

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Estandarte do impulso irônico: três dimensões poéticas do Carnaval brasileiro no século XIX

The ironic standard: three poetic dimensions of
XIXth Century Brazilian Carnival

Arthur Katrein Mora
UFSC

r e v
t a c
i t
a t u
o u
t r a
s s

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e98877>

Resumo

A partir do recorte temporal que contempla os anos entre 1853 – proibição do jogo do entrudo no Rio de Janeiro – e 1907 – fundação da primeira grande escola de samba – este artigo investiga o legado literário de três poetas que versaram sobre o carnaval no período: o poema “Lá vai verso!”, publicado em *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859), de Luiz Gama (1830-1882); o poema “O Entrudo” parte do póstumo *Poesias* (1863), de Francisco de Paula Brito (1809-1861); e o poema em prosa “Asco e Dor”, no também póstumo volume *Evocações* (1898), de Cruz e Sousa (1861-1898). As percepções sobre a potência simbólica do Carnaval nesses textos permitem dois enfoques de apreciação: a) a forma como cada poema justapõe uma das três dimensões do carnavalesco exploradas por Mikhail Bakhtin (2002) na antiga sátira menipeia; b) o mapeamento conceitual da ironia em cada poema, cujos recursos retóricos abrangem a urbanidade horaciana, a parábase romântica schlegeliana, e a consciência dolorosa baudelairiana (de Man, 1999). Tal impulso irônico, na tipologia cênica do carnaval retratado por sujeitos líricos explicitamente negros, amalgama os âmbitos social e simbólico do evento na epifania da dissimulação poética.

Palavras-chave: poesia brasileira; retórica; ironia; Carnaval.

Abstract

Delimited by the timeframe between the years 1853 – in which the burlesque festivities of entrudo are prohibited – and 1907 – founding of the first Samba school –, this essay explores the literary legacy of three poets regarding the Brazilian festival of Carnaval: Luiz Gama’s (1830-1882) poem “Lá vai verso!”, published in *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859); “O Entrudo”, from the posthumous work *Poesias* (1862) of Francisco de Paulo Brito (1809-1861); and the also posthumously published “Asco e Dor”, prose poetry by Cruz e Sousa (1861-1898) found in his volume *Evocações* (1898). Their perception on the symbolic potency of Carnaval allows for two investigative approaches of the poems: a) one that correlates each of them with the three dimensions of the Carnavalesque identified by Mikhail Bakhtin’s (2002) in the ancient Menippean satire; b) and the conceptual charting of their rhetorical resort to irony, which encompasses Horatian urbanity, the romantic parabasis, and the Baudelairean consciousness (de Man, 1999). Such ironic impulses, manifested in the respective scenic typology of each *Carnaval* by explicitly black lyrical subjects, performs an amalgam between the social and symbolic aspects of the event in the epiphany of poetic deception.

Keywords: Brazilian poetry; rhetoric; irony; Carnaval.

Um recorte temporal interessante para investigar o carnaval na expressão poética brasileira está no período que transformou profundamente a ambos no país: a segunda metade do século XIX. Entre o ano de 1853 – no qual a portaria baixada pelo chefe de polícia do Rio de Janeiro proíbe o jogo do entrudo, dando espaço a uma “nova forma de divertimento carnavalesco” (Verger, 1984, p. 10) – e o ano de 1907 – que viu a fundação do célebre rancho-escola Ameno Resedá, cuja adoção do nome “escola” traduz a “mutação ideológica” de um modelo festivo que “abandona as características (mais negras) dos cordões em favor de significações mais integradas na sociedade branca” (Sodré, 1998, p. 36-37) – o carnaval no Brasil lidou com adaptações agressivas no decurso da gradativa urbanização e aburguesamento do país, que empreendia esforços para adequar-se a modelos civilizatórios internacionais.

Malgrado tais assimilações tenham se dado de forma a suprimir e apagar expressões culturais afro-brasileiras, o legado literário de três poetas negros desse período permite-nos vislumbrar percepções do carnaval que, sob estilos e temperamentos absolutamente diferentes, iluminam a potência simbólica da festa. Em 1859, o poema “Lá vai verso!” é publicado em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, de Luiz Gama (1830-1882); o lançamento póstumo do volume *Poesias*, de Francisco de Paula Brito (1809-1861), em 1863, contém o poema “O Entrudo”; e a também póstuma publicação de *Evocações* (1898), de Cruz e Sousa (1861-1898), traz em suas páginas o poema em prosa “Asco e Dor”.

Abrangendo décadas e separados por gerações, esses três poetas não ilustram uma suposta evolução do carnaval brasileiro, nem seus poemas serão lidos de modo a meramente espelhar a trajetória político-cultural da festa na segunda metade do novecentos. O que sua leitura permite, no entanto, é uma apreciação literária de três dimensões do carnavalesco que

se complementam às concepções míticas e históricas da festa: num primeiro momento, será delineado como, a cada um dos três poemas, corresponde um dos planos de ação estabelecidos por Mikhail Bakhtin (1895-1975) para a sátira menipeia em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002), sobretudo os ambientes carnavalescos do Olimpo, da Terra e do Inferno, conforme o modelo cênico da sátira latina *Abobrificação do divo Cláudio*, atribuída ao jovem Sêneca (ca. 4 a.C-65 d.C.); em seguida, o enquadramento retórico da modernidade literária, mapeado por Paul de Man (1919-1983) em seu ensaio “A Retórica da Temporalidade” (1999), possibilitará uma leitura dos poemas orientada pela compreensão de como opera a ironia em meados e fins do século XIX.

