

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FELIPE DE OLIVEIRA FIUZA

*CANTÁRIDAS*: UMA TRINDADE DE SÁTIRAS NA DÉCADA DE  
TRINTA

VITÓRIA  
2009

FELIPE DE OLIVEIRA FIUZA

*CANTÁRIDAS: UMA TRINDADE DE SÁTIROS NA DÉCADA DE TRINTA*

Dissertação de mestrado apresentada ao Mestrado em estudos literários do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal de Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em estudos literários.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.

VITÓRIA  
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

F565c Fiuza, Felipe de Oliveira, 1982-  
    Cantáridas : uma trindade de sátiros na década de trinta /  
    Felipe de Oliveira Fiuza. – 2009.  
    86 f.

    Orientador: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.  
    Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito  
    Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

    1. Vellozo, Paulo, 1909-1977. Cantáridas - Crítica e  
    interpretação. 2. Neves, Guilherme Santos, 1906-1989.  
    Cantáridas - Crítica e interpretação. 3. Neves, Jayme Santos,  
    1909-1998. Cantáridas - Crítica e interpretação. 4. Sátira. 5.  
    Carnavalização (Literatura). 6. Poesia. 7. Literatura imoral. I.  
    Carvalho, Raimundo Nonato Barbosa de, 1958-. II. Universidade  
    Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e  
    Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

FELIPE DE OLIVEIRA FIUZA

*CANTÁRIDAS: UMA TRINDADE DE SÁTIROS NA DÉCADA DE TRINTA*

Dissertação apresentada ao Mestrado em estudos literários do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, como requisito para obtenção do título de Mestre em estudos literários.

Aprovada em \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientador

---

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Lino Machado  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Suplente

Para Brunella e João Lucas.

Para Reinaldo e todos os herdeiros de *Cantáridas*.

Agradeço:

A Deus;

A Reinaldo Santos Neves, pelo apoio e atenção dedicados;

À minha esposa pelo amor, apoio e paciência;

Aos meus pais e ao meu irmão, por absolutamente tudo;

Aos amigos, pois este é um texto que fala, sobretudo, de amizade:  
Paulo Dutra, coponheiro de textos, letras, ideias, meu outro irmão nesta  
vida;

Orlando Lopes, pela troca de ideias e textos;

Pedro Gazu, pelas aulas, lições e dicas;

Membros da galera ZIG, por estarem sempre aqui;

Do Projeto Galera, porque existe um cara chamado Lorenzo;

Do Poker, do RPG e do VTES, porque é preciso jogar;

Aos meus sogros, pelo apoio;

Aos colegas do Leonardo, pelo acolhimento e companheirismo;

A todos os meus alunos e ex-alunos, que com suas ideias, carinho e  
curiosidade sempre me motivam;

Aos meus professores, em especial a um grupo de bitholados, arthures  
sérgicos, que insistia em jogar bola comigo às quintas;

Ao Ray, pela orientação precisa e por ser quem é;

A Facitec pela bolsa concedida.

Vale?

Salve, santo pai Priapo, salve!  
Priapeia Latina

## RESUMO

Nesta dissertação buscamos refletir sobre as temáticas do fescenino, satírico, grotesco, pornográfico, de carnavalização e sodomia, tendo como principal objetivo analisar o livro *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, de Paulo Vellozo, Guilherme Santos Neves e Jayme Santos Neves. O livro começou a ser escrito na década de 30 e surgiu de uma brincadeira entre os três companheiros, que basicamente consistia em insultar um ao outro – amigos e parentes também eram incluídos no processo – por meio de poemas, sendo que o principal insulto era tratar da orientação sexual dos satirizados. Todos os poemas do livro analisados nesta dissertação buscam traçar um panorama e discutir os temas sobre os quais nos propusemos a refletir, tendo como principal base a teoria da carnavalização de Mikhail Bakhtin.



## ABSTRACT

In this thesis the following key elements are used as topic to start out an analysis of “Cantáridas e outros poemas fesceninos”, by Paulo Vellozo, Guilherme Santos Neves and Jayme Santos Neves: The fescenin, the satiric, the grotesque, the pornographic, carnavalization, and sodomy as well. The book began to be written in the 30s and actually it started up as a joke among the three partners, which essentially consisted in insulting each other through poems. Friends and relatives were also included in the process. The insult had to do with sexual orientation of the lash. By reviewing several poems of the book this essay seeks to sketch an overview as well as discuss the issues proposed as key elements within the theoretical carnavalization approach of Mikhail Bakhtin.

## SUMÁRIO

<b>1 – INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 – SATURA E FESCENINOS: A QUESTÃO DO GÊNERO.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 – Revitalização da tradição fescenina em <i>Cantáridas</i>.....</b>	<b>23</b>
<b>3 – AS REGRAS DO JOGO: SODOMIA, CARICATURAS E RISOS.....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 – Os outros: aventuras de um lápis fescenino.....</b>	<b>45</b>
<b>4 – PARÓDIAS ÁRIDAS: COMER UM CU OUVINDO ESTRELAS.....</b>	<b>56</b>
<b>5 – CANTÁRIDAS E O MAL: TRÊS POEMAS SUPRIMIDOS.....</b>	<b>69</b>
<b>6 – CONCLUSÃO.....</b>	<b>79</b>
<b>7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>84</b>

## 1 – INTRODUÇÃO

“Livro sem dedicatória”  
 – dirás tu leitor amigo –  
 “onde é que nunca se viu?”  
 E nós, em coro, falamos:  
 “De pleno acordo contigo,  
 Este livro dedicamos  
 À puta que te pariu...”

Guilherme Santos Neves

O livro *Cantáridas* e outros poemas fesceninos<sup>1</sup>, do qual os versos acima funcionam como dedicatória, foi publicado em 1985 em uma parceria entre a Fundação Ceciliano Abel de Almeida (ES) e a Editora Max Limonad (SP). A qualidade dos poemas impressiona, mas foram duas outras coisas, no mínimo inusitadas, que despertaram inicialmente nosso interesse por esse livro. A primeira foi o fato de o livro possuir três autores – dois irmãos, Guilherme e Jayme Santos Neves, e um amigo, Paulo Vellozo. A segunda foi que a obra não foi escrita com a intenção de ser publicada. Ambas as coisas estão relacionadas ao teor do livro. Escrito a seis mãos por amigos que, em versos, resolveram fazer uma espécie de desafio íntimo, cujo alvo culminante era, em síntese, um ridicularizar o outro. Nas palavras de Jayme, ainda vivo na época da publicação, em “Exórdio” no próprio livro:

A propósito de nada ou a propósito de tudo, xingar era chamar o outro de veado ou de filho da puta. E xingar alguém de veado constituía, àquela época, a maior ofensa possível. E era isso que fazíamos, nos poemas. Assim, quem escrevia o soneto era sempre o machão e o outro, a quem era endereçado, era sempre a vítima. O único objetivo, no final, era esculhambar o parceiro, ferindo-o no ponto mais sensível de sua honorabilidade<sup>2</sup>.

Percebe-se, então, que os poemas surgiram não de um projeto literário, mas de uma brincadeira, um jogo. Esse jogo começou anos antes com o surgimento da revista *Kodack*, um *pastiche*, de autoria de Paulo e Guilherme, da revista “Vida Capichaba”, muito conhecida na época. Esse *pastiche* surgiu quando Jayme teve que se mudar para o Rio de Janeiro devido ao curso de medicina, que exigia dos alunos que ficassem morando em pensões durante o ano todo, enquanto Paulo e Guilherme,

<sup>1</sup> Doravante chamado apenas de *Cantáridas* nesta dissertação.

<sup>2</sup> VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas** e outros poemas fesceninos. Apresentação: Oscar Gama Filho. Edição de texto, notas e comentários: Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA; São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985. p. 44.

estudantes do curso de direito, só iam ao Rio em época de exames. A revista surgiu, então, com o objetivo de divertir o amigo no “exílio”. Quando Jayme retornou do Rio começaram a surgir os poemas que viriam a formar *Cantáridas*. O ano de 1933 é considerado o ano base do início da produção dos poemas, porque nesse ano Jayme retornou definitivamente do Rio e, segundo ele, “foi então que surgiu *Cantáridas*, em uma seqüência natural e lógica.”<sup>3</sup> Um elemento que confirma isso, apontado por Oscar Gama Filho em estudo introdutório ao livro<sup>4</sup>, é o poema que segue abaixo:

XXXI

Vinte e quatro...

Não lamentes, ó Jaime, o teu tormento,  
Puto tem sido muito cabra forte;  
E, mesmo, a data do teu nascimento  
Te obriga a ser veado até a morte!

A tua bunda, o teu andar dengoso,  
Teu triste palavrório dissoluto,  
Faziam-me pensar: “Paulo Veloso,  
Será que o teu amigo Jaime é puto?”

Dobrando o vinte e quatro, estás fagueiro,  
E diante de tal coincidência,  
Acredito que és mesmo bundeiro...

E aí é que a coisa se estrumbica,  
Pois conhecendo já tua tendência,  
Só posso dar-te, de presente, a pica...<sup>5</sup>

Como o número 24 no jogo-do-bicho, desde àquela época, é o do veado, Paulo não deixa passar a oportunidade de sacanear “o tormento” do amigo Jayme por ocasião de seu aniversário de 24 anos. Além disso, para a infelicidade de Jayme, há a coincidência de sua data de aniversário ser o dia 24 de agosto, o que Paulo utiliza como um sinal de predestinação à prática homossexual, no terceiro verso da 1ª estrofe. O achincalhe final fica por conta do “presente” de aniversário dado ao amigo, a pica.

É possível, portanto, fixar com precisão em 24 de agosto de 1933 o contexto de composição desses versos, já que Jayme nasceu em 1909. Como esse poema é o de número XXXI e a disposição dos poemas apresenta uma ordem cronológica – há

<sup>3</sup> VELLOZO..., 1985, p. 43.

<sup>4</sup> FILHO, Oscar Gama. Histórias fesceninas e poemas cantáridos. in: apud op. cit., p. 29.

<sup>5</sup> VELLOZO..., 1985, p. 85.

vários acontecimentos vividos pelos autores que servem de mote para poemas e, além disso, poema sucede poema como réplica, tréplica etc. – podemos entender que, após iniciada, a brincadeira passou a ser constante e foi levada, como atesta a qualidade dos textos, a sério.

Entretanto, se é possível fixar com certa facilidade uma data para o início da produção dos poemas, não é assim sobre uma possível data final. Como foi dito anteriormente, há várias referências às vidas dos autores – por exemplo a ascensão profissional de Paulo, de funcionário da secretaria do Ginásio do Espírito Santo a Delegado da Capital. Para tentar estabelecer uma data aproximada para o fim das produções, procuramos a última referência direta a acontecimentos vividos pelos autores, ou por um de seus amigos e parentes satirizados, que aparece no livro. Trata-se dos poemas “To be or not to be” e “Orós de merda...”, ambos de autoria de Guilherme, que, nesses dois textos, utiliza a operação de hemorróidas a que se submeteu seu amigo Renato Pacheco como tema. O primeiro texto parodia a famosa fala da peça shakespeariana ao dizer “Cagar ou não cagar, eis a questão”, no início, e “peidar ou não peidar, eis a questão”, no final. O motivo dessas duas dúvidas é se o cu, recém-operado, resistiria ou não aos respectivos traumas, já que estava até usando um tampão como curativo. O último poema do livro retrata justamente o momento em que os médicos foram retirar o tampão, resultando em uma cena grotesca: um maremoto de merda sai do cu de Renato e acaba inundando toda a cidade. Segundo esclarece Reinaldo Santos Neves, em nota ao final do livro, essa operação ocorreu no final da década de 50. Fica estabelecido que os poemas do livro foram escritos, aproximadamente, entre a década de 30 e a de 50.

Agora sobre o teor, o tom, das *Cantáridas*, esse é marcado, então, por ataques escancarados à masculinidade dos companheiros, como afirmou Jayme. Esse tipo de temática não é muito apreciada pelo público em geral, já que há uma tendência na cultura oficial de só valorizar a parte séria e moralmente bem-comportada, baseada quase sempre em preconceitos e tabus, da produção artística de uma sociedade. Com isso, uma outra parte das obras produzidas, marcada por raízes culturais, bem-humorada, erótica, colorida e irreverente do homem brasileiro, em especial do capixaba, corre sempre o risco de ser esquecida ou, até, apagada.

Os poemas fesceninos estão inseridos nesses diversos tipos de manifestações artísticas que sofrem com esse preconceito e, por isso, são constantemente escorraçados das prateleiras, das estantes e das gráficas. Esse gênero surgiu<sup>6</sup> na região da Etrúria, também chamada Fescênia, no Império Romano, que tornou-se famosa como centro de devassidão. Os camponeses etruscos, assim como camponeses de outras tribos da antiguidade, na época das colheitas realizavam festas de cunho ritualístico que tinham por objetivo celebrar a fertilidade, mas na região da Etrúria existia a particularidade de que durante as festas os camponeses entoavam versos, usando metros satúrnios, recheados de obscenidades. Outra possibilidade de origem, essa apontada por Oscar Gama Filho<sup>7</sup>, seria a palavra “fascinum”, pênis em latim, já que a presença de um pênis gigante, falo, era comum nessas celebrações agrárias.

Já a origem do nome “Cantáridas” ocorreu quando Paulo tomou a iniciativa de reunir em exemplar único, datilografado em forma de livro, as produções satíricas dos três amigos. Surgiu, então, a necessidade de dar nome à coletânea. Cada um deles sugeriu, então, três nomes, dos quais “Cantáridas” acabou sendo escolhido, com ajuda, segundo Reinaldo Santos Neves<sup>8</sup>, dos amigos Arnaldo Magalhães e Jones dos Santos Neves, personagens de alguns sonetos.

“Cantárida” é um medicamento, feito a partir de inseto homônimo, que funciona energético, mas que ao ser ingerido em altas doses desempenha função afrodisíaca, porque seu princípio ativo, a cantaridina, provoca irritação das vias urinárias, causando ereções prolongadas.

Oscar Gama Filho aponta outra possibilidade de origem para o nome: “Ou seria ela uma tmese [...] de **ri** em **cantada**? Teríamos, nesse caso, dois dos efetivos eixos principais da obra, o humor [...] e a sexualidade lúbrica das **cantadas**.”<sup>9</sup> Acreditamos não em uma, mas na beleza que as duas acepções, a do afrodisíaco e a da cantada, possuem enquanto ambíguas, juntas.

---

<sup>6</sup> COFFEY, Michael. **Roman Satire**. London: Bristol Classic Press, 2004. p. 18.

<sup>7</sup> VELLOZO..., 1985, p. 11.

<sup>8</sup> Ibidem. p. 45.

<sup>9</sup> FILHO, Oscar Gama. apud op. cit., p. 28. Grifo do autor.

Alguns artigos já foram apresentados sobre *Cantáridas*. Wilberth Salgueiro publicou o primeiro, intitulado: “E o Juca pirou: do indianismo sublime de Gonçalves Dias à poesia bem obscena de Bernardo e de *Cantáridas*”.<sup>10</sup> Nesse texto fala sobre: o poema “O canto do puto”, paródia de Paulo ao “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias; o poema “O elixir do Pajé”, paródia de Bernardo de Guimarães ao mesmo poema; e discute o próprio ato de parodiar e suas implicações. Voltaremos a esse texto de Salgueiro no capítulo sobre a paródia em *Cantáridas*.

Inês Aguiar dos Santos Neves<sup>11</sup>, neta de Guilherme, publicou o artigo intitulado “KODACK: as origens de *Cantáridas*”, cujo nome é quase que auto-explicativo. Nesse artigo Inês Santos Neves fala sobre as revistas de exemplares únicos, já referidas nessa introdução, procurando encontrar lá pistas para o que viria depois.

Alguns poemas de *Cantáridas* foram incluídos por Alexei Bueno em uma antologia de poesia pornográfica intitulada “Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso”. O livro é definido por Bueno assim: “Trata-se de um curioso exemplo de esculhambação mútua, com grandes ressonâncias bocagianas, no vocabulário e no estilo, e curiosos casos de paródias [...]”<sup>12</sup>. A inclusão nessa antologia foi importante, porque deu projeção ao livro e a seus autores, ao colocá-los lado a lado com grandes nomes da poesia pornográfica, como Bocage, Gregório de Mattos e Glauco Mattoso. Mas há uma desvantagem nesse tipo de publicação que é retirar dos poemas uma de suas características mais marcantes: a unidade enquanto obra. Porque os poemas do livro, repetidas vezes, usam como “mote” temas ou poemas anteriores, dentro da própria obra, o que é impossível de ser percebido ao ler apenas os dez poemas escolhidos para fazer parte da antologia.

Sobre essa unidade estrutural de *Cantáridas* vale destacar, antes de começarmos o exercício da análise propriamente dita, que da edição de 1985 foram suprimidos três poemas. Além disso, alguns nomes foram alterados, para evitar que algumas

<sup>10</sup> SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. E o Juca pirou: o império da paródia (do indianismo sublime de G.Dias à poesia bem obscena de B. Guimarães e de *Cantáridas*). in: **Lira à brasileira: erótica, poética, política**. Vitória: EDUFES, 2007. p.145.

<sup>11</sup> NEVES, Inês Aguiar dos Santos. **Bravos Companheiros e Fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: PPGL/MEL, 2007. p. 145.

<sup>12</sup> BUENO, Alexei.(ORG.) **Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 14.

peças, ou parentes dessas peças, fossem ofendidas com as brincadeiras que são feitas no livro, devido ao teor das mesmas.

Ainda sobre a questão da estrutura da obra, abaixo de cada poema há uma letra, P, G ou J, indicando a autoria do mesmo. No caso dos poemas escritos em parceria, a letra aparece também no início de cada verso. Em cada poema citado ao longo desta dissertação, essa indicação de autoria foi mantida, bem como os nomes em itálico, que identificam os nomes alterados. Como não houve prejuízo da métrica, ou da qualidade dos versos, e hoje os nomes originais continuariam sendo – como os são os alterados – de completos desconhecidos, julgamos ser desnecessário revelar os nomes originais.

A edição de 1985 traz dois facilitadores para a leitura, um estudo introdutório, já citado, de Oscar Gama Filho; e notas, chaves de leitura, ao final do livro, sobre cada poema, escritas por Reinaldo Santos Neves, filho de Guilherme. Há também notas de rodapé com possíveis sentidos para termos obscenos à medida que aparecem no livro.

