiu a ironia.

O personagem de Alphonsus não atingiu os mesmos píncaros de um Richard Wagner, mas para esse personagem havia uma grandeza incompreensível na afeição das vacas - meras produtoras de leite - por uma obra musical extremamente envolvente, tão divinizada como era a desse artista tão aplaudido. Esse mero admirador pianista e esquecido compactuava com o mesmo gosto, se servia de um entretenimento *verdadeiro* (sem amarras estéticas), que era também para *seres ruminantes*. Ele teria se sentido culpado se esses *seres* não tivessem concordado com ele, não se nutrissem do mesmo contentamento.

Essa equiparação com animais-ícones, *insignificantes sob uma perspectiva de que a subsistência se sobrepõe aos valores morais*, tais como vacas, cavalos, porcos, galinhas - que são tidos como fundamentais apenas para o sustento, culturalmente; essa linha de raciocínio, *eleva* o personagem à loucura.

Não fica claro no texto, mas o protagonista da história de Alphonsus é também, provavelmente, alemão (por ter sido, um dia, famoso em Berlim e por ter se alojado às margens do rio Reno para retiro, e também pelo sobrenome alemão). Esse modo de pensar do povo alemão está, de certa forma, xilografado na figura de Von Welt, mas dinamicamente articulado para o contexto brasileiro. É um personagem protagonista perturbado pela personificação das vacas, pela *intelectualidade* delas; ao menos pela ação/reação do aumento do leite em relação ao som das composições tocadas ao piano das óperas de Wagner. Parece ser uma blasfêmia ao músico ídolo alemão, mas é compreensível que *animais substituíveis e inferiores possam também ser passíveis de apreciação estética*.

Alphonsus se metamorfoseou em cronista, crítico, jornalista, foi atraído por uma superioridade almejada, projetada por espíritos de *primeiro mundo* difundida pela mídia e jornais da época. O poeta simbolista tentando ser lírico e cômico se muniu do estereótipo alemão por meio dessa narrativa sobre a arte wagneriana para atingir os ideais artísticos dos literatos

que publicavam: polemizar as discussões em voga. Friedrich Nietzsche é um filósofo *palhaço* (feliz e infeliz) porque *reconheceu*, aos olhos de alguns franceses, o que o *pensamento alemão* não reconhece: a hilaridade na superioridade intransigente. A certeza e a centralidade é que provoca essa histeria embutida aliada a uma violência latente.

O personagem protagonista pode se enquadrar numa paisagem pintada por Guy - narrador cara-metade de Alphonsus - um instintivo brasileiro afrancesado buscando decifrar o espírito alemão. O narrador pintou o quadro de acordo com as possibilidades. Sendo assim, as vencedoras da arguição, nessa narrativa, foram, em termos ficcionais, as lustrosas vacas, para alegria e vergonha do protagonista.

Localizando o filósofo alemão no contexto alphonsino, segue a observação de Lydia Amir:

Nietzsche's appearance in England around 1900 has been characterized as one of the greatest popular successes a modern philosopher has ever enjoyed. This success is based on the challenge to Victorian morals that his critique of Christianity and bourgeois morality represents and the help he provides to those seeking to subvert this system<sup>26</sup>.

Essas observações sobre a importância de Nietzsche para os ingleses foi feita com base nos estudos de Patrick Bridgwater. Esses estudos ajudam a formar uma ideia da receptividade e do impacto do pensamento nietzscheano entre o final do século XIX e início do século XX, período em que Alphonsus produzia os textos humorísticos para os jornais. Embora os franceses o vissem como responsável por uma *filosofia do riso*, foram os ingleses que deram notoriedade às teorias dele. Esse filósofo teve influência sobre os intelectuais brasileiros do início do século XX, direta ou indiretamente pela fama. A questão da moral cristã

---

<sup>26</sup> Tradução minha: A aparição de Nietzsche na Inglaterra em torno de 1900 causou um sucesso nunca antes experimentado por outro filósofo. Esse sucesso esteve baseado na crítica dele sobre o Cristianismo e a moralidade burguesa que desafiava a moral Vitoriana e na ajuda que ele fornecia para subverter esse sistema.

Alphonsus de Guimaraens através de seu domínio da língua francesa, estava muito mais perto das ideias vindas da Europa do que qualquer leitor comum. Ele lia Heinrich Heine em francês. Seu contato com a literatura de língua inglesa, italiana, espanhola também era através do francês. Ele se interessava por nomes do ocultismo francês tais como Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Stanislas de Guaita, Joséphin Peladan. Havia um envolvimento do poeta nesse sentido: uma literatura onde violência e humor estavam relacionados, como resquícios medievais. Uma mistura de um sentimento romântico na sua concepção mais enraizada. O *sucesso* de Nietzsche na *Belle Époque* se encaixa; e recebê-lo associando-o ao riso cabe ao momento.

estava sendo levantada e inquirida. Suas ideias eram muito influentes, principalmente nos meios literários (BRIDGWATER, 1972, p.09-20).

As crônicas de Alphonsus também fazem parte dessa ordem discursiva, mesmo ele tendo toda a carga de um poeta simbolista dominado por uma devoção cristã; era uma cautela na escrita, se tratando da poesia, e até mesmo na prosa. Em *Mendigos*, especificamente nessa crônica a respeito da música de Wagner, há o contato do poeta simbolista com os ideais de uma Europa prestes a abraçar o modo de pensar do filósofo. Mesmo não vivenciando de fato uma modernidade que tanto debateu, porque Nietzsche morreu pouco antes do início do século XX; o seu modo revolucionário de pensar reverberou pelos anos à frente.

Alphonsus estava conectado com as ideias da *Belle Époque*; ele estava mergulhado nela, e conseqüentemente não havia como escapar desse *frisson*. O apego do poeta simbolista ao Cristianismo era uma marca. A prosa não escapa demais, mas escapa. O humor deu voz a um poeta calado. Em comparação ao que os simbolistas franceses foram capazes de profanar, Alphonsus profanou pouco esses altares. Neles estavam a proteção de uma igreja católica absurdamente forte. Como essa profanação ocorreu de modo muito recatado na poesia, toda a intensidade passou para a prosa. O tema da religião cristã caiu como uma luva nas mãos de um escritor já familiarizado desde a infância, crescido, rodeado por essa simbologia. Na poesia é visível, contudo nas crônicas essa *devoção* é deformada.

A perturbação, evidente no texto, que as óperas de Wagner tocadas ao piano para as vacas causam no casal é um reflexo dos sentimentos conturbados do narrador Guy em relação a esse *comando cultural cristão*. Um automatismo que ultrapassa os limites da igreja e invade o todo: as artes, o comportamento individual e social, as posturas políticas e outras esferas que se julgam fechadas. A busca de grandeza, ostentação é uma referência do Cristianismo, mas também é de essência humana. Esse *debate* estético entre o casal e as vacas, de acordo com esse contexto, suspende também uma superioridade cristã e é de fato perturbador para os dois.

A esposa de Von Welt se chamava Gretchen. Os nomes escolhidos para os personagens é propício. Gretchen está relacionada a uma ópera de Wagner, *Meine Ruh ist hin*, e Von Welt significa “do mundo” em alemão. Não se deve esquecer que Alphonsus lia em francês e parte de suas observações literárias foram feitas através dessa língua. Ele lia escritores de

língua inglesa e alemã, seguindo as publicações francesas. Essa percepção sobre as óperas de Wagner pode ter vindo também das leituras das coleções de sua biblioteca particular; nela se encontram alguns livros do francês Joséphin Peladan, um aficionado pelo famoso compositor alemão. A palavra *weltanschauung* tem um significado muito importante na trajetória do pensamento alemão. Wilhelm von Humboldt foi um dos que trataram do conceito. Ele estava inserido nessa ambientação do Romantismo; era amigo de Goethe. Dessa palavra, se extrai “welt”. Ela parece ser um substrato necessário para a apreensão de *um todo*; interligada a um conceito muito particular da cultura alemã. Gretchen e Von Welt são um casal cujas “visões de mundo” foram retorcidas. A esposa era meiga, loira, risonha e misteriosa, de acordo com o texto. Foi ela que notou uma reação *um pouco diferente* dos animais; depois que o marido resolveu entregar-se “à sua arte”.

A narrativa mostra claramente que as vacas prestavam atenção, agora, se *compreendiam* ou não era uma interrogação para eles. Nesse trecho é possível observar uma dúvida sobre a cognição delas: “no terreiro esperavam a hora de ser mungidas, estendiam os pescoços pesados e abriam desmedidamente os olhos pensativos, como se compreendessem as palavras mudas de toda aquela harmonia sublime” (p. 445). As vozes dos dois personagens ressoavam através do narrador ao afirmar que a música de Richard Wagner se encontrava num patamar mais *elevado*. As vacas são “nédias”, ou seja, lustrosas, brilhantes, se emparelhando a uma harmonia sublime. Os “bovinos” estavam equiparados aos ouvintes, à uma plateia instigada por uma sonoridade compartilhada, para deleite do casal.

Richard Wagner tem como uma de suas obras a ópera *Tristan und Isolde* (*Tristão e Isolda*). O texto de Alphonsus apenas menciona esse título; não entra em detalhes sobre essa lenda. Essa historieta de *Mendigos*, contada do lado de cá do Atlântico, não reserva espaço para ostentações artísticas. *Tristão e Isolda* é uma história de origem celta e em seus primórdios era de “caráter violento e sombrio”, mas foi com o tempo sendo “suavizada” (ABRANTES, 2006, p. 11). Essa ligação entre *violência* e *glória* é uma característica de povos que se voltam para suas raízes com o intuito de valorizar a nação. Essa história também se destacou no período trovadoresco, um tempo onde poesia e música eram uma coisa só, muito mais próximas do que chegou depois da Antiguidade.

O narrador reforça o ridículo da situação do maestro dizendo que ao repetir todos os dias as óperas do compositor alemão elas “empolgavam-no completamente, deixando-o a sonhar entre bandos de gnomos e de valquírias”. Nessas seis últimas palavras, ao inserir o termo “bandos” onde deveria prevalecer uma lacuna, de modo retórico e antiestético, acaba por se destacar as conotações “crimes”, “bandidos”, “quadrilhas”: *bando* de bandidos, por exemplo; ou ainda, “animais”: *bando* de pássaros. Ao usar “gnomos” e “valquírias” o narrador reforça esse caráter fantasioso, fictício, da descoberta de se perceber entre seres de origens tão distantes. São seres relacionados ao primitivo da cultura germânica.

Von Welt foi absorvido pelo acontecimento extraordinário. Ele ficou impressionado com o fato de as vacas gostarem de Richard Wagner. Elas compartilhavam do mesmo gosto musical: as óperas de Wagner deixavam-no extremamente entusiasmado, e, “Sabia-as (todas as onze) quase de cor, e não se cansava de repeti-las desde as primeiras horas da manhã até que o sol descambasse entre clarões de agonia” (p. 445). O aumento na produção do leite nas vacas, porque elas ouviam as óperas, nesse contexto, era um acontecimento *suprarreal*. Deduz-se que: *Não necessariamente porque ouvem Wagner é que o leite irá aumentar*. Contudo, sabe-se, em termos gerais, que *animais bem tratados* produzem mais. Na época de Alphonse, os avanços científicos possuíam grande influência sobre a linguagem jornalística que se debruçava sobre a opinião do povo em geral. Não se deve esquecer que as *crônicas* de *Mendigos* deviam se enquadrar no gosto desses leitores.

A narrativa se desenvolve se fazendo entender através de elogios. Os adjetivos são usados para elogiar: “o seu magnífico piano”, “encantadora estância” (p. 446). Modo de narrar irônico do ponto de vista do narrador quando se trata do gosto musical berlinês. A discussão sobre a qualidade de uma obra é comum ao ambiente social artístico. Richard Wagner, conhecido por ser antisemita, é o alvo do narrador. O Romantismo é, de certa forma, um movimento humanista. O idealismo afasta o poeta da natureza animal. O sentimento primitivo é negado e as sensações extasiantes, a fuga da realidade, são valorizadas. Nessa crônica, as vacas têm atitudes humanas. Elas são consideradas plateia. O personagem Von Welt tem dúvidas sobre a real natureza das vacas, parece até que elas pensam. A preferência das vacas pelas óperas de Richard Wagner é confirmada pelo fato de o leite aumentar significativamente. O narrador usa a interjeição: “E o leite a aumentar que era um deus-nos-acuda!” (p.

445). O personagem protagonista se encontra entre duas facetas: o *alto/baixo* mundo. As vacas representam o *baixo*, e as óperas o *alto*.

A configuração de uma "vaca pensante" é o que torna a "A ação de Wagner sobre o leite" uma crônica cômica. Animais são usados para causar riso. *Sonho de uma noite de verão* é uma comédia que se passa em uma floresta e animais fazem parte do enredo. As vacas, nesse contexto, funcionam como elemento cômico porque fazem parte dessas relações humanas na estória. A presença delas é inadequada. É possível perceber uma reação de espanto nas palavras do narrador: "o leite dessas vacas aumentara extraordinariamente", que "estava feita uma descoberta na verdade admirável", "deus-nos-acuda!". Esta última é uma expressão muito popular, representando o completo "mafuá", "bagunça". Como está oficializado nos dicionários, uma "confusão", em relação a essa nova forma de produzir leite. Independente do que o narrador queira registrar a respeito de um padrão de qualidade para óperas de Wagner, no final, é o aumento do leite em relação ao compositor das músicas tocadas ao piano que provoca um *desconforto/perturbação*.

Ao final da crônica, depois de haver tocado durante uma semana "a música melódica dos italianos", "deixando de lado as nebulosidades harmônicas do maior dos maestros", Von Welt constata: "—Até as vacas são wagnerianas!" (p. 445). Segundo o narrador ele repetia a frase "cheio de orgulho", "arrepentido de havê-la pronunciado, como se fora um desrespeito ao eterno arcanjo de Bayreuth". Arcanjo de Bayreuth é o próprio Wagner que, através da música, se comunica na linguagem dos anjos - sugestão ao romantismo; e o nome Bayreuth é uma cidade, também um festival idealizado por ele mesmo, na Alemanha. Na narrativa, o protagonista demonstra dúvida sobre o orgulho que ele sente. O fato de gostar que as vacas também prefiram Wagner não é algo para se ter orgulho: animais e pessoas não podem ser comparados. As pessoas são superiores aos animais, levando em consideração a narrativa.

Ao decidir tocar os compositores italianos ao piano, o leite diminui "calamitosamente", porém Von Welt "não caía em si de contente". Há, no caso, um "desrespeito" com as óperas estrangeiras. O público do compositor alemão, nesse caso das vacas, é muito seletivo. Há uma nítida oposição às composições italianas. A alegria que conduz o protagonista, fã declarado de Richard Wagner, é uma alegria perturbadora. Ele não deveria se alegrar com

o fato de animais também gostarem das óperas. A associação ao leite, aos úberes, à vaca em si, tem sentido pejorativo.