A compreensão da ironia, em especial, é fundamental para se evitar juízos precipitados relativos a hipotéticos vínculos ideológicos e disposições psicológicas dos poetas, elaborados e reproduzidos pela crítica e pela historiografia poucas décadas após a publicação dos poemas. Referimo-nos aos verdadeiros vícios da crítica cujo embrião, no caso de Cruz e Sousa, foi a proposta de Roger Bastide (1979), reforçada e popularizada por Manuel Bandeira (2009, p. 126-127), de que o simbolismo do poeta, fortemente vinculado à cor branca, declara “um meio de luta contra suas heranças africanas” através da “nostalgia [...] de se tornar ariano”; por sua vez, a recepção da poesia de Luiz Gama ficou marcada pelo juízo influente de Silvio Romero (1943[1888], p. 119), que reduziu sua leitura a um único poema, “A Bodarrada”, cuja reprodução assídua no século XX permitiu a imagem imposta ao poeta pelo crítico – este já inclinado a digressões sobre a composição racial brasileira – de divulgador conciliatório da miscigenação¹.

1 A excepcionalidade do poema “Quem sou eu?”, popularizado como “A Bodarrada” – publicado somente a partir da segunda edição de *Primeiras trovas burlescas*, em 1861 –, reside no tratamento satírico do termo “bode”, palavra à época empregada pejorativamente contra negros e mestiços, à qual Luiz Gama (1861, p. 143, grifo do autor) dilatou e distorceu de tal forma que seu sentido passa a contemplar toda a população do país, “Porque tudo é *bodarrada!*”. Sua potência como sátira fez do poema objeto de um escrutínio crítico quase exclusivo, onde, apropriado pelos interesses de seus comentadores, foram atribuídos aos versos de Gama as mais diversas posições no tocante a relações raciais no Brasil (cf. Oliveira, 2004, p. 165-176).

Considerando esses reducionismos, e o fato de ser o nosso século XIX, entre muitos, um período de apagamentos e silenciamentos na literatura brasileira, distinguir a aptidão e os temperamentos irônicos heterogêneos desses três poetas, junto às suas respectivas afinidades com os planos cênicos da sátira menipeia, nos permitirá o vislumbre de dimensões mais profundas na relação entre seus sujeitos líricos – explicitamente negros – e o mundo, mediante os recursos retóricos dissimuladores da poesia e as tensões imagéticas e temáticas que habitam o espaço mítico-simbólico do carnaval.

Dimensões carnavalescas

Popularizada em meio a imensa e variada obra do polímata romano Marco Terêncio Varrão (116-27 a.C.), as *Saturae Menippaeae* são uma seleta de cento e cinquenta poemas inspirados nas diatribes do filósofo cínico Menipo de Gadara (séc. IV-III a.C.), marcados pela mistura de prosa e verso, e mediante os quais a “sátira menipeia passou a designar uma forma literária mista, não só sob o aspecto formal, mas também quanto aos conteúdos e ao tom” (Cardoso, 2003, p. 92). Bakhtin assenta sua caracterização do gênero em uma obra mais tardia, o *Apocolocyntosis Claudii*, ou *Abobrificação do divo Cláudio*, sátira de Sêneca cuja dedicação em zombar o imperador romano Cláudio (10 a.C.-54 d.C.) – figura considerada ridícula e caricata – é evidenciada já no título legado ao texto pela tradição, “uma espécie engenhosa de chiste” (Queriquelli et al., 2022, p. 17) que “insinua um jogo com as palavras *apothéosis* (‘deificação’) e *kolokýnte* (‘abóbora’), o que sugere que a sátira de Sêneca trata da história da ‘apoteose da abóbora’, em lugar de uma deificação”, ou seja, na solução dos tradutores, uma abobrificação.

Um dos atributos mais notórios dessa sátira está na “estrutura triplanar” de sua breve trama, uma ficcionalização da morte de Cláudio e sua ascensão aos céus, onde é julgado pelos deuses e enviado ao Hades, não sem antes passar

pelo plano terrestre e presenciar a repercussão de sua morte. Esta peculiar tipologia cênica identifica três tratamentos possíveis ao carnavalesco na literatura, que Bakhtin (2002, p. 133) denomina “Olimpo, Inferno e Terra”. Interessa-nos essa definição bakhtiniana não somente por sua valorização do elemento cômico, pela “excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica”, mas em especial pelo que essas fantasias experimentais provocam em seu mundo, “justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico” (Bakhtin, 2002, p. 113-114). Isto é, importa a forma com a qual o gênero, em sua flexibilidade e mutabilidade, conduz historicamente a cosmovisão carnavalesca da literatura, e influencia os elementos de significação do carnaval.

Decerto não atribuímos a Luiz Gama, Paula Brito e Cruz e Sousa uma dívida direta para com a sátira menipeia, nem lhes consideramos os poemas necessariamente carnavalescos por tematizarem a festa do carnaval; e, no entanto, as qualidades que distinguem suas abordagens poéticas carregam traços essenciais da cosmovisão em pauta, respectivos a cada seção dessa estrutura triplanar.