Fernando Achiamé publicou outro artigo sobre *Cantáridas*, no entanto o caráter do mesmo é um pouco diferenciado dos demais, por tratar os poemas do livro como documentos de arquivo e fontes primárias para um estudo histórico – sem deixar de destacar seu valor literário. Para Achiamé, como os poemas registram fatos das vidas de seus autores – bem como acontecimentos na cidade de Vitória e nas vidas dos amigos e parentes satirizados – sempre buscando zombar, satirizar, ridicularizar cada caso, esses textos constituem uma fonte preciosa de informações. Cito:

O registro de amizade na forma fescenina é raro [...] em *Cantáridas* o diálogo é mantido entre os momentos vividos, que já passaram definitivamente, e os posteriores. Diálogo permanente e que continua por meio de interesses diversos – literários, historiográficos, nostálgicos, etc. A vida contida nos poemas de *Cantáridas* de certa forma perdura, mesmo que transmutada em arte e história. As relações de amizade acabaram, os amigos já se foram para sempre, mas alguma coisa daqueles momentos sobreviveu. Essa preocupação de reter os bons momentos vividos é própria do homem, e ocorre no cotidiano como recordação. O recurso mais usual é a própria memória dos participantes das situações vividas em comum, e os casos são transmitidos com os recursos da oralidade (em eventuais encontros com familiares, antigos vizinhos, turmas de amigos, ex-colegas de escola, etc.), mas acabam por se perder definitivamente com o passar



das gerações. Por isso os poucos documentos em que tais situações são registradas – diários, cartas íntimas e, mais incomum ainda, poemas fesceninos – possuem grande importância para o estudo e a escrita da história.<sup>13</sup>

Então, segundo Achiamé, *Cantáridas* não é uma fonte de informações para a historiografia só porque traz informações sobre a época em que foi escrito, mas vai muito além disso ao permitir que seja feita uma análise histórica em micro-escala – no sentido de mais particular, profundo, não de menor valor – da história de uma amizade, registrada em poemas fesceninos.

Ao avaliar a maneira como essa amizade foi representada, através de poemas fesceninos, é inevitável pensar sobre a temática do homossexualismo, tipo de sexualidade mais referido no livro, e a maneira como essa temática era percebida na época em que os poemas foram produzidos. Como diz Gama filho:

*Cantáridas* representa, para a literatura da época, o momento de uma revolução silenciosa, mas realizada, na sua ideologia estético-social. Um dos recursos comprovadores dessa revolução é a abordagem de um tema proibido naquele tempo – o homossexualismo. Acrescentemos a ele o uso sistemático de palavrões, e teremos em mãos elementos que o modernismo, com toda a sua iconoclastia, nunca se atreveu a empregar com a mesma virulência. O mais surpreendente é que o homossexualismo é tratado, às vezes, com uma naturalidade e com uma aceitação que seriam incompreensíveis para os leitores de então.<sup>14</sup>

Se entendermos a proibição de se falar sobre homossexualismo como uma manifestação da repressão sexual, da maneira como o assunto é abordado por Marilena Chauí<sup>15</sup>, ou seja, como um conjunto de interdições, permissões, normas, valores e regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade, podemos tentar perceber o quão grande é a ousadia dos três autores ao escreverem um livro que subverte todo esse conjunto.

*Cantáridas*, então, é um livro que mistura riso, cantos fesceninos, poesia lírica, temas proibidos e muita amizade. Nessa dissertação tentamos falar sobre esse livro

<sup>13</sup> ACHIAMÉ, Fernando. *Cantáridas: registros de amizade, indícios para a história*. in: **Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: PPGL/MEL, 2007. p. 108.

<sup>14</sup> FILHO, Oscar Gama. apud op. cit., p.39

<sup>15</sup> CHAUI, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 9.

de forma que abordássemos um pouco de cada um desses aspectos, sem, no entanto, nenhuma pretensão absurda de esgotar qualquer tema ou o próprio livro.

## 2 – SATURA E FESCENINOS: A QUESTÃO DO GÊNERO

Somos apenas dois mulatos  
fazendo poses nos retratos  
que a luz da vida imprimiu de nós.  
Se desbotássemos,  
outros revelar-nos-íamos  
no carnaval.

Caetano Veloso, “Os passistas”

Na introdução a *Cantáridas*, Oscar Gama Filho define os fesceninos da seguinte forma: “Os poemas fesceninos eram, inicialmente, cantos satíricos e obscenos, expressos em versos satúrnios, que os lavradores declamavam após as colheitas.” O dicionário Houaiss apresenta definição semelhante, além de aproximar o conceito de fescenino ao de sátira:

fescenina s.f. Gênero de poesia satírica latina, nascida, ao que parece, entre os camponeses de Fescênia (Etrúria), e muito popular até o fim do Império Romano do Ocidente. ETIM. Lat. Fescenina, orum. “id” neutro pl. do adj. Lat. fescenninus, a, um habitante da Fescênia(Itália), que se fez famosa como centro de devassidão perto de Roma.<sup>16</sup>

A poesia fescenina é, então, o que comumente chamamos de poesia pornográfica. Aparece normalmente sendo utilizada com funções satíricas, já que é pressuposto da sátira uma caricatura do outro e a sexualidade é um prato cheio para isso. Porém, a relação entre esses dois termos não é simples. Antes de mais nada, é preciso definir o que se entende por sátira. Quintiliano, em seu *Institutio Oratoria*, no qual estabelece uma comparação crítica entre a literatura romana e a grega gênero a gênero, faz uma ressalva: *satura quidem tota nostra est*. Sua afirmação é baseada na suposta ausência de um gênero similar à sátira na literatura grega.

O significado da palavra *satura* e seu uso como um termo literário foram assunto de discussão e especulação já na antiga república romana. O sentido primário da palavra passa por possibilidades – algumas chegando a ignorar a afirmação de Quintiliano – como: relativo à comida – destaque especial para a *lanx*, usada nas oferendas aos deuses, e a um tipo de salsicha composta de diversos ingredientes

<sup>16</sup> HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 342.

misturados; relativo aos sátiros gregos; relativo a uma lei compendiada, a *lex per saturam*; ou relativo ao drama satírico. De todas essas possibilidades as que gozam de menos prestígio entre os teóricos são: a que tenta relacionar a palavra sátira aos sátiros gregos, porque não há elementos em comum entre eles que justifiquem tal analogia; e a que fala da possibilidade da existência, segundo Tito Lívio, de um drama satírico entre os romanos anterior ao contato com a cultura grega, pois o único testemunho é justamente o de Tito Lívio. As outras acepções apresentam em comum a aproximação da palavra *satura* ao adjetivo *satur*, que significa “cheio”, “saciado”, “saturado” ou “mistura”.

Mônica Costa Vitorino diz: “A análise do termo *satura* permite [...] a formulação de algumas hipóteses que [...] dizem respeito apenas à idéia geral dessa produção, deixando em aberto a questão mais [...] complexa que é a definição histórico-literária de suas origens.”<sup>17</sup> Interessa-nos, no entanto, muito mais entender qual a relação entre sátira e fesceninos, do que as origens precisas do gênero. Já que *Cantáridas*, objeto de nosso estudo, é um livro que traz já no título essa pergunta ao chamar-se *Cantáridas* e outros poemas fesceninos. Sobre a “fescennina licentia” escreve Aída Costa:

Fala-nos Horácio, na sua Epístola I do livro II, da “fescennina licentia”, que, em versos alternados (“uersibus alternis”), espalhava rústicas injúrias (“opprobia rustica”) e que deliciou os espíritos romanos até o momento em que se constitui em cega raiva, erigindo-se em ameaça à reputação das mais ilustres casas romanas (“et per honestas/ ire rabiem uerti coepti iocus”) [...] instante em que, por efeito de lei para o fim então promulgada, aos seus autores, o medo da chibata mudou o estilo e levou ao desígnio diverso de procurar instruir e deleitar.<sup>18</sup>

Os versos satúrnios usados para compor os fesceninos eram encontrados entre Oscos e Umbros e teriam sido em Roma o único instrumento de expressão popular poética até Ênio, que provavelmente introduziu a métrica grega juntamente com Lívio Andronico. Os dois foram os primeiros a juntar no mesmo livro versos de metro e assuntos variados, aos quais escolheram batizar de *saturae*. Esse tipo de sátira inicial possui, segundo atesta Diomedes, tom e conteúdo que contrastam com as

<sup>17</sup> VITORINO, Mônica Costa. **Juvenal: o satírico indignado**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003. p. 78.

<sup>18</sup> COSTA, Aída. **Temas Clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1978.

dos outros satiristas romanos, devido à quantidade de insultos e vitupérios dos trabalhos de Lucilius e dos demais. Mas a verdade é que os satiristas clássicos apresentam, nos textos que chegaram aos dias de hoje, muitas diferenças entre si. O comentário de Diomedes é importante, no que diz respeito à aproximação que tentamos fazer entre sátira e fesceninos, porque esses são caracterizados, principalmente, devido ao grande número de palavrões e obscenidades. As sátiras de Varrão, chamadas sátiras menipeias devido à influência declarada de Menipo de Gadara, tornaram-se famosas devido aos trabalhos de Bakhtin sobre o riso na Idade Média. A sátira menipeia caracterizava-se por misturar – novamente “mistura” – verso e prosa.

Se na antiga Grécia não havia sátiras, não é possível afirmar o mesmo quando se fala em textos sobre obscenidades, já que existia a pornografia. Em sua *Antologia Pornográfica*: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso, Alexei Bueno explica:

Este livro, é importante ressaltar, não trata de poesia erótica, nem burlesca, nem satírica, no estrito sentido das palavras. Trata da poesia pornográfica, do grego pórne, “prostituta”, ou pornós, “prostituído”, “depravado”, e dos seus muito derivados, ou seja, daquilo que se refere à prostituição, à obscenidade, às questões sexuais, em suma, de forma chula, baixa e propositadamente grosseira [...] o burlesco e o satírico acompanham muitas vezes esse tipo de poesia [...] No lugar de “pornográfica”, poderíamos ter escolhido o adjetivo “fescenina”, mas julgamos preferível a palavra de origem grega à palavra latina, pela plena atualidade e geral território de seu uso, ao contrário do basicamente literário do segundo.

Se Bueno optou conscientemente pelo termo pornográfico, os irmãos Neves e Paulo Vellozo, em contrapartida, preferiram o fescenino. Talvez porque achavam que “escritos sobre prostitutas” não combinava bem com o teor dos poemas, já que as putas só aparecem em três ou quatro, talvez porque pensavam que o termo latino se aplicava melhor ao contexto literário. O fato é que o livro poderia, sem nenhum prejuízo de sentido, chamar-se *Cantáridas* e outros poemas pornográficos.

Independentemente do nome que se dá aos poemas que tratam da pornografia, fato é que pertencem ao campo, na falta de um termo melhor, de gêneros literários apontados por Bakhtin no trecho que segue:

No caso da Antiguidade Clássica e, posteriormente, na época do helenismo, formam-se e desenvolvem-se inúmeros gêneros, bastante diversos

exteriormente, mas interiormente cognatos, constituindo, por isso, um campo especial da literatura que os próprios antigos denominaram muito expressivamente sério-cômico. Neste, os antigos incluíam os mimos de Sófron, o “diálogo socrático” [...], toda a poesia bucólica, a “sátira menipéia” e alguns outros gêneros. Dificilmente poderíamos situar os limites precisos e estáveis desse campo sério-cômico.<sup>19</sup>

Então, é difícil estabelecer limites precisos entre os diversos gêneros que formam o sério-cômico. Mas não é impossível estabelecer pontos de contato entre todos esses gêneros. Nosso ponto é: os poemas fesceninos, ou pornográficos, fazem parte da tradição de sério-cômico a que se refere Bakhtin. Se os testemunhos de Tito Lívio e Horácio não bastassem para levantar a hipótese, haveria um dado ainda mais importante, constatado por Bakhtin: “A despeito de toda sua policromia exterior, esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco. [...] todos eles estão impregnados de uma cosmovisão carnavalesca específica e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais”.<sup>20</sup> Essa cosmovisão carnavalesca é, segundo Bakhtin, marcada por uma poderosa força vivificante e transformadora. Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante – que não é o caso dos fesceninos – com as tradições do sério-cômico conservam, ainda em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente de outros gêneros. A teoria de Bakhtin sobre carnavalização diz:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de conjunto e todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco), não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincretica de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que [...] apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos populares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada [...] uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para linguagem cognata, de caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4 ed. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 121.

<sup>20</sup> Ibidem., p. 122.

<sup>21</sup> Ibidem., p. 138.

Então, quando a linguagem do carnaval é transportada para dentro da linguagem literária é que se dá a chamada carnavalização da literatura. Neste ponto de nossa pesquisa o que nos interessa, no entanto, é: qual a relação entre esses festejos carnavalescos e os fesceninos? – na segunda parte deste capítulo voltaremos a falar sobre a linguagem do carnaval e sua manifestação dentro de *Cantáridas*. Bakhtin responde ao nosso questionamento no trecho:

Os festejos de tipo carnavalesco ocupavam um espaço imenso na vida das mais amplas massas populares da antiguidade grega e especialmente romana, onde o festejo central (mas não o único) de tipo carnavalesco eram as *Saturnais*. [...] Na antiguidade, a comédia ática antiga e todo o campo do sério-cômico foram alvo de uma carnavalização especialmente forte. Em Roma, todas as variedades de sátira e epigrama estavam até organizacionalmente relacionadas com as saturnais, eram escritas para as saturnais ou, em todo caso, eram criadas ao abrigo das legitimadas liberdades carnavalescas desses festejos (por exemplo toda a obra de Marcial está ligada diretamente às saturnais).<sup>22</sup>

Uma parte do trecho citado parece referir-se com precisão especialmente aos fesceninos. Quando ele diz que: “Em Roma, todas as variedades de sátira e epigrama estavam até organizacionalmente relacionadas com as saturnais, eram escritas para as saturnais [...]” Não é uma descrição muito exata, já que engloba todas as festas da antiguidade, que realmente possuíam características muito próximas, nas saturnais, ao usá-las como exemplo. Georges Minois também fala sobre essas festas:

Que sabemos das festas do antigo mundo grego? As dionisíacas do campo, as grandes dionisíacas, as bacanais, as leneanas, as tesmofórias ou as panatenéias são todas festas religiosas e têm, necessariamente, uma significação global quanto ao senso geral do mundo, o qual se acha à mercê dos deuses. [...] Certamente, o riso é essencial nas festas, exceto em ritos mais solenes e na reatualização dos mitos “sérios”. Não se concebem mascaradas, travestimentos, cena de inversão, desordem e excessos sem o riso desbragado que, de alguma forma, imprime-lhes o selo de autenticidade. É o riso que dá sentido e eficácia à festa arcaica.<sup>23</sup>

Como Minois dá a entender no início do trecho, as informações sobre as festas do mundo antigo grego são escassas. Mas é apontado por ele um fator comum a todas: o riso; característica marcante daquilo que Bakhtin chama de carnavalização. Acompanham o riso elementos como: a presença de cantos obscenos, travestimentos, cenas de inversão etc.. No caso da Etrúria, ou Fescênia, há ainda o caráter agrário, mitológico, ritualístico, ligado a fertilidade, que também estava

<sup>22</sup> Ibidem., p.147.

<sup>23</sup> MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 30.

presente em muitas dessas festas. Oscar Gama Filho em sua introdução a *Cantáridas* também busca caracterizar os poemas fesceninos:

Os poemas fesceninos eram, inicialmente, cantos satíricos e obscenos, expressos em versos satúrnios, que os lavradores declamavam após as colheitas. Apenas dialogados, em seus primeiros tempos, passaram depois, a ser ouvidos com música. Seu poder difamatório era tão elevado que a **Lei das Doze Tábuas[sic]** punia aqueles que atacassem alguém por meio deles. [...] Como nada dos primitivos trabalhos chegou até nós, fescenino passou a denominar qualquer poema que, mesmo não usando o metro satúrnio, alie a sátira a uma abordagem lúbrica, em linguagem licenciosa e sem pudores, de temas ligados à sexualidade tidos como obscenos.<sup>24</sup>

O fato de os primitivos trabalhos, chamados assim por Gama Filho, não terem alcançado os dias atuais, devido inclusive ao caráter oral que possuíam, não significa que não influenciaram toda uma tradição satírica, passando pelas cantigas de escárnio e mal-dizer medievais por exemplo, até os dias atuais. Podemos dizer dos fesceninos, a partir de tudo que foi dito, que são um subgênero de sátira, inseridos dentro do campo sério-cômico, que abordam lubricamente, em linguagem licenciosa e sem pudores, temas ligados à sexualidade tidos como obscenos.

## 2.1 – Revitalização da tradição fescenina em *Cantáridas*: Carnavalização

*Cantáridas* resgata, revitalizando, a tradição dos fesceninos. Essa revitalização passa por uma carnavalização da literatura, já que ao fazer isso, além de inserir-se dentro do gênero sério-cômico, resgata o caráter popular carnavalesco. Em poemas como:

CVIII  
CORPO A CORPO...

J – Em pleno Carnaval, no Democrata,  
P – Fornica-se a granel, pelo salão;  
P – A D. Júlia o dominó desata  
J – E cola a crica ao pau do garanhão.

P – O balila Derenzi o nabo esfolta  
P – Nos pentelhos farpados da sacrista,  
J – Mas a baja taluda não atola,  
P – Por mais que no rebolo o cu insista.

J – Depois, cai-lhe de língua na boceta,  
P – Mastiga-lhe o grelaz, sorve-lhe a cica,  
P – Mas ela quer caralho e não chupeta.

J – E, pra de broxa não levar a pecha,

<sup>24</sup> FILHO, , 1985, p. 12.



J – O gringo leva a Júlia a Cariacica,  
 J – Pára o carro na estrada, e lá vai mecha...  
 (J/P)<sup>25</sup>

Nesse soneto, escrito em parceria por Paulo e Jayme, além da referência direta ao carnaval no primeiro verso, única vez no livro em que a palavra aparece, há um ótimo exemplo de como se dá a carnavalização da literatura em *Cantáridas*. Antes de falar dos versos do poema é preciso entender o contexto do tipo de carnaval a que ele se refere. Os carnavais de salão do clube Democrata entre as décadas de 30 e 50 não correspondiam, já há algum tempo, aos festejos dos quais fala Bakhtin, mas assemelhavam-se muito mais às mascaradas européias, mais bem comportadas, que Bakhtin aponta como herdeiras dos festejos, mas enfraquecidas – em alguns casos desprovidas – de seu caráter popular<sup>26</sup>.