Aristóteles fazia estudos científicos observando a natureza. O riso foi objeto de suas pesquisas, e o comportamento dos animais era usado como fonte de coleta de informações. É desse estudo que surge a frase mais conhecida de Aristóteles sobre o riso: o homem “é o único animal que ri”, também traduzida “único ser vivente que ri”. O riso é o resultado da contradição entre o *corpo* e o *pensamento*. Esse processo de onde surge o riso está relacionado ao calor. Levando em consideração esses estudos e suas implicações, Verena Alberti comenta sobre a perturbação do raciocínio e como o “baixo” influencia. Primeiro ela cita o próprio Aristóteles:

quando recebe calor, o diafragma manifesta assim que experimenta uma sensação, é o que se passa no riso. (...) Se fazemos cócegas em alguém, ele se põe a rir logo em seguida, porque o movimento ganha rapidamente essa região, e mesmo se o movimento a esquentar levemente, o efeito é sensível, e o pensamento se põe em movimento contra a vontade. Se o homem é o único animal passível de cócegas, isso vem, primeiro, da finura de sua pele, mas também do fato de que ele é o único animal que ri<sup>27</sup>. (ARISTÓTELES *Apud* ALBERTI, 1999, p.50)

Esses são os comentários:

O homem ri quando lhe fazem cócegas porque o movimento que resulta das cócegas gera um calor que, mesmo leve, produz um efeito sensível sobre o diafragma. O diafragma manifesta e experimenta imediatamente essa sensação e "o pensamento se põe em movimento contra a vontade". Esta última asserção permanece bastante enigmática no texto, principalmente porque sua relação com as outras asserções não é muito clara. Mas considerando o que Aristóteles quer provar nessa passagem - que o calor de "baixo" causa uma perturbação manifesta no raciocínio -, pode-se concluir que, no caso do riso, essa perturbação é definida como um movimento do pensamento contra a vontade. (ALBERTI, 1999, p. 51)

A vontade ao ser limitada pelo pensamento provoca perturbação do raciocínio, que pode resultar em riso. As relações entre o “baixo” e o “alto” do corpo fazem parte do processo. São elementos que fazem parte da dinâmica do riso existente nas crônicas de Alphon-sus. Em “A ação de Wagner sobre o leite”, o maestro Von Welt se retira “às margens do rio

---

<sup>27</sup> ARISTÓTELES. *Les parties des animaux*. Texto estabelecido e traduzido por Pierre Louis. Paris, Les Belles Lettres, 1956.

Reno”, e “talvez”, para ele, fosse “Tannhauser” a “obra-prima”. Tannhauser é ópera famosa de Richard Wagner que conta estória de um poeta medieval. Nela, se apresenta “a luta dos anjos custódios contra os demônios, conflito entre o dever e a paixão” e onde “o canto das sereias, logo no começo do primeiro ato, arrebatava-o”. O contraste entre “anjos” e “demônios” ou “dever” e “paixão” é que atrai Von Welt. Há ainda um efeito cômico: a influência feminina sobre os homens, sugerindo que não era apenas um arrebatamento. O verbo “arrebatar” não é usado com sentido vulgar. As sereias possuem conotação de sedução e morte, ao mesmo tempo. Essa obra, *ironicamente* considerada uma obra-prima, é uma das quais em que a questão antissemita se aflora.

Em 2013, dois espetáculos: *Richard Wagner – wie Ich die Welt wurde*, de Hans Neunfels e *Tannhäuser* de Burkhard C. Kosminski, apresentados para homenagear o bicentenário do compositor acabaram por polemizar as discussões políticas na Alemanha; a última foi objeto de censura. Existe uma corrente de pensamento que relaciona Richard Wagner a esse puritanismo da raça e ao nacionalismo:

essa obra foi motivo de protestos e censura porque monumentalidade wagneriana – traço característico do romantismo tardio – guarda afinidades nada supérfluas com a estética nazista, a qual, em sua glorificação da força e triunfalismo propagandístico, obrigatoriamente finda por apelar ao exagero, ao excesso, ao espetaculoso (PATRIOTA, 2013 p.249)

Quando o narrador utiliza “deus-nos-acuda”, rebaixa o vocabulário insinuando a selvageria das ações e estéticas populares, e ao comparar a plateia a animais, ou, *vacas*, e, dizer, logo no início da crônica que: “vivemos perdidos numa escura e majestosa floresta de mistérios” (GUIMARAENS, 1960, p. 444), enfatiza o desconsolo da ostentação, das regras sociais. A floresta parece ser um lugar melhor para se viver do que a cidade. Viver em uma estância isolado é fuga e também idealismo fracassado. O narrador insinua que a floresta é o lugar ideal para a comédia, local de confusão.

John Mullan diz no artigo *An introduction to Shakespeare's comedy*: “The lovers will return from the forest, that place of confusion and transgression, to the institution of marriage”<sup>28</sup>. Neste trabalho, o autor investiga as ações que causam o riso nas famosas comédias de Shakespeare. As encenações são representadas em florestas encantadas, por exemplo<sup>29</sup>. Em *Mendigos*, as florestas têm uma conotação cômica; uma união entre o *primitivo* e a *bagunça*. E ainda no sentido ao retorno ao medievo germano; das ilustrações nas composições de Richard Wagner onde os verdadeiros heróis estavam no berço da cultura alemã. Entre as lutas de conquista, entre as matas e florestas.

---

<sup>28</sup> Tradução minha: Os amantes retornam da floresta, lugar de confusão e transgressão, para a instituição do casamento. (MULLAN, 2016, s/n)

<sup>29</sup> Several of Shakespeare's comedies have such highly imaginary settings – the magical wood outside Athens in *A Midsummer Night's Dream* or the Forest of Arden in *As You Like It*. (MULLAN, 2016, s/n)

### 3.7 “Uma do Fagundes”

O título possibilita de imediato duas interpretações: *que Fagundes cometeu uma gafe* ou *que uma piada será contada*. O narrador é amigo de Fagundes, protagonista que se coloca na posição de jurado. Tem o dever cívico de julgar, só que não gostava de julgar. O personagem era do sertão; testemunhava diversos julgamentos; normalmente, o juiz era ameaçado, obrigado a dar veredito a favor do bandido. Quando teve que julgar um assassino, ao final, o defensor usa um termo jurídico: “*pelos teus pares*”. Esse termo causa confusão em Fagundes, que acredita significar *igualdade entre réu e jurado*, o mesmo, no caso, que *igualdade entre o criminoso e ele mesmo*. É uma expressão usual no ambiente jurídico, não podendo ser levada *ao pé da letra*, como o fez Fagundes. Na acepção jurídica: *É uma perspectiva de julgamento que faz com que réu e jurados tenham a mesma condição social para que haja justiça*.

Em “Uma do Fagundes”, o personagem indaga sobre o ato de julgar e sobre a credibilidade das instituições jurídicas. O julgamento ocorre no ambiente do sertão. Fagundes vê o júri como um verdadeiro “inferno”, uma espécie de “pelourinho”. Alphonsus foi juiz e acumulou observações muito particulares a respeito de um tribunal. Essa *pequena chacota* sobre o intimado Fagundes, embora ficcional, carrega semelhanças com a vida pessoal do poeta simbolista: “E na realidade, para quem o conhecesse em qualquer tempo, seria impossível imaginá-lo a bradar, mesmo a falar naturalmente, face ao tribunal pleno, pela condenação de alguém... O promotor interino o substituíra nessa parte melancólica da função” (JOÃO ALPHONSUS *Apud* GUIMARAENS, 1972, p. 45). Alphonsus ficou conhecido por não se sentir muito bem com *condenações*. O ambiente jurídico não era um dos seus preferidos. A fisionomia de Fagundes lembra a de Alphonsus. Logo no início, o narrador o descreve com um cavanhaque. O poeta simbolista também é sempre visto com um nas fotografias. Existe uma espécie de comunhão entre alguns personagens e o eu-lírico de *Mendigos*. Eles carregam traços, aspectos físicos, bagagem literária que se revelam no texto. Às vezes, uma sombra de Alphonsus é projetada através dos seus personagens.

O narrador chama Fagundes de “bode satânico”, um tipo de intimidade incomum. Nesse contexto, é uma referência positiva, uma observação típica *simbolista*. Inicia assim:

“O Fagundes, depois de confiar o seu cavanhaque, que lhe dava um ar de bode satânico, começou assim”. Fagundes responde: “- Sempre tive, meu caro amigo, como todos os mortais, uma sincera repulsão por esse dever cívico de servir de jurado. Logo que se aproximava a época fatídica do júri, diminuía-se-me o apetite: começava a emagrecer a olhos vistos e pouco faltava para que a minha ciática me levasse à cova” (GUIMARAENS, 1960, p. 448). Fagundes confessa ao amigo - narrador - os seus sofrimentos ao ter que cumprir essa função. Esse é um trecho que está livre da ironia. Fagundes é enfático e sincero. Esse trecho é um desabafo. O *ser maléfico*, nesse caso, é a ironia. Perjúrio e blasfêmia estão interligados para que tanto a mesa do juiz quanto o altar estejam simbolicamente num mesmo plano. O fraque de alpaca - a veste que a mulher de Fagundes retira do “fundo sombrio de um avoengo baú” (p. 448), traje que também é visto em Alphonsus nas fotografias - é a amostra de que há algo de fato *sombrio*. Esse fraque é usado nos dias de julgamento e missa. Fagundes gostaria de não ter que usar essa vestimenta; ele se vê como um Dom Quixote do sertão, no sentido irônico que essa imagem provoca, quando se pensa na brutalidade real dos julgamentos.

O personagem magro, que usa um cavanhaque singular, que anda a cavalo, que enfrenta moinhos gigantes, protagonista de uma das obras literárias mais conhecidas, que ultrapassa o tempo e as gerações, é tido como um revolucionário. No caso, a narrativa sobre Dom Quixote apresenta traços que refletem um *ideal* de Cervantes. O autor deixou transparecer nas páginas de seu livro aspectos de sua vida pessoal que corroboram uma percepção de mundo revolucionária, de acordo com a época.

O riso carrega consigo algum tipo de decepção; há um contraste entre o ideal e o real. E Dom Quixote pode ser visto como uma narrativa de caráter revolucionário, servindo de modelo para o choque violento entre esse *real* e *ideal*. Quando a figura de animais entra em cena, o cômico surge porque o *homem* visto como um *animal* é algo provocador, hilário. Quando a figura do animal abre caminho para a narrativa, e se mostra *humanamente* envolvida com os *homens*, coloca os seres em encontro com o *sentimento primitivo*. A *realidade* e a decepção se uniram, pois a inteligência enlouqueceu; ela deixou de ser exclusividade dos “humanos” e passou a ser compartilhada com os “animais”. A metáfora da loucura atribuída ao personagem sonhador de Cervantes vem dessa decepção com a realidade, sendo necessária

a invenção de outra. Deliane considera: “Dom Quixote reflete seu tempo e seu criador”, e ainda:

A loucura de Dom Quixote é o elemento que não apenas alimenta sua aventura como é a matéria que assegura a preservação da cavalaria perante o contraste com a realidade. Os pilares de seu projeto estão alicerçados em trajetórias notórias, sejam elas ficcionais ou reais. Não importa a veracidade dos fatos, mas sim o que há de comum em tudo o que ele reuniu em suas leituras, que é a possibilidade de construir uma reputação mesmo em condições desfavoráveis. (PEREIRA, 2018, p. 71)

O interesse pelas histórias de cavalaria e pelo período medieval é de natureza *romântica*. Elas eram lidas em um novo formato no período do Romantismo; o livro impresso em gráficas era uma novidade oriunda da Revolução Industrial. Nesse sentido, há dois exemplares no Museu de Alphonsus em Mariana: *Dona Mística e Setenário das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*<sup>30</sup>, que foram publicados imitando o incunábulo do período de descoberta do Brasil. No estilo do berço da imprensa da época de Gutenberg. Mas a evolução da imprensa também produz um novo leitor, então, este é atraído por uma ideia bem básica que hoje é produto dos tempos modernos: as *novelas*, por exemplo.

Alphonsus usa a imagem de revolucionário em Dom Quixote para montar, através de uma perspectiva humorística, o perfil de um Fagundes nada crente com a justiça. E o humor e a loucura na linguagem de Fagundes ajudam a tapear essa ordem do ambiente jurídico.

Julgamentos existem fora das instituições, mas os julgamentos nos tribunais tem um peso cível. O testemunho, nesse caso, é a destituição do eu-lírico para que a voz do indivíduo massacrado seja mais forte, se sobreponha aos mecanismos de repressão. Essa voz deve ser ouvida e validada, assim como acontece em um tribunal. Contudo, nesse estudo, não entra em mérito o julgamento nem o testemunho propriamente dito jurídico. Não importa se há condenados ou não. O que importa é que aquela voz esquecida e abafada, que os próprios meios, até mesmo os libertários, ajudaram a excluir, encarcerar (SALGUEIRO, 2010, p. 133).

---

<sup>30</sup> Esses dois exemplares são publicações de 1899. Nas capas as impressões lembram os livros de romance de cavalaria, a data se apresenta em algarismo romano MDCCCXCIX. Em *Dona Mística* há um trecho em latim e ambos os livros possuem desenhos tridimensionais imitando as grades de ferro dos jardins dos cemitérios e emoldurando as frases dispostas. As letras possuem estilo gótico.

O testemunho é a voz, a palavra, aquela que foi sentido na pele do poeta oprimido e reverberou.

Nem sempre o universo poético/literário conserva o ideal democrático. No tribunal de Fagundes, a loucura unida à hilaridade deu espaço para uma fuga do artefato violento da justiça injusta; aquela que foi absorvida pela mentira, coação, interesses particulares etc. O professor primário acostumado ao ambiente seguro de sua casa, mulher e até sogra, não se sentia bem por fazer parte dos processos de julgamento. Fagundes era alguém das *Letras*, essas aplicações pragmáticas das palavras não cabiam bem no modo de pensar desse personagem alphonso. Há uma enorme tensão entre o que se diz e o que de fato é ouvido; até onde reverbera esse grito da palavra, que, muitas vezes, não é ouvido por ninguém. Se perpetua como uma maçã no escuro.

O humor na literatura de testemunho é uma espécie de ingresso para o alívio de uma dor, que pode ser provocada por qualquer esfera, social, política e outras. O *método de camaleão* para escapar do perigo, dos inimigos, é uma estratégia humorística para que o escritor/poeta não seja totalmente engolido pelos mecanismos externos massacrantes (SALGUEIRO, 2010, p. 142). O personagem Fagundes se escondeu atrás de uma troça linguística para não assumir a verdadeira opinião diante de um tribunal, mas ao mesmo tempo ela veio à tona. E assim é nos sistemas enraizados ao final: as opiniões contraditórias são taxadas na linha da loucura, excluídas, abafadas.

Os sentidos “justiça” e “justiceiro” seguem pareados num cenário de violência típico do sertão. A obrigação era cumprida na cidade e o pior era quando, diz Fagundes: “o meirinho me batia com a intimação ao rosto”. A raiva é expressa com clareza: “o meu maior desejo era esganá-lo em dois tempos” (GUIMARAENS, 1960, p. 448). O protagonista apresenta uma visão desesperançosa da justiça e dos julgamentos. O vocábulo “meirinho” tem sentido pejorativo porque além de significar “funcionário da justiça” também funciona como um adjetivo para “gado”.

A profissão de professor primário é também alvo. Fagundes não elogia a função de professor, mesmo sendo um. Ele é um personagem estereotípico: *que comete e aceita erros*. Não é possível ter certeza se a confusão que ele comete com os significados do termo foi uma traquinagem. Pode ser também que a função de professor seja vista com negativismo. Que o

professor Fagundes fosse mesmo “burro”. Ele diz: “No meu tempo ainda os professores primários não estavam isentos, como depois sucedeu, desse serviço; mas, por mais penosa que fosse a minha profissão, preferia ficar a solfejar os meus beabás aflautados a ir para aquele inferno” (p. 448).

A mulher é que cuidava da aparência do marido que só saía para missas e aniversários. Fagundes é simples, segue a rotina e vive em função da religião católica. Ele não era de fato obrigado a servir de jurado, cumpria um “dever” e todo esse processo era penoso. Capanças de políticos eram protegidos, e ele era intimidado a inocentá-los. O martírio já começava antes mesmo de sair da sua casa:

Tinha de deixar todas as minhas comodidades, o meu copo de leite à noite, o meu café com rapadura logo que amanhecia e o meu trago da forte por cima dele; a mulher, coitada! via-se numa lufa-lufa para dar um tom de novo ao meu velho fraque de alpaca, religiosamente guardado no fundo sombrio do avoengo baú, que só de lá saía para as missas de domingo e aniversários do Sr. Vigário. (GUIMARAENS, 1960, p. 448)

Fagundes é o narrador principal. Ele conta a sua experiência no júri da mesma maneira que contaria uma piada. Uma figura típica é a “sogra”. Sempre vista como megera, atrapalhando a vida do genro ou nora. Na função de narrador, Fagundes é tão cômico quanto na função de jurado: “Ia com saudade de tudo: dos filhos que choravam, dos bácoros que grunhiam, da velha cozinheira que me desejava feliz viagem, até (veja você que milagre) da minha rabugentíssima sogra” (p. 448). A insatisfação era tanta que sentia saudade do que o incomodava no dia a dia. A palavra “bácoro” significa “leitão”, “porco”. Na situação dele, sentia falta até mesmo do animal sujo e que mora na lama. “Bacurau”, quase o mesmo som, também significa “filho”. A “velha cozinheira” soa “amante”. Por fim, o “milagre” é sentir falta da sogra. Fagundes encara a sua situação com humor.