A carnavalização do Olimpo, a vermos de início, é marcada pela “livre familiarização, os escândalos e excentricidades e a coroação-destronamento” (Bakhtin, 2002, p. 133), base subvertora, mas ainda harmonizadora, de uma “praça pública carnavalesca”. Com base nisso, a índole poética mais olímpica dentre nossos escritores é a de Francisco de Paula Brito, que versa em “O Entrudo” uma defesa com ressalvas do jogo festivo que intitula o poema; sua penúltima estrofe contemporiza:

As autoridades,
Não é sem pezar
Que o jogo do entrudo
Procuram vedar!..
O nosso monarcha
E' facto corrente,
Que brinca no entrudo
Feliz e contente!... (Paula Brito, 1863, p. 53).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Publicado uma década após a proibição do jogo do entrudo, o poema denuncia um sujeito lírico vacilante entre defender os benefícios da festa e ao mesmo tempo não contestar os poderes oficiais. Monarquista e católico, dotado de um gosto literário neoclássico que o faz um árcade bastante tardio, o tipógrafo Paula Brito abandona brevemente seus graves decassílabos para cantar o entrudo em afáveis modinhas, pares de quadras em redondilha menor. Seu amor pela festa, cuja proibição no Rio de Janeiro se deu devido a denúncias de violência e pelas “repercussões agressivas” (Sebe, 1986, p. 55) dos excessos nas brincadeiras – conforme relatos dos viajantes Ferdinand Denis (1798-1890) e Thomas Ewbank (1792-1870) –, leva o poeta a denunciar as “mascaradas” que lhe tomaram o lugar, nas quais identifica riscos de tumulto e perversão ainda maiores, como resguarda de oportunistas e atrevidos.

Quebrar um limão
N’um collo de neve,
Sem ser conhecido,
Meu Deus! quem se atreve?
 Pois acham melhor,
 A gente, em tumulto,
 Tornar-se, com máscara,
 Figura de vulto?

Aonde até póde
O escravo insolente
Propôr á senhora
Questão indecente?
 Aonde o peralta,
 Que vê moça bella,
 Tem livre o direito
 De andar a par della?

Pois isto é melhor
Que o bello limão
Jogar nas meninas
Faceiras?... pois não!...
 Quem é que não gosta
 Do entrudo innocente,
 Que o corpo refresca
 E o peito da gente! (Paula Brito, 1863, p. 48-49).

Para o poeta o entrudo é um jogo de inocência, de atirar limões e água perfumada em farristas e transeuntes, lavagem saudável da alma; ao passo que as mascaradas são o espaço da inversão, da baderna, da desordem social que permite a escravizados e peraltas momentos de desforra anônima. Nisso, a dimensão do entrudo em Paula Brito é a do carnavalesco olímpico, ainda um ambiente de excentricidade, profanações e suspensão de regras sociais, mas dentro de restrições civilizadas e espirituosas que limitam seus excessos, tornando-o jogo popular junto às senhoras e ao monarca, e vítima de uma injustiça por parte das autoridades policiais. A linha mítica deste Olimpo é apolínea, conforme a classificação de José Carlos Sebe (1986, p. 77), em que trata o carnaval como “uma oportunidade de combinação de valores sociais, culturais, de grupos variados que estariam, através do convívio em uma situação diferenciada, harmonizando suas propostas”, isentos, portanto, de delírios e subversões impetuosas.

Breve contemporâneo de Paula Brito em sua vida adulta, pois que vinte anos mais jovem, Luiz Gama, por sua vez, publicou seu livro de poemas em São Paulo e, ainda que porventura ciente das transformações sofridas pelo carnaval urbano carioca, elabora em seu poema “Lá vai verso!” a consagração do carnaval infernal. O Inferno é a dimensão por excelência do “mundo às avessas”, lógica que faz com que o “imperador se torne escravo, o escravo, imperador” (Bakhtin, 2002, p. 133), numa relação não necessariamente desarmoniosa, mas suficiente para sustentar a tradição do inferno alegre que celebra a rebelião zombeteira.

A têmpera do jovem abolicionista e republicano radical, a alternar entre espirituosa e iracunda, inicia “Lá vai verso!” com o despertar de um sujeito lírico negro, que invoca sua inspiração poética na “sciencia da *candimba*”, ao som do “cabaço d’*urucungo*”, junto à “Musa da Guiné”, e se torna um retumbante “*Orpheo de carapinha*” (Gama, 1859, p. 18, grifos do autor). Esse Orfeu sedutor não tarda a puxar, em decassílabos mal contidos de

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

euforia, a procissão do inferno alegre carnavalesco:

Nem eu próprio á festança escaparei;
Com foros de *Africano fidalgo*,
Montado n'hum *Barão*, com ar de zóte –
Ao rufo do tambor, e dos zabumbas,
Ao som de mil aplausos retumbantes,
Entre os netos da Ginga, meus parentes,
Pulando de prazer e de contentes –
Nas danças entrarei d'altas *cayumbas*.
(Gama, 1859, p. 19, grifos do autor).

Suspensas as hierarquias, por decreto carnavalesco, o fidalgo africano adentra seu préstito montado² em um Barão, símbolo recorrente em *Primeiras trovas burlescas* para se referir a autoridades monárquicas, forças judiciais, policiais e a aristocracia escravocrata. Esta profunda inversão de poderes remete às cerimônias de coroação e destronamento, onde “coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas” (Bakhtin, 2002, p. 124). Mas o séquito do Orfeu de Carapinha não é composto por bobos, e sim pelos filhos da Ginga³ que, orgulhosos e dançantes em sua negritude, e fazendo rico uso do léxico iorubá/nagô, constroem o inferno alegre temido pela sociedade brasileira do noventa.

Ademais, nesta linha dionisíaca/infernal do carnaval, em comparação com o apolíneo/olímpico de Paula Brito, não há um destronamento; recusa-se a volta à normalidade que caracteriza o ciclo de nascimento e morte da mítica carnavalesca. Jamais se atinge o momento simbólico do ritual de destronamento, em que “o destronado é despojado de suas vestes reais,

2 Há um interessante paralelo entre o carnaval do Orfeu de Carapinha e os chamados *zé-pereiras*, cujas marchinhas ostentam o português alegre montado em seu cavalo; esta agremiação carnavalesca formava, como os *sujos* e os *dominós*, o “carnaval dos pobres” que, ao menos no Rio de Janeiro, “se retraiu do centro para os bairros, fortaleceu-se nas favelas e nos morros, para mais tarde voltar triunfante” (Sebe, 1986, p. 62).