Segundo ele, é a partir do século XVII que a vida carnavalesca entra em declínio e chega quase a perder seu caráter universalmente popular, porque cai vertiginosamente seu peso específico na vida das pessoas, suas formas se empobrecem, degeneram e simplificam-se, como na citada mascarada, por exemplo. As pessoas deixam de serem participantes imediatas das ações carnavalescas, então deixam de viver em estado de carnaval, ou seja, o carnaval não é mais uma forma da própria vida.

Um carnaval de clube, como o do Democrata, está inserido nesse grupo de formas carnavalescas que foram arrancadas de sua base popular e deixaram a praça pública para essa linha camerisca. As consequências disso para a literatura são abordadas da seguinte forma por Bakhtin:

É evidente que o carnaval, *stricto sensu*, e outros festejos de tipo carnavalesco (touradas, por exemplo), a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura. Na maioria dos casos, porém, essa influência se limita ao conteúdo das obras sem lhes tocar o fundamento do gênero, ou seja, carece de força formadora de gênero.<sup>27</sup>

No caso de *Cantáridas*, no entanto, a força formadora de gênero permanece, já que a influência do carnaval não se limita ao conteúdo da obra, mas vai muito além. No

<sup>25</sup> VELLOZO, 1985, p. 164.

<sup>26</sup> cf. BAKHTIN, 2008, p.149.

<sup>27</sup> Ibidem, p.150.

caso do poema “Corpo a corpo...” isso pode ser percebido a partir do verso: “Fornica-se a granel, pelo salão;”, já que nele o carnaval retoma seu caráter universal, quando o sexo torna-se geral, todos fornicam, sem preocupar-se com pudores ou regras sociais. Quando “a D.Júlia o dominó desata” temos uma metáfora do desnudamento, além de uma retirada da máscara, para entregar-se à orgia. Em seguida, o “balila Derenzi”, após uma refrega inicial, cai chupando-lhe o “grelaz”, aumentativo de grelo, clitóris, ainda em pleno salão. Reforçando o caráter popular do verso há a mudança de tratamento que recebe “D. Júlia”, que no 13º verso é chamada apenas de Júlia, dispensando o tratamento formal, posto que agora, dominó desatado e grelo chupado, não há mais necessidade para máscaras e ela encontra-se pronta para o sexo, como revela o 11º verso. Júlia não precisa mais do tratamento “Dona”, essencialmente, porque está *vivendo uma vida carnavalesca*. Como diz Bakhtin:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e *vive-se conforme suas leis enquanto elas vigoram*, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”).

[...]

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre os homens. Elimina-se toda a *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre os homens*.<sup>28</sup>

Isso se justifica porque Júlia não precisa mais do tratamento de “Dona”, como dissemos anteriormente. A partir do momento em que o foco do poema muda de um simples baile de clube para um autêntico carnaval, que retoma as antigas festas, como as saturnais, em que o sexo fazia parte do ritual, o carnaval retorna a ser “um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores” em que “As leis, proibições e restrições [...] revogam-se”. Não é só no caso desse poema que essa “vida às avessas” irá manifestar-se, mas em todos os poemas de *Cantáridas*. Há poemas, no entanto, em que essa inversão, seguida da universalidade que lhe é própria, será mais perceptível. Como no poema:

<sup>28</sup> BAKHTIN, 2008, p. 140. Itálicos do autor.

LXXXII

PUTARIA A BORDO... – I

J – Mesmo depois da fodinhosa noite,  
 P – O jerico do Lápis não cedeu,  
 J – E da tesão sentindo o fero açoite,  
 J – Combina um piquenique co'o Leleu.

P – Em frente à Capuaba, a foda é feia  
 P – Dentro da lancha da Capitania,  
 J – E ao chegar à ilha da Baleia,  
 J – Ainda é mais fradresca a putaria.

P – Saltam na praia, de pau rijo ao vento,  
 J – Gogó e Lapisu – os garanhões;  
 J – Salta o Élvio sangrando pelo assento.

J – O mulherio faminto salta nu;  
 P – Salta capenga e cheio de arranhões  
 P – O Vilaça – co'um ponto falso ao cu...<sup>29</sup>  
 (J/P)

Para a realização da ação carnavalesca, no caso traduzido em “putaria” franca, o cenário escolhido é invertido, transformado. O mote para este poema, como denuncia o quarto verso da primeira estrofe, foi um simples piquenique na Ilha da Baleia, próxima a Vila Velha. Para chegar até lá, pegaram emprestada uma lancha da Capitania dos portos, também citada no poema.<sup>30</sup>

A primeira estrofe mostra que as “personagens” do poema eram reincidentes, já que haviam passado por uma noite “fodinhosa”. O cenário carnalizado, no entanto, não é o da noite, metáfora clássica para o momento da energia sexual acumulada ao longo do dia. O piquenique carnalizado é feito à luz do dia, porque se na vida cotidiano o que é praticado por eles precisaria de ser escondido, não é o caso quando se trata de um cenário carnavalesco, onde as regras são ignoradas. Apesar da referência no verso 12 a um grupo de mulheres, a homossexualidade não poderia ser deixada de fora, daí a referência, no último verso de cada terceto, ao cu, seja ensanguentado ou costurado. Como tudo começa dentro da lancha da Capitania ainda, isso reforça mais a inversão, porque Lápis e Cia. usam um veículo de utilidade pública, de uma instituição reconhecida e federal, como cenário para o ato. O mote é retomado no poema seguinte:

<sup>29</sup> VELLOZO, 1985, p. 136.

<sup>30</sup> NEVES, Reinaldo Santos. in: VELLOZO....., 1985, p.247.

LXXXIII

PUTARIA A BORDO... – II

J – E do Lápis, correndo atrás do relho,  
 P – O *Lauro* Vaca salta de muleta;  
 J – Escadeirado a cuspir pentelho,  
 G – Como saltou da *Grinalda* boceta.

J – Depois, tiram Leleu de padiola  
 P – E continua em terra a fodilhaça;  
 P – Já a Letícia a tenra crica esfolo  
 P – No mastro que o gogó traz sob a pança.

J – Cruzam bichocas pelos cus e cricas!  
 P – Caudais de porra correm pelo mar!  
 J – E não se esgotam de foder, as picas...

J – Nada mais tendo a fodinhar na ilha,  
 P – O par garanho, após os cus trocar,  
 G – Guarda os colhões e fecha a barriguilha...

(J/P/G)<sup>31</sup>

A parte II segue a mesma linha do poema anterior, com tudo começando a bordo e terminando em terra, destaque para o “mastro” como símbolo fálico, que não poderia passar em branco, e aos “caudais de porra” que correm pelo mar – ambos em versos de Paulo. A hipérbole, muito usada em todo o livro, aparece no verso, de Jaime, “Nada mais tendo a fodinhar na ilha”; em que a palavra nada adquire conotação totalizadora, mostrando que tudo foi “fodido”; ao que Paulo acrescenta, bem a linha de *Cantáridas*, o verso “após os cus trocar”, mostrando que se haviam fodido tudo, ainda faltava foder um ao outro, antes de abandonar a ilha, abandonando, assim, a vida carnavalesca. Guilherme, então, entra na roda, participando em dois versos, para finalizar o carnaval da ilha: no quarto verso da primeira estrofe faz referência a *Grinalda*, dona de uma pensão e parente dos Neves que aparece em alguns poemas do livro; no último verso do poema faz com que Lápis e Élvio, Capitães da putaria, vistam as roupas novamente, ato que dá fim à vida carnavalesca, representando um retorno à vida normal, e às suas regras.

Não é o grande número de pessoas citadas, e satirizadas, Lápis, Élvio, Letícia, Leleu, Grinalda, Gogó, que dá o caráter universal aos dois poemas. Inclusive, talvez, devido ao fato de que todos os poemas de *Cantáridas* apresentados até agora

---

<sup>31</sup> VELLOZO..., 1985, p. 137.

satirizarem, tirando o da introdução, outras pessoas, poder-se-ia pensar que esse tipo de poema é a maioria no livro, o que não é verdade. Ou que os três autores se furtem de escrever satirizando a si mesmos, o que também acontece em alguns poemas. O que dá o caráter universal ao texto é o riso. Apesar das brincadeiras serem ofensivas ao “moral” dos satirizados, a gargalhada não é exclusiva dos satiristas, mas coletiva, porque todos os satirizados também riem. O objetivo principal das sátiras de *Cantáridas* é fazer rir. Esclarecedora, sobre isso, é a orelha do livro, escrita por Reinaldo:

*Cantáridas* é um caso raro também pela sua história. Sua criação foi espontânea, descompromissada, ao sabor do acaso, ao largo de interesses editoriais e muito menos de pretensões acadêmicas. Foi escrito com a melhor das intenções, dar ocasião de riso e de alegria aos amigos que o lessem. E riso e alegria foi o que nunca faltou nos saraus episódicos em que, ao longo de tantos anos, um grupo de iniciados se reunia para traçar feijoadas homéricas animadas pela leitura de *Cantáridas* na voz rouca de Paulo Vellozo.<sup>32</sup>

O trecho não deixa claro se todos os satirizados participavam dos saraus, mas é provável que a maioria tivesse consciência de sua existência, ou pelo menos da existência do livro. Um fato curioso que confirma isso é, segundo nos disse Reinaldo Santos Neves em entrevista, os três poemas suprimidos da obra. Esses três poemas satirizavam o sogro de Jaime – único na época em condições de impor restrições à publicação do livro, já que Paulo já havia falecido e Guilherme estava muito doente. A supressão se dá, então, única e exclusivamente, para evitar problemas domésticos. Outro trecho do livro que indica a ciência de, pelo menos, alguns dos satirizados, entre eles Jones dos Santos Neves, ex-governador do estado e irmão de Jayme e Guilherme, é uma nota introdutória ao texto:

Quando Paulo Vellozo resolveu reunir toda a produção satírica dos três amigos [...] surgiu a necessidade de se dar um título à coletânea. Cada um dos autores apresentou então três sugestões. A escolha coube ao Arnaldo Magalhães e a Jones dos Santos Neves [...] que escolheram *Cantáridas*, um dos títulos sugeridos por Paulo.<sup>33</sup>

Jones dos Santos Neves, satirizado juntamente com outros membros do Rotary Clube, percebe que, dentro do universo de poemas de *Cantáridas*, o ambiente não é o das leis que regem normalmente a sociedade, por isso não se importa nem um

<sup>32</sup> SANTOS NEVES, Reinaldo. in: apud op. cit., 1985, p. orelha.

<sup>33</sup> Ibidem. p. 45.

pouco de ser acusado de putanheiro, ou de fancho, porque se trata de um cenário carnavalesco.

O riso de *Cantáridas*, então, não poderia não ser coletivo já que isso é uma característica marcante do riso carnavalesco. Isso ocorre, segundo Bakhtin, devido à natureza complexa desse riso. Que é, antes de mais nada, um riso festivo. E não uma reação individual diante de um ou outro fato engraçado. Diz ele: “O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* [...]; *todos riem*, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas [...]; por último, esse riso é ambivalente: alegre [...], mas [...] burlador e sarcástico [...]”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 6 ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. p. 10.

### 3 – AS REGRAS DO JOGO: SODOMIA, CARICATURAS E RISOS

Oh musa galicada e fedorenta!  
 Tu, que às fodas D'apolo estás sujeita,  
 Anima a minha voz, pois hoje intenta  
 Cantar esse mangaz, que a tudo arreita:  
 [...]  
 Um chorriho me dá, oh musa obscena,  
 Que eu com rijo tesão pego na pena.

Bocage

João Silvério Trevisan em seu livro *Devassos no paraíso*<sup>35</sup> faz um balanço da história da homossexualidade no Brasil, analisando desde, por exemplo, como a sodomia é criminalmente tratada em Portugal na época colonial, até a existência de homossexualismo em comunidades indígenas brasileiras. No capítulo 5, Trevisan trata das décadas de 20 e 30 – época em que *Cantáridas* começou a ser escrito – e sobre o cenário científico e jurídico do período em relação à Sodomia. Há várias citações de teses de doutorado em medicina da época em que se defende a criação de instituições para confinamento e tratamento dos pederastas, já que a sodomia é tratada como uma doença, não só individual, mas social, daí a necessidade de exclusão do indivíduo. Por isso havia, inclusive, propostas de medidas para prevenir o surgimento de homossexuais, através de uma educação que fortalecesse o caráter, reiterasse a virilidade e ensinasse o respeito pela sociedade.<sup>36</sup> Um dos médicos citados chega a chamar a atenção dos jovens para o perigo do meio artístico e literário, onde, segundo ele, era mais freqüente esse tipo de anomalia sexual.

Os fatos usados por esse médico como base para essa afirmação não são informados. No entanto, ela não poderia estar fundamentada no número de obras em que a sodomia é abordada diretamente, que é relativamente pequeno se comparado às obras literárias como um todo, ou mesmo se comparado às que tratam do erotismo. Isso posto, destaca-se a ousadia por parte dos irmãos Santos

<sup>35</sup> TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

<sup>36</sup> Ibidem.

Neves e de Vellozo, ao abordar, da forma como tratam a sodomia no livro, um tema que causava, e ainda causa, tanto medo.

Wilberth Salgueiro escreveu um ensaio sobre esse tipo de sexualidade de que estamos falando: “Sodomia em verso: um tema quase escuso”. Nele faz uma análise de como o tema foi tratado por poetas e críticos ao longo da história literária brasileira. Cito:

[...] quanto ao tema da sodomia [...] temos desde o seiscentista Gregório ao atualíssimo Valdo Motta a contínua reelaboração do *topos* – e entender a forma como se dá o tema é entender a história brasileira e a ideologia que a envolve, é entender o silêncio da crítica que amplia o silêncio social, é entender a resistência das manifestações artísticas “ousadas” (fesceninas, sodomitas, incestuosas, coprofílicas, onanistas – ou não!) diante do bom-mocismo mantenedor da arte moralizante, autorizada e autoritária.<sup>37</sup>

O autoritarismo de que trata Wilberth é baseado nos mesmos valores moralistas que tentam fazer acreditar que não existe qualquer tipo de repressão. Não estamos tentando negar que o cenário, social e literário, para o homossexual é, atualmente, melhor. Apenas estamos afirmando que ainda há muito a ser feito e que, independentemente do grau da repressão, enquanto houver repressão, de qualquer tipo, manifestações como a de *Cantáridas* existirão e, mais ainda, serão necessárias. Acreditamos que é preciso evitar que, como diz Wilberth, o silêncio da crítica amplie o silêncio social. E isso só é possível através da análise, do estudo, de manifestações artísticas “ousadas”, e abusadas.

O fato é que a maioria dos poemas do livro trata da sodomia. Apesar de a honra ser, supostamente, atacada em cada poema não quer dizer de maneira nenhuma que se trata de mais um livro homofóbico. Pelo contrário. Se um dos três autores fosse realmente homofóbico, não iria sequer escrever poemas com esse teor, por razão óbvia: poderia ser acusado de homossexual. O fato de não publicarem o livro na época em que foi escrito não depõe contra isso, já que os poemas não foram escritos em segredo, mas, como foi mostrado em capítulo anterior, eram conhecidos por um grupo de iniciados, a maioria deles, todos praticamente, também “personagens” do livro.

---

<sup>37</sup> SALGUEIRO, 2007. p.137.



Os poemas do livro são, portanto, uma brincadeira em versos, um jogo literário feito por pessoas que demonstram ter, ao longo dos textos, uma bagagem de leituras, clássicas e pornográficas, muito grande. Como a meta desse jogo é provocar o riso, a sodomia é o principal tipo de sexualidade tratada no livro, porque, devido a todo o medo que a sociedade tem do homossexual, é mais engraçada, por isso mais interessante para cumprir com seu objetivo. Como atesta João Adolfo Hansen em estudo sobre Gregório de Mattos: “O que determina a abominação da sodomia é, basicamente, sua absoluta esterilidade. A relação sodomita é um simulacro do sexo honesto que, introduzindo nos indivíduos a transformação pela qual se vêm a ser outros, efetua a prostituição universal, obra do Demônio.”<sup>38</sup> O final desse trecho citado refere-se a um poema de Gregório analisado por Hansen em seguida, no qual as figuras de demônios e bruxas são associadas ao ato sodomita, demonstrando a demonização que sofria a sodomia.

A sodomia, em todas as suas cores, é o tema principal de *Cantáridas*, mas as regras do jogo, que regem o processo de criação dos poemas, exigem que o alvo de cada sátira seja retratado por meio de espelhos distorcidos, em um processo de caricatura, que passa não só pela homossexualidade, mas por uma caracterização do outro como devasso, pervertido etc. Essa é uma necessidade inerente à sátira:

As definições satíricas de tipos e caracteres, produzidas por tropos e figuras de inversão e exageração, desta maneira, são retóricas, não realistas. O que significa que, na sátira, os traços tipificadores constituem caricaturas, segundo as regras de um estilo engenhoso que dá prazer, e que evacua toda a psicologia. [...] Preceito da sátira é o de que o receptor reconheça o apelo racional da caricatura, pois esta é uma convenção.<sup>39</sup>

Os leitores de *Cantáridas* não têm, teoricamente, dificuldade para perceber que se trata de caricaturas, percebendo que tudo não passa de um jogo, porque as caricaturas são tão exageradas, tão absurdas, que são facilmente detectadas. Além disso, os três autores fazem parte da elite intelectual da cidade de Vitória de 1930, de forma que a distância entre as pessoas públicas dos autores e as personagens construídas para cada um deles dentro do livro é muito grande. Jayme, por exemplo, segundo informa o site da Fundação Fiocruz<sup>40</sup>, foi um dos principais médicos da

---

<sup>38</sup> HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 438.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>40</sup> <http://www.coc.fiocruz.br/tuberculose/jayme.htm>; acesso em 20/05/2009.

cidade. Entre outras coisas fundou a Liga Espiritossantense contra a Tuberculose, grande responsável pela erradicação da doença no estado; e foi professor da então Faculdade de Medicina de Vitória. A caricatura de pessoa tão importante socialmente contribui para que *Cantáridas* seja mais engraçado e para que o texto seja ainda mais contestador, colocando os preconceitos e tabus em xeque.