A fé também é alvo de críticas, quando comenta a respeito das pressões que sofria para inocentar criminosos: “o rosário de elogios que rezariam para inocentar os seus capanças”. Os “chefes políticos” e seus rosários e rezas não serviam para sustentar a fé, mas para persuadir, promover injustiças.

Mais do que cômico é o uso da palavra “peloirinho”. Fagundes brinca até mesmo com a condição do negro. Ele não usa a forma “pelourinho”; a dúvida sobre a grafia da palavra cria um questionamento: “loirinho” ou “lourinho”? Mais um artifício comum em piadas. No texto:

lá seguia eu para o peloirinho duas vezes pelo menos cada ano. Amontado no meu cavalo baio...” “ia tão triste da vida que nem as belas manhãs frígidas da nossa terra me alentavam o peito: o gorjeio dos pássaros, o marulho das fontes, o perfume eterno dos matos e dos campos” “que me fazia perpetrar versos pavorosos. (GUIMARAENS, 1960, p. 449)

Fagundes se sentia inferior porque ele ficou com a fama de “justiceiro” ao condenar “aqueles que o mereciam”. A justiça era, para ele, possível na prática. Os defensores o recusavam, e ele se sentia um “caipora”. O narrador se cerca de referências que atingem a figura do juiz, do defensor e também do réu “capanga/assassino”: O “juiz embatucou”: “embatucar”, nesse contexto, é “ficar cismado”, tem proximidade com as palavras “botoque” e “bатуque”, referências indígenas; o defensor, “rábula da defesa”, “falou pelas tripas do Judas”, sentido pejorativo e nada formal para se referir à fala de um advogado. E sobre o réu, na narrativa: “justiça será feita”, que “irás para o seio carinhoso da tua família”, “receberás os ósculos sagrados dos teus filhos e da amantíssima esposa” (p. 449). O advogado de defesa usa ironia para dizer que seu cliente será inocentado.

Por fim, Fagundes revela o ocorrido na sua gafe. A frase que causa a confusão surge da fala de defesa do advogado: “Julgado, como vais ser, pelos teus pares...”. Fagundes não se contém e diz: “Nem eu nem os meus colegas somos assassinos e, assim, não podemos ser pares do réu, isto é, seus iguais” (p. 449). O protagonista é também personagem da piada. Ele é quem causa a situação desconcertante. Ele é tido como biruta pelo tribunal: “fui excluído da urna por sofrer dos miolos e quase perdi a escola” (p. 449). Fagundes é um personagem que conta uma piada sobre si mesmo.

### 3.8 “Nos domínios primitivos de Asclépios”

Nesta crônica, o narrador ironiza os médicos contando sobre as “virtudes terapêuticas da água”. Alphonsus, quando escritor de poemas humorísticos, tinha já o hábito de criticá-los. Em “Nos domínios primitivos de Asclépios” são chamados de “miseros charlatães” e se apropriam de métodos descabidos para curar os pacientes. Os vates se tornaram os principais inimigos porque a prática médica lhes parecia uma farsa. Os resultados eram quase sempre a morte, nunca a recuperação da saúde. Portugal, do mesmo modo que em outras narrativas de Alphonsus, é sempre alvo de críticas.

Exemplo de ataque a essa profissão foi o poeta controverso Bocage, conhecido por compor obras satíricas, e por sua irreverência. O narrador cita epigramas de Bocage para ilustrar a ineficiência desses profissionais. Nesse contexto, ele é mais um elemento que corrobora a desmoralização dos médicos. Frei Benito (frei Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro), idêntico a outros personagens de Alphonsus, existia na vida real. Ele foi um monge beneditino, galego, e ficou conhecido por desmascarar crenças populares. Defensor do Iluminismo, tinha interesse por várias ciências. Em “Nos domínios primitivos de Asclépios”, Frei Bento é apresentado pelo narrador como um interessado em provar que a água poderia servir de cura. Esse frei recebe um tratado para estudo. Nesse texto o autor, um médico, discorre sobre os benefícios de cura da água. O título da obra: *Las Utilidades Del Agua, bebida en notable copia, y contra los Purgantes*. No caso, a água traria mais efeitos positivos que os remédios.

O sentido de “primitivos”, no título da crônica, é uma referência às origens da medicina. Asclépios é um deus grego ligado à cura, e o nome Esculápio é o equivalente romano. Nessa narrativa, “esculápio” é usado para designar “médico”. O livro *Mendigos* faz citações em várias línguas: espanhol, francês, latim, inglês etc. Para elaborar as críticas e produzir o humor, várias fontes são citadas, sem poupar esforços. Para solidificar os argumentos que criticam os médicos, o narrador optou por comparar a ideia original de medicina à *selvageria*: sentido extraído de “primitivos”. Já no início da estória: “Os médicos de outrora, mais infelizes que os de hoje, eram vítimas imbeles dos mais cruéis epigramas; a medicina antiga, na verdade, foi a mais enérgica colaboradora da morte” (GUIMARAENS, 1960, p. 451). Os poetas são os que mais atacavam. Havia uma repulsa já consagrada nesse ambiente literário.

Na narrativa, sobre a reputação dos médicos: "temíveis esculápios, enfiados uns em calções negros, outros em calças pardas, tão impunemente matavam que afinal fizeram com que os vates os perseguissem com esguichos de rimas" (p. 451). O substantivo "esguichos" lembra "sangue sendo expelido em jatos" e "feridas". Guerra e medicina inseridas num mesmo plano. Brincando com a imagem do cupido, poeta e poesia, o narrador ilustra: "Nesse movimento de revolta contra a insciência dos míseros charlatães, coube a primazia ao magnífico Manuel Maria de Barbosa du Bocage, que os não deixava sossegados, tendo sempre no seu carcaz uma seta pra feri-los"( p. 451). A ironia é apresentada no sentido em que "romance/amor" se enquadram em "guerra/ódio".

O narrador cita Bocage exemplificando os necessários ataques aos médicos:

A morte se enfastiou  
De surgir do Orco profundo,  
Exclamando: "Não estou  
Para tornar mais ao mundo!"  
Disse um médico: "Eu lá vou."  
(GUIMARAENS, 1960, p. 451)

No poema, o médico já estava no inferno e se dispõe a subir até o mundo para fazer o trabalho da morte. Ela preferia o inferno a subir à terra. Desse modo, é com estas estrofes de Bocage que o narrador expõe em versos o teor da crítica que irá discorrer até o final da crônica. "Morte", "médicos" e "inferno" estão no mesmo plano. Bocage é um "extraordinário poeta", "sorria", "ria-se a bom rir", "o genial poeta", "(como disse Bilac), não perdia a menor ocasião de satirizar os *físicos* do seu tempo" (p. 452): essas foram as observações do narrador sobre o poeta português.

Depois de usar os poetas para zombar dos médicos, a narrativa segue a dar exemplos de situações absurdas de curas médicas. No caso, absurdas para o narrador, mas verídicas para a época em questão. Obras de "pseudomedicina" são usadas no texto para demonstrar os experimentos médicos: uma senhora para ser curada deveria ser "sangrada mil e vinte vezes, oitenta no pé e novecentas e quarenta no braço" (p. 452). O narrador ironiza esse método de "sangria", fala em "mania sanguinária", que o doente melhoraria depois de "sangrado", que havia lido "há meses" sobre "esse primitivo método". O passado da medicina é

descrito como sombrio. Vinchow e Pasteur traziam mudanças, mas a fraude na medicina adquiriu “nova nomeada” (p. 452).

Em outra crônica, “Bruxos e médicos”, a “magia negra”, o “bruxedo” é usado para suplantar”, destruir políticos. Ocorre que “um médico novato, que passava por casto, e um padre amancebado, de mãos dadas, em mútua solidariedade tiveram a ideia...” (p. 463-464), essa ideia era unir a religião à medicina. Eles se tornariam feiticeiros. As eleições eram um verdadeiro pandemônio. Essa crônica possui um humor denso, lida com judeus, mulheres, bruxaria. Contudo o diabólico pode ser uma versão do *bem* em determinados trechos da narrativa. Na risada, por exemplo. As inversões de sentido são muito comuns para se provocar riso. Isso ocorre nas crônicas de *Mendigos*.

Alphonsus fala da origem da medicina e faz considerações a respeito dos povos celtas. A parte menos influenciada desse povo antigo se concentra na Irlanda. O narrador de “Nos domínios primitivos de Asclépios” menciona “filtros”, um tipo de bebida muito antiga usada entre os amantes em *Tristão e Isolda*. Além de mencionar “fadas” e “druidas” (p. 467). O narrador associa esses elementos à simbologia cristã. Em “Bruxos e médicos” o narrador quer discutir uma medicina que se iniciou com base nas “parteiras”, “bruxas” medievais. Uma medicina de experimentação.

Como um sinal de que os médicos eram alvo merecedor da sátira, o texto segue se apoiando em outros escritores. Na narrativa: “Se assim é, parece que Molière não deixava de ter a sua dose de razão quando resumia de modo seguinte toda a ciência médica”, e cita:

Clysterium donare,  
Postea purgare,  
Postea sangrare.  
(GUIMARAENS, 1960, p. 452-453)

São palavras usadas para designar uma medicina fraudulenta. O mestre da comédia e da farsa se apropriou de dizeres antigos para expor a aversão à prática médica. Em “Nos domínios primitivos de Asclépios”, Molière é a voz que mostra a essência de uma ciência médica falida. Ele é um escritor considerado modelo no campo da escrita cômica, e seria assim uma base *científica* para confirmar as fraudes. As comédias e as farsas criadas por ele

teriam mais fundamento que a ciência. O humor nas crônicas de Alphonsus vem de um instinto humorístico da Belle Époque. O sentimento em relação ao cristianismo estava se deteriorando com o modernismo vindouro se anunciando disfarçadamente.

Como é costume do narrador de *Mendigos*, o passado é sempre retomado para se contar uma estória. Assim, em 1755 são publicadas cartas que, “devidas à pena de pato de um venerável religioso, o austero frei Benito Jerônimo Feijoo y Montenegro” (p. 453), servem de fonte para explicar as falsas curas dos médicos. Sendo cômico ao tentar ser extremamente exato, o narrador revela: “A carta treze do tomo primeiro da obra é um monumento imperecível da ciência aquática” (p. 453). É com frei Benito que as teorias sobre a capacidade de cura da água se iniciam. Nessa carta, o frei faz elogios ao médico e confia nas investigações sobre a água. Através da carta, Benito faz sua “perlenga” e o narrador afirma: “Não era de então que tinha notícias científicas a respeito das virtudes terapêuticas da água”. A base científica, nesse caso, é algo incontestável aos olhos do frei Benito. Contudo ele não havia presenciado nenhum caso de cura. A fé parece fazer parte de sua postura porque ele acredita na palavra do médico. Havia certeza na eficiência do tratamento pela água: “não se faziam esperar *los felices sucesos de esta medicina*” (p. 453). O narrador faz questão de usar as referências na língua original do padre filósofo: o espanhol. O frei acreditava cegamente nas teorias do médico:

Lamenta que nunca tivesse visto os efeitos na prática, podendo apenas estribar o seu senso *in fide dicentium*; está, porém, convencido de que a água ingerida aos potes dilui os humores coagulados ou dispostos a coagular-se, fazendo desaparecer, vertidos pelos canais competentes, *varias sales perniciosas al cuerpo humano*. (GUIMARAENS, 1960, p. 453)

*In fide dicentium* é uma expressão em latim que quer dizer que *alguém tem fé na palavra de quem fala*. O narrador usa “ingerir aos potes” a água, reflexo da angústia de querer ser curado. Demonstra o contrário do frei: descrença na cura pela água. Brincando diz: “curava todos os bofes só com o uso da água”, uma referência a *colocar os bofes para fora*, “vomitar”. O nome do frei Benito mal disfarça “bento”, que também é uma referência à água, nesse contexto, do batismo. A eficiência do tratamento pela água não podia ser contestada,

oposições às teorias não representavam nada para o frei: “Objetaram algumas pessoas respeitáveis que muitos doentes que seguiram tal tratamento foram para o outro mundo muito mais depressa do que esperavam; esta objeção é para frei Benito *en sumo grado despreciable*” (GUIMARAENS, 1960, p. 454). Soa a uma piada um tratamento médico matar um paciente mais rápido do que se espera. Em outro trecho:

Pois não morrem tantos que se sangram, tantos que se purgam, tantos que tomam a quina? No dia em que se lhe provar que, de doze doentes considerados incuráveis, um deles foi restituído à saúde por meio de água fria ou quente, está o bom do padre disposto a conclamar aos povos este remédio como de invenção divina. (GUIMARAENS, 1960, p. 454)

De modo fanático, as teorias são apoiadas pelo monge beneditino frei Benito. Se dependesse da opinião dele, logo a água se transformaria numa criação divina, e, pelo óbvio, é comum na religião se atribuir a tudo na terra a criação de Deus. Já, no caso, os remédios de verdade, como um purgante, de acordo com essas teorias, esses sim, seriam ineficientes. O narrador considera: “Quanto aos purgantes, o caso é diferente: de acordo com o médico patricio, e *por reflexiones propias* está convencido, não só da sua inutilidade, como também da sua prejudicialidade” (p. 452). Purgar é purificar; contudo, e finalizando o raciocínio, o narrador expõe mais uma referência originada do frei: *que esse processo com os purgantes diminui a evacuação*. Essa teoria deveria ir descarga abaixo.

### 3.9 “Cavaco linguístico”

Em uma conversa, Ludovicus, um obcecado pela língua portuguesa, começa a questionar o uso de determinadas palavras. O narrador usa a primeira pessoa para contar as histórias, ele dialoga com as personagens, porém se esconde. É possível deduzir que todos sejam Guy d’Alvim, autoria claramente expressa no primeiro parágrafo da crônica “Jacinto”. Existem várias facetas desse narrador, mas muitas delas lembram o próprio Alphonsus.

Em “Cavaco linguístico”, há um narrador personagem que participa das ações da história. Nesse caso, o alvo de críticas é Ludovicus, um “vernaculista” - que preza pela pureza e correção da linguagem. O personagem-narrador o trata com indiferença, o que faz dele vítima. Ludovicus lembra os gramatiqueros de hoje em dia. Esse encenqueiro da linguagem o corrige em cada fala, causando um entrave no diálogo. A conversa prossegue, mas sempre com as correções vernaculares de Ludovicus. Ao final, depois de suportar as extensas explicações etimológicas, o narrador se irrita e, rogando a Francisco de S. Luís, manda às “profundas do inferno” o gramatiquero. Esse sentimento de apoio a uma “purificação” da linguagem irrita o narrador-personagem. Essa história vai se transformando em uma piada à medida que a correção de um se transforma no erro do outro.

O narrador inicia a crônica caçoando do personagem Ludovicus. A terminação do nome do vernaculista já incita uma desmoralização. Ele também é chamado de “mestre” e o narrador o trata o tempo todo com educação. Em certos momentos, enfatizando o respeito por ele, o atende por “respeitável”, “querido” mestre. O texto se inicia assim: “Ontem, quando eu atravessava a Avenida Romana, encontrei-me com o abalizado mestre Ludovicus, reputado vernaculista da cidade das Árvores” (p. 456). O nome da avenida sugere um retorno ao latim, por fazer referência a Roma. Por essa narrativa se tratar do uso da língua, “cidade das Árvores” sugere um retorno às origens das palavras. O sentido etimológico, ou o uso do radical (raiz) para identificar a família das palavras, coincide com o que simboliza a árvore. A cidade poderia ter qualquer nome, mas “Árvore” traz comicidade, no contexto.