3 Nome da rainha – por vezes grafado “Jinga” – também conhecida como Nzinga Mbandi (ca. 1583-1663) ou Ana de Sousa, após sua conversão ao cristianismo. Governou os reinos de Ndongo e Ndongo-Matamba, na atual Angola, durante o século XVII, e sua fama se fez ouvir em territórios luso-brasileiros, “para onde foram enviados milhões de cativos africanos de Ndongo, Matamba e Congo, escravizados antes, durante e depois de sua vida” (Heywood, 2019, p. 256); no carnaval, todavia, a fama do mítico Rei Congo distinguiu-se sobremaneira à sua.

da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado” (Bakhtin, 2002, p. 125), para que sua “morte criadora” principie as mudanças e as renovações da existência. Esse Orfeu negro e seu carnaval, amparados na arcana da candimba e das caiumbas em seus versos derradeiros, afirmam a eternidade do mundo às avessas⁴.

Também para Cruz e Sousa a eternidade do carnaval é uma questão; mas não se trata do perdurar deste inferno alegre num mundo às avessas, e sim da ilusão de um coroamento que jamais ocorre de fato. Em “Asco e Dor”, a imagem do carnaval se vê fortemente presa à Terra, dimensão carnavalesca que Bakhtin (2002, p. 115, grifo do autor) associa a um “elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro”, isto é, um olhar – já identificado em sátiras latinas da Antiguidade como o *Satíricon* de Petrônio (ca. 27-66) e *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio (ca. 125-170) –, que “não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida”.

O poema em prosa de Cruz e Sousa (1898, p. 145) inicia com o sujeito lírico a perambular a cidade ao anoitecer, onde se depara, em “uma rua estreita, sombria e lóbrega como um prolongado corredor de convento ou uma infecta galeria subterrânea”, com uma “turba miserável de carnavalescos”:

E ella roda, roda, vae rodando, em vertigens e vertigens, em gyros exquisitos, fazendo fluctuar os dourados farrapos da veste, dentre uma saraivada grossa de risos e aclamações, gosando triumphos na miséria d’aquillo tudo, como a rainha da lama humana. [...] Ah! d’aquella momice cynica, d’aquella desordenada bebedeira d’instinctos erguiam-se, horridos phantasmas de sangue, de lama e lagrimas, o Asco e a Dôr!
(Cruz e Sousa, 1898, p. 147-148).

4 Tal rejeição do retorno à normalidade em “Lá vai verso!” torna-se ainda mais notável no interior da conjuntura romântica brasileira, onde ousadias temáticas e formais têm com frequência um desfecho apaziguador. Wagner Camilo (1997, p. 218, grifo do autor) observa haver, em poemas como “A Orgia dos Duendes” e “Dilúvio de Papel”, de Bernardo Guimarães (1825-1884), e “Ideias íntimas”, de Álvares de Azevedo (1831-1852), infames por rompantes de erotismo, perversidade, humor e distanciamento irônicos, “um posicionamento ambíguo em relação à norma e à rotina literárias, marcado pela ruptura tão-somente *temporária*, sem o compromisso definitivo da mudança e da renovação”.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

A consagração do espaço público, dos contatos humanos, das mistificações e o próprio ritual de coroação não passam de um pesadelo doloroso nessa prosa poética impressionista, que retrata mesmo a mais nubilosa atmosfera com um olhar aguçado e hipervigilante. Trata-se de um carnaval não-carnavalizado, sublime e dialógico tão somente pela profunda negatividade que evoca, pela miséria e cinismo infinitos que corporifica. Isto é o que teme o sujeito lírico deambulante: que não haja saída deste mundo, que as máscaras do carnaval mascarem tão somente a irremediabilidade de um emparedamento social; condição que, para um homem negro cômico do discurso ideológico que cercava a ciência sua contemporânea, toma a forma de uma crise existencial orientada pelo determinismo biológico:

Dôr e asco d'essa salsugem de raça entre as salsugens das outras raças. Dôr e asco d'essa raça da noite, nocturnamente amortalhada, d'onde eu vim atravez do mysterio da cellula, longinquamente, jogado para a vida na inconsciência geradora do óvulo, como um segredo ou uma relíquia de bárbaros escondida n'uma furna ou n'um subterrâneo, entre florestas virgens, nas margens de um rio funesto... [...]

Dôr e asco d'essa esdrúxula, absurda turba bruta que além, sob a tarde, uivava, desprezivelmente ridícula, na infrene mascarada, com os seus ínfimos vultos sinistros transfigurados em crocodilos, em serpentes, em sapos, em morcegos, em monstros bifrontes, todos, todos da mesma origem tenebrosa de onde eu vim, negros, sob a lua selvagem e somnolenta dos desertos, no seio torsido das areias desoladas...

(Cruz e Sousa, 1898, p. 151-152).

Somado à violência ideológica da ciência racial, apreciações relativas à celebração do carnaval por grupos afro-brasileiros, na virada do século XIX para o XX, eram governados pelo sentimento que o reputa, nas palavras do médico higienista e eugenista Nina Rodrigues (1862-1906), “algazarra infernal” dos “*africanizados*”, cuja “apresentação de máscaras mal prontos, porcos e mesmo maltrapilhos” e sua “barulhada sem tom nem som [...] são incompatíveis com o nosso estado de civilização” (Rodrigues, 1988, p. 167-168, grifo do autor). Sem embargo, conquanto “Asco e Dor”, entre outros

poemas de Cruz e Sousa, tenha historicamente inspirado uma corrente de exegese crítica que atribui ao poeta um mergulho no “ódio à raça”, ou impulsos de “arianização”, suas denúncias ao carnaval como espaço utópico – a este carnaval que antes reafirma do que subverte valores sociais –, confessa, antes, um impulso irônico.