As sátiras do livro, portanto, não podem ser utilizadas para fazer uma leitura psicológica de seus autores ou de qualquer outro satirizado dentro de *Cantáridas*, porque isso seria uma descaracterização da sátira enquanto gênero literário. Hansen reforça:

Na sátira, contudo, a maledicência é um efeito semântico, verossímil, [...] produzido em convenções retóricas pela fantasia poética. Convenções hoje talvez não tão facilmente discerníveis como as de outros gêneros poéticos mais puros mas, não obstante, convenções. A sátira dramatiza paixões, que estão na natureza, como se escreveu; não é informal, porém, nem psicologicamente expressiva, pois as paixões sofrem codificação retórica que as regula, distribui e amplifica como outra natureza discursiva.<sup>41</sup>

Toda a maledicência de *Cantáridas* trata-se, sobretudo, de um “efeito semântico” e não tem, portanto, o objetivo real de ridicularizar ninguém, ou de ofender. Ou melhor, quer ridicularizar, porém no âmbito do texto, não no cenário “real”. O que há é a dramatização de paixões, vidas, que sofrem uma codificação para que sejam adequadas ao contexto literário, tornando-se assim verossímeis. Ou, como diz Hansen:

É que a sátira encontra a realidade não na empiria, mas nas convenções da recepção, pautadas ora pelo juízo, ora pelo gosto, ou seja, na concordância da imagem caricatural que elabora, ao mesmo tempo em que mantém em circulação o estereótipo de grupos, pessoas ou situações que critica. É esta imagem, que confere sempre a mesma incansável tipificação deformante ao vilão, ao índio, ao negro, ao mulato, ao cristão-novo, ao frade, à freira, à puta, ao sodomita etc., que é aceita pelo destinatário como conveniente, não importa a inconveniência da sua deformação. Ela é, por isso mesmo, verossímil.<sup>42</sup>

Segundo nos conta Jayme, a sodomia é o tema predileto das sátiras, porque constituíam a maior ofensa possível<sup>43</sup>. Entretanto, a relação entre sátira e caricatura é tão próxima, que uma constitui condição *sine qua non* para que a outra seja percebida e aceita. Para ilustrar o que foi dito até agora neste capítulo, sobre a

<sup>41</sup> HANSEN, 2004, p. 30.

<sup>42</sup> HANSEN, 2004, p. 229.

<sup>43</sup> NEVES, 1985, p.44.

sodomia e sobre o desafio íntimo, o jogo literário, iremos analisar uma série de poemas em que a unidade, a retomada, a réplica de deboches e zombarias, é bem perceptível. Segue o primeiro poema da série escolhida para análise, um ataque de Jayme contra Paulo:

XXXIII

AO BARÃO DO ARREGANHADO

Depois que em pau gigante o cu pousou,  
E das piças dali usa e abusa;  
Depois que em todo o mundo o cu passou,  
Do fresco promotor, murchou a musa...

Não murchou como o cádis do Pereira,  
Pois este, meu amigo, não murchou:  
Guardaste-o, bem durinho, na regueira,  
Conforme o Pancetinha nos contou...

Guardaste-o, do panário, bem à beira,  
E vives a enxová-lo a noite inteira,  
Sem que teu pobre cu dê pela troca.

E ainda odeias o pérfido urubu,  
que lhe torando um taco da bichoca,  
De pedaço maior privou teu cu...<sup>44</sup>

(J)

O humor e a sodomia já aparecem juntos no título do poema, que mescla uma coisa nobre, o suposto baronato, a uma referência à sodomia, “arreganhado”. Em seguida o fato de Paulo Vellozo ter trabalhado como promotor em Pau Gigante, nome do município de Ibiraju à época de *Cantáridas*, é utilizado – essa piada aparece em vários outros poemas do livro, já que um nome de cidade tão sugestivo não poderia passar em branco nesse jogo – para ridicularizar o termo usado no meio jurídico “assumir a cadeira”, que se torna no primeiro verso “o cu pousou”. Os dois versos seguintes reforçam a temática sodomita com acusações sobre práticas sexuais com vários parceiros moradores da cidade. Destaque para o quarto verso do primeiro quarteto com um ataque à musa do autor. Esse tipo de estratégia constitui um ataque à qualidade dos versos do outro. Todos os outros dez versos do poema tratam, indiretamente, de um suposto quisto que Paulo trazia na região do cu – confesso que me senti meio ridículo de escrever ânus, devido ao teor desta

<sup>44</sup> NEVES, Jayme dos Santos...; 1985, p. 87.

pesquisa – que é apontado por Guilherme em outro poema como sendo a “cátis do Pereira”. A resposta de Paulo foi:

XXXIV  
RESPOSTA

Disseste, ó gorduchinho capiau,  
Na tua Musa de puta rampeira,  
Que o pára-choques do meu cu vestal  
Era o caralho do velho Pereira?

Agora, eu te respondo em minha Musa,  
Que é toda fina, pura e delicada:  
– Procura na garganta do seu *Zuza*  
Que hás de ver a tal piça atravessada!

Mas só a piça ali tu hás de ver,  
Atrapalhando do seu *Zuza* a fala  
E impedindo o Pereira de foder...

Os ovos? Os colhões? A vil raiz?  
O saco de pentelhos e de gala?  
Tens-nos na cara! À guisa de nariz...<sup>45</sup>

(P)

A resposta, que tem por título “Resposta” mesmo, se inicia justamente por um ataque à Musa do outro, para desautorizar tudo que foi alegado por ele. Só não nega a existência do quisto, “Pára-choques do meu cu”, mas apenas sua procedência. Além disso, procura dizer que sua Musa é superior à do outro, indiretamente dizendo que seus versos são melhores e mais verdadeiros que os do adversário. A negação da procedência do quisto passa não por uma tentativa de explicar sua origem, mas por indicar onde está o “caralho do velho Pereira”, partindo para o ataque. Então, Paulo afirma que a “caceta” está na verdade na garganta do seu Zuza<sup>46</sup>, que se tratava do sogro de Jayme. O seu Zuza era fanho, daí o verso “Atrapalhando do seu Zuza a fala”. Mas apenas a “piça” estaria na garganta do sogro, estando os “ovos” e os “pentelhos”, que sofrem uma hiperbolização através do uso de sinônimos, na cara de Jayme no lugar do nariz – alvo constante de sátiras em vários poemas do livro, assim como o quisto de Vellozo.

<sup>45</sup> VELLOZO..., 1985, p. 88.

<sup>46</sup> Na verdade o apelido original para referir-se ao sogro de Jayme usado em *Cantáridas* era Cajuza, que foi substituído, assim como o de outras pessoas alvos de sátiras, por um nome fictício, respeitando a rima, na edição de 1985. Todos os nomes trocados aparecem em itálico na referida edição.

Sobre a origem do quisto de Paulo, no poema “O sacanaz!”, a primeira contribuição de Jayme ao livro, ela é atribuída ao Jurandi da Serra, sinônimo em vários poemas de homem dono de órgão sexual avantajado, ou “bem dotado”. No entanto, não está em jogo a verdadeira origem do quisto – que segundo Paulo confidenciou em uma entrevista, ainda inédita<sup>47</sup>, tratava-se de seu cóccix, mais prolongado do que o normal – mas as possibilidades satíricas proporcionadas por ele. A tréplica de Jayme, inclusive, aponta outra origem para o quisto:

XXXV  
TRÉPLICA

Errei, Veloso; não é do Pereira  
O cáxis que te enfeita o busanfã,  
E vive a fornicar tua regueira,  
À noitinha, de tarde e de manhã.

Não é também do Jurandi da Serra  
Um pedaço da piça jumental;  
Pois ele, quando a bichocada erra,  
Rebenta as preguas de qualquer mortal.

Lendo a tua sebenta produção  
E os demais versos que você pariu,  
Eu cheguei à seguinte conclusão:

É do quisto que extrais a poesia;  
Nele é que mora a tua Musa vil,  
pois só de um cu sai tanta porcaria!<sup>48</sup>  
(J)

Nesse poema o quisto é responsável por passar o tempo todo, manhã, tarde, noite, sodomizando Paulo. Além disso, a origem inicial é negada, o que deixa o poema mais engraçado, reforçando a idéia de que não importa a verdadeira origem, mas a sátira. Jurandi cumpre novamente seu papel de “piça jumental”, papel esse que é usado para justificar que o quisto nunca poderia ser um pedaço de sua “piça”, que por ser tão grande nenhum mortal resistiria a ela. Então, Jayme volta a atacar a Musa alheia, que é apontada como a verdadeira identidade do quisto.

Nos três poemas seguintes, fica a cargo de Guilherme, que usará temas das duas investidas feitas por Jayme, o ataque contra Paulo. O poema XXXVI<sup>49</sup>, de título “Seu rabo...” começa com insinuações sobre o caráter pederasta de Paulo, apontando

<sup>47</sup> NEVES, Reinaldo Santos..., 1985, p. 277.

<sup>48</sup> NEVES, Jayme Santos..., 1985, p. 89.

<sup>49</sup> NEVES, Guilherme Santos..., 1985, p. 90.

seu cu como “guloso”, “insaciável”, “dengoso por pica” etc.; em seguida fala sobre o quisto, também chamado de pisto neste poema específico, e fecha com o verso “Enterre-lhe na prega o Pau Gigante!”, fazendo referência à promotoria novamente. O poema XXXVII<sup>50</sup>, “O taco” retoma o mote do Barão do arreganhado, afirmando que Paulo era o único herdeiro de um outro pederasta, detentor original do título. Como prova apresenta um “taco de vasto picalhão”, o quisto, que o suposto parente também trazia no cu. O poema seguinte, o XXXVIII<sup>51</sup>, novamente caracteriza Paulo como devasso, desta vez alegando que o outro não consegue se controlar na rua quando vê muitos objetos fálicos – como lingüiças, raízes proeminentes de árvores, ou mesmo o volume das piças de homens na rua – e tem que, para saciar a vontade, ficar peidando, para “mascar” a piça do Pereira, o quisto de novo.

Paulo responde aos ataques de Guilherme com dois poemas: o XXXIX<sup>52</sup>, “Vida nova”, que faz insinuações sobre ele transar com as empregadas da casa da família Neves, Marieta e Orli, nas horas vagas; e o LX, “Títulos”<sup>53</sup>, no qual devolve o ataque ao título de Barão que lhe fora atribuído, fazendo referência a uma prima dos irmãos Neves, chamada de Berta ou Bertinha no livro – também citada rapidamente no poema anterior – que, segundo a mitologia de *Cantáridas*, era capaz de cagar carvão. Por isso Paulo atribui a Guilherme o título de “Barão das Minas de Carvão Merdoso”, justificado pelo parentesco e pela habilidade ímpar da prima.

O poema seguinte, de Jayme, possui característica incomum. Intitulado “previdência”, trata-se de um poema que tem por mote o fato de que Paulo irá, inevitavelmente, responder ao poema “Tréplica”, já transcrito neste capítulo. Retomando, assim, a sequência que se inicia com o poema “O barão do arreganhado”. Segue o poema de Jayme:

XLI  
PREVIDÊNCIA

Enquanto aguardo o soneto imundo  
Que o teu seboso quisto vai parir,  
Fico abismado num pensar profundo,  
A cogitar em que é que vais bulir.

---

<sup>50</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>52</sup> VELLOZO, Paulo..., 1985, p. 93.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 94.

Talvez a tua Musa putanheira  
Tome por mira ou tome por baliza  
A minha pudicíssima regueira,  
Que até para cagar se ruboriza.

Talvez, ó Musa infame e meretriz!  
Mexas co'a voz amena do seu *Zuza*  
ou co'o reto perfil do meu nariz...

Pra te evitar essa prenhez escusa,  
Eu, antes que tu cagues o soneto,  
No teu redondo cu o pau te meto...

(J)<sup>54</sup>

O poema aborda alguns dos temas mais tratados no processo de caricatura de Jayme: o nariz, o sogro e o cu – que, como já foi dito, é o objeto de desejo, mais referido de *Cantáridas*. O primeiro verso do poema mostra que o que foi dito anteriormente precisa de resposta, porque faz parte das regras do jogo responder aos insultos, aos poemas, com novos insultos, novos poemas. Em seguida a musa e o quisto são, novamente, atacados, e passa-se então às estratégias de defesa: citar os principais processos de caricatura de si mesmo, para limitar as possibilidades de criação de Paulo; mostrar que tudo que poderá ser atacado, de forma fescenina, na verdade possui uma outra face, pudica. Por isso Jayme diz que sua regueira é “pudicíssima”; seu nariz possui um “reto perfil”<sup>55</sup>; e seu *Zuza*, o sogro, possui voz “amena”. Daí parte para o ataque, dizendo que “Eu, antes que tu cagues o soneto, / no teu redondo cu o pau te meto...”, fechando com uma referência à sodomia, dessa vez usada para impedir a criação, já que a musa de Paulo – como foi dito por Jayme no poema anterior desta sequência, “Tréplica” – é na verdade o quisto, que ficará “calado” pelo “falo”. Antes da resposta de Paulo há outro soneto de Jayme, que continua atacando:

<sup>54</sup> NEVES, Jayme dos Santos..., 1985, p. 95.

<sup>55</sup> Nesse trecho sobre o “reto perfil” vale destacar a apócope de funções satíricas entre “com” e “o”, que se torna “co’o”, pronunciado quase sempre com a mesma sonoridade que “cu”. O objetivo de Jayme era, provavelmente, associar o som à palavra “reto”, sugerindo sodomizar Paulo, o alvo da sátira.

XLII  
TINO CU'MERCIAL

Sagaz advogado sem dinheiro,  
Que não levava a sério a profissão,  
Pensou, e resolveu-se a ser bundeiro;  
E pôs para render o seu bujão.

Fez fortuna no novo metiê,  
Embora fosse grossa a porcaria,  
Pois s'engasgasse às vezes num buchê  
De pratinhas de dois o bolso enchia.

E como ele era um moço inteligente  
Pedi ao Lapisu, inda outro dia,  
Que lhe fizesse um cu sobressalente.

E, de fato, era a única solução,  
Pois lhe era tão grande a freguesia  
Que um só cu não dava mais vazão...  
(J)<sup>56</sup>

O texto, uma continuação do ataque de Jayme contra Paulo, fala sobre um advogado que, por se ver em dificuldades, passar a ser “bundeiro” até que, como a freguesia era grande demais, precisa mandar fazer um cu sobressalente. Ainda há no poema referências ao sexo oral, nos versos “Embora fosse grossa a porcaria/ Pois se'engasgasse às vezes no buchê”, intensificando o ataque, e o riso ocasionado por ele. O título desse soneto faz um trocadilho entre as palavras “comercial” e “cu'mercial”, ressaltando a sodomia, mais uma vez. Esse tipo de prática é outro recurso, que está plenamente de acordo com as regras do jogo. Wladimir Propp escreve sobre o uso de trocadilhos, ou calembures. Para ele o trocadilho é:

[...] jogo de palavras [...] ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência. [...] assim no calembur o riso é despertado quando em nossa consciência o significado mais geral da palavra passa a ser substituído pelo significado exterior, “literal”.<sup>57</sup>

No poema em questão como Paulo é acusado de fazer um comércio no qual o principal produto é o próprio cu, o trocadilho é preciso, pois resalta justamente a característica de ser um “cu'merciante”. O uso de trocadilhos e chistes em

<sup>56</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>57</sup> PROPP, Wladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. p.121.



*Cantáridas* é tão vasto, que mereceria uma outra dissertação só sobre isso. O objetivo deste capítulo é tratar das marcas principais do jogo que constituem a ideia motivadora do livro, deixaremos os aspectos linguísticos para um próximo trabalho. Os dois poemas seguintes são as respostas de Paulo aos dois últimos poemas de Jayme analisados:

XLIII

MERDORRÉIA

Ah Gordo! Se te pego em Pau Gigante,  
Se pudesse algum dia aqui te ver,  
Tal bichocada dava-te ao cagante  
Que nunca mais cagavas com prazer...

Se eu te pegasse aqui, Gordo maroto,  
Co'a tua pudicíssima regueira,  
Havia de fazê-la, gordo escroto,  
Transformar-se em babaca de rampeira.

Os teus catorze versos são um misto  
De fedentina e putaria franca,  
Difamando meu nobre e róseo quisto,

Enfim, contigo, nunca mais me meto,  
Pois são teus versos, de metragem manca,  
Caudais de merda, à guisa de soneto!

(P)<sup>58</sup>

Devido à estratégia, adotada por Jayme no soneto “Previdência”, de questionar sobre o que escreveria seu adversário, Paulo se vê obrigado a utilizar como mote não um dos temas corriqueiros de Jayme, mas um dos temas usados para satirizar a si mesmo: Pau gigante. Então, alega que se um dia o amigo aparecer por lá, irá sodomizá-lo, impedindo-o de “cagar com prazer”, no quarto verso. Isso se justifica, porque Jayme no soneto “Previdência” havia escrito que até para defecar seu ânus ficava “ruborizado”, por isso Paulo no sexto verso usa a expressão “pudicíssima regueira”, alegando que o cu do amigo iria sofrer uma metamorfose: de rego pudico viraria uma “babaca de rampeira”. Em seguida há o ataque costumeiro à qualidade dos versos do outro, que funciona, como já foi dito, como estratégia para desacreditar as alegações de cada poema anterior, bem como de qualquer coisa que venha a ser abordada em um novo poema. O texto seguinte continua na mesma linha:

---

<sup>58</sup> NEVES, Jayme..., 1985, p. 97.

XLIV

CAGADAS...

Placidamente numa moita estava  
Cagando ao vento; uma cagada farta!  
E no momento em que o bujão limpava,  
Chegou-me a tua fedorenta carta.

Depois de lê-la toda, é que notei  
Que tinha, ainda, o quisto engordurado.  
Servi-me, então, da carta, e me vinguei  
Passando-a no lugar mais adequado...

Depois, antes das calças levantar,  
Foi que vi a segunda produção;  
E como não queria mais cagar

Nem deixar sem resposta a tua Musa,  
Abri as pernas e, com devoção,  
Peidei para você e para o *Zuza*.

(P)<sup>59</sup>

O elemento escatológico é o mote deste poema, que tem o objetivo de destruir, ou pelo menos dificultar, qualquer possibilidade de réplica, ao defender que a produção satírica do outro só pode funcionar como papel higiênico, ou que é digna apenas de “peidos” – detalhe para mais uma referência ao sogro de Jayme. O verso “foi que vi a segunda produção” é curioso, por mostrar que havia realmente a necessidade de responder a toda e qualquer afronta, como atestam também os versos “E como não queria mais cagar/ Nem deixar sem resposta a tua Musa”. Os poemas precisam de resposta, para que a caricatura não se interrompa. Para que o jogo não acabe.