O narrador-personagem estava passando pela rua quando Ludovicus puxa conversa. A palavra “afares” é o primeiro alvo de discussão. O narrador observa a reação do vernaculista: “mirou-me de alto a baixo, estremecendo-se todo, como se um cascavel (*crotalus horridus*) o houvesse picado” (p. 456). Essa palavra não deveria ser usada porque era de origem

de outra língua. Ludovicus era contra os estrangeirismos. É visível no texto a irritação do personagem gramatiquero, em repreensão ao uso de “afares”. Ele diz: "Homem de Deus, terá você perdido o resto de juízo que tinha? Engula quanto antes esse galicismo horrível. Bluteau condenou-o por desnecessário, e o Francisco de S. Luís manou-o para as profundas do inferno” (p. 457). “Galicismo” significa que “afares” é de origem francesa, e quem faz uso dessas palavras rebaixa a língua portuguesa. “Galicismo horrível” quer dizer que Ludovicus abomina o costume de imitar os franceses. Porém, “afares” tem sentido e origem confusos: pode estar relacionado a uma tribo africana, e que foi colônia da França. A pronúncia pode indicar proximidade com a língua. A África é de onde se origina a palavra. O narrador usa ainda o verbo “regougar” na resposta que deu para Ludovicus. Uma palavra com ambiguidade: “som emitido por um animal (gambá, por exemplo)” e “resmungar”. Do mesmo modo que em outras crônicas, o sentido das palavras se confunde. Elas associam personagens a animais produzindo humor. Padre D. Raphael Bluteau e Francisco de São Luís Saraiva (D. Francisco II) são dois defensores do puritanismo da língua portuguesa.

O amigo tenta corrigir dizendo “afazeres” no lugar de “afares”, mas o vernaculista prova saber bem a etimologia: “Não passa de uma tradução aportuguesada do negregado termo que você empregou. Diga de uma vez ocupações ou coisa que as valha” (p. 456) . Ludovicus, ao usar “negregado”, comprova que o amigo está misturando a língua, sugerindo também uma mistura de raças. Vocábulos africanos aportuguesados estão na mesma linha que a formação étnica do brasileiro.

A conversa segue e o amigo dá outra resposta, e mais uma vez ele é repreendido. A palavra agora é “abrutecido”. Ludovicus diz, novamente, ser do francês. O amigo, gentilmente, vai se explicando, dando satisfação da sua vida pessoal para o enxerido vernaculista. Ele tem obrigações a cumprir, mas o intrometido parece não ter nada para fazer. Por esse motivo fica policiando a fala do outro. O amigo vernaculista diz para não usar “abrutecido” porque é francês *abrouti*. O narrador-personagem usa neologismos. Demonstrando estar confuso, diz: “sinto a cabeça deslocada num doidivagar afroso”. A África é mais uma vez invocada, pois se pode supor: “afro” + “-oso”. O sufixo é um intensificador de “afro”, o que dá entender que ele foi influenciado pela cultura africana. Ludovicus se volta para um similar em francês: “*Affreux?* está você hoje intolerável”. A palavra “*affreux*” pode ser traduzida

como “horrível”. Na narrativa, ainda é motivo de discussão “alterado” e “alambicado”. Ludovicus rebate chamando quase tudo de “galicismo”. Depois, “surmontar”, que se origina do francês “*surmonter*”.

O narrador-personagem se mostra redator de jornal. O impasse entre os dois personagens está em usar apenas vocábulos latinos como forma de valorização da língua. Pode ser interpretado também como uma discussão patriótica. Tentando se explicar a Ludovicus, diz:

Assim, há ocasiões em que escrevo o mais resumidamente possível, com medo de incidir nos erros crassos de que nunca mais se penitenciarão tantos colegas da nossa imprensa, useiros e vezeiros em múltiplas acordas literárias, onde há muito alho e azeite, mas que pecam pela ausência do açúcar e da manteiga. Outras vezes, tão longa é a minha tirara... (GUIMARAENS, 1960, p. 457)

Ao ouvir esse comentário, o vernaculista chama o amigo de “francelho abominável” e “bastante italianizado” (p. 457). Termina o sermão se queixando do uso de “tirada” e afirma que o amigo deveria dizer assim: “tão longo é o meu rasgo ou lanço de eloquência...”. E o amigo, já no limite da paciência, completa a frase: “que sou capaz de obrigar o mais pacato e sensato leitor a perder a cabeça...” (p. 456). O Ludovicus usa “rasgo”, sinônimo de “escrita a pena”. A palavra “lanço” tem sentido informal de “vômito”, dando a entender que as “tira-das” do amigo redator são repugnantes.

Fazendo o papel de almofadinha mais que chato, Ludovicus não se contém e implica até mesmo com “perder a cabeça”. Ele vem com um “abominável *perdre la tête*” e completa: “Só perdem a cabeça os guilhotinados ou degolados; os outros homens perdem... o juízo, os sentidos, etc. (p. 457). O narrador-personagem é incessantemente corrigido pelos “francesismos”. “Mestre” é uma palavra muito usada nas crônicas. Soa uma ironia sobre os diplomados. O amigo, então, se referindo a Ludovicus como “meu querido mestre”, usa “*dessert*”. As últimas palavras desse “amistoso cavaco” seriam do vernaculista, mas, e já era de se esperar, se revolta com a palavra “sobremesa” em francês. A indignação o faz dizer “*vade retro!*”, tentando expurgar a linguagem do amigo. E por associação, o narrador-personagem recorre ao sentido usado pelo próprio vernaculista onde D. Francisco de S. Luis manda os galicismos às “profundas do inferno”. E, no caso, “cavaco” pode significar “um conflito entre amigos” ou uma “iguaria”, parecida com uma lagosta e nativa da África.



### 3.10 “Barbearia São José”

A crônica trata da singularidade de um quadro pendurado em uma barbearia. Sr. Emanuel Carrapazzana, dono do estabelecimento, optou por decorá-lo com uma pintura da sagrada família um pouco incomum. Um pintor fez sob encomenda; já a qualidade do trabalho é motivo de dúvidas. S. José, Nossa Senhora e o menino Jesus são descritos cada um executando um movimento, exercendo uma função no trabalho: José com um enxó (instrumento similar a uma pequena enxada), Nossa Senhora na roca e o menino Jesus ajudando o pai. Essa é a representação mais difundida pelas igrejas: uma imagem valorizando o trabalho. Mas o barbeiro Sr. Emanuel Carrapazzana escolhe personalizar essa pintura que já vinha sendo clonada há séculos. E essa versão do quadro da sagrada família fica aos moldes da barbearia.

Essas oleografias que representam a sagrada família seguem normalmente um padrão. Antes de comentar sobre a pintura pendurada na barbearia, o narrador faz uma descrição da imagem conhecida por todos: “coroados todos os três de halos de luz fulgurante”, “os três com o mesmo angélico sorriso nos semblantes angélicos, satisfeitos na sua pobreza, alegres no incessante labor”, “o fundo do quadro é sempre um pedaço de céu, que entra pelas janelas abertas e envolve de azul os sublimes operários” (GUIMARAENS, 1960, p. 458). O fato de os três estarem trabalhando chama a atenção do narrador. O valor do trabalho é difundido pelas igrejas. O narrador é extremamente irônico na análise da imagem da sagrada família. O riso/sorriso partindo de figuras sagradas é objeto de interesse desse eu-poético alphonso. A curiosidade a respeito do humor dos personagens celestes contribui para a evolução da caracterização do humor nas narrativas.

O quadro difundido pela igreja é diferente daquele pendurado na barbearia, possui os elementos comuns, não surpreende. Nele, o narrador observa a cor branca: “angélico”, no caso, é repetido duas vezes, e em outro trecho sobre a pomba “alvíssima”, “asas de neve”, “raios de sol por sobre as cabeças luminosas” (GUIMARAENS, 1960, p. 458), um pleonismo. Essa repetição é considerada um vício de linguagem. Para os gramáticos pode empobrecer o texto. Através desse jogo linguístico, o narrador desconsidera o quadro da Sagrada

Família. A pintura não pode ser vista como uma *obra de arte*. Sendo assim, o quadro encomendado pelo dono da barbearia é diferente, *sui generis*. Não segue os padrões da igreja, mas o gosto do barbeiro. Uma inovação que caça os moldes cristãos.

Sobre o barbeiro é ainda apresentada a cor: “moreno maometano”, *de um povo mouro*, “anjo vingador”, *o mesmo que anjo negro*. O narrador o descreve assim: “homem de admirável sangue frio”, “esfolava os seus clientes com uma navalha maior que uma espada; dir-se-ia um anjo vingador, armado de flamejante gládio, um herói manchego a brandir ferocíssima durindana, um moreno maometano, manejando pelo ar um alfanje moirisco, ou um soldado persa a furar o espaço com a sua cimitarra curva (p. 458). Há referências literárias: “herói manchego” a D. Quixote, e “durindana” a Carlos Magno, na *Chanson de Roland*.

O quadro que foi colocado às vistas dos clientes tem S. José de navalha na mão testando o corte, Nossa Senhora dobrando peças de linho e Jesus com uma tesoura dourada sentado no chão e cortando papéis. O narrador afirma ser o quadro “originalíssimo”, pintura singular e propícia aos ideais de Carrapazzana: “Para ele estava na vontade de cada um fazer de S. José o operário que bem quisesse” (GUIMARAENS, 1960, p. 459). E essa “invenção piedosa” conquistou o Cabido, ou seja, os clérigos.

### 3.11 “Cai a Garoa... (Recordações de São Paulo)”

Alphonsus aborda vários temas em suas crônicas: o feminismo, o machismo, a corrupção, as normas da escrita, o catolicismo, o paganismo, o romantismo, arte, música etc., mas o grande ataque cai sobre o corpo eclesiástico. Às vezes as estórias podem não se referir diretamente a eles, mas há sempre uma nuance, sugestão a algum santo, capela, entre outros que estejam ligados à igreja católica, à religião. De forma recorrente, a referência a elementos da religiosidade retornam nas crônicas, e são muitas vezes o alvo direto da crítica e a fonte do humor. Para além de uma provável convicção religiosa ao cristianismo por parte do autor, a instituição igreja católica com sua estrutura e sua hierarquia torna-se um objeto de sátira por meio de um humor sutil e crítico. Essa narrativa mesmo deveria se chamar “Um frade matreiro” ao invés de “Cai a Garoa...”, e nesse caso, o protagonista é um frade realmente matreiro: ele se mostra mais esperto que o ladrão que cruza seu caminho.

Não existe uma moral no final da narrativa. Ela apresenta elementos de piada: é curta, um diálogo, dois personagens, um *passa a perna* no outro, ao final uma revelação cômica catártica. Contudo, o narrador diz ser uma “história alegre”, um “pequeno conto”. Existem três amigos se divertindo e quem conta a estória do frei é Angelo, um “espadaúdo moreno”. É uma narrativa dentro de outra, uma espécie de *mise en abîme*. O narrador também participa dos diálogos entre amigos, e ouve junto com Lourival o conto do frade. Em um bar na cidade de São Paulo três amigos conversam bebendo cerveja. Lourival escreve poemas e declama insistentemente e Angelo resolve contar o caso de um frei. O narrador-personagem caçoa da estória do amigo: “Sempre a zombar desses santos homens” (p. 460). Essa é uma revelação compatível com as crônicas de *Mendigos*. Na estória, frei Martinho ao ir, como de costume, recolher frutas para o mosteiro, é surpreendido por um assaltante. O frei muito esperto faz uma proposta para o bandido e acaba invertendo a situação. O bandido sai derrotado diante da esperteza do frei.

Angelo inicia assim: “Era uma vez um convento de capuchinhos, bons garfos e melhores garrações” (p. 460). Uma sugestão aos contos de fadas é feita no início da frase indicando que poderia ser, devido ao uso de ironias em *Mendigos*, o contrário: não, não *era uma vez...* Eram todas as vezes. A ideia de que se produz um conto já se desfaz ali mesmo. Comentar a comilança de freis, ou o modo de vida medieval, traz também à tona o grotesco.

Essa é uma das narrativas de *Mendigos* em que mais se apresenta o sentido grotesco. Encher a barriga, pensar apenas no intestino, enganar o ladrão para recuperar a comida são aspectos de um grotesco concentrado e direto. As partes baixas são as que comandam o corpo.

As deformações ajudam as artes rejeitadas a circularem por meios que não são os habituais dos artistas. Quando a arte e o artista são rejeitados pelos meios de massa, o grotesco pode ser uma saída. O *belo primeiro* da poesia ou prosa precisa ser distorcido para se encaixar. No grotesco, o inesperado é aceito. O grotesco é a expressão mais pura do humor. Não é à toa que está relacionado a afecções e deformidades. Mesmo que o grotesco tenha uma conotação artística, ele parte do campo biológico, o que o torna muito mais universal.

Angelo era um “inimigo fidalgal dos versos e de todas as nove musas” (p. 460). Um outro aspecto das narrativas é o jogo de semelhança entre palavras: “fidalgal” está próximo de “figadal”. Um se refere à nobreza e o outro ao humor da bÍlis. O fÍgado também aparece em outra crônica de Alphonsus. As sutilezas fazem parte de um todo em *Mendigos* e a ironia é gritante. *Um frade roubar um ladrão* poderia até ser, talvez, um conto de fadas, porém, nesse contexto, é algo duvidoso, porque até mesmo o final dessa narrativa causa contradição. A surra que o frei dá no saltador imprime a ideia de que *justiça foi feita*. E sendo um frade, ele não deveria agir com violência, essa não é uma forma de *justiça*.

Confirmando a natureza cômica da estória de Angelo - anjo/angélico -, como parte de um preâmbulo, diz: “mais ridículo que um inglês só dois ingleses”. Essa frase é atribuída a Val de Lobos, Alexandre Herculano, escreveu Bobo. E posteriormente usa “mais matreiro que um frade só dois frades” (p. 460). Pelas palavras de Angelo, se confirma o envolvimento dos personagens com a escrita: “e essa opinião sua que julgo verdadeira, tem sido glosada e repisada por muitos cronistas e jornalistas que se achavam sem assunto, como nós” (p. 460). Nas estórias de *Mendigos*, os narradores se assumem poetas, redatores etc.

Uma das poucas vezes em que o narrador fala da figura feminina com erotismo: “tinha veias finíssimas de sangue azul e tênue como os seios de uma mulher” (p. 460). Esse comentário surge quando ele observa o mármore branco da mesa. “Letícia Ofélia” e “A freira e o pintor” são estórias em que mulheres protagonizam. Elas costumam surgir nas narrativas como esposas, amantes, ora santas: virgens, nossas senhoras, ora malélicas.

Martinho é o nome do frade. Ele é mais um símbolo de egocentrismo no mundo da religião. Angelo, ao descrever o eclesiástico, mostra as características básicas: “viviam sempre sonhando com perus e patos recheados, e vinhos de colheitas ancestrais”, eles tinham uma vida “contemplativa, que entendiam ao modo deles, não como o surto da alma até Deus” (p. 460). O narrador usa “astuto irmão”. O nome do frei tem associação com “Martinho”, personagem de *Escrava Isaura*, de Bernardo de Guimarães. Ele é uma espécie de lázaro. Há uma referência feita por Angelo: “assim se chamava o astuto irmão, que muito seria da hominímia involuntária que tinha com o herói de negregado e torpe poema”. Martinho era encarregado de uma “santa missão”: “fazer uma peregrinação semanal à cata de víveres e pesetas” (p. 460). O narrador usa “gorjeio matutino dos pássaros que saltavam na ramaria verde das árvores”, numa referência paródica ao romantismo. Essa estória tem como cenário a Espanha, mas a conversa entre amigos acontece num restaurante em São Paulo, “só frequentado por estudantes e artistas” (p. 459). Martinho seguia pela floresta “desmanchado em um sorriso beatífico”, lá ia ele: “Com um saco de mantimentos às costas e uma bolsa recheada de dinheiro a tiracolo”. Diante dele surge o “vulto sinistro de um salteador, barbado e mal encarado” (p. 461). Essa passagem lembra muito o conto do *Lobo Mau e Chapeuzinho Vermelho*.