Ironia e consciência dolorosa

Uma vez que a ironia, considerada um dos pilares da modernidade por Octavio Paz (1984, p. 101), opera em relação paradoxal junto à analogia, isto é, “é a ferida pela qual sangra a analogia”, seu jogo com os sentidos da linguagem multiplica infinitamente o universo simbólico da escritura literária e, sobretudo, apreende-a como “a consequência (e a consciência) da história”. E é justamente por complicar a significação a nível do texto que a ironia é valiosa ao problema do carnaval, conforme ilustrado na poesia de Paula Brito, Luiz Gama e Cruz e Sousa, pois ela realiza a dissolução da temporalidade representacional que desfaz a analogia, e estabelece o riso doloroso da consciência desmistificada no mundo.

Com efeito, a ironia é manifesta de maneiras diferentes nos três poemas e seus respectivos planos carnavalescos, inclusive em formas pré-modernas. Paula Brito, por exemplo, no plano apolíneo/olímpico de “O Entrudo”, exprime uma ironia ainda resguardada na tradição retórica da Antiguidade, condizente com seu temperamento urbano e classicizado. Versos tais quais os mencionados anteriormente, onde é conjecturado o abuso do espírito da festa por oportunistas mascarados de classe baixa, e em outros nos quais a voz lírica se dirige respeitosamente às autoridades responsáveis pela proibição do entrudo – “A Municipal / Nos disse daria, / Em troca do entrudo / Prazer e folia; // Porém até hoje / Deixou-nos a olhar!... / E quer-se do entrudo / O jogo acabar?” (Paula Brito, 1863, p. 50) – carregam a clássi-

ca definição aristotélica da ironia, conduzida com sutileza pelos diálogos socráticos, e catalogada como tropo por Quintiliano (2016, p. 427) em sua *Instituição oratória* (ca. 95 d.C.), que a define, entre outras acepções, como “dissimulação” no estilo ciceriano: atitude que combina apelos por “ordem” e a aparência de uma “concessão”.

Nem mesmo o recurso à forma poética da redondilha menor, com suas estimadas cadências e ondulações, liberta os versos de Paula Brito desta convencionalidade clássica, retórica e oficial.

E sendo a lavagem
Na *febre amarella*
Tão boa, o entrudo
Remedio é p'ra ella.

Portanto, a polícia
Não deve impedir
Que o povo se cure
Em se divertir. (Paula Brito, 1863, p. 49, grifos do autor).

Tal desarmonia resultante entre forma e conteúdo logra ser irônica por si só, a cantar quadrinhas que enaltecem qualidades ingênuas e cândidas de uma festa misteriosamente condenada por autoridades respeitáveis. Todavia, semelhante índole poética é, em Paula Brito, “semi-irônica”, conforme o termo empregado por Bakhtin (2002, p. 203) para referir-se a períodos de domínio do discurso autorizado, aquele da urbanidade horaciana não-confrontacional do Classicismo tardio, no qual a ironia é veículo oblíquo, polido e disciplinado de comunicação. “O Entrudo” é, por conseguinte, minimamente irônico, no sentido de que sua ironia retém junto à analogia uma natureza literal, de continuidade entre o signo e seu sentido, e pouco consciente de si, mesmo levando-se em conta suas articulações com um paradigma retórico voltado à Antiguidade.

Uma maior diligência para com a tensão entre analogia e ironia, e ademais quanto aos aspectos reflexivos desta, deu-se em meio às especulações teóricas do primeiro Romantismo alemão entre meados e o fim do século

XVIII – período a partir do qual Octavio Paz remonta a modernidade. A figura do filósofo Friedrich Schlegel (1772-1829) é aqui determinante devido a seus estudos sobre “o divino sopro da ironia” (Schlegel, 1997, p. 27), nos quais estimula o sentido desta para além de sua adequação como recurso retórico na escrita poética. Dessa forma, a ironia empreende um movimento de reflexão sobre si que permite um distanciamento, e reverbera na obra literária em diferentes modos: seja como técnica narrativa que estabelece um diálogo entre narrador e leitor; como uma “problematização sobre a arte inserida na própria arte” (Medeiros, 2018, p. 92); ou pode ser todo um exercício lúdico de linguagem que brinca com os limites e os paradoxos da compreensão humana.

Logo, em geral, a ironia romântica faz do poema tanto a materialização da arte no texto, quanto a ideia da arte no tocante a seu absoluto, uma condição de ação e reflexão simultâneas. Aqui reside o seu aspecto definidor que Schlegel (1997, p. 27) nomeia com termos emprestados do teatro, onde a ironia é “bufonaria”⁵ ou, mais habitualmente, *parekbasis*, a parábase, seção da tragédia grega – e também da comédia – em que o coro se dirige aos espectadores. Paul de Man (1999, p. 239) confere à parábase uma correspondência com o termo “narrador autoconsciente” ou “a intrusão do autor que perturba a ilusão ficcional”. É enfatizado, igualmente, que tal intrusão não resulta numa acentuação do realismo – como se se afirmasse a prioridade do histórico sobre o ficcional –, mas justamente o contrário, evita que leitores impressionáveis confundam fato e ficção. Trata-se, para de Man, levando em conta nossa postura crítica rotineira que distingue autor e sujeito lírico – o grau semiótico que afasta o poeta do mundo –, de afirmar uma necessidade irônica do autor em não se deixar ludibriar pela própria ironia; condição cujo risco está em o poeta ignorar que não é mais capaz de retornar do sujeito lírico para o eu.