Há dois fatores principais que são observados nesse processo de caricatura: acontecimentos das vidas dos autores, sejam da infância ou da fase adulta, são transportados para o universo carnavalesco, invertidos, de forma que uma simples aula de português, por exemplo, é transformada em algo libertino; outro fator são as mentiras inventadas, que acabam mitificando-se e passam a ser referidas em outros poemas do livro, como o fato de Guilherme ter engravidado a velha Chica em uma prenhez eterna.

---

<sup>59</sup> VELLOZO, 1985, p. 98.

Oscar Gama Filho, em seu texto introdutório, diz: “De texto para texto, personagens e temas se repetem e se sucedem com uma construção tão coerente, que poderíamos, no caso das personagens, até mesmo traçar suas biografias”<sup>60</sup>. É possível, por exemplo, acompanhar nos poemas toda a carreira profissional de Paulo Vellozo, de seu cargo como escrivão, até a sua entrada na política como deputado.

O primeiro poema de Cantáridas, assinado por Guilherme, é uma satirização, muito leve se comparado aos demais textos do livro, do trabalho de Paulo na secretaria do Ginásio do Espírito Santo, em Vitória. Apesar de leve, essa sátira é significativa, porque em poemas subsequentes os diversos empregos de Paulo sempre serão alvo de sátira. Lembrando que o que está em jogo na sátira não é o teor do emprego, mas a inversão desse emprego, qualquer que seja, para um cenário carnavalesco, fescenino. No primeiro poema, o excesso de trabalho é invertido quando a carga horária é comparada à de uma puta e a caneta é transformada em um caralho. Wladimir Propp, que na obra *Comicidade e Riso* busca analisar o riso e o cômico na literatura, escreve sobre essa ridicularização das profissões: “Algumas profissões podem ser representadas satiricamente. Nesses casos a atividade é representada apenas como do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso seu conteúdo.”<sup>61</sup> Para ser ridicularizada, portanto, uma profissão deve ser tomada como algo que não é sério, ou como algo que não é levado a sério pelo alvo da sátira. Vejamos o poema abaixo:

LXXIV  
O COMISSÁRIO

Ei-lo grimpado lá na Chefatura,  
Sobrancelhões cobrindo a vista ufana,  
A dar murros na secretária dura,  
Dura como a cabeça do sacana.

Berra pra turma, e o seu olhar fura:  
“Putalhões! Acabou-se a foda insana!  
Hei-de implantar aqui a moral pura.  
Quero **corpore sano in alma sana!**”

A macacada se encagaça e esfria,  
E sai chorando: “A boa farra é morta!  
Ninguém mais fode... nesta **sacristia!**”

<sup>60</sup> FILHO, in: VELLOZO..., 1985, p. 32.

<sup>61</sup> PROPP, 1992, p. 79.

Enquanto isso, de tesão fremente,  
 O novo Delegado fecha a porta  
 E afoga o pau no rabo do servente...  
 (G)<sup>62</sup>

Aqui um cargo circunspecto como o de delegado é desprovido totalmente de pompa, quando na frente dos outros policiais emprega palavras em latim para defender uma “moral pura”, mas em seguida sodomiza o servente. Tudo é feito a portas fechadas, fora de cena. Há um desmascaramento, exclusivo para os leitores, onde cai o pano e a ridicularização do delegado, ou melhor, de Paulo através de sua profissão acontece. Essa inversão que ocorre com as profissões irá aparecer da mesma forma com qualquer coisa em *Cantáridas* que seja utilizada com funções satíricas, ou como alvo de sátira. Para Propp, no entanto, a maneira como o corpo é satirizado é um pouco diferente do processo pelo qual passam as profissões. Segundo ele:

Por si só o corpo humano nu nada tem de ridículo. Quando as formas são harmoniosas ele pode ser belíssimo, como demonstram toda a escultura antiga e a enorme quantidade de obras de arte. Assim como não é engraçado um corpo gordo na antecâmara de um médico, igualmente não é um corpo nu na mesa de operações ou sob o estetoscópio. Basta porém que um homem desnudo ou mesmo um homem em cujo traje haja algo de errado apareça no meio de pessoas corretamente vestidas, e que não pensam em seu próprio corpo, que logo surge a possibilidade do riso. A causa do riso aqui é a mesma que nos casos precedentes: o princípio físico que obscurece o princípio espiritual.<sup>63</sup>

No caso de *Cantáridas*, essa afirmação só se sustenta, se consideramos o cenário dos poemas como carnalizado. Se por si só o corpo nu, ou parte dele, nada tem de risível, isso não ocorre quando esse corpo aparece em um cenário invertido, onde não pode mais, portanto, ser julgado a partir de critérios como belo e feio. Além de transformar o que em outras situações poderia ser considerado belo em tema de riso, os poemas cantáridos também fazem outro percurso, transformando o que seria considerado grotesco em hilário. Os dois poemas finais do livro, por exemplo, mostram um amigo dos três, Renato Pacheco, justamente em cima de uma mesa de cirurgia – que será feita no ânus, diga-se de passagem. Se tal situação poderia ser motivo de tristeza, devido à gravidade da doença, isso não impede Guilherme, autor dos dois poemas, de buscar o riso através de uma carnavalização física, porque a

<sup>62</sup> NEVES, Guilherme..., 1985, p. 128. Grifos do autor.

<sup>63</sup> PROPP, 1992, p. 82.

inversão de valores necessária para que a operação seja engraçada só é possível no ambiente carnavalesco. Bakhtin descreve o corpo grotesco desta forma:

[...] o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se em ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação das necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro.<sup>64</sup>

Em “Orós de merda” o corpo está franqueando seus limites ao unir-se com a cidade inteira, não está de maneira nenhuma isolado e precisa ultrapassar-se para não explodir. O ânus é o espaço de ligação entre esse corpo e o mundo. Nesse caso a carnavalização se dá pelo que sai do reto, ao contrário da maioria dos poemas do livro em que o que importa é o que entra. Essa carnavalização do corpo está presente em, praticamente, todos os poemas de *Cantáridas*. Seja através de um quisto, um nariz ou uma pança, o corpo é sempre tratado como alegoria carnavalesca e ligado, portanto, a uma predestinação de seus respectivos donos às práticas fesceninas.

### 3.1 – Os outros: aventuras de um lápis fescenino

Há outros que são alvo de sátiras no livro: parentes, amigos, conhecidos... muitos que, de alguma forma, fizeram parte da vida dos três autores, em algum momento, são inseridos na brincadeira. Porém, de todos os outros caricaturados nos poemas de *Cantáridas*, tirando os três autores, Lapisu, também chamado Lápis, Lapisuinha, ou cabecinha, é o mais citado, o mais escrachado, o mais comido, o que mais come, o que mais sofre, enfim, o lápis passa de mão em mão e acaba, com o perdão do trocadilho, sendo usado até o toco.

---

<sup>64</sup> BAKHTIN, 2008, p. 23.

Na verdade, um primo dos irmãos Santos Neves, Raul de Oliveira Neves, o Lápiz, participa de 28 poemas, sendo que em apenas 4 desses em posição secundária. Não nos foi possível descobrir por que recebeu esse apelido, que chama atenção devido a seu formato fálico, plenamente de acordo com a coletânea. O primeiro poema em que aparece no livro é o de número IV:

IV  
CORNEADOR!

Ei-lo que passa, o enxovador barato,  
Que ao ver qualquer mulher logo se assanha!  
Basta usar saia para ser bom prato;  
Já no escuro flirtou o scortegagna...

Onde existe cabaço ele não pára!  
No cinema, de todas é peru:  
Flirta as da frente co'os olhos da cara  
E flirta as outras co'o olho... do cu!

Corneia o primo, o amigo, o companheiro,  
De ser corneador muito se ufana.  
Diz-se rival de Gerson Loureiro!

Já corneia por vício, enxova a esmo;  
E assim, Lapisuinha, o bom sacana,  
Acabará corneando-se a si mesmo!<sup>65</sup>

(P)

Este é um poema que começa a estabelecer o principal tom do livro, já que os três primeiros poemas são “leves”, se comparados com os demais. No poema IV, Lapisu, no entanto, é chamado: de corneador, aquele que põe chifres; enxovador, aquele que zomba ou bulina; assanhado; além de ser acusado de flirtar, flertar, com o “olho do cu<sup>66</sup>”, já inserindo, nesse quarto texto, o principal tipo de sexualidade do livro. A putaria de Lápiz é tão hiperbólica que, prevê Paulo no último verso, acabará “corneando-se a si mesmo”. Nessa primeira aparição, então, Lápiz é retratado como ganhão, apesar da referência, leve, se comparada ao tratamento recebido no restante da coletânea, ao “cu” dele. No quarto verso do poema diz ainda que nosso “protagonista”, esse ganhão que não perdoa nada que use saia, “Já no escuro flirtou o scortegagna”. D. Luiz Scortegagna foi bispo de Vitória até 1951, e

<sup>65</sup> VELLOZO..., 1985, p. 56.

<sup>66</sup> Há aqui outra apócope entre “com” e “o”, que adquire tom humorístico ao aparecer junto à palavra olho, no sétimo e no oitavo verso, para em seguida ser associada, carnalizada, em “olho do cu”.

certamente o era quando o poema foi escrito. Como bispo, usava saia, razão pela qual não escapou à sanha do Corneador.

O poema seguinte em que o Lápis é satirizado, assinado por Guilherme, mantém a mesma abordagem em versos como: “Por onde passa o D. Juan Nefasto,/ Foge a donzela e se oculta o fresco...” e “Quer o mundo trespassar co’o pau!”<sup>67</sup>. Lapisuinha não será, entretanto, retratado apenas por sua virilidade, porque, assim como os três autores, irá evoluir ao longo do livro, fazendo com que o Lápis seja a personagem secundária mais importante desse romance em versos fesceninos.

A próxima aparição de Lapisu será nos poemas XV e XVI, de Paulo e Jayme, respectivamente. Em ambos a caracterização dele como exemplo de libertino continua. No primeiro: “Naquele coco só nasce pentelho/ e uma ou outra idéia libertina;” – do poema “O Saara”, de Paulo, que adicionam à sátira a ideia de que lapisu é idiota, meio abobado, porque só consegue pensar em putaria. Já no segundo: “Eternamente vive de pau duro”; “Não respeita ninguém co’a pica”<sup>68</sup>; “Se fosse parteiro diplomado,/ eu posso garantir que, de cagaço,/ só nascia guri de cu fechado...”; os três últimos versos citados são a transcrição exata do último terceto e fazem referência ao fato de Lapisu ser médico, mas não ser parteiro – uma das especialidades é incluída no terceiro verso da primeira estrofe, otorrinolaringologia.

Em seguida, Lapisu tem pequena participação no “Canto do putu” pela primeira vez em papel de homossexual, ativo neste primeiro caso, por ser um dos que vai ao cu de Jayme, alvo da sátira de Paulo no poema. Na aparição seguinte, sexta no livro, uma das mais significativas, ocorre uma inversão de papéis: Lápis passa a ser “autor” e contra-ataca os “putanheiros terríveis, sem iguais...”:

XXI

OS TRÊS FRESCOS DE ALAGOAS...

Guilherme, Paulo e Jaime, três bandalhos,  
Putanheiros terríveis, sem iguais,  
Em vez de abocanharem bons caralhos  
Vivem a fazer sonetos imorais.

<sup>67</sup> VELLOZO..., 1985, p.57.

<sup>68</sup> Novamente a apócope com funções satíricas, dessa vez entre “com” e “a”, porém com o mesmo efeito ao “unir-se” com a palavra “pica”.

Guilherme, já velhote, é bem matreiro,  
 Bolina até veados, no cinema,  
 Nas horas vagas, consta que é padeiro,  
 Recebe patos do Francisco Gema.

O Paulo quer ser puto e muito sente  
 Não poder engolir grossa bichoca,  
 Pois o quisto do cu fica na frente...

O Jaime, que tem sempre o pau bem rijo,  
 De uma menina, percebendo a toca,  
 Meteu o dedo-sonda... e tirou mijo!<sup>69</sup>

(L)

Paulo, mascarado de Lapisu, satiriza nesse poema a prática poética que origina o livro, bem como cada um de seus autores, inclusive a si mesmo. No terceiro verso, há uma sugestão sobre o que os autores poderiam fazer ao invés de escrever sonetos, passar da teoria à prática. As três estrofes seguintes caracterizam os “três bandalhos” de forma fescenina, algumas fazendo referência a mitos criados pelo livro, outras exclusivas desse texto. Um dos mitos referidos é o fato de Guilherme ter, supostamente, recebido um pato de presente por perder uma causa como advogado. O segundo quarteto caracteriza Guilherme citando: os encontros no cinema, a padaria da família Neves e a derrota de Guilherme ao defender juridicamente Gerson Loureiro, que teria sido a causa do pato. No primeiro terceto é possível perceber o quanto a sátira é mais importante do que quaisquer preocupações morais, quando Paulo, o “verdadeiro” autor do poema, satiriza o próprio quisto. Na última estrofe Jaime é caracterizado como tão perverso que “tem sempre o pau bem rijo” – maneira, inclusive, como os sátiros eram caracterizados na mitologia, além de também fazer referência a Priapo, deus menor filho de Dioniso representado sempre com um pênis gigante, ou só como um pênis gigante. Bakhtin aponta marcas do riso carnavalesco:

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> VELLOZO..., 1985, p. 75.

<sup>70</sup> BAKHTIN, 2008, p. 10.



Ao fazer um poema em que escarnece de si próprio, mesmo que atribuindo a autoria a outro, Paulo destaca essa característica carnavalesca de riso coletivo, porque não se coloca fora do objeto aludido, mas no lugar dele. Sobre a estratégia (usada por Paulo) de atribuir autoria a outrem, escreve Hansen: “É pressuposto [...] que a forma mista da sátira implica apropriação, interpolação, alteração, falsa atribuição etc.”<sup>71</sup>. Apesar de esse recurso ser utilizado em outros poemas do livro, como o “Canto do puto”, atribuído a Jayme e escrito por Paulo, em nenhum outro caso em *Cantáridas* há uma assinatura embaixo do texto, no caso um “L”, reforçando essa atribuição. Por isso esse texto deve ser lido como algo único dentro do livro. A estratégia, no entanto, aparece em vários textos de *Kodack*, a fase satírica anterior. No que diz respeito a *Cantáridas*, Lapisuinha é o único personagem secundário que possui voz, portanto. Os três poemas seguintes são respostas, diretas ou indiretas, de cada um dos três autores ao “poema” de Lápis:

XXII

LAPISU

Enrabador de bestas e de vacas,  
terror da pastaria e dos currais,  
só de sentir o cheiro de babacas  
Lhe despertam os instintos bestiais.

Em cinema, ao seu lado, ninguém sente,  
pois distinção de sexo ele não faz,  
Co'a mão bolina quem lhe está na frente,  
e bolina co'o cu quem está atrás...

Ele é também corneador roscofe  
pois corneou o Dan Tkhomiroff,  
bem como Otávio, filho de Nitu.

Ao chamar-nos num verso, de sacanas,  
fiquei puto co'o puto e tive ganas  
de enterrar-lhe a bichoca pelo cu!

(J)<sup>72</sup>

Dos três poemas que seguem ao poema-protesto de Lápis/Paulo, esse de Jayme é o que responde mais diretamente ao referido poema. O que é irônico, já que Jayme é o menos ofendido, retratado apenas como devasso, sem referências à sodomia ou ao seu respeitável nariz. Por isso, no décimo segundo verso, utiliza-se da ofensa que afetava aos três autores satíricos, sacanas, bandalhos, para melhor localizar

<sup>71</sup> HANSEN, 2004, p. 45.

<sup>72</sup> NEVES, Jayme Santos..., 1985, p. 76.

seu discurso. É preciso, além disso, que pareça irado e ofendido. Porque ““É convenção retórica a de que o orador enraivecido obtém mais sucesso que o tranquilo. O sucesso não decorre de o orador estar irado, mas de imitar a ira com precisão. Na sátira, a ira é convenção para a ira.”<sup>73</sup>. Quando Jayme veste a máscara da ira, faz com que tudo que é dito por ele ganhe cores mais acentuadas.

Os dois últimos versos do poema funcionam como um prenúncio do que está por vir, “enterrar-lhe a bichoca pelo cu”, já que Lápis, após ser referido e caricaturado em vários poemas – desde os textos de Kodack – acaba sodomizado pelos três autores em três poemas que, como sempre, fazem referência um ao outro (serão analisados adiante). O poema-resposta ao Lápis é um dos únicos da coletânea que apresenta casos de zoofilia, além de mais citações sobre a pegação nos cinemas. No poema seguinte é Paulo quem faz o retrato satírico de Raul:

XXIII

O TENISTA

Bamboleando as ancas sensuais,  
jogando o cu para baixo e para cima,  
O lapisu, bancando o bom rapaz,  
Explora a tia e namoriska a prima...

Garanho e fresco, fode e dá à roda,  
gosta de cricas e aprecia pênis;  
E agora, crente de que é boa foda,  
meteu-se no Vitória a jogar tênis...

E é de vê-lo: camisa aberta ao peito,  
Raquete em punho, sapatos crepe-sola,  
e o cu fazendo mil e um trejeitos!

Outro dia, na cancha iluminada,  
O Guilherme, pensando que era a bola,  
Rebateu-lhe a cabeça atrofiada...<sup>74</sup>

(P)

Apesar da palavra “cu” aparecer em dois versos do poema, não há nenhum tipo de penetração nesse poema – ainda não chegara a hora do lápis. O tênis, devido aos vários movimentos feitos pelo atleta, é que é transformado em um esporte fescenino. Por isso seus elementos, roupas, raquete e bola, são metamorfoseados de forma que o praticante do esporte fica caracterizado como “fancho” por tabela. Paulo

<sup>73</sup> HANSEN, 2004, p.175.

<sup>74</sup> VELLOZO..., 1985, p.77.

aproveita, inclusive, para colocar Guilherme no texto como parceiro de Lápis, com todas as conotações que isso pode ter. Até ao ponto do companheiro de sátira acertar a “cabeça atrofiada” do outro, pensando ser a bola. A sátira seguinte é de Guilherme e retoma o recurso usado por Paulo de assumir a voz de Lapisuinha, mas sem assinar como Lápis:

XXIV  
NUNCA MAIS!

No mais, Oto, no mais, terei na vida  
o prazer louco do tempo passado!  
Jamais a sua pica, tão comprida,  
Roçará, prazenteira, o meu costado!