O frade Martinho foi roubado pelo salteador. Mas ele explica que precisa dar satisfação para os irmãos do roubo, “mansamente” ele diz que irá satisfazer com maior prazer a “justa ganância” do ladrão. *Justiça* é um tema também recorrente em *Mendigos*. Então o frei engana o ladrão. Pede para atirar no hábito usando a espingarda até que ele esteja bem cravejado de balas. O salteador se empolga no tiro e gasta as balas por completo. Martinho explica que tem um amuleto sagrado que protege o seu corpo, e assim ele pode voltar para o convento com uma explicação para o sumiço dos mantimentos e dinheiro. Mas, como já era de se esperar, o frade, se certificando da falta de balas, recupera os pertences e termina dando uma surra no bandido.

Não se explicita uma moral ao final da narrativa. Essas peripécias do frade Martinho, misturando elementos das histórias de cavalaria, ora parecem um conto, ora lembram uma piada de padre.

### 3.12 “Fúnebre inauguração”

Nessa narrativa, o tema é sobre uma festa montada para a inauguração de uma casa funerária na metrópole. Segundo o narrador, esse evento deveria ser feito em um cemitério, à moda byroniana, bebendo em crânios e batucando ossos. Além da parte religiosa, a política também é alvo das críticas bem-humoradas de Guy d’Alvim. Inaugurar uma empresa funerária com banquete é algo surpreendente para esse observador, que também é o narrador. Em *Mendigos* esse personagem-narrador, que é possível dizer ser Guy d’Alvim, está quase sempre escondido. Muitas vezes, ele é imperceptível, mas a primeira pessoa se faz marcante com um “me”, um “eu”, às vezes expresso apenas uma vez na crônica. A narrativa se dá, quase sempre, de modo impessoal.

Inaugurações são comparadas a confeitarias, teatro, sociedade carnavalesca, ou seja, uma festa de “aparências”. A comida é sempre usada para ilustrar o personagem, a situação. Uma necessidade básica que precisa ser exposta no contexto. É sinônimo de alegria, comemoração, abundância, contudo nas crônicas significa o instinto básico de sobrevivência e o grotesco. A palavra “pândego” vem do latim *pantificare*, encher a pança. Ela é uma das características atribuídas a essa faceta humorística de Alphonsus de Guimaraens. *Encher a barriga de comida* se mostra uma preocupação constante nas narrativas de *Mendigos*. Sobre as inaugurações:

é sempre acompanhada por um solene regabofe de secos e molhados, mais ou menos diplomático, em que os rubicundos ou pálidos convidados e comparsas, depois de encherem os respeitáveis ventres, desejam as maiores felicidades ao novo estabelecimento, entre hurras guturais e hipes tenorizados e trêmulos. (GUIMARAENS, 1960, p. 472)

A diplomacia é incluída nesse parágrafo e é uma afirmação: *que na hora de comer quem é diplomático deixa de ser*. A *dúvida* indica uma certeza de que a natureza primitiva está falando mais alto do que a ética/etiqueta. A bebida também é uma constante: vinho, whisky, Kummel, absinto, cada um com um objetivo específico dentro da estória. Nessa festa, o vinho. O narrador diz: “ao comovedor desenvolver das adoráveis garrafas”, “não há nada neste inabitável mundo que mais nos satisfaça que um piche de bom vinho; é sabido que este néctar dos deuses dos borrachos enche de contentamento o coração dos homens, -

*laetificat cor hominum.*” (p. 472-473). A frase em latim é apenas para confirmar pela linguagem do Vaticano o prazer que traz o vinho.

Na inauguração da funerária, “a alegria torna-se geral”. O narrador dá o nome de “sovinada” a essa estória que irá contar: zombeteira, irônica, satírica. Essa situação registrada por ele é algo incomum: “mas inaugurar uma empresa funerária, como acaba de dar-se no Rio, com um banquete em que se lhe augurem todas as venturas vindoiras, é cousa pasmosa e inédita”; “mas abrir a torneira da alegria junto a uma empresa tão fúnebre, é coisa digna dos dias que vão correndo desatinadamente” (p. 473). Queixando-se da modernidade, o narrador reforça que “abrir a torneira da alegria” para um funeral foge aos seus princípios. Esse personagem-narrador onisciente que conta a estória emite uma opinião, confundida e oculta entre as crônicas. As pessoas que participavam da festa apresentavam um perfil. Sobre um dos convivas diz assim: “pândego por natureza, de taça em punho, bebeu ‘à saúde’ de todas as endemias e epidemias, entre as quais colocava as estradas de ferro, os autos e os aeroplanos: teve as mais encomiásticas palavras para os médicos e boticários, colaboradores ativos de todas as empresas daquele gênero” (p. 473). O narrador critica inaugurações em outras crônicas. O político é desenhado participando de um evento em que obras inúteis são oferecidas à população. Essa é a caricatura do personagem.

Esse evento dispôs aos convidados todas as regalias possíveis. E entre as conversas surgiam assuntos: “as mais apimentadas galhofas e pilhérias”. Nessa narrativa, pequenas piadas a respeito dos convivas são dispostas. Uma ilustração: “nenhum dos convidados pensou qual deles concorreria em primeiro lugar com a vida para a prosperidade da necropolitana casa, comprometendo-se cada um por sua vez em ser freguês pontualíssimo da mesma” (p. 473). Os convidados são vítimas de uma pegadinha/troça. Nenhum deles gostaria de morrer para que a funerária progredisse. Assim, o que havia na festa era para distração. Nesse festejo, os quitutes eram os mesmos de qualquer banquete.

Os jornais são a fonte onde o narrador busca informações sobre o evento. Ele é uma espécie de comentarista humorístico. O narrador banaliza o banquete da inauguração funerária que, de certa forma, corresponde à natureza do evento. A respeito da toalha da mesa, comenta: “a alvura da toalha, muito embora pudesse essa ser comparada por algum poeta

fatal a um sudário que envolvesse os restos mortais das vitelas, carneiros, e leitões sacrificados em homenagem ao bródio suculento e galhofeiro, traria de certo às almas dos convivas a alegria pacífica e branca da existência e não a poeirenta visão da morte” (GUIMARAENS, 1960, p. 473).

Essa crônica não tem eclesiásticos como protagonistas, mas as sutilezas estão presentes. Tem sempre um vigário benzendo um defunto, e também apresenta sugestão ao “santo sudário”, peça que representa o sofrimento de Cristo sendo comparado a uma toalha branca. O narrador joga a responsabilidade dessa comparação a “algum poeta fatal”. Assim, o banquete não deveria ser feito de forma convencional e a sugestão que o narrador oferece é que “melhor seria que o festim se realizasse entre as aleias de um dos vastos cemitérios da metrópole brasileira”, “e que os diretores bebessem, como no tempo do romanticismo byroniano, em crânios, e batessem com tíbias o compasso dos hinos báquicos, alevantados à prosperidade da empresa” (p. 473). O romantismo é, dessa vez, criticado explicitamente, porque um cemitério seria o melhor lugar para um banquete funerário. Um cenário incomum para festas e para quem não se envolve com algum movimento literário.

### 3.13 “Comédia ou farsa?”

Nessa crônica, o narrador especula sobre o sentido de *comédia* e *farsa*. O personagem W.C., cidadão, vem com uma pergunta nem um pouco convencional: se as reuniões das academias de letras do país são comédias ou farsas. O narrador, incumbido de responder, cita um evento ocorrido com um coronel da ex-Guarda Nacional de São Paulo. E traz definições diferentes para a palavra “comédia”, vinda de outra época entre os gregos. A *farsa*, que é um tipo de peça teatral, se inverte e vira “logro”, “mentira”. Há ainda referência a um Vieira, que pelo contexto, é possível supor ser o Padre Antônio Vieira. Coruja, outro personagem, ao ilustrar *farsa* e *comédia*, cita uma frase desse Vieira. O provável padre emite uma opinião sobre o que diz serem os pregadores da sua época: “Não é comédia, é farsa”. O conceito de “peça teatral” cai por terra. O óbvio se mostra na frase: *o que se prega é a “mentira”, “enganação”, e nem riso provoca*. Os sintagmas são tomados ao pé da letra.

Logo de início, já se encontra uma definição etimológica. Vem separada do corpo do texto indicando uma extensão das ideias do narrador: “Comédia, do grego “Komedia” de Komé, aldeia, “odé”, canto. Farsas, do francês *farce*, ou do italiano *farza*” (p. 474). As três línguas consideradas base pelo narrador - grego, francês e italiano - indicam as culturas de interesse do narrador, e não busca do inglês ou espanhol. As iniciais W.C., nome do cidadão, são as iniciais de “water closet”, o mesmo que banheiro. Esse cidadão esconde a identidade do mesmo modo que o narrador se oculta sob pseudônimo. É possível deduzir, principalmente, pelo comentário proposital que o nome verdadeiro se escondia “sob as cabulosas e nada perfumadas iniciais W.C.” (p. 474). O alvo principal dessa crônica são as academias brasileiras de letras do país afora. Em certos trechos, onde o narrador trata o personagem de modo como se não o conhecesse, indica o contrário: o narrador pode também assumir aquela identidade ocultada propositalmente: “Bem se vê que o tipo é metido a engraçado e pretende ridicularizar institutos” (p. 473). Esse tipo lembra o próprio narrador, Guy d’Alvim, faceta humorística de Alphonsus.

As sessões das academias de letras do país são vistas como comédia e como farsa. É uma comparação contundente, uma crítica explícita. Sobre essa comparação, pairam as normas gramaticais, objeto de interesse do narrador. Ele, então, diz que dará uma “lição de vernáculo”. E a parte que causa riso é quando afirma que “uma sessão de poetas” é sinônimo de

comédia e farsa. O conhecimento dos vernáculos/normas gramaticais é usado justamente contra quem tem domínio das letras: membros das academias. O narrador é um brincalhão por buscar dar uma explicação formal a uma figura que, pelas iniciais, não só indica informalidade, mas principalmente a *baixeza* natural do burlesco. O personagem W.C. é a personificação do burlesco. Esse “consulente”, W.C., pressiona o narrador a dar uma resposta para a pergunta. Portas de banheiros são cheias de frases, e também perguntas, uma possível perspectiva para o início do diálogo.

Na busca de uma resposta bem estruturada, várias explicações e fontes são apresentadas: “a farsa é sempre burlesca e a comédia nem sempre o é, tanto assim que temos a alta comédia e a comédia baixa” (p. 474). Mais uma vez um personagem tem nome propício para gerar o riso, “Coruja”. Esse “Coruja” - sabedoria, simbolicamente - junto com outros autores fundamentam a resposta ao consulente. O narrador tem como auxílio o Coruja e também letrados conhecidos: Cândido Lago, Cândido de Figueiredo, Sílvio de Almeida e Carlos Góis. São “luzes fisiológicas”, e Coruja um “compulsado”. Eles têm algo em comum: são autores que traçam as normas gramaticais, de escrita. Cândido de Figueiredo, por exemplo, publicou um livro com o título de *A arte de escrever*, e até *A arte de escolher marido*. Obras que estipulam regras. Livros modelos que ajudam na pesquisa dos léxicos. Esse que conta a história exalta o domínio da linguagem, mas também caçoa. São responsáveis por cuidar desses “ingratos assuntos”. Para dar um tom de informalidade/objetividade, a frase que questiona a sabedoria é construída em terceira pessoa: “poderemos expender a nossa opinião, na altura das nossas fraquíssimas forças” (p. 474). Uma antítese é usada e conseqüentemente uma segunda, em estado oculto: de “altura” surge “baixeza”. Essa última palavra, além de significar “pequenez” é também “vileza”, “falta de dignidade”. Pela complexidade semântica, outro discurso é criado paralelamente. O humor, muitas vezes, parte das falas não explícitas.

W. C. quer saber se as academias de letras são comédias ou farsas. Definindo de maneira sutil, o narrador explica: “Comédia é (qualquer léxicon assim a define) uma peça teatral em que se põem em ação de um modo joco-sério os caracteres, os costumes ou fatos da vida social”. E utilizando uma definição antiga e básica continua: “Divide-se a comédia em alta e baixa. A alta é também chamada comédia-drama, e as suas principais personagens pertencem

sempre à classe culta da sociedade; a baixa traz à baila o zé-povo, e é cheia de cenas populares, com incidentes cômicos elevados à última potência, num extraordinário exagero” (p. 474). Esse que conta a história é também personagem. Há várias crônicas em que ele participa do diálogo e interfere na cena. Ele também é intelectual, mantém um círculo de amizade com poetas e escritores. Conhece os bastidores das edições de jornais. E tem domínio da literatura. Cita escritores cânones e joga com os sentidos, criando humor, demonstrando conhecer essas obras clássicas. Nessa narrativa, ele cita mais um: “Molière foi o mestre supremo dos dois gêneros”. Exemplo propício para quem pretende criar uma relação entre comédia e farsa, indo até à raiz da questão. Diz ainda: “Já vê o consulente que nada há de comum entre as reuniões acadêmicas e as representações públicas”. Na Idade Média era a igreja que proporcionava ao povo um momento para as representações públicas.

Outro gênero literário conhecido do narrador é a sátira e inerente a ela há a ideia de ataque: “Certamente, quando se quer cobrir de riso qualquer ato sério, a sátira acode-nos imprevistamente aos lábios, há em tudo, nas nossas menores ações, uma parte burlesca, explosivamente marcial às vezes” (p. 474). Ridicularizar é uma forma de ataque. Ela é “explosivamente marcial”, elucida o texto. Outro tipo do gênero se deve a Menipo, conhecida como sátira menipeia.

A sátira de Menino apresentava formato de romance, enquanto outras se encontravam em forma de poemas. Há explicações verossímeis para comédia e farsa. E sátira é uma extensão para que se entenda o cômico no geral. O narrador faz alusões e cita trechos da literatura para dar coerência ao raciocínio que associa a *comédia* à *farsa*. A partir de uma base de explicações e referências convincentes, uma situação entre um militar e políticos surge no texto deslocando o sentido de farsa, criando humor: “Já vi um coronel da ex-Guarda Nacional, em S. Paulo, querendo impor silêncio a uma assembleia política amotinada, subir ao palco, e num gesto digno de Napoleão ou de Foch, puxar da durindana e com ela fazer vários círculos concêntricos pelos ares. Aquilo para ele era uma farsa” (p. 475). A *farsa*, entendida como peça teatral, muda para farsa (mentira). Para o militar, a organização política era um embuste. Mas também pende para o burlesco, sentido apropriado para uma “assembleia política amotinada”. O narrador também revela o seguinte: “nas eras priscas, o vocábulo *comédia* tinha entre os gregos outra significação: era a ronda de mancebos de um lugar que

iam à noite dar descantes às suas namoradas, protegidos pela escuridão ou amparados pelo luar” (p. 475). Essa cena lembra Romeu e Julieta. Um apaixonado fica à beira da janela da amada e toca um alaúde para conquistá-la. Nesse caso, *a vida dos enamorados é uma comédia*.