5 No sentido de bufão, personagem da *commedia dell'arte* italiana de atuação autoconsciente, que interage junto ao público e com as demais personagens, e brinca com a diegese no interior da sua encenação.

O sujeito lírico de “Lá vai verso!”, o Orfeu de Carapinha, ilustra esse modo de ironia no enquadramento narrativo que abre o poema:

Alta noute, sentindo o meu bestunto
Pejado, qual vulcão de flamma ardente,
Leve pluma empunhei, incontinente
O fio das idéias fui traçando.
As Nymphas invoquei para que vissem
Do meu estro voraz o ardimento;
E depois, revoando ao firmamento,
Fossem do *vate* o nome apregoando.
(Gama, 1859, p. 17, grifos do autor).

Essas estrofes iniciais têm dupla função: são, concomitantemente, a “invocação” da Musa da Guiné e das ninfas para inspirar o poeta, e a “descrição” desse momento de invocação e inspiração; a descrição da invocação é paralela ao ato de invocar. Em tal conjuntura, anterior à criação do inferno alegre, o poeta – aquele que aguarda a poesia – elabora seu ritual de ascensão ao Parnaso, à ficção que o ausenta do mundo, nesse espaço indeterminado “anterior a qualquer semiofania” (Barthes, 1979, p. 54). O carnaval dionisíaco ainda não começou, ele é tão somente, nessa estrofe, fios de ideias e traços no papel; é ainda mundo e ainda autoconsciência.

Com o eventual assomar do Orfeu de Carapinha, montado, como vimos, em seus barões, o “eu” do poeta-autor desvanece para nunca mais voltar. O ritual de coroação e o estabelecimento do mundo às avessas mostram-se irreversíveis, e o inferno carnavalesco dos netos da Ginga não permite destronamento e retorno. A ironia é paralisada nesse estado, em uma condição de abandono frente à própria mistificação, com o “vate” Orfeu, já sujeito lírico, a sorrir e debochar eternamente em sua utopia poética, cativo desse espaço ficcional inspirado pela arcana das ninfas e da Musa da Guiné, e abstraído de sua essencial negatividade.

Para Paul de Man (1999, p. 241) a situação é muito clara, o ironista deve superar essa reconciliação absoluta com a ficcionalidade, posto que “a dialética da autodestruição e da autoinvenção que [...] caracteriza o espírito

irônico é um processo infinito que não conduz a qualquer síntese”; melhor dizendo, a síntese lograda com o triunfo absoluto do Orfeu de Carapinha – o que afirma a permanência infinita do inferno alegre – absorve definitivamente o autor na fantasia dessa inversão carnavalesca do mundo empírico. Falta-lhe no inferno alegre uma consciência infeliz que desdobre a ironia em si, uma “ironia da ironia”. Mas, como vimos, o estado de resistência impetuosa encarnado na unidade sintética do Orfeu de Carapinha não permite semelhante regresso à lucidez que precede a folia, e deixa-se levar pela música, pela lírica, por seus irmãos no inferno, na certeza da realidade da poesia. Trata-se de um Orfeu que não se volta para olhar Eurídice uma vez mais, e por isso não a dissipa no olhar apaixonado do distanciamento irônico; é um Orfeu que, ao deixar-se absorver pela presença ideada desta Eurídice/poesia, queima a única ponte que o devolveria à consciência da ficcionalidade.

O que seria, por conseguinte, a mencionada “ironia da ironia”, capaz de despertar no poeta uma consciência infeliz? Trata-se de uma ironia voltada para a reflexão da linguagem literária como criação em si⁶. Charles Baudelaire (1821-1867), no ensaio intitulado “Sobre a essência do riso” (2017[1868]), aclara os caminhos dessa ironia crítica mediante a noção de *dédoublement*, o desdobramento ou duplicação de si proporcionada pelo fenômeno do cômico absoluto. Esta comicidade absoluta explora a ideia do humano como ser dotado de uma dualidade permanente: entre o que tropeça na rua e aquele que ri, existe a potencialidade de ser, alternadamente, a si e ao outro. Exceto que a “ironia da ironia” expressa nesse desdobramento não ocorre na intersubjetividade humana, onde o riso pode ser “a expressão da ideia de superioridade” (Baudelaire, 2017, p. 9), ou a crítica do homem que ri sobre aquele que cai, mas, pelo contrário, é a crítica de si como virtualidade, fruto do distanciamento que revela a relação do homem com a “natureza” – este

6 À qual podemos equiparar, junto a Nancy e Lacoue-Labarthe (2022, p. 190), com o sentido romântico de “crítica” como “redundância da poesia”, ou “poesia da poesia”, aquela que inclui na definição do poético a sua função como crítica e problematização de si.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

mundo decaído e grotesco do não-humano –, onde “ser outro” aproxima-se de “não-ser”.

Neste ponto é a linguagem irônica da poesia que assegura essa relação com o não-ser, no aparte do humano com o mundo mediante o signo. Mais especificamente, nas palavras de Paul de Man (1999, p. 234-235), a fragmentação realizada na ironia “cinde o sujeito num eu empírico que existe num estado de inautenticidade e num eu que existe apenas sob a forma de uma linguagem que afirma o conhecimento desta inautenticidade”; não obstante, a lucidez acerca dessa elementar inautenticidade do ser na linguagem não resulta, por si só, em um sentimento de autenticidade, pois que a consciência da ironia provoca, como em Baudelaire, somente vertigem, loucura e cinismo grotescos.