Jamais a fase amena e tão querida  
Voltará, para bem do meu enfado.  
Nunca, jamais, na grutinha escondida,  
Sentirei o teu picalhão grudado!

Nada me resta, Oto, desse gozo,  
Que a suave e dulcíssima lembrança  
do teu e do meu vício tão gostoso...

E sonho... e, no sonho, o rego fica  
abre-fechando, como na foda<sup>75</sup>  
ele ficava a mastigar-te a pica...  
(G)

Esse texto funciona quase como resposta a uma carta, literária, enviada por Oto a Raul que faz parte da fase kodackiana. Nessa carta Oto mostra-se desconsolado, a exemplo do poema acima, porque o primo está no Rio de Janeiro terminando os estudos de medicina. É construída, então, uma história mítica de um amor entre os dois, explorada por Guilherme no poema acima. Esse é o primeiro poema do livro em que Lápis é caracterizado como homossexual passivo de forma direta, sem insinuações. Funciona como uma prévia do que está por vir.

Os motivos de optarmos por analisar os poemas que tratam do Lápis em um subcapítulo dentro daquele que descreve como se dá o jogo principal de *Cantáridas*, a transformação satírica do outro, ainda não foram, devidamente, explicados. Um deles é o fato de o Lápis, como foi mostrado, ser o único personagem que possui voz – e que a utiliza para dar uma resposta, em nome de todos os outros satirizados, primos, amigos etc; ao que é feito pelos três amigos.

---

<sup>75</sup> NEVES, Guilherme..., 1985, p. 78.

Além disso, o nome do livro é *Cantáridas* e um dos significados propostos é a *tmese* entre “ri” e “cantada”, o jogo de palavras usado para sedução. A participação de Raul, dentro desse contexto, torna-se mais significativa. Há outros satirizados que são cantados – no penúltimo poema Guilherme constrói uma cena satírica em que dá uma cantada em Paulo, por exemplo. Porém, Lapisu é o único personagem alvo de cantadas que retomam umas as outras, por parte dos três autores. Ou seja, há três poemas que retomam um ao outro em que Lapisu é seduzido por uma cantada e sodomizado em seguida. Isso não ocorre de uma hora para outra no livro, mas após várias participações em poemas nos quais é caracterizado como devasso, primeiro, até que assume cores de homossexual. A primeira cantada é de autoria de Paulo Vellozo:

LXXXVI  
CANTATA...

Pedi-lhe o cu. Negou-mo! Fez beicinho  
Querendo se passar por cabaçudo.  
Pedi para meter só um pouquinho  
E o fresco do Lapisu continuou mudo.

Insisti! – O sacana fez cu doce,  
Não quis, ao menos, alisar-me o pau.  
Quis beijar-lhe a pachacha. Ele esquivou-se,  
Jurando não ser desses... ser vestal.

Perdendo o tino, amolenguei-lhe a bunda.  
Esfreguei-lhe o caralho na regueira.  
Soprei-lhe, às oiças, u’a proposta imunda!

E desabotoando a barriguilha  
Encostei-o a um canto da banheira  
E fodi-lhe, entre os ovos e a virilha...

(P)<sup>76</sup>

O título do poema representa o aspecto sublime, a música clássica, que é invertida. Segundo Propp: “Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso.”<sup>77</sup> O artifício de sedução chamado popularmente de cantada é incorporado, sobreposto, ao sentido inicial de canto sublime. De forma que adquire também um aspecto inicialmente belo. Porém no poema já no primeiro verso tudo isso é desconstruído à medida que a palavra “cu” aparece. O ponto de exclamação após a

<sup>76</sup> VELLOZO, 1985, p. 140.

<sup>77</sup> PROPP, 1992, p. 59.

frase “Negou-mo” aumenta a hilaridade. O verso “querendo se passar por cabaçudo” torna-se irônico para o leitor do livro, que já havia acompanhado toda a trajetória fescenina do Lápiz até ali. A mudez diante de uma declaração amorosa, “E o fresco do Lapisu continuou mudo”, provoca naquele que faz a declaração um estado de revolta:

Essa escuta fugidia, que só posso capturar depois de algum tempo, me envolve num pensamento sórdido: empenhado com ardor em seduzir, em distrair, eu acreditava exhibir, ao falar, tesouros de engenhosidade, mas esses tesouros são apreciados com indiferença; gasto minhas qualidades à toa: toda uma excitação de afetos, de doutrinas, de saber, de delicadeza, todo o esplendor do meu eu vem se enfraquecer, se amortecer num espaço inerte [...] Da escuta distante nasce uma angústia de decisão: devo continuar a pregar “no deserto”?<sup>78</sup>

O trecho citado acima foi retirado de Fragmentos de um discurso amoroso, de Roland Barthes. O tipo de amor a que se refere Barthes no trecho é o sublime, o alto, o amor do espírito. Enquanto o jogo analisado no livro é o jogo da sedução.

A “cantata” amorosa em *Cantáridas* aparece carnavalizada, deixa de ter um “eu-lírico”, e passa a ter um “eu-satírico”. A fúria de quem não aceita ter gasto “tesouros de engenhosidade” à toa, afetado, portanto, pela indiferença do alvo da cantada fescenina, passa a ser engraçada, porque funciona como um espelho invertido de uma situação amorosa tradicional. O contexto satírico da mudez do alvo da cantada, alguém fazendo, literalmente, “cu doce” diante de um pedido pela sua bunda, faz com que os versos fiquem ainda mais engraçados. Paulo, então, continua investindo até que apela para o contato físico direto e muda o tom da cantada, que se transforma em uma “proposta imunda”, árida, “cantárida”, reforçando o cenário carnavalizado. Guilherme é o próximo da bicha, digo, da fila, a escrever um poema, que possui claras referências a essa “cantata” do Vellozo:

LXXXVIII  
CANTADA

Co'os ovos cheios de galaça e a piça  
Enrubescida, tesa, afogueada,  
Eu lhe pedi a bunda, aonde viça,  
A mais fogosa brecha empregueada!

Nada disse... E eu, roçando-lhe a linguixa,  
Do entreco, na rala pentelhada,  
Sussurei-lhe ao ouvido, em voz castiça,  
A mais fogosa e vil cantada...

<sup>78</sup> BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortênsia dos Santos. 12 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p. 150-151.

Fechou os olhos de chinês, e então  
 Foi abrindo a bundeira, onde se via  
 Latejar o cu, roxo de tesão!

Depois... (talvez o puto ao ler se zangue)  
 Foi tão certa a minha pontaria,  
 Que o cu do Lapisu espirrou sangue!!

(G)

A proposta, novamente, começa branda, claramente remetendo ao poema anterior, inclusive no título. O verbo utilizado em ambos os textos para representar a proposta inicial é o mesmo “pedir”. E a reação de Lápiz também é a mesma, a mudez. O momento em que ocorre a mudança de estratégia, do pedido, para o contato físico e a cantada está na segunda estrofe, enquanto no poema anterior aparece apenas na terceira, como Guilherme já sabe da cantada anterior, adianta-se. O teor da cantada permanece fescenino, “fogosa” e “vil”. No primeiro terceto Lapisu, dessa vez, é retratado como mais receptivo, pronto para o coito, estratégia discursiva adotada para mostrar como ocorre uma evolução da personagem. O verso inicial do último terceto é curioso, já que revela a possibilidade de que Lápiz poderia ficar “puto” ao ler o que foi dito. Não devido à raiva, mas em relação a hipótese de que ele **leia** o que foi **escrito**, que fazem referência, a um só tempo, tanto ao fato de que a leitura dos poemas não era uma exclusividade dos autores, nem o riso provocado por ela; quanto à noção de que tudo aquilo está passando por um processo de escrita, trata-se de literatura, que reivindica seu papel. Note-se a referência ao grotesco, o sangue do último verso. É chegada a hora de Jayme, encerrando a trilogia:

XCIX  
 A MINHA VEZ...

Sabendo da cantada do Vellozo,  
 E da sangrenta foda do Martinho,  
 Cheguei-me a ele, um dia, e receoso  
 Passei-lhe a mão ao cu devagarinho.

Estremeceu de gozo o fresco puto!  
 Pegou-me, da bichoca, no gasnete  
 E a boca lhe colou no cocoruto,  
 Enquanto desatava seu corpete.

Depois, de quatro pés, no chão caiu,  
 E arrebitando o beijo do bubu,  
 Ele fez com o cu – psiu! psiu!

Dei-lhe tal pingolada no traseiro,  
 Tal esguincho de gala dei-lhe ao cu,  
 Que porra ele arrotou o dia inteiro!!

(J)

Se Raul de Oliveira Neves leu as duas produções anteriores, o que é bem provável, não nos é possível afirmar. Entretanto, já nos dois primeiros versos há referência explícita a essa leitura por parte de Jayme. Que deixa de lado a cantada verbal e passa logo para o aliciamento físico ainda na primeira estrofe. Lápis também parece ter perdido todos os pudores, já que continua calado, mas de boca ocupada. O aspecto grotesco introduzido por Guilherme no poema anterior, o “sangue”, é retomado no segundo verso e acaba transformado em “porra” no último verso. Boca e ânus, entradas e saídas para o corpo, são unidos de uma extremidade a outra, bem à maneira rabelaisiana.

#### 4 – PARÓDIAS ÁRIDAS: COMER UM CU OUVINDO ESTRELAS

Cupido, rei dos amantes,  
Rei da puta que o pariu,  
Escreveu da mãe no cu:  
Putá assim nunca se viu!

Laurindo Rabelo, o “Poeta-lagartixa”

Ao longo do “desafio íntimo“, da contenda, várias obras da história literária são visitadas por meio da paródia, instrumento para que a sodomia de *Cantáridas* passe por textos antológicos de Gonçalves Dias, Camões, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Edgar Allan Poe, Molière, Shakespeare, entre outros. Assim, o humor escrachado e a sexualidade moralmente censurada se intensificam ao se apropriarem de formas canônicas e subvertê-las, invertê-las, fazendo com que deixem o campo autorizado, portanto. Tal recurso constitui parte da estratégia discursiva do livro.

“Comer um cu” é, talvez, o mais forte exemplo desse tipo de paródia no livro – há outro tipo que será analisado em seguida. O poema faz parte, segundo Reinaldo Santos Neves nos informa no fim do livro, de uma trilogia: “Tomando por base a nomeação de Paulo como delegado de polícia em Vitória, Guilherme produziu uma trilogia de sonetos [...] em que se vê Paulo instaurando em sua repartição uma ‘nova ordem’”<sup>79</sup>. Sobre o poema em questão, Reinaldo diz que se trata de “uma sério-cômico apologia da sodomia”. Ou seja, se o tipo de prática sexual mais abordado no livro é a sodomia, esse poema funciona como uma justificativa, bem-humorada, para tanta putaria, da melhor qualidade literária. Além disso, o poema cumpre sua função de escarnecer com o amigo muito bem, já que a voz que Guilherme assume no poema, escrito em primeira pessoa, é do amigo Paulo, enquanto seu papel é, provavelmente, o de interlocutor do próprio texto, junto com o leitor. Guilherme assume, então, a máscara de Paulo enquanto “putanheiro” e, ao mesmo tempo, a máscara de Bilac, autor do poema parodiado. Mas, vamos aos textos, antes de mais considerações:

<sup>79</sup> NEVES, Reinaldo Santos. in: VELLOZO..., 1985, p.242.



XIII  
Olavo Bilac

LXXV – Comer um cu  
Guilherme dos Santos Neves

"Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo Perdeste o senso!" E eu vos direi, no entanto, Que, para ouvi-las, muita vez desperto E abro as janelas, pálido de espanto	<b>A</b> <b>B</b> <b>A</b> <b>B</b>	"Ora (dizeis), comer um cu! Por certo Perdeste o gosto!" – E eu vos direi que não, Pois pra comê-lo, muita vez desperto, E saca a piça, roxo de tesão...	<b>A</b> <b>B</b> <b>A</b> <b>B</b>
E conversamos toda a noite, enquanto A via láctea, como um pálio aberto, Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto, Inda as procuro pelo céu deserto.	<b>B</b> <b>A</b> <b>B</b> <b>A</b>	E vou fodendo toda noite, esperto, O cu do comissário Damião, Enquanto o posto de polícia aberto Se mantém, sob a minha direção.	<b>A</b> <b>B</b> <b>A</b> <b>B</b>
Dizeis agora: "Tresloucado amigo! Que conversas com elas? Que sentido Tem o que dizem, quando estão contigo?"	<b>C</b> <b>D</b> <b>C</b>	Dizeis agora: "Putanheiro amigo! Que prazer tiras dessa porca racha, que se desprega, à noite, lá contigo?"	<b>C</b> <b>D</b> <b>C</b>
E eu vos direi: "Amai para entendê-las! Pois só quem ama pode ter ouvido Capaz de ouvir e de entender estrelas." <sup>80</sup>	<b>E</b> <b>D</b> <b>E</b>	E eu vos direi: – "Fodei uma traseira! Pois só quem come cu tem piça macha, Capaz de fodinhar a vida inteira!" <sup>81</sup>	<b>E</b> <b>D</b> <b>E</b>
O/ ra / (di/ reis)/ ou/ <u>vir</u> / es/ ter/ las!/ <u>Cer</u> / to Decassílabos heróicos (6ª e 10ª)		O/ ra/ (di/ reis),/ co/ <u>mer</u> / um/ cu!/ Por/ <u>cer</u> / to Decassílabos heróicos (menos o 7º e o 14º versos, sáficos)	
Rimas: intercaladas, soantes, graves e ricas (menos a E, que é preciosa)		Rimas: intercaladas, soantes, graves (menos a B que é aguda) e ricas (menos a B, que na segunda estrofe é pobre)	

Os poemas apresentam os seguintes paralelismos entre si, que funcionam como gatilho para que o leitor possa perceber a paródia: "Ora (dizeis) / Perdeste o/ E eu vos direi/ muita vez desperto/ toda noite/ Dizeis agora/ contigo?/ E eu vos direi:/ Pois só quem/ Capaz de."; e apresentam as seguintes oposições, que funcionam como gatilho para o humor: 1. Ouvir *versus* Comer (1ª verso) / Ouvido *versus* piça<sup>82</sup> (13º verso); 2. Estrelas *versus* cu (1º verso); 3. Pálido de espanto *versus* roxo de tesão; 4. Via-láctea/pálio aberto *versus* posto de polícia aberto (6º e 7º versos); 5. Tresloucado amigo *versus* putanheiro amigo; 6. Amai para entendê-las *versus* fodei uma traseira.

Enquanto se lê "Comer um cu", ouve-se, automaticamente, "Ouvir estrelas". O que condiz com a etimologia de paródia, do latim *parode*: um canto (ode), paralelo ao outro (par). A oposição entre ouvir e comer já aparece no primeiro verso e percorre todo o poema, como no par "conversar/foder" no primeiro verso da segunda estrofe.

<sup>80</sup> BILAC, Olavo. **Poesias**. São Paulo: Ática, 1997. p.37.

<sup>81</sup> NEVES, Guilherme..., 1985, p. 129.

<sup>82</sup> Também conhecido como caralho, pênis, pinguela, cacete, piroca, pica etc.

Já no segundo verso da terceira “conversar” é substituído por “prazer”, dentro do mesmo campo semântico de foder. A “chave de ouro” dessa putaria, com o perdão do trocadilho, é a substituição de “ouvido” por “piça”, um motivo de orgulho por outro.

A oposição entre “cu” e “estrelas” também é engraçadíssima, já que aqui não é o orgulho que está em jogo, mas o objeto de contemplação. A idéia de contemplação de cada *musa* poética, as “estrelas” e o “cu”, é reforçada pelo par “pálido de espanto”, diante das estrelas, e “roxo de tesão”, diante do cu. A rima B é a responsável pelo momento de maior distanciamento entre os dois textos. Ao substituir justamente “pálido de espanto” por “roxo de tesão”, Guilherme se vê obrigado a substituir a rima. As consequências dessa substituição se fazem sentir, principalmente, na segunda estrofe, que é a que apresenta, por esse motivo, o menor número de paralelismos. Por isso a oposição entre “Via-láctea/pálio aberto” e “posto de polícia aberto” se dá em versos diferentes. No poema de Bilac encontra-se no segundo verso da segunda estrofe, enquanto que no poema de Guilherme está no terceiro. No entanto, o primeiro verso da estrofe seguinte, a terceira, retoma os paralelismos com a hilária substituição de “tresloucado amigo” por “putanheiro amigo”, que reforça a zombaria contra Paulo.