Na busca de satisfazer a curiosidade do amigo sobre as academias serem comédia ou farsa, o narrador recorre a um trecho escrito por Coruja. Ironicamente, o narrador cita Coruja e Coruja cita Vieira. Citação sobre citação cria uma base sólida de argumento. O amigo espera uma explicação lógica e convincente. Vieira diz que aquilo que faziam os pregadores do seu tempo *não era comédia, mas farsa*. E Coruja dá sua explicação sobre essa fala de Vieira: “não só faziam rir, como ‘provocavam zombaria e mofa’” (p. 475). A comédia faz rir e a farsa é burlesca, contudo é do senso comum o uso de farsa enquanto mentira, algo falso, ludibrioso. Mas o narrador não o expõe. O ensinamento exigido pelo amigo foi concretizado através da citação de Coruja e funciona como uma certa moral: “Aí fica o ensinamento gratuito para aquele que quis motejar daquilo que há de mais respeitado na terra, - as boas letras. E concludo a crônica, abençoando os manés de Roquete, que me ditaram estas eruditas linhas...” (p. 475). É possível que seja Padre Antônio Vieira esse “mané de Roquete”.

Em *Mendigos*, o humorismo está associado aos desafetos do narrador. O cômico é usado para funcionar como uma crítica mordaz aos assuntos da época e que atingiam o narrador Guy d’Alvim. Nessa crônica, as academias de letras se tornam o centro das atenções, merecendo até mesmo uma explicação teórica a respeito desses dois gêneros, muito importantes: *comédia e farsa*. Esses dois gêneros são adequados ao que ocorre nas reuniões das ABLs.

### 3.14 “Carnaval”

Essa crônica trata da natureza grotesca do carnaval e da loucura liberada nessa festividade. Descreve o comportamento humano durante esses três dias. Conta que as pessoas têm a obrigação de serem sérias durante todo o ano, mas que durante essa festa tornam-se irreconhecíveis, agindo por impulso. O carnaval é considerado comemoração pagã. As máscaras que são usadas pelas pessoas colaboram para que cada um revele o seu eu. Esse evento termina na quarta-feira de cinzas revelando o mau humor causado pelos exageros festivos.

Quem conta essa estória se cerca de vocabulário rebuscado. Para dissertar sobre o carnaval, há o uso de uma variação de sentidos que cobrem o campo “riso”: “esgares” (carea de escárnio), “graçola” (piada engraçada), “chocarrice” (chiste), “truanesca” (palhaçada), “pilheriar” (troçar), “chascos” (zombaria), “chufas” (troça). No carnaval, a máscara social é substituída pela da irreverência. O cidadão se desliga das normas, se liberta dos padrões e é tomado pelos desejos inconscientes, sendo considerado como louco durante esses três dias de festa. Essa loucura generalizada é a condição do carnaval.

Há uma lógica para a existência dessa comemoração: “Justifica-se o Carnaval pela necessidade insuperável que o homem tem de se tornar completamente louco ao menos durante três dias em cada ano” (GUIMARAENS, 1960, p. 475). Esse texto aponta que tal período pode ser considerado uma grande *comédia* ou um circo. As pessoas civilizadas abrem espaço para o primitivo e o animalesco se destaca. As profissões deixam de existir e o corpo carnavalesco é feito de uma só massa, sem classes sociais. O texto demonstra que a loucura é necessária, “insuperável”, uma ironia em comparação às reais funções religiosas do carnaval: uma purificação.

O narrador descreve o que acontece com o carnavalesco: “Essa força irresistível agarra-o pelos frágeis punhos e obriga-o a cabriolar indecentemente como um arlequim estafado, trôpego, senil, que rodopia com esgares fúnebres, com toda a sua miserabilidade, num circo sovado pelas patas dos cavalos e pelos pés simiescos de gerações e gerações de saltimbancos ignóbeis” (p. 475). O animal é inserido no contexto: “cabriolar” (pular como cabra), “cavalos”, “simiescos” (de macacos). Uma comédia, um circo, um zoológico são ilustrações para caracterizar o carnaval nessa narrativa. Os foliões “saltam, pulam, pinoteiam, movem-se, agitam-se, arremedam bichos e pássaros, tornam-se galantes e comunicativos” (p. 475).

As pessoas “sisudas”, “cidadãos circunspectos”, tornam-se literalmente animais durante essa festividade. De figuras sérias tornam-se cômicas: “ei-los a pilheriar a torto e a direito”, “numa eructação pestilenta de palavrões torpes, muitos convictos do seu espírito, muitos anchos do seu belo e estardalhante humor”. A identidade se perde em meio às máscaras e multidões e o carnavalesco fala o que bem entende, sem limitações na linguagem. O narrador adota um vocabulário quase incompreensível e analisa o perfil das figuras tipicamente encontradas no carnaval. Uma narrativa rebuscada para descrever a falta de rebuscamento da festa. Linguagem formal em contraposição à informalidade dos festeiros.

Há ainda os que ficam à margem do carnaval e que não conseguem se divertir: “Muitos há também que, mimoseados embora pelo Criador com fisionomias patibularmente grotescas, são incapazes de arrancar do fundo da alma e trazer ao semblante um raio sardônico, um relâmpago fugaz de contentamento; a esses servem-lhes as máscaras, ou antes as sobre-máscaras, se não de disfarce, ao menos do consolo” (p. 476). Algumas pessoas não conseguem se desvincular da imagem de si mesmo em sociedade. Ficam presas às convenções e não se libertam nem mesmo no carnaval. O narrador observa que nesse caso há uma máscara sobre a máscara porque há muito mais que um rosto para se esconder. O bandido que se faz de herói e consegue ocultar esse lado até mesmo nos dias em que tem permissão da igreja para expor os pecados. É um personagem grotesco porque o mau-caratismo o deformou.

O narrador afirma ser morador de Minas Gerais. Ele compara as cidades grandes às pequenas afirmando haver diferenças na forma como a população lida com as máscaras sociais: “nas cidades grandes a multidão carnavalesca se recruta em todas as camadas sociais”, “ao contrário do que sucede nestas pobres cidades mineiras onde tenho vivido” (p. 476). Essas pobres cidades são as do interior onde os moradores se conhecem, e é impossível não ser reconhecido, até mesmo no carnaval. Nas cidades grandes, o mundo fora da festa ficava esquecido e havia o consenso de que ninguém deveria ser identificado. O anonimato era a garantia de que tudo seria permitido. É um evento que, “consagrado a Momo pelos seculares costumes mundanos, alegra superabundantemente a todos os indivíduos que são obrigados a conservar-se sérios durante os outros intermináveis dias do ano, ou por temperamento, ou em razão dos cargos que ocupam” (p. 476). O narrador esconde em “superabundantemente” mais

uma parte *baixa* do corpo. A separação das sílabas “da-men-te” diferente de “dan-te” destaca a raiz contribuindo para que a sonoridade revele o sentido camuflado. A seriedade é obrigatória e entediante. O profissional deixa de existir no carnaval e se torna um fanfarrão. Sancho Panza lembra o rei Momo que por sua vez representa, com uma barriga enorme, a fome insaciável e metaforicamente a mesma da burocracia.

ninguém se espantará ao saber que naquele pachola que ali vai, com ares de alfacinha aperaltado, todo polvilhado e cheio de perfumes parisienses, se oculta a sanchesca pança burocrática de um alto funcionário público, financista emérito, que, deixando de parte a Caixa de Conversão, o Convênio e o mais, deseja desumorar-se diabolicamente como um Mefistófelis de arribação, em companhia de farsolas desconhecidos, tufuis anônimos que nem sem máscaras reconheceria. (GUIMARAENS, 1960, p. 476)

Mefistófeles traz à tona a ideia de maléfico. É mais um nome para “diabo”. Também foi personagem de *Fausto*, de Goethe. Esses dias de festas enlouquecem as pessoas, que se amontoam, fazem caretas, se sacodem – lembra-se um inferno. O narrador diz que o carnaval é uma “tríade funambulesca de dias nefastos e vesânicos” onde os “mortais” podem liberar suas “nefroses”. “A epilepsia e a histeria surgem, fantasiadas, em cada canto de rua: a nevropatia reina e impera em deusa e rainha absoluta, e por debaixo das máscaras postiças quantos olhos se arregalam ansiosos, quantas faces se congestionam” (GUIMARAENS, 1960, p. 476). Nesse trecho, há uma associação entre as doenças dos nervos e os movimentos dos que participam da festa. A alegria exacerbada torna-se uma patologia clínica. Essas reações são sinais de loucura. As pessoas que participam não agem normalmente. Há uma mudança no comportamento. O narrador frisa que doença, loucura e reações das pessoas durante o carnaval estão num mesmo plano. Doença, loucura e diabólico integram a conotação do texto ao formar uma imagem do carnaval. As crônicas apresentam traços da cultura pagã.

Guy d’Alvim é, de certa forma, semelhante ao poeta simbolista Alphonsus, um místico. O narrador, do mesmo modo que em outras estórias de *Mendigos*, volta ao período medieval: “Há também no carnaval alguma coisa do sabbat medievo: esses máscaras que passam travestidos em leopardos e crocodilos, em onças e leões, em sapos e bodes, fazem-nos pensar instintivamente nessa noite satânica de pesadelos que cobriu de horror e luto toda a Idade Média” (p. 476). Animais são inseridos na cena para fins humorísticos, mas nesse contexto

o que se sobressai são as palavras “bodes”, “satânica” e “sabbat” que deixa subentendido “bruxaria”. Nos textos já analisados, há o uso de sentidos ligados ao diabólico, à bruxaria e à feitiçaria. Esses usos não são capazes de emitir o significado literal, mas sim um *humor sarcástico*.

Os vocábulos que pertencem a esse campo semântico funcionam como interjeições abandonadas em sentenças localizadas em trechos que provocam riso. O narrador usa “onças”, “leões”, “sapos”, “bodes” e “noite satânica” em um mesmo trecho, insinuando que podem viver em harmonia, mesmo se opondo a uma constrição religiosa-cristã. No caso, o que é temido perde o poder de assustar. Uma arma que antes era usada para ferir e se transformou em cabo de guarda-chuva nas mãos do artista. Deformações causam espanto e também riso. O riso tem que ultrapassar os limites do *sério*. A religião inserida no universo artístico causa polêmica, até repulsão. Algumas fronteiras quando são ultrapassadas trazem desavenças. O narrador não só conhece termos que remetem a uma cultura pagã como também disserta sobre ela. O paganismo se desenrola naturalmente nas páginas de *Mendigos*. Apesar dos ataques ao mundo cristão o narrador se sustenta através deste mesmo mundo.

Os textos são uma miscelânea de *crenças*. Vê-se: “Larvas e vampiros, íncubos e súcubos, espalmam pelo ar as suas asas negras; dançam macabramente, amam sacrilegamente”, “O carnaval, festa pagã por excelência, é tido vulgarmente por obra do demo: se tal acontece, não é essa uma das suas piores...”, “Ele é a representação ao vivo de tudo quanto sentimos às ocultas dentro de nós” (GUIMARAENS, 1960, p. 477). A palavra *sabbat*, referência desconhecida para os católicos, foi engolida na palavra “sábado”.

Existem dois tipos de poetas em Alphonsus: o cristão e o pagão. A adoção de um discurso cristão, o uso de símbolos cristãos não significa que o poeta seja cristão. Deixar que ocupem quase todo o espaço da poesia é o que traz à poesia a aura mística. O Simbolismo explora essa aura. Discutir sobre determinado assunto é também dar vida àquele assunto. É o que dá característica à poesia, consolida a poética. Cristianismo e paganismo se misturam para dar um rosto à escrita simbolista. Em “Carnaval” o narrador cita dois seres malignos: íncubo e súcubo. Eles são encarnações do mal. Estão ligados ao ato sexual e à violência. A ideia cristã de demônio é a mesma que exclui o que não é cristão. Embora muitos elementos pagãos estejam inconscientemente inseridos na religião cristã, oficialmente o que é pagão é

demoníaco. Alphonsus, em *Pauvre lyre*, optou por falar sobre o súcubo, que é o demônio em forma de mulher. O poeta é seduzido pelo mal. Nesse caso, essa mulher mostra um riso que está na mesma sintonia de Satã. Riso de beleza e riso falso ao mesmo tempo. Normalmente as imagens, um estereótipo de promiscuidade ou violência, estão ligados ao pagão. O poeta se perturba e se flagela diante de um prazer, uma tentação proibida ou totalmente maléfica.

O narrador se mostra devoto, contudo essa devoção é desequilibrada. O carnaval é para ele mais uma dessas “bulhentas festas do povo!”. Nessa crônica, o narrador busca incutir princípios religiosos no desgarrado:

como a realidade que surge em frente da fantasia agonizante, a voz da Igreja se eleva, na triste monotonia das frases sagradas e dos consagrados salmos, e chama os foliões à ordem, murmurando-lhes aos ouvidos impenitentes aquilo que muito bem sabem, mas do que sempre se esquecem... (GUIMARAENS, 1960, p. 477)

Em “Carnaval”, o humor é sutil. Não há exageros na linguagem, nem ironias gritantes. O narrador não floreia o texto. A festa do carnaval não é vista como um divertimento, mas sim um lamento. Os festeiros incomodam: “nesses dias que tão enguirlandados se passaram e que em breve voltarão com a mesma glória e bafejados pela mesma falta de juízo” (p. 477). No final da festa, os vivos tomam a aparência de mortos. A ressaca dos dias anteriores pesa e o convite às orações é visto com mau humor. Os festejos deveriam ser a norma, não os comandos da igreja. A narrativa é construída para condenar os que pularam o carnaval. Há trechos que se assemelham às falas de um padre. O narrador utiliza o recurso discursivo em que a *culpa* substitui a *diversão*:

O terrível *memento* da quarta-feira de cinzas vem encontrar ainda a pobre mascarada a estremunhar de sono, e morta de fadiga; é com mau humor que o ouvem todos a sussurrar dentro das suas almas deturpadas, e muitos viraram para o canto da cama os rostos desfigurados, saudosos do que gozaram, insubmissos à verdade clamada. (GUIMARAENS, 1960, p. 477)

A elocução “insubmissos à verdade clamada” revela uma infidelidade. Também “almas deturpadas” implica a condição de pecador. O que se impõe a um *pecador infiel* é a culpa, ainda que não se sinta culpado.

Em “Carnaval” existe um descontentamento sobre a festa. Não há um humor escrachado igual ao que se encontra em outras. O narrador é aborrecido pelo evento e apela para o sarcasmo. Reserva não uma moral, mas um apelo e um ensinamento. Considera a caveira paradigma por trás de toda aquela folia. Uma visão trágica do carnaval. Sem ironias, o narrador consola a si mesmo por não participar da festa: “quanto a mim, dou-me muito bem com o desconsolado carão que encobre a minha caveira, e estimaria que todos pensassem assim, pois bem nos bastam as máscaras que temos, e as que teremos depois, tão horrivelmente risonhas” (p. 477). O riso da caveira é enigmático. Morte e riso estão interligados. A escrita de Alphonsus demonstra o riso como uma consequência da ironia do destino. O fado é a morte, a gargalhada final e eterna. Não é à toa que a cavidade da boca da caveira é motivo de atenção do poeta, assim como os olhos.

No poema “O nosso quarto”, duas estrofes, a primeira e última do soneto, esclarecem essa ambiguidade do riso. Um riso de alegria outro de tristeza. Um riso que salta do trágico.

- Como há-de ser o nosso quarto? falas,  
Sempre que nós tratamos do noivado;  
E, fitando-me o olhar, sorris e calas,  
Pois me vês a sorrir terno e calado.

Será um céu em meio a duas alas  
De rosas brancas... e no cortinado  
Um pálido da cor suave das opalas,  
Por dois raios de sol dependurado.

E como eu sou um pobre visionário,  
Um taciturno e trágico descrente,  
Arranjarei um quadro extraordinário:

Em frente ao leito dos amores nossos  
Uma caveira a rir eternamente  
Nos braços duma cruz talhada em ossos  
(GUIMARAENS, 1938, p. 13)

A máscara é o ornamento mais conhecido do carnaval. Além da máscara, inúmeros objetos são usados como ornamento e para a diversão. Arlequim, Pierrô e Colombina também foram incorporados à festa. A princípio, o carnaval tem sua origem atrelada ao cristianismo na Idade Média. Mas é notório que as influências vêm de tempos mais antigos. Já o carnaval

que conhecemos hoje é uma miscelânea de tradições culturais. Normalmente adultos e crianças saem fantasiados desses três personagens. Nessa crônica, se tratando de Arlequim, Pierrô e Colombina, há uma alusão a um desses personagens: “ponha o inexpressivo dominó sobre o rosto” (p. 477). Um desenho que lembra losangos, um tabuleiro de xadrez, um dominó faz parte da vestimenta de Arlequim. Fantasias e máscaras circulam durante toda a festa.