Quem cumpre “dobrar a ironia sobre si” é o sujeito lírico de “Asco e Dor”, poema em prosa que carrega em suas linhas reflexões sobre a própria condição irônica:

Asco e dor d’essa ironia que para mim vinha, que para mim era, que só eu estava compreendendo e sentindo assim particular e exótica – ironia gerada nos lagos langues do Léthes, fundida nas perpétuas chammas do Abstracto das Esferas, *ironia para mim só*, só para mim descoberta nas camadas infinitas da Vida; ironia só para o meu Orgulho mortal, só para a minha Ilusão humana, só para o meu insatisfeito Ideal, ironia! ironia! ironia rindo ás gargalhadas no fim da tarde pelas mascaras obtusas e pela *boca parva* da multidão que applaudia truanescamente como o supremo truão eterno (Cruz e Sousa, 1898, p. 152, grifos nossos).

Essa ironia que se identifica e se compreende, uma ironia “para mim só”, mas instigada pelo riso que parte da “boca parva” do outro, manifesta a consciência do sujeito *no* poema, traçado na inautenticidade do signo poético. Cruz e Sousa é adepto dessa ironia, cômico da *folie lucide* dolorosa que orienta sua poesia, porquanto a descrição da “folia” em “Asco e Dor”, na presença da dimensão terrestre do carnavalesco, revela que a turba miserável

de passistas recebe um olhar orgulhoso do sujeito lírico, enojado com os movimentos risíveis “d’aquelles círculos de chacota e de zumbaias, d’aquelles requebros de quadris obscenos, d’aquellas vertigens mórbidas e redomoinhos de corpos lassos, entorpecidos, suarentos, empoeirados” (Cruz e Sousa, 1898, p. 152-153); e, no entanto, aquele que ri vislumbra a inevitável consciência irônica de si, e reconhece naquelas “caras bestialmente cynicas, ignaras e negras, sem mascaras algumas, pintalgadas a cores vivas” o vácuo “de onde, no entanto, a minh’alma viera”.

Os passistas da turba, fantasmas, marcas no papel que evocam o não-ser da ficção, despertam o cômico absoluto do poeta, a ironia de sua ironia. Seu sentimento de superioridade – origem do Asco –, bem como a epifania da identificação com os passistas que decreta sua presumida inferioridade – donde a Dor –, são metáforas da pluralidade do sujeito lírico, e das tentativas deste em diferenciar-se do que não quer ser, ou do que teme ser. Diferente do Orfeu de Carapinha na poesia de Luiz Gama, cercado por irmãos no Inferno, o sujeito lírico em “Asco e Dor” encontra-se só na Terra, também cativo do espaço ficcional e ausente do mundo, mas ironicamente consciente da condição ontológica deste carnaval em sua poesia.

Preservando na prosa poética as aliterações e os advérbios de intensidade que caracterizam seu estilo⁷, o poema reconhece a própria inautenticidade e confessa-se incapaz de superá-la. O asco e a dor são voltados também à ironia oriunda do esquecimento mas imortal no poeta, onde governa as mentiras de seu orgulho, de suas ilusões e do seu ideal, por intermédio desses carnavalescos que transitam entre a tinta no papel e o não-ser. Essa ironia não permite síntese e totalidade, ela divide o fluxo da experiência temporal entre um passado que é pura mistificação, e um futuro para sempre atormentado

7 A própria tensão dialética característica do poema em prosa, cuja unidade é perpetuada no equilíbrio instável do gênero – distinta da prosa ritmada, por exemplo, à maneira alencariana em *Iracema* (1865) –, também auxilia na expressividade enfática do asco e da dor no poema. Massaud Moisés (1989, p. 136), identifica no poema em prosa de Cruz e Sousa um bom proveito da “elasticidade da prosa e a amplidão do poema” para “livrar-se dos grilhões do verso medido e conquistar espaços mais vastos, onde já [é] possível respirar a plenos pulmões”.

por relapsos de autoconsciência bufona, ou uma “queda no inautêntico” (de Man, 1999, p. 243). Nisso a alma do sujeito lírico persevera:

[...] oscillante como um pêndulo de pezadellos, n'uma afflicta ondulação de nevroses, meio dividida entre a barbara turba mascarada e meio dividida entre a natureza, circumdante, cá e lá guilhotinada mysteriosamente pela mesma dôr e pelo mesmo asco, cá e lá misturada, amalgamada e perdida em iguaes misérias de sangue, lama e lagrimas, ainda e para sempre com o mesmo asco e com a mesma dôr... (Cruz e Sousa, 1898, p. 153).

Derradeiro, esse último carnaval⁸ abriga a última ironia no olhar dramático de um sujeito lírico negro defrontado com caricaturas grotescas do seu ser; na crueldade ressentida cuja redenção está na dor e na culpa; na distorção que estende o símbolo do carnaval até as conclusões (i)lógicas de seus sentidos mais contraditórios. O prisma severo dessa “metafísica da dor” (Teixeira, 2013, p. IX) de Cruz e Sousa consagra a ironia como destruidora da analogia, aquela que torna ilegível a floresta de símbolos da linguagem, e faz do ser o não-ser, do poeta um bufão, do carnaval um anti-carnaval, que traz em si apenas o destronamento eterno do bobo que nunca chegou a ser rei, cujos sonhos de reinar são eternamente assediados pela consciência irônica, a comicidade absoluta, da mentira da poesia.

Considerações finais

Os diferentes graus de intensidade que impulsionam os estandartes irônicos em seus trajetos por essas três dimensões cênico-poéticas permitem-nos entrever, no microcosmo carnavalesco que se desdobra pelo oitocentos brasileiro, o efeito transformador da ironia na recepção crítica de Paula Brito,

⁸ Em oposição, por exemplo, ao “Último Carnaval” do soneto bilaquiano, à primeira vista semelhante em espírito e tom a “Asco e Dor”, mas desprovido de desdobramento irônico, e cuja sentença de morte à “estulta” folia que Luís Augusto Fischer (2003, p. 223-224) relata ter sido combatida “moralisticamente” por esse poeta “aliado da higienização do Rio”, relega-o à cova, onde é escarneçada a imagem do herói folião “numa ronda / De espectros aos tantás, dança macabra / De esqueletos e lêmures aos guizos...” (Bilac, 1919, p. 124).