O grito a favor, a apologia escrachada à sodomia, vem na substituição de “amai para entendê-las” por “fodei uma traseira”. A exaltação ao sublime é substituída pela defesa do prazer sexual escuso, provocando o riso. Wilberth Salgueiro fala sobre a técnica da paródia em *Cantáridas* em um estudo sobre outro poema do livro:

De um lado, temos, então, a apropriação paródica de um clássico da literatura brasileira, dando ao poema um ar tranqüilizador de distância, necessário nesse procedimento poético; de outro, temos o intrometimento de personagens verossimilmente delineados em outros poemas-capítulos, dando ao livro um ar questionador de certas falácias do senso comum, que costuma ignorar mediações e máscaras, ao embaralhar platôs que, em geral, ficam confortavelmente estanques (vida e obra, autor e poeta, realidade e representação, sinceridade e fingimento, metáfora e confissão etc.).<sup>83</sup>

Esse senso comum de que fala Wilberth é atacado pela obra como um todo, porque essa se utiliza exatamente dos temas proibidos por ele. A exemplo do antropofagismo oswaldiano, Guilherme devora o poema de Bilac, metamorfoseando-

<sup>83</sup> SALGUEIRO, 2007, p. 147. Grifo nosso.

o em algo carnavalesco, que exige a máscara. Vale ressaltar que nenhum poema do modernismo brasileiro é parodiado em todo o livro. E não acreditamos que o objetivo dessa paródia seja ridicularizar o poema de Bilac, afinal, se observarmos os autores alvos de paródia já citados, os textos escolhidos não parecem seguir qualquer critério, além do gosto, e nenhum dos textos ou autores é atacado, ou ridicularizado. Sobre esse fenômeno Linda Hutcheon adverte que a paródia é caracterizada por uma inversão irônica, mas nem sempre às custas do texto parodiado. Além disso, afirma que a paródia é caracterizada por um processo que acaba “imitando abertamente a arte mais que a vida.”<sup>84</sup> Tal afirmação só pode se aplicada aos poemas que compõem *Cantáridas* se a expressão “mais que a vida” for entendida de forma a não excluir totalmente a vida, já que no livro ocorre também um processo de carnavalização do cotidiano dos autores. Por isso o aspecto “real” não pode ser excluído, porque, de acordo com Salgueiro, o livro embaralha platôs que ficam normalmente estanques, como vida e obra. Sobre a relação entre carnavalização e paródia explica Affonso Romano de Sant’anna em seu *Paródia, Paráfrase & Cia*:

A teoria da carnavalização é uma forma de estudar os textos literários e mesmo a cultura de um povo, procurando os efeitos cômicos e parodísticos que mostram como a comédia pode revelar alguns traços do inconsciente social. Através do estudo das máscaras, do grotesco, do riso, das antíteses entre vida e morte, religião e festa, violência e orgia, inverno e primavera, carnaval e quaresma, pode-se estudar a dialética da própria vida.<sup>85</sup>

Qual um carro alegórico o poema “Comer um cu” adentra a avenida dos estudos literários. Alguns irão apontar para ele e chamá-lo de feio ou dizer que se trata de mau gosto. Outros poderão chegar até a dizer que não passa de um desrespeito à obra bilaciana. Qualquer uma dessas falas só reforçaria a comicidade e a carnavalização do poema. Se levarmos em conta a mudança de cenário sofrida pelo carnaval, esse processo de carnavalização ganha outras cores, porque o carnaval europeu era uma festa que prenunciava a primavera. Porém, em solo brasileiro, desviou-se para antes do outono, devido à mudança de hemisfério. Assim, ao invés de celebrar a fertilidade tornou-se, nos dizeres de Richard Parker, um “clímax orgiaco coroando um longo e quente verão.”<sup>86</sup> Trevisan identifica nessa situação

[...] o “Faz-de-conta” tão caro ao jeitinho brasileiro. Então, tudo é brincadeira. “Brinca-se” o carnaval, rompendo os limites entre brincadeiras

<sup>84</sup> HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 89.

<sup>85</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & CIA**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988. p. 94.

<sup>86</sup> PARKER, 1991, p. 220.

inocentes de criança e jogos sexuais dos adultos. [...] E assim a máscara do carnaval se torna, na verdade, uma oportunidade única de revelar os aspectos mais profundos da realidade quotidiana – aqueles que talvez sejam perturbadores demais para mostrar abertamente. Refiro-me ao desvio latente, que a máscara revela, quando pretende ocultar a superfície da realidade.<sup>87</sup>

A nossa paródia do carnaval europeu torna-se significativa e reveladora ao mesmo tempo. Primeiro porque mostra como algumas características do texto original podem se perder, como a celebração da fertilidade agrária, mas ao mesmo tempo conservar elementos que permitem a identificação de um como paródia do outro, como a questão da sexualidade, o “clímax orgiaco e quente”. Segundo porque devassa uma situação, criticamente, ao revelar os aspectos “mais profundos da realidade quotidiana”. O que está de acordo com o que Linda Hutcheon aponta como melhor definição para a paródia, enquanto processo: “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.”<sup>88</sup>

Para ela a paródia, além disso, também deve ser entendida como uma característica que perpassa todas as formas de arte pós-modernas e, mesmo, todas as práxis discursivas atuais. Já que todas podem ser parodiadas, independentemente do meio ou gênero, resultando disso o caráter ubíquo dessa estratégia enunciadora. A paródia, assim, se adapta a qualquer dimensão física, desde o *Ulysses*, de Joyce, a mínimas alterações em uma palavra ou até de uma letra, de um texto para outro.

Quando Bilac escreve o soneto XIII de sua *Via-láctea* está também parodiando, se ampliarmos um pouco o conceito de paródia como o faz Hutcheon, os poetas parnasianos europeus, além de parodiar qualquer soneto já escrito. Assim como reproduzimos, parodiamos, o carnaval. Guilherme, por isso, ao parodiar a paródia de Bilac dá o tom brasileiro dessa festa, jogo de máscaras infinito. Além disso, a máscara da atribuição de autoria a outro é consequência natural e estrutural do gênero em questão. Como diz João Adolfo Hansen “[...] a forma mista da sátira implica apropriação, interpolação, alteração, falsa atribuição etc. Nela, o “plágio” é estrutural.”<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> TREVISAN, 2002, p. 391.

<sup>88</sup> HUTCHEON, 1985, p. 17.

<sup>89</sup> HANSEN, 2004, p. 45.

O que Hansen chama de “plágio”, de certa forma, se confunde com o que Hutcheon chama de paródia, algo, então, que ultrapassa os limites de uma paródia normal e, segundo ela, constitui marca característica da pós-modernidade, porque trata da relação de como se dá a mimese atualmente. Com o que parece concordar Hansen em outro trecho:

Efetuada como intervenção reguladora a sátira é mimética, não no sentido banal de cópia realista, mas como mímica do caráter, [...] de princípios e casos retóricos cuja exageração esboça um sentido desfigurado e desfigurador. Não obstante a deformação por vezes extrema, tal sentido mantém-se como apelo verossímil da referência que preenche o caso, construindo o destinatário como capaz de identificar a pessoa satirizada pela comparação do tipo grotesco e dos traços individualizantes do referencial que o compõe.<sup>90</sup>

Dessa forma só o fato de trabalhar com a temática fescenina já constitui uma paródia. Ao dizer que o “eu-lírico”, ou “eu-satírico”, do poema é Paulo a sátira é reforçada, já que o “verdadeiro” locutor, o locutor original, daquele discurso seria Bilac. Oscar Gama Filho diz sobre a predileção pelo soneto, maioria em quase todos os poemas de *Cantáridas*, em sua introdução ao livro que: “[...] a opção pelo soneto deve ser entendida como uma “paródia de forma”, pois seu emprego é muito mais uma sátira ao tradicionalismo do que uma adesão a ele.”<sup>91</sup>

Por isso, cada poema em *Cantáridas* pode ser percebido como um duplo, um gêmeo safado do poema original, inclusive dos sonetos tradicionais. No entanto, nenhum deles tem por objetivo colocar o texto original em xeque – apesar de fazer com que ocorra uma reflexão quase obrigatória sobre toda a produção artística autorizada – mas zombar do alvo da sátira, um dos autores ou algum outro felizardo, Lapisu por exemplo, bem de acordo com as regras do jogo da obra. Sobre esse duplo escreve Hansen: “[...] a paródia é um elemento inseparável [...] de todos os gêneros carnavalizados. [...] O parodiar é a criação do duplo destronante, do [...] mundo às avessas<sup>92</sup>.”

Linda Hutcheon aponta as condições para que a paródia se realize como tal. Segundo ela, é preciso que ocorra um reconhecimento de “certos códigos comuns

<sup>90</sup> HANSEN, 2004, p. 154.

<sup>91</sup> GAMA FILHO..., 1985, p. 37.

<sup>92</sup> HANSEN, 2004, p.45.

entre o codificador e o decodificador”<sup>93</sup>, caso contrário o texto perderia justamente seu caráter ambíguo. Porque “se o receptor não reconhece que o texto é uma paródia, neutralizará [...] a sua estrutura dupla.”<sup>94</sup>

Outra forma de ler *Cantáridas* a partir da perspectiva da paródia, como já dito, é entender todos os poemas que tratam de obscenidades, pornografia, como cantos paralelos, repetições com “distanciamento crítico”, de todos os textos fesceninos já escritos. Assim, além das paródias isoladas de textos da literatura clássica que aparecem ao longo do texto, haveria a paródia maior, estrutural, que condiz inclusive com o gênero e o caráter carnavalesco do livro. Um poema que ilustra isso bem é “Caralha!”:

XCI  
CARALHA!

Porraz caceta que, se tesa fica,  
A pele da barriga lhe repuxa  
E o equilíbrio do dono prejudica,  
Apesar da pachacha ser gorducha.

Repolhuda bichoca que, na foda,  
Deixa a greta mais funda numa chaga;  
Que jamais sendo crica se incomoda  
E sendo cu não peida mais, nem caga.

Tal é a maçaroca biguana  
Que viceja, do puto, na virilha,  
Atrapalhando a marcha do sacana.

Tal é o pau-de-sebo, o vergalhão,  
Que usa como pica, na barguilha,  
O novo Grã-Martinho – meu irmão!

(J)<sup>95</sup>

O poema acima traça, mais uma vez, uma caricatura de Guilherme como devasso, sem tentar nesse caso caracterizá-lo como sodomita. O alvo da sátira é o tamanho de seu membro, que, por ser muito avantajado, traz uma série de situações-problema, todas cômicas, ao seu dono, como: prejudicar-lhe o equilíbrio quando dura; “alargar” vaginas e ânus, sem volta; e atrapalhar sua locomoção o tempo todo, por ficar mal acomodado na virilha. O verso final é que destaca o caráter paródico: “O novo Grã-Martinho – meu irmão!”, porque faz alusão direta ao padre Martinho de

<sup>93</sup> HUTCHEON, 1984, p. 35.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>95</sup> NEVES, Jayme..., 1985, p. 145

Barros, personagem do poema “Martinhada”, do autor português Caetano José da Silva Souto-Maior. Do qual transcrevemos três cantos abaixo:

I

Eu canto a porra, e o varão potente,  
Esse, que fez dos rins no seminário  
A toda a carne humana guerra ardente  
No excesso do apetite fornicário:  
O Martinho, ou carneiro de semente,  
Que sobre as putas tem membro arbitrário;  
Eclesiástico anfíbio de maldade,  
Que juntamente foi clérigo e frade.

XVII

“Que conseguiu de Hercules a massa,  
Que de Martinho não consiga a porra?  
Ele morreu das putas na trapaça,  
Eu às putas traspasso à tripa forra:  
Se leões vigilantes despedaça,  
Este membro ao Dragão tira a modorra;  
No estreito ele as colunas pôs eternas;  
Eu alargo os estreitos de entre as pernas.”

XXXI

Disse; e soltando o membro para baixo  
Só de vê-lo pasmaram as três fêmeas;  
Mas o nosso Martinho feito um macho  
Naquela hora estava posto em gêmeas;  
Só dizia: “Abra as pernas, que lho encaixo  
Se não hei de fazer-lhe a crica em sêmeas;  
Receba este canhão no seu postigo,  
Que a mato, se lho meto pelo umbigo!”<sup>96</sup>

Souto-Maior, também conhecido como “Camões do Rossio”, escreveu o poema acima que tem por “herói” o confessor de Dom João V, Martinho de Barros. Padre cujo membro viril de grandeza desmarcada, lenda e gáudio de toda uma geração, deu ensejo ao festival de hipérboles de que se compõe o poema. Esse elogio ao falo é um dos temas centrais da poesia pornográfica, da arte pornográfica também, de todos os tempos, encontrando bases em Priapo, deus mitológico grego da fertilidade.

João Ângelo de Oliva Neto traduziu todos os poemas anônimos que constituem a chamada Priapéia, uma coletânea de breves e jocosos poemas anônimos que tem como tema esse deus. O culto de Priapo surgiu na Ásia Menor por volta do século 4º

<sup>96</sup> BUENO, 2004, p. 41-51.

a.C., de onde se difundiu pelo mundo grego e, mais tarde, pelo romano. Priapo era um deus menor, disforme e desprovido da imponência e da beleza severa dos olímpicos. Era sempre representado com um pênis gigantesco ou apenas como um enorme *Phallus*.<sup>97</sup>

Na *Martinhada* o elogio ao pênis está presente em quase todos os cantos – sendo que no II, não transcrito acima, há referência direta a Priapo. No primeiro canto deixa claro qual será o tema dos demais: “a porra, e o varão potente”, para em seguida introduzir o caráter satírico, ao apresentar um herói que é devasso, padre e frade, tudo a um só tempo, além de apontar o seminário como o lugar onde tudo começou, no segundo verso.

A paródia do poema “Caralha!”, se já não era, torna-se evidente após a leitura do primeiro canto. No entanto, segundo a teoria de Hutcheon, a paródia maior está na transposição do tema, que como foi dito alcança a antiguidade clássica através do Deus Priapo. De forma que o poema de *Cantáridas* seria uma paródia não só da *Martinhada*, mas de todos os poemas que tratam de elogios ao tamanho do caralho, por colocar-se como um canto paralelo a eles, sempre buscando um espírito crítico através do distanciamento. Por isso Guilherme pode ser sim considerado o novo Grã-Martinho, ou o novo Priapo, ou um novo Sátiro.

O segundo trecho escolhido da *Martinhada*, o canto XVII, mostra um Martinho que conversa com o próprio membro, contando para seu companheiro o quanto os dois são gloriosos juntos. Nesse caso a paródia que salta aos olhos volta a ser a tradicional, porque Martinho coloca-se em pé de igualdade com Hércules, ou Heracles, que dispensa apresentações. A massa, a clava, do leão do Olimpo é colocada em pé de igualdade à porra do Martinho, assim como cada feito do herói grego vai sendo subvertido, até chegar ao último verso, inversão máxima, onde até o que era estreito fica “alargado”.

O terceiro trecho foi transcrito devido à semelhança que existe entre a segunda estrofe do poema “Caralha!” e os últimos versos do canto XXXI, em ambos as

---

<sup>97</sup> OLIVA NETO, J. A. **Falo no jardim**: Priapéia Grega e Priapéia Latina. Cotia/Campinas: Ateliê Ed./EDUNICAMP, 2006.



mulheres sofrem devido ao tamanho do membro, na martinhada levando à morte. Há outros poemas em *Cantáridas* em que o tamanho desmesurado do “malho” provoca a injúria de alguém, na maioria das vezes de homens é bem verdade. Nos poemas da Priapéia há um em que sucede quase a mesma coisa:

Poema 6  
Ameaça de Priapo a uma jovem

Conquanto Priapo de madeira eu seja,  
madeira ou foice, como vês, e o pênis,  
vou te agarrar e segurar bem firme  
e todo em ti, por longo que seja,  
mais tenso do que a corda de uma cítara,  
até tuas costelas vou cravá-lo.<sup>98</sup>

O primeiro verso faz referência ao fato de que o Deus era normalmente entalhado em madeira, preferencialmente a da árvore fícus. O tom de ameaça combina com o estrago que a divindade pode causar, morte ou dor, após a penetração do membro descomunal. Além disso, é atribuída a Priapo, devido a seu caráter agrário, a função de guardar as propriedades agrícolas, metonimicamente representadas por um jardim. Por isso precisa ser ameaçador, para inspirar medo. No poema seguinte é mostrado o que acontece com aqueles que o desafiam:

59

Não vás dizer que não te dei aviso:  
chegas roubando; partes arrombado.<sup>99</sup>

O castigo para aqueles que devassam o jardim no poema, ou epigrama, é ser penetrado pelo membro gigante do deus, impiedoso. As consequências do roubo são declaradas para afastar aqueles que não quiserem sofrê-las, porém o medo não impede que em diversos poemas com essa temática priápica a penetração ocorra. No canto XXXI da Martinhada, por exemplo, é mostrado como as três mulheres ficam assustadas com o tamanho do “malho” do padre, porém nos cantos seguintes as três acabam penetradas, e destruídas, por ele, que não fica saciado e quer mais.

O poema “A fonte da pica” que faz parte dos outros poemas fesceninos de que fala o título de *Cantáridas* é um exemplo de poema priápico, que se alia, portanto, a um coro de cantos paralelos, *parodes*. Segue:

<sup>98</sup> OLIVA NETO, 2006, p.362.

<sup>99</sup> OLIVA NETO, 2006, p. 237.

## A FONTE DA PICA

– Lenda mateense, para ser cantada com a música de  
**só dando com uma pedra nela...** –

I

A terra de São Mateus  
De Lendas é muito rica  
E dentre elas se distingue  
A da tal fonte da Pica...

Estribilho

Só dando com a pica minha  
No rabo do Cabecinha (bis).

II

Conta essa lenda sacana  
Que quem na fonte beber  
Verá dois palmos de pica  
No seu cu se intrometer...

Só dando, etc.

III

Um velho se sessent'anos  
Que bebeu naquela bica  
Saiu gritando e cantando:  
– Quero pica! Quero pica!

Só dando, etc.

IV

Um menino de oito meses  
A quem chamavam Juju  
Disse logo após bebê-la:  
– Eu té-lo tomá no tu...

Só dando, etc.

V

Um francês de Companhia  
Que bebeu água dali  
Disse em segredo ao seu chefe:  
– Je vê tomê dans le cu.

Só dando, etc.

VI

Lapisu só porque um dia  
Lavou lá sua mão imunda,  
Se não tem fósforos no bolso  
Tinha que levar na bunda.

Só dando, etc.

VII

Ninguém se salva da pica,  
Quem beber engole nabo.  
Até os bois quando bebem  
Vão logo abaixando o rabo.

Só dando, etc.

VIII

O fancho Dr. Fontes  
Quis o encanto quebrar,  
Mas levou tal bichocada  
E ficou sem poder cagar.

Só dando, etc.

IX

O **gênio** que enraba todos  
Que bebem da tal biquinha  
É conhecido por dois nomes:  
**Pau-guloso** ou **Cazuzinha**.

Só dando com a pica minha  
No rabo do cabecinha,  
Oi!  
Só dando com a pica minha  
No rabo do cabecinha.<sup>100</sup>

Logo na epígrafe do poema temos a revelação de que há uma paródia de forma, o texto foi construído para ser cantado com o ritmo de uma música folclórica “só dando com uma pedra nela”. Trata-se, portanto, de um texto declaradamente construído para ser um contra-canto de outro.

As duas primeiras estrofes, ou cantos, introduzem a lenda, o mote: quem bebe da fonte é, dizendo abertamente, “enrabado”. Da estrofe III à VIII são retratados casos de pessoas que beberam da fonte. Essa bica não respeita, assim como *Cantáridas*, quaisquer moralismos, faixa etária, nacionalidade, ou nível social, por isso tanto idosos, quanto crianças e até bois são vítimas do *phallus* gigante, além de Lapisu, que é o “cabecinha” do refrão.

A cena retratada pelo poema traz como mote o mesmo castigo reservado àqueles que usurpam do jardim guardado por Priapo. Se lá o deus prometia “arrombar” quem

<sup>100</sup> VELLOZO..., 1985, p.189-190.

roubasse, aqui há o mesmo aviso para quem ousar beber da fonte. Além disso, há outras dicas que ativam a paródia: a divisão em cantos, que também aparece na “Martinhada” e na “Ribeirada” – uma paródia de Bocage ao poema de Souto-Maior; e, a maior pista, a existência de um gênio, que funciona como uma atualização crítica do deus menor. O gênio é Cazuzinha, um tio dos irmãos Neves, pai de Raul/Lápis, apontado como o maior fancho do mundo, que é, por isso mesmo, caracterizado por ter/ser um “pau-guloso”, não por acaso justamente o maior símbolo de Priapo.