O uso das máscaras, principalmente, tem raízes no cômico. Elas estavam nas representações teatrais da Grécia antiga, como um elemento satírico. Já ainda bem antes, entre os egípcios, se constatou esse tipo de uso: eram cunhadas em pedras ou vasos, cobrindo de forma caricatural o rosto dos personagens das gravuras. Do mesmo modo que as máscaras, cabeças de animais eram usadas para cobrir esses rostos e eram exageradas. A figura de animais é, muitas vezes, um artifício cômico. As máscaras abriam espaço para uma linguagem imagética satírica. A caricatura era uma forma de signo para esse tipo de impressão. Reis ou deuses estavam também nessas representações cômicas. Não era considerado um desrespeito aos deuses esse modo de comunicação através de ilustrações.

Nessa crônica, “Carnaval”, o significado de máscara segue em várias direções. Farsa é um deles, como falsidade, ou como disfarce para uma personalidade grotesca ou o verdadeiro eu. Também é um esconderijo para o mau caráter e protetora da falta de ética - há políticos que não precisam usar máscaras porque são deliberadamente desonestos. O narrador opta por também usar uma máscara, a própria face, que depois vai se transformando na face da caveira e que será a derradeira, no encontro com a morte. O esqueleto é a certeza de uma vida diferente mais adiante. É o caso onde esse novo mundo se torna literalmente a grande máscara.

Essa percepção da morte leva a um interesse pela noite, pela escuridão. O fim traz a possibilidade de um contato com o lado desconhecido da vida. No cristianismo o céu e o inferno são as respostas para esse desconhecido. A igreja não aceita especulações. É o lugar definitivo para onde seguem as almas. Em outras religiões, que eram consideradas pagãs, a comunicação com os espectros eram feitas através de rituais em florestas, poções mágicas, metamorfoses e orgias com animais, copulação com demônios, filtros etc. Há interesse, curiosidade humana natural, em descobrir o que há além da morte. Na arte, há inúmeros exem-

plares que foram inventados para atingir essa comunicação com o mundo dos mortos. Monumentos em diversas culturas foram erguidos em homenagem aos que partiram. A morte também é objeto de adoração e culto; tanto humanos quanto animais podem ser sacrificados para que os deuses fiquem mais próximos da terra e se satisfaçam. Estátuas, gravuras em pedras, paredes e vasos. Muitas maneiras de entrar em contato com esse outro lado da vida.

O uso de máscara da face da caveira é uma ideia primitiva. Na crônica “Carnaval”, o narrador interpreta que a face é um “carão”. Esse objeto que encobre o rosto do narrador é exagerado, grande. Essa “cara” é a face do narrador. Nesse caso, máscara e face são uma coisa só. A identidade se constitui por essa unicidade. O narrador é um personagem sem rosto. A identidade, então, se constitui através do uso de uma máscara-mor porque também são necessárias outras para compor esse “carão”. Ele cria uma caricatura dele mesmo. A pança grande também é exibida em caricaturas. Essas são algumas considerações tomadas para definir o grotesco. Nesta narrativa de *Mendigos*, o carnaval torna-se uma festa grotesca. Deformações, exageros e monstruosidades estão no texto. A concepção do narrador sobre o carnaval surge de um sentimento de horror - sobre o *sabbat* medieval. Existe ainda o diabólico incrustado, porém não pode ser considerado horror ou monstruosidade; trata-se de um conjunto de símbolos religiosos possíveis de ser decifrados dentro de um campo semiológico.

O grotesco é o que melhor se aproxima da *carnavalização*. Numa análise bakhtiniana, havia uma vida *carnavalesca* na Idade Média, era uma forma de viver dos populares, uma visão de mundo. E o cômico estava atrelado a esse modo de viver. Havia um grotesco renascentista e medieval. Os substratos para essa composição eram: alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo (BAKHTIN, 1987, p.54). Esse mundo impulsionado pelas necessidades básicas, numa perspectiva moderna/romântica, deve ser recusado. Alphonsus se interessava pelo Renascentismo e Idade Média. Suas crônicas situam acontecimentos que coincidem principalmente com esse momento histórico. O narrador de *Mendigos* está constantemente dialogando com outras épocas.

A imagem de Constança, a prima que o poeta amava, e que morreu de tuberculose muito jovem, pode ter ajudado a construir o conflito entre grotesco e belo, sombra e luz, na poesia simbolista do poeta; no caso das crônicas, acrescenta-se o humor a esses contrastes. Essa musa alphonsina deixou uma impressão espectral; passeia pelas imagens criadas pelo

escritor Alphonsus feito um fantasma. Há sempre uma cova, caveira, mausoléu, um morto, orações, um céu, luz, padre, santos, igreja etc. Surgem envolvidas pela melodia das rimas e estrofes pensadas para reproduzir determinado som. A poesia “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!” é conhecida por imitar o som do sino de igrejas. Num balanço, talvez anunciando a morte de alguém. Uma Constança morta é o modelo de musa do poeta Alphonsus; as crônicas não são diferentes. Ainda que essas crônicas sejam escritas em prosa, os traços relacionados à morte também podem ser visualizados na narrativa. Já a parte sonora não é trabalhada. Há na morte algo de grotesco: na aparência desfigurada, na exposição da doença. A lembrança do corpo exposto no caixão ficou memorizado na mente do poeta simbolista. A brancura desse corpo é relacionada à lua; a roxidão dos cinamomos, planta muito citada nas obras simbolistas; por sua cor pode ser relacionada a algumas doenças e à morte.

Na crônica “Carnaval”, o narrador associa a festa à morte. Os foliões são apresentados, muitas vezes, com o comportamento grotesco, com a fisionomia grotesca. A morte, o grotesco e o demoníaco compõem o quadro humorístico do poeta cronista. A festa que é símbolo de alegria e liberdade é descrita como grotesca; e o cômico vem dessas observações nada prováveis do narrado, que considera o carnaval como algo ruim, embora convencionalmente a sociedade não o veja dessa forma. O carnaval é a festa mais esperada do ano. Esse momento de libertação é benéfico - no geral a sociedade vê o carnaval dessa forma. O narrador faz observações pontuais sobre o pior da festa. E a máscara é um símbolo - o objeto usado para esconder a face disforme do folião. Deformidade patológica e sem cura. A face da caveira é uma máscara e o riso nela é pavoroso, horrível na perspectiva do narrador. Essas máscaras do carnaval não são idênticas às primitivas, superexageradas, mas trazem elementos desse passado. O rosto monstruoso de determinados personagens criados na época dos egípcios continuou a ser reproduzidos através das ornamentações grotescas não só entre gregos e romanos, mas também na Idade Média. É possível dizer ainda que esse espírito caricatural e burlesco das máscaras esteve diretamente ligado à criação do drama na Grécia; surgiu de cerimônias (para Dionísio ou Baco) parecidas com o carnaval moderno (WRIGHT, 1875, p. 48-51).

A história se comporta de acordo com as necessidades da sociedade. São, no caso, as coisas que são usuais, em cada tempo, que permanecem. As crônicas de Alphonsus, “Carneval” - associado à máscara e à caricatura - partem de uma lógica histórica que complementa o humor. Os detalhes históricos influenciam nas características dos personagens e na *argumentação* da narrativa, em *Mendigos*. Thomas Wright, historiador do final do século XIX, considerou um determinado tipo de história ao analisar a caricatura e o grotesco na literatura e na arte:

To trace all these variations in literature connected with society, to describe the influences of society upon literature and of literature upon society, during the progress of the latter, appears to me to be the true meaning of the word history, and it is in this sense that I take it<sup>31</sup>. (WRIGHT, 1875, p.12-13)

O autor opta por essa forma de investigação porque quer compreender a evolução da literatura. E a sociedade direciona esse caminho. Logo no primeiro capítulo, é possível observar a importância das máscaras na formação do teatro grego. Também há a associação delas às faces exageradas esculpidas em esculturas ou desenhos do passado. É com essa metodologia que o autor irá abordar os temas da caricatura e do grotesco; segue as ramificações da literatura cômica e satírica; cada qual em período específico e oriundas da literatura popular e da arte.

O carnaval é uma comemoração tradicional e também muito antiga; tem seus traços de surgimento na civilização egípcia. O narrador recorre a “bruxos e feiticeiras”, do período da Inquisição, para observar que esse carnaval, macabro, era melhor que os do tempo atual dele. Os carnavais da sua época eram “bem mais horríveis por serem bem mais reais!” (GUIMARAENS, 1960, p. 477). Ironicamente julga ser a companhia dos demônios da Idade Média mais agradável que a dos que frequentavam os clubes carnavalescos.

Determinados assuntos da história são entrelaçados aos comentários no texto, surgindo críticas sobre o comportamento social, ético e religioso. As crônicas contêm unidades semânticas que pontuam cronologicamente os eventos escolhidos. Os eventos históricos também fazem parte do enredo. A utilização da história é estrita porque as críticas surgem das

---

<sup>31</sup> Traçar todas essas variações na literatura conectada com a sociedade, descrever as influências da sociedade sobre a literatura e da literatura sobre a sociedade, durante o progresso desta última, parece-me ser o verdadeiro significado da palavra história, e este é o sentido que adoto.

observações do passado e são delimitadas pelas necessidades do texto em produzir humor. Em “Carnaval”, a caricatura é um elemento que irá compor essa máscara do riso, deformada; usada através de pseudônimos para expor, desnudar, o que as massas e sociedades tentam ocultar, sob o modelo das grandezas, a necessidade da superioridade, tão particular do riso.

As considerações de Thomas Wright, no prefácio e no primeiro capítulo do livro *A History of Caricature and Grotesque In Literature and Art*, possibilitam criar interseções entre máscara, caricatura e grotesco. Podem ser relacionadas se considerados os percursos históricos. A linha do tempo revela que as características se sobrepõem umas nas outras. Sobre esse sentido, embora essas considerações estejam direcionadas para o leitor britânico, sobre a maneira como o autor organiza a pesquisa, a divisão dos períodos para cada objeto ultrapassa as fronteiras da Inglaterra. Além do tempo existe também relações do espaço. O jogo social, importante para a história, está marcado na literatura e na arte popular. Em “Carnaval”, a máscara é a solução para cobrir as “fisionomias patibularmente grotescas”. Nesse caso, essa fisionomia grotesca se reflete no corpo dos foliões. O personagem grotesco deveria ficar à vontade no carnaval. Por essa condição deveria aproveitar a festa e não se manter sisudo ou insatisfeito. O carnaval abre caminho para o que é distorcido.

Mikhail Bakhtin ilustra o sentido de grotesco usando a opinião dos românticos franceses a respeito de Rabelais: “um dos mais profundos representantes do grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 105). Em manuscritos da Idade Média há iluminuras que acompanham as narrativas das lendas dos santos. São “desenhos quiméricos (mistura fantástica de formas humanas, animais e vegetais) de inspiração livre, isto é, sem relação com o texto, diabretes cômicos, jograis executando acrobacias, figuras mascaradas, sinetes paródicos, etc, isto é, imagens puramente grotescas” (BAKHTIN, 1987, p.83). O grotesco estava nas esculturas, nas pinturas e nos murais das igrejas. Não se misturavam, mas coexistiam.

No carnaval a máscara é usada por todas as classes para esconder a identidade social e as deformidades existentes na natureza humana, e também para simples divertimento.

### 3.15 “O fígado”

Nessa crônica, a fome - metonímia de “estômago” - é o impulso primordial dos humanos. O narrador prefere o fígado a outros órgãos do corpo. Atribui-se ao fígado a produção da bÍlis negra, responsável pelo mau humor. O narrador zomba do trabalho das partes baixas: intestino e estômago. Pelo contexto, o que importa é o abastecimento desses órgãos. As necessidades básicas ditam as regras no corpo humano. É a realidade da condição humana - realidade da qual o narrador busca fugir. O narrador termina a estória investigando e se questionando sobre as reais funções do cérebro.

Quem narra a estória se identifica dizendo que é “cronista sertanejo”. Ele aprecia as estrelas, o luar, ou seja, assuntos que o afastam da terra. Ele afirma que “para muitos a mola real da vida é o estômago” (GUIMARAENS, 1960, p. 477), mas frisa que não faz parte desses “muitos”. É perceptível o desprezo do narrador pelos que possuem esses ideais. “Se são esses aqueles que bem compreenderem a vida, ignoro eu” (p. 478). A superioridade demonstrada por ele se manifesta na linguagem. A lógica dos órgãos do corpo humano afeta a racionalidade desse eu-poético. Essa persona que narra faz observações de natureza existencial: “Se um raio de lua perpetuamente desce sobre a dolorosa tristeza da minha alma, se vivo astralmente circundado de fulgores lunares, para que abaixar-me até a niilidade da condição humana?” (p. 478). As ironias são sutis: ele estava “propenso à contemplação das estrelas, da lua e dos outros corpos celestes visíveis” (p. 478). O uso de “corpos”, no contexto, tende a ser interpretado literalmente. “Corpos humanos” no mesmo plano de “corpos celestes”. A confusão de sentidos leva a *corpos femininos*, porque o narrador onisciente se coloca na voz masculina.

Nessa narrativa há uso da terminologia médica: “granulações”, “canal hepático”, “pia-máter” etc. Há informações do campo médico: as membranas do cérebro, o fígado que produz a bÍlis responsável pelo humor etc. Existe uma recorrência, nas narrativas de *Mendigos*, de utilizar e citar fontes fora do universo literário ou ficcional. São informações de base científica que podem ser encontradas em livros de história, religiosos, de medicina, dicionários etc. Esses textos eram produzidos com o objetivo de agradar o público de jornais, de revistas da época. Alphonsus mesclava os dois universos: de ordem científica e de ordem ficcional. Em “O fígado” acontece uma descrição realista das partes do corpo e suas funções.

O caso é que, mesmo dominando esse conhecimento, todas essas informações não têm o menor valor para o narrador: “O grosso intestino então aborrece-me de modo a ficar alheio à sua diária e consecutiva luta, como recipiente de inúteis resíduos da digestão” (p. 478). Ao invés de usar um vocabulário grosseiro e direto, o narrador usa uma definição didática para dizer: “que me importa tudo isto?” (p. 478).

Desses órgãos que há em todo o corpo, o narrador prefere comentar sobre o estômago. O sistema digestivo é minimamente detalhado corroborando a afirmativa de que é o mais importante dentre todos. O narrador é muito incisivo e enfático ao rejeitar toda essa teoria. Ao falar sobre o fígado, uma manifestação menos crua: “gosto deste órgão e admiro-o sinceramente” (p. 478). O narrador explica detalhadamente sua preferência por esse órgão: “O fígado, no entanto, que vive a secretar a bÍlis que nos enche a boca de amarguras, tem particular predileção da minha parte”, “a minha admiração compassiva por ele vem do fato de ser esse pobre pedaço do nosso corpo o suposto criador do nosso mau humor, tÉdio, *spleen*, irascibilidade, tudo isto queremos nos venha da bÍlis que do fígado se origina, passando pelo duodeno para auxiliar a digestão” (p. 478), uma possível brincadeira com o *espÍrito* dos românticos. *Spleen* é “melancolia” em francês, e em inglês “baço”: uma mistura entre humor e alcoolismo.

“O fígado” é uma crônica que não apela para o ridículo. Se o fígado não fosse o protagonista da estória, o narrador é que seria. Muito sutilmente o narrador se chama de louco ao dizer “sofrendo da telha”. O cérebro, se opondo ao fígado, perde o valor enquanto órgão. O cérebro e o coração são as partes mais importantes do corpo humano. Aqui, o fígado pode ser aquele que *nos faz pensar*. Esse trecho, embora pareça uma afirmação, é o que traz a dúvida: “Não se forma antes o nosso eterno e irritável desconsolo nas três membranas do cérebro, a dura e a pia máter, e a aracnoide, sendo esta talvez quem nos faça viver sofrendo sempre da telha entre teias de aranha?” (p. 478). Alphonsus destila sagacidade – que talvez seu tempo, qual um fígado combalido, não tenha absorvido bem.