Luiz Gama e Cruz e Sousa. Se os versos do primeiro evitam sangrar a analogia na polidez idílica de sua semi-ironia, o inferno alegre do Orfeu de Carapinha, em contrapartida, anuncia na eternidade da inversão dionisíaca uma radicalidade que compromete a efígie de vate conciliador amiúde imposta a seu autor, visto a sua ousada imersão utópica e as insinuações sociopolíticas que a permeiam; quanto ao bardo catarinense, sua ironia crítica ao carnaval como aparente lapso emancipatório, pautada na metafísica da dor e no *dédoublement* baudelairiano que o desdobra no outro, passa longe do “ódio à raça” ou do estulto higienismo preconizado por autoridades científicas – e literárias.

Para além da fortuna crítica de seus autores, o mote do carnaval nesses poemas articula questões sobre a temporalidade na poesia, sobretudo, como vimos, na evocação das eternidades. Há a eternidade do Orfeu de Carapinha, essa permanência do ser *na* poesia, ludibriado pela ironia que encetou o cortejo quimérico, e motivado por uma zombeteira renúncia em admitir – ou regressar a – uma normalidade predecessora à inspiração da candimba; e há a eternidade de “Asco e Dor”, a permanência do poema em si como ser *da* poesia, no qual a destruição das formas e sentidos seguros do texto, por ação da crítica irônica de sua profunda ficcionalidade, paradoxalmente, nas palavras de Walter Benjamin (2018, p. 92), “não apenas não destrói a obra, mas, antes, aproxima-a da indestrutibilidade”, e o poema em parábase permanente é solenizado no Ideal da arte, abrigando a distensão irreduzível da consciência dolorosa cruzesousiana.

E afinal, contígua a essa demanda temporal, os carnavais olímpico, infernal e telúrico interpelam a questão da *aparência* na poesia, ou sua condição ontológica na modernidade. Ainda em Charles Baudelaire (2019, p. 316-317) deparamos com a formulação emblemática desse problema na última estrofe do poema “*L’Amour du Mensonge*” ou “O Amor pela Mentira”: “Que sejas a aparência já não bastaria / Para alegrar alguém que foge

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

a uma certeza?”, ou, na leitura de Marcos Siscar (2012, p. 142), “será que a aparência é de fato suficiente ou legítima para contentar um coração descrente?”. Nosso recorte irônico permite entrever nas reações à mentira da poesia, nessa epifania da dissimulação poética em fantasia de carnaval, na fabulação de mundos invertidos e torturas eternas, o drama da aparência como tenso clamor de vozes verdadeiras.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Trad.) Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*: seguida de uma antologia. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. (Trad.) Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

BASTIDE, Roger. “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”. *In*: COUTINHO, Afrânio (Org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979. pp. 171-206.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. (Trad.) Júlio Castañon Guimarães. 1ª ed. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a essência do riso. (Trad.) Zênia de Faria. *Revista UFG*. Goiânia, v. 8, n. 2, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48111>. Acesso em: 21 fev. 2024.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. (Trad.) Márcio Seligmann-Silva. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BILAC, Olavo. *Tarde*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.

CARDOSO, Zelia de Almeida. *A literatura latina*. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

CRUZ E SOUSA, João da. *Evocações*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1898.

DE MAN, Paul. “A Retórica da Temporalidade”. *In*: DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira*. (Trad.) Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 208-250.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2003.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. 1ª ed. São Paulo: Typographia Dous de Dezembro, 1859.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. 2ª ed. corrigida e aumentada. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Cia., 1861.

HEYWOOD, Linda M. *Jinga de Angola: a rainha guerreira da África*. (Trad.) Pedro Maia Soares. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2019.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras: 2018.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo e belle époque*. São Paulo: Cultrix, 1989. vol. IV.

NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão*. (Coord. da trad.) Marcelo Jacques de Moraes, Maurício Mendonça Cardozo. Brasília: Universidade de Brasília, 2022.

OLIVEIRA, Sílvio R. S. *Gamacopéia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – IEL/Unicamp, Campinas, 2004.

PAULA BRITO, Francisco de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1863.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. (Trad.) Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

QUERIQUELLI, Luiz H. M. *et al.* “Sêneca e a abobriificação”. *In*: SÊNECA. Lúcio Aneu. *Abobriificação do divo Cláudio*. São Paulo: Iluminuras, 2022. p. 11-37.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. (Trad.) Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. v. III.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. 7ª ed. São Paulo; Brasília: Editora Nacional; Editora Universidade de Brasília, 1988.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. vol. IV.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. (Trad.) Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

SÊNECA. Lúcio Aneu. *Abobriificação do divo Cláudio*. (Trad.) Luiz H. M. Queriquelli *et al.* 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2022.

SISCAR, Marcos. “O Coração Transtornado”. *In*: SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida*: literatura, política e tradução. Campinas, SP: Autores Associados, 2012. p. 137-147.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TEIXEIRA, Ivan. “Notas para o centenário de Cruz e Sousa”. *In*: CRUZ

E SOUSA, João da. *Faróis*: edição fac-similar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013. p. VII-XXVI.

VERGER, Pierre. “Procissões e Carnaval no Brasil”. *Ensaio/Pesquisas*. CEAO-UFBA, n. 5, p. 2-15, 1984.

Submissão: 04/03/2024

Aceite: 08/08/2024

Publicação: 12/06/2026

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e98877>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*