## Conclusão

Os poetas simbolistas no Brasil não tiveram o merecido reconhecimento. Eles viviam em um ambiente recluso, algo marginal. Escondidos e mal compreendidos, expressavam uma sensibilidade não agradável aos olhos da população. Mantinham uma religiosidade metamorfoseada em indignação, revolta, crítica feroz, ironia e o que mais pudesse servir de arma contra as máscaras cotidianas. Não eram como Machado de Assis, que encontrou o seu lugar, apesar de todos os pesares.

O cômico encontrado na coletânea de crônicas *Mendigos*, de Alphonsus, abre novas possibilidades para se encarar o movimento simbolista no Brasil, tão abandonado pela crítica e pelos leitores. Há inúmeras reflexões sobre o humor, de Aristóteles aos contemporâneos. O riso necessita – para que exista – ser decifrado, o que implica compreender seu contexto de produção. O riso é, portanto, histórico. Alphonsus de Guimaraens publicou poemas e crônicas em sessões humorísticas. Mesmo sendo um poeta simbolista, com versos marcados pela transcendência espiritual, o humor o atraía. O *baixo mundo* do humor na sua prosa conflitava com esse *sublime* poético, cravejado de um tom religioso.

*Mendigos* é uma obra absolutamente diferente, inovadora, surpreendente, radical. Mesmo um leitor da poesia de Alphonsus se espanta diante dela. Nela, o solitário se solta e coloca na página que vai ao jornal (a grande mídia da época) toda a sua verve sobre, ou mesmo contra, místicos, alquimistas, cavalaria, padres, figuras sagradas da bíblia, santos e afins. Se hoje, cem anos depois, a força do imaginário religioso se sustenta, se perpetua, se impõe, no Brasil de outrora era mesmo corajoso pensar criticamente, a despeito de todo conflito interno, tais questões.

Provavelmente, o tipo de humor que criou – com fineza, sutileza e muita paródia – serviu como amparo para interpretações (e quem sabe “acusações”) imediatas. Daí, a presença constante da ambivalência em seus textos.

Se a sua produção poética teve e tem repercussão ainda insuficiente, para a sua dimensão e grandeza, suas crônicas cômicas se encontram praticamente em total ostracismo. Nelas, os futuros pesquisadores não de encontrar uma reflexão muito séria, em tom de ironia e deboche, do Brasil e do mundo de então, e poderão se surpreender com as muitas semelhanças com o nosso Brasil de hoje.

## BIBLIOGRAFIA

### Do autor:

GUIMARAENS, Alphonsus de. Carta de Alphonsus. Mariana, 24 de agosto de 1919. 7, I-MA, COL-76, MA-C-CPL, 3582. Exposta no Museu Casa Alphonsus de Guimaraens.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Notícia Biográfica (João Alphonsus). *Cantos de amor, salmos de prece: (poemas escolhidos)*. Rio de Janeiro: Jose Aguilar; Brasília: INL, 1972.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Chronica. *Conceição do Serro*, Conceição do Serro, 02 de outubro de 1904, ano 01, nº 29.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Chronica. *Conceição do Serro*, Conceição do Serro, 26 de junho de 1904, ano 01, nº 15.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Kyriale*. São Paulo: Iba Mendes Editor Digital, 2019. Disponível em: <http://ibamendes.org/Kyriale%20-%20Alphonsus%20Guimaraens%20%20IBA%20MENDES.pdf>. Acesso em: 01 de maio de 22.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Mendigos*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. (Biblioteca Luso-Brasileira. Serie Brasileira)

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Mendigos*. Ouro Preto: Typ. Da Casa MENDES – Rua Tiradentes nº 9, 1920.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Pauvre lyre*. 1ª ed.. Ouro Preto: Editora mineira Paulo Brandão e com., 1921.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. Ministério da educação e saúde, 1938.

GUIMARAENS, Alphonsus de; GUIMARAENS FILHO, Alphonsus. *Poesias*. 2. ed. / aument. e rev. por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Versos humorísticos. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. (Biblioteca Luso-Brasileira. Serie Brasileira)

### Sobre o autor:

*A MANHÃ*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1942. Autores e livros, ano 2, v. 3, n o 13, p. 189-204.

ANDRADE, Carlos Drummond de. João Ventania: um dos lados de Alphonsus de Guimaraens. *Leitura: a revista dos melhores escritores*, Rio de Janeiro, ano 16, nº 7, p. 23-24, jan. 1958.

ANDRADE, Mário de. Alphonsus. In: *A cigarra*, São Paulo: ano IV, nº 117, 1 ago, p. 39-40. 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/docreader.aspx?bib=003085&pagfis=1759>. Acesso em: 02 de fev. de 2024.

BANDEIRA, Manuel. Um autógrafo de Alphonsus de Guimaraens. *A manhã*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1941. Suplemento literário d'a manhã. Autores e livros, nº 06, p. 8-96.

BUENO, Alexei. *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

COELHO, Vulmar. Alphonsus, Humorista e Satírico. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v.14, 1934, p. 25-33.

GUERRA, José Augusto. A prosa alegre do pobre Alphonsus. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 9 jan. 1971, ano V. Suplemento literário n.228. p.6.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1995.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!. *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 6, out. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=111325&pagfis=54>. Acesso em: 25 de janeiro de 2024.

HORÁCIO. *Sátiras*. Trad. António Luís Seabra. São Paulo: EDIPRO, 2011.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss; FRANCHETTI, Paulo. *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões*. 2001. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *Alphonsus de Guimaraens (1870 – 1921): Bibliografia comentada*. UNESP: Campos de Assis, 1996.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Alphonsus de Guimaraens e os jornais: fragmentos de uma bibliografia lacunar. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.24, n. 33, 2004, jan.-dez, p. 301-320.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. A tessitura racional do símbolo: Alphonsus de Guimaraens, Poe e os franceses. *Teresa revista de Literatura Brasileira: entre o XIX e o XX*, São Paulo, n. 14, 2014, p. 85-94.

SILVA, Wilson Melo da. *O simbolismo e Alphonsus de Guimaraens*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

THOMAZINI, Beatriz Xavier; SOUZA, Marquessuel Dantas. Ismália (durante a travessia) In: *Revista Pandora Brasil*. Revista de humanidades e de criatividade filosófica e literária, 2017. Disponível em: [http://revistapandorabrasil.com/revista\\_pandora/tematica\\_livre/ismalia.pdf](http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/tematica_livre/ismalia.pdf). Acesso em: 20 de abril de 2023.

ZANON, Maria Cecilia. A sociedade carioca da Belle Époque nas páginas do Fon-Fon!. *Patrimônio e Memória*, v. 4, n. 2, p. 217-235. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/108024>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

**Geral:**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007

ABRANTES, Fernandel. *Tristão e Isolda: lenda medieval celta de amor*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. (Coleção antropologia social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999.

AMIR, Lydia. *The legacy of Nietzsche's philosophy of laughter: Bataille, Deleuze and Rosset*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2022. Disponível em: <https://taylorandfrancis.com/>. Acesso em: 07 de dezembro de 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BANDARRA, Gonçalo Anes. *Trovas do Bandarra natural de Villa de Trancoso, apuradas e impressas por ordem de um grande senhor de Portugal*. Barcelona, 1809. Projeto Gutenberg, 2007. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/20581>. Acesso em: 18 de fevereiro de 22.

BAUDELAIRE, Charles; NASSETTI, Pietro. *As flores do mal: texto integral*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. Richard Wagner e Tannhäuser em Paris. In: *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles; SMITH, T.R.. *Baudelaire: his prose and poetry*. Trad. W.J. Robertson. New York: Publishers New York, 1919. Projeto Gutenberg, 2014. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/47032/pg47032-images.html>. Acesso em: 22 de junho de 2023.

BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques. In: *Oeuvres complètes II*. Paris: M.L., 1868. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073236b/fl.item>. Acesso em: 22 de junho de 2023.

BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire, et généralement Du comique dans les arts plastiques. In: *Oeuvres complete de Charles Baudelaire*. Tomo II. Paris, M.L., 1868. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073236b/f377.item>. Acesso em 16 de agosto de 2023.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Projeto Gutenberg, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/6099/pg6099-images.html>. Acesso em: 22 de junho de 2023.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983. Disponível em: <https://cirurgioesdaalegria.org.br/storage/app/uploads/public/5c4/85e/491/5c485e491cbc8055860610.pdf>. Acesso em: 08 de setembro de 2023.

BLOCH, Oscar.; WARTBURG, Walther von. *Dictionnaire etymologique de la langue française*. 2ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

BRIDGWATER, Patrick. Nietzsche in England. In: *Nietzsche in Anglosaxony: a study of Nietzsche's impact on English and American literature*. Leicester: Leicester University Press, 1972. Disponível em: [https://openlibrary.org/books/OL5455002M/Nietzsche\\_in\\_Anglosaxony](https://openlibrary.org/books/OL5455002M/Nietzsche_in_Anglosaxony). Acesso em: 18 de dezembro de 2023.

BÖLTING, Rudolf. *Dicionário Grego-Português*. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1953. Disponível em: <https://br1lib.org/book/2615333/c9b5fc?dsouce=recommend>). Acesso em: 26 de junho de 23.

BURTIN-VINHOLES, S.; NONNENBERG, Maria José; CURTENAZ, Laurence. *Dicionário francês-português, português-francês*. 3 ed. Rio de Janeiro: Globo S/A, 1941.

BURTIN-VINHOLES, S.. *Dicionário: francês-português, português-francês*. 3ª ed. Porto Alegre: Edição da livraria Globo, 1941.

CHARTIER, Roger; ANTUNES, Cristina. *A história, ou, A leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva...[et al.]. 16ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COTTRELL, Alan P. "Chalice and Skull: A Goethean Answer to Faust's Cognitional Dilemma." *The German Quarterly*, vol. 45, no. 1, 1972, pp. 4–19. Disponível em: *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/403642>. Acesso em: 13 Oct. 2022.

CRUZ E SOUSA. Acrobata da dor. In: \_\_\_\_\_. *Missal e Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 189

DUANE, O.B. *Celtics myths and legends*. London: Brockhampton Press, 1998.

FICINO, Marsilio. *Comentário al banquete de Platon*. Mendoza: Univ. Nacional de Cuyo, 1968.

FREUD, Sigmund; STRACHEY, James; FREUD, Anna. O humor. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: O futuro de uma ilusão, O mal-estar da civilização e outros trabalhos*. Tradução de José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. António Feliciano de Castilho. Clássicos Jacksons. Vol. 15. Universidade de Aveiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1956. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action&co\\_obra=2650](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=2650). Acesso em: 14 de outubro de 2022.

GOFF, Jacques Le. *História e memória*. Coleção Repertórios. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

GOURMONT, Remy de. *Le livre de masques: portraits symbolistes*. Troisième édition. Paris: 1896. Projeto Gutenberg, 2005. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/16886>. Acesso em: 31 de julho de 2021.

GUIMARÃES, Domingos de Leers. *Caminhos imaginativos: do simbolismo ao modernismo e além*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 182p.

HUGO, Victor. Men of Genius. – Homer, Job, Aeschylus, Isaiah, Ezekiel, Lucretius, Juvenal, Tacitus, St. John, St. Paul, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. *William Shakespeare*. Boston: Estes and Lauriat publishers, 1864. Projeto Gutenberg, 2016. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/53490>. Acesso em: 10 de maio de 23.

HUGO, Victor; FERNANDES, Casimiro L. M.; ROSAL, Eduardo. *Os miseráveis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. Disponível em: <https://archive.org/details/box-os-miseraveis-victor-hugo/page/n1/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 22 de novembro de 2023..

HUNT, John Dixon. Pope: *The rape of the lock: a selection of critical essays*. Casebook Series. London: MACMILLAN AND CO LTD, 1968.

KIERKEGAARD, Soren; GRIFO, Carlos.; MARINHO, Maria Jose.; MONTEIRO, Adolfo Casais. Diário de um sedutor; Temor e tremor ; O desespero humano. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

LUCIAN. *Trips to the Moon*. Trad. T. Francklin. 2003. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/10430>. Acesso em: 20 de julho de 2023.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. Vol. I. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Realismo e simbolismo*. Vol. II. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

MULLAN, John. An introduction to Shakespeare's comedy. *Discovering Literature: Shakespeare and Renaissance*. The British Library. 15 de março 2016. Disponível em: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/an-introduction-to-shakespeares-comedy>. Acesso em: 22 de novembro de 2021.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da lingua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

NICHOLL, Charles. *Rimbaud na África: os últimos anos de um poeta no exílio (1880-1891)*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *The case of Wagner, Nietzsche contra Wagner and Selected aphorisms*. Trad. Anthony M. Ludovici. Edinburgh and London: 13 & 15 Frederick Street, 1911. Projeto Gutenberg, 2008. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/25012/25012-pdf.pdf>. Acesso em: 23 de novembro de 23.

PATRIOTA, Rainer Câmara. Richard Wagner e o Romantismo Alemão. *In: Princípios: revista de Filosofia*. Natal (RN), v. 20, n. 34 Julho/Dezembro de 2013, p. 239-252. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7544>. Acesso em: 22 de novembro de 23.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PIMENTA, Larissa Itami O'Hara. O simbolismo em Ismália. *In: REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários [recurso eletrônico] / Programa de Pós-graduação em Letras, Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo. – Sér. 3, ano 10, n. 14*. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/reel/issue/view/401>. Acesso em: 22 de novembro de 23.

POPE, Alexander; Vizioli Paulo. O Pope satírico: A violação da Madeixa. *In: Alexander Pope: poemas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

PROPP, Vladimir I. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

ROCHA, Priscila Viana da. *Nos rastros da Belle Époque mineira [manuscrito:dissertação]: estrangeirismos franceses em jornais de Belo Horizonte do final do século XIX e início do século XX*, 2014.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALGUEIRO, W. A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): a exemplo de Chacal. **Texto Poético**, [S. l.], v. 6, n. 9, 2010. DOI: 10.25094/rtp.2010n9a42. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/42>. Acesso em: 11 jan. 2024.

SALGUEIRO, W. Poesia de testemunho (com doses de humor). *Poesia Brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória: EDUFES, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/ae2fc19b-45c4-4168-b698-a41b9a156fa9/content>. Acesso em: 12 de jan. 2024.

SALGUEIRO, W. Carlos Drummond de Andrade: movimentos e armadilhas de um livro-farol (*Sentimento do mundo*, 1940). *Poesia Brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória: EDUFES, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/ae2fc19b-45c4-4168-b698-a41b9a156fa9/content>. Acesso em: 12 de jan. 2024.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <https://archive.org/details/9788579830266/page/10/mode/2up>. Acesso em: 12 de jan. 2024.

SOUSA, Cruz e. *Poesia Completa*. Org. de Zahidé Muzart. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura / Fundação Banco do Brasil, 1993.

STEVENSON, A.; Waite, Maurice. *Concise Oxford English dictionary*. 12. ed.. Edited by Angus Stevenson, Maurice Waite ed.. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SYMONS, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: E. P. Dutton & Company, 681 Fifth Avenue, 1919. Revised and enlarged edition. Projeto Gutenberg, 2016. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/53849>. Acesso em: 01 de agosto de 21.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

VERLAINE, Paul. *Poème Saturniens: premiers vers*. Vol. 32. Paris: Bibliothèque de Cluny, 1954.

WRIGHT, Thomas. *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*. London: Chatto and Windus, Piccadilly, 1875. Projeto Gutenberg, 2014. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/44566>. Acesso em: 19 de outubro de 21.

## ANEXO – CARTA – “Quem, como eu, vive em um deserto”