O fato é que qualquer que seja o sentido que se dê à palavra paródia – ou qualquer que seja a teoria, de Hutcheon ou de Bakhtin, utilizada para desvendá-la – esse é um recurso importante na construção da obra *Cantáridas*. Os poemas que compõem o livro, por isso, podem ser lidos tanto como uma paródia de toda tradição literária, devido à predileção pelo soneto, quanto como um canto paralelo, não só a Priapo, mas a toda a tradição de poesia fescenina.

## 5 – CANTÁRIDAS E O MAL: TRÊS POEMAS SUPRIMIDOS

*Cantáridas* foi escrito a partir da década de trinta, porém só foi, finalmente, publicado em 1985. Nessa época, um dos autores, Paulo, já havia falecido; Guilherme estava muito doente; e, por isso, quem autorizou a publicação do livro foi Jayme. Duas condições foram colocadas por ele para que o livro fosse publicado: a mudança dos nomes de alguns parentes e amigos que são alvos de brincadeiras no livro, para evitar ofender aos descendentes dos mesmos<sup>101</sup>, pois a grande maioria já havia morrido; e a supressão de três poemas. Acreditamos que o motivo, trata-se de uma mesma razão para os três poemas, passa por uma questão de repressão ao tipo de produção literária praticado em *Cantáridas*.

Foucault contrapõe a “hipótese repressiva”, como é chamada por ele, a uma hipótese de proliferação do discurso sobre o sexo. Nesse caso toda pretensa repressão, que haveria se intensificado a partir do período vitoriano, representaria na verdade o oposto: uma explosão de discursos sobre sexo. No que diz respeito a registros textuais, Foucault aponta vários tipos de discursos sobre o sexo, escritos ao longo do período por ele analisado. Porém, a maioria dos exemplos emprega uma linguagem sobre o sexo bem diferente da de Rabelais, de *Cantáridas*, ou de qualquer outra literatura que receba o “selo maldito” de pornográfica. Os exemplos usados por ele são, em geral, textos médicos, psiquiátricos, religiosos, jurídicos etc., que utilizam uma linguagem sobre sexo plastificada, desprovida de qualquer cor ou sabor. Isso é provocado pelo que ele chama de “vontade de saber”, um fenômeno da sociedade como um todo, não controlado por um “poder” ditatorial específico, mas por uma relação intrínseca entre sexo e “poder”.<sup>102</sup> As consequências dessa busca pela verdade do sexo, ou no sexo, são descritas por Marilena Chauí:

Sob vários aspectos, a ambiguidade dos estudos da sexualidade decorre do fato de, em lugar de desvendar e tentar diminuir o peso da repressão imposta no correr dos séculos (no ocidente cristão), acaba por reforçá-la [...] ou deslocá-la [...]. Há uma espécie de círculo vicioso: uma sociedade repressora e uma moral conservadora acarretam segredo e clandestinidade de inúmeras práticas sexuais que, por seu turno, provocam tanto distúrbios físicos (a sífilis, por exemplo) quanto psíquicos (a culpa, por exemplo) que a perspectiva médico-profilática pretende evitar introduzindo conhecimentos e

<sup>101</sup> O objetivo do livro, como dito em capítulo anterior, não era ofender ninguém, mas provocar o riso.

<sup>102</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. São Paulo: Graal, 2003. p.19-37 passim.

normas, porém sem questionar os próprios códigos repressivos e, com isto, criando novas dificuldades.<sup>103</sup>

No que diz respeito à literatura, a maneira como a repressão ou o discurso sobre o sexo se manifesta é diferente. Foucault cita poucos livros que se encaixariam dentro dos textos classificados como pornográficos. Um deles é a obra anônima *My secret life*, publicada no fim do século XIX, na qual um homem descreve todas as suas experiências sexuais, sem preocupar-se com escolha de palavras, sem pudores ou falsos moralismos. Mas, para tanto, utiliza o recurso do anonimato, que usa como justificativa para o teor do seu texto.<sup>104</sup> Outro recurso muito utilizado nesse tipo de literatura é o pseudônimo, usado muitas vezes com o mesmo objetivo do anonimato. Se, em cada obra literária pornográfica publicada, o objetivo dos autores ao ficarem anônimos/pseudo-nominados pode ser diferente, o efeito é sempre o mesmo, porque tanto faz se há repressão ou propagação: existem normas que regulam o discurso sobre sexo – assim como existem normas que regulam cada tipo de discurso – como uma dessas normas do texto pornográfico é o silêncio, mesmo que falso, o uso da máscara é plenamente aceito, justamente por inserir-se em uma tradição de mascaramento/desmascaramento – em *Cantáridas* há, como foi dito em outro capítulo, o recurso de atribuir a fala, a voz do eu-lírico, a outrem.

Jayme Santos Neves também publicou um livro sob pseudônimo. Trata-se de outra obra de teor erótico, que curiosamente também foi escrito em parceria. Dessa vez sua companheira de texto foi Elídia Franzin, com quem teve um relacionamento amoroso. O pseudônimo escolhido retrata isso bem: Eliyme Franes. Que é uma sobreposição do primeiro e segundo nome dos dois.<sup>105</sup>

Nesta dissertação consideramos, no que diz respeito à literatura, os termos: erótico, pornográfico, fescenino, obsceno etc. como sinônimos, porque julgamos que a maioria das tentativas de diferenciação entre eles acaba passando por juízos morais, que preferimos evitar, para que não fossem retiradas da poesia praticada em

---

<sup>103</sup> CHAUI, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>105</sup> DRUMMOND, Josina Nunes. A narrativa de Jayme Santos Neves em *A Centopéia*. in: MACHADO, Lino.; SODRÉ, Paulo Roberto.; NEVES, Reinaldo Santos. (Organizadores) **Bravos Companheiros e Fantasmas 2**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL/MEL, 2007. p. 174.

*Cantáridas* essas cores, formatos, da sexualidade. Dentre esses vários matizes, existem aquelas que são alvo de uma preocupação maior, por parte da máquina repressiva ou da curiosidade do cientista, por exemplo a sexualidade infantil. Um poema de *Cantáridas* em que ela aparece é “Folguedos infantis”:

CIV

Folguedos infantis

P – “Vamos brincar de bode e de cabrita?”

J – Pergunta o fanchotinho ganhão.

P – E fazendo “bé bé”, o bode imita,

P – Arrastando o caralho pelo chão.

J – A rotunda cachopa o golpe topa,

P – Arria as calças a busanfa empina,

J – E corre a dar pinotes pela copa.

J – Entrando esbaforida na latrina.

P – Pra quê?! – O bodalhão desdobra a pica,

J – A tenra ovelha imprensa na banheira,

P – Lambe-lhe a bunda e cheira-lhe a quirica;

P – Sentindo que a catinga lhe estimula,

J – Dá-lhe o fancho uma gancha na traseira

J – E esfodinha a babaca da Pichula...

(P/J)<sup>106</sup>

A questão da sexualidade infantil não aparece no poema com o intuito de ser analisada cientificamente, como Foucault mostra ter sido o campo em que proliferou o discurso sobre o sexo, ou mesmo com a função de representar algo vivido pelos autores, Jayme e Paulo, ou pelo colega satirizado, Guilherme. O que ocorre é um texto literário satírico, que dialoga com toda uma tradição sério-cômica, e, portanto, trabalha com temas e estratégias próprias dessa tradição. No caso do poema acima, há: a satirização de outrem – Guilherme é apontado como perverso desde a infância, “fanchotinho ganhão”; representação hiperbólica do falo, arrastado pelo chão e desdobrado na hora da penetração; e referência a uma das empregadas da casa dos irmãos Neves, da época da infância deles, a “Pichula”. Outro aspecto da sexualidade que pode ser encontrado nesse poema surge a partir da relação erótica entre patrão/empregado, que nesse poema é empregada com funções satíricas, em que a “Pichula” entra como “babaca” por se deixar “esfodinhar” pelo patrão (Zinho) – babaca pode ser lida também, no poema, como um sinônimo de “boceta” ou “quirica”, que aparece no décimo primeiro verso.

<sup>106</sup> VELLOZO..., 1985, p. 158.

O primeiro verso de “Folgedos infantis” é especialmente importante, porque é nele que aparece o termo “brincar”, tão próprio ao universo infantil, e dá o tom humorístico do restante do poema, já que introduz o aspecto da fantasia infantil, que se confunde à fantasia sexual do adulto no texto. O elemento grotesco, carnavalesco, fica por conta das referências a palavras como “latrina”; “catinga”; e aos diversos palavrões que dão cor ao texto. Esse tipo de registro textual, diferentemente do discurso científico higiênico, limpo, é que, no nosso ponto de vista, é alvo de preconceitos pelo grande público.

Nessa questão da recepção da literatura pornográfica, julgamos ser necessário fazer a ressalva de que ela se dá de duas formas diferentes, que coincidem com dois grandes grupos em que os textos pornográficos podem ser divididos: a literatura pornográfica de “banca de revista”, que utiliza o sexo como principal produto e conteúdo, fazendo com que ocorra um empobrecimento do texto literário, deixado claramente em último plano, e que é, por isso mesmo, amplamente consumida; a outra literatura pornográfica é a literatura propriamente dita, com toda sua riqueza – paródias, ambigüidades, neologismos, figuras de linguagem, filosofia etc. – que se insere em uma tradição sério-cômica e não é consumida pelo grande público. Há em comum entre elas o tratamento que recebem da mídia em geral – tratamento presente inclusive em alguns textos acadêmicos – em que uma, a literatura propriamente dita, sofre com o que dizem, e falam muito como Foucault afirma, da outra: lixo cultural, mau gosto, depravação etc. Ambas tornam-se malditas, em ambos os sentidos que essa palavra carrega, sendo que a pornografia “de banca” é mal falada, mas nem por isso deixa de ser consumida às escondidas ou às claras, enquanto a outra é violentamente deixada de lado, tanto pelo público, quanto por parte da crítica, que, não se sabe ao certo por que, vê tudo como uma coisa só.

*Cantáridas* faz parte do segundo grupo. Poemas como “Folgedos infantis” não estão ali para serem consumidos principalmente devido ao choque provocado pela naturalidade com que tratam de tema tão escuso, como a sexualidade infantil.

Os poemas fazem parte de um projeto, repetimos, que não visava sequer à publicação, muito menos ganhos financeiros. O último poema do livro, por exemplo,



retoma a elementos dos “Folguedos”, reforçando a ideia de que o objetivo maior não é “esfodinhar a babaca da Pichula” na latrina, só porque isso é chocante, pornografia “de banca”:

CXXIV

?

J – Vai foder o panceta, a longarina  
 P – Nos joelhos repousa com ternura,  
 J – Pelo crânio lhe passa vaselina  
 P – Antes qu’ela comece a ficar dura.

J – Uma proposta às oiças lhe murmura  
 J – E ela, sentindo a banha na narina,  
 P – Arremete pra frente, com segura,  
 J – Estraçalhando a porta da latrina.

P – Faz um calo na testa, mas prossegue  
 P – Carregando os colhões a tiracolo.  
 J – Antes que da garupa ele escorregue,

J – Passa a mão para trás, o fancho desce,  
 P – Sai a galope carregando-a ao colo  
 J – E p’lo primeiro cu desaparece...

(J/P)<sup>107</sup>

O poema, que tem por título apenas um ponto de interrogação, remete ao outro porque aparecem: na primeira estrofe a hiperbolização do falo, a “longarina” que vai até os joelhos e precisa ser lubrificada antes de ficar dura – umas das marcas características do processo de caricatura pelo qual passa Guilherme no livro é a referência, em vários poemas, ao fato de ele ser “bem dotado”; no primeiro verso da segunda estrofe o convite para brincadeiras do poema anterior torna-se uma “proposta às oiças”; no oitavo verso ela deixa de passar esbaforida pela porta, como acontece em “Folguedos...”, para entrar “estraçalhando a porta da latrina.”; além disso, em ambos os poemas a penetração se dá por trás, já que em “Folguedos...” ele dá “uma gancha na traseira” da Pichula e em “?” ele fica pendurado na “garupa” de uma mulher, dessa vez não nomeada, que é cavalgada, “sai a galope”, no final. Então, de um poema para o outro, o universo infantil e o par patrão/empregada são abandonados, já que a brincadeira é substituída pela cantada e a relação patrão/empregada é substituída pela tensão homem/mulher. O objetivo desses dois poemas é caracterizar Guilherme como devasso, buscando sempre provocar o riso dos leitores, porque em *Cantáridas* quando aparece, por exemplo, uma cena de

<sup>107</sup> VELLOZO..., 1985, p. 181.

sexualidade infantil, rara no livro, isso não ocorre de forma gratuita. Tudo que diz respeito ao livro respeita a esse projeto inicial: provocar o riso a partir de poemas fesceninos.

Acreditamos que a sodomia, por exemplo, em *Cantáridas* possui um caráter orgíaco por ser uma liberação organizada de energia acumulada por repressão<sup>108</sup>. Essa repressão não se trata de uma violência contra a sexualidade dos autores, todos heterossexuais, mas do conjunto de normas da própria vida cotidiana, porque *Cantáridas* é, como foi dito em outro capítulo, uma literatura carnalizada, já que no âmbito do livro essas regras de conduta social são temporariamente suspensas, como ocorre no carnaval.

No entanto, quando um autor utiliza elementos da vida cotidiana mesclados à temática pornográfica, mesmo que inseridos dentro do contexto de um determinado livro carnalizado, se arrisca a ser mal compreendido, devido ao juízo que é feito sobre esse tipo de literatura. Isso pode não ser um impedimento ao discurso sobre a sexualidade, afinal de contas as pessoas não deixam de falar sobre sexualidade infantil ou sobre sodomia, porém o conteúdo do discurso dessas pessoas é extremamente negativista em relação a todas as sexualidades marginais.

É devido a esse tipo de discurso que os três poemas, “O Patureba”, “Fim de mês” e “Decadência”, foram suprimidos por Jayme. Porque seria muito custoso, quiçá impossível, para ele explicar para a própria esposa que as brincadeiras dirigidas ao sogro, figura fundamental nos três textos, não passavam de brincadeiras. O fato de *Cantáridas* ter sido publicado 55 anos depois do início de sua produção pode indicar duas coisas: uma diminuição da repressão sexual da Vitória de 1930 para a cidade de 1985; ou apenas uma mudança na maneira como a repressão funciona, uma mudança do que deve ser reprimido. Como lembra Chauí:

[...] a repressão sexual se diferencia bastante no tempo e no espaço, estando articulada às formas complexas de simbolização que diferentes culturas elaboram nas suas relações com a natureza, o espaço, o tempo, as diferenças sexuais, nas relações interpessoais, com a vida e a morte, o sagrado e o profano, o visível e o invisível. Nenhuma cultura lida com o sexo como um fato natural bruto, mas já o vive e compreende

---

<sup>108</sup> PARTRIDGE, Burgo. **Uma história das orgias**. Tradução: Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Planeta, 2004. p. 9.

simbolicamente, dando-lhe sentido, valores, criando normas, interditos e permissões.<sup>109</sup>

Como a repressão está “articulada às formas complexas”, então julgamos precipitado dizer que houve uma diminuição da repressão, já que são períodos históricos distintos, com características e preocupações distintas. Não havia MSN ou internet, por exemplo, então não era preciso se preocupar com quem as crianças conversavam na internet, só era preciso dizer para não falarem com estranhos. De forma que a pedofilia ganhou outros ares, assim como o discurso sobre ela, que só a acompanhou. Preferimos pensar que a repressão, a exemplo dos discursos sobre sexualidade, assumiu novas formas, mudou, do que acreditar em uma diminuição.

Um das maneiras pelas quais é possível sentir que a repressão continua é justamente a supressão dos poemas e a mudança dos nomes das “vítimas” de algumas sátiras. Como já dito anteriormente, não pensamos que a mudança seja muito prejudicial à obra, o que não se pode dizer da supressão. Reinaldo Santos Neves, herdeiro de *Cantáridas*, nos permitiu que olhássemos uma cópia do livro original, de onde copiamos os poemas suprimidos. O primeiro deles segue abaixo:

XX

O PATUREBA...

Sebento bacharel de gorda pança  
E de não menos gordo bundalhão,  
Enfadado da vida de lambança,  
Resolve advogar uma questão.

E sai a defender Gerson Loureiro,  
Que por amor, matou linda pequena,  
E que além de assassino era bundeiro:  
– ...vinte anos de chave foi a pena.

A que o juiz condenou o infame réu.  
E o pai da moça, só de mau,  
Envia um pato para o bacharel

E um bilhete, aonde dizia:  
“Doutor, apela para o tribunal,  
Que ele pega mais trinta de enxovia...”

(J)<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> CHAUI, 1991, p. 22.

<sup>110</sup> VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas**. Vitória: edição dos autores, sem data. p. 23.

Dos três poemas suprimidos “O patureba...” é aquele em que é mais difícil perceber a presença do sogro de Jayme, já que só fala dele indiretamente, por isso é também mais difícil entender porque foi suprimido. Em nossa tentativa de explicar isso levamos em conta que todos os subtraídos da edição publicada em 1985 foram substituídos por reticências. Mas foram deixados na mesma posição que ocupariam. Por isso é possível perceber, bem de acordo com o projeto literário do livro, que há poemas anteriores e posteriores que trabalham com temas presentes neles – assim como foi demonstrado que ocorre com “Folguedos...” e “?”.

O poema é de autoria de Jayme e o alvo da sátira é Guilherme, o “sebento bacharel de gorda pança” de que fala o primeiro verso. O título do poema deve-se a um dos acontecimentos que fazem parte da mitologia de *Cantáridas* e, por isso, são referidos em várias sátiras. O mito gira em torno de Guilherme ter defendido Gerson Loureiro, que aparece no início da segunda estrofe, de uma acusação de assassinato, mas ter perdido a causa. Por isso Paulo Vellozo inventou que a outra parte havia lhe enviado um pato de presente. Para entender qual a relação entre esse poema e o sogro de Jayme é preciso ler um dos outros poemas “roubados”:

L

#### DECADÊNCIA

P – Às voltas co'o Cajuza, o dia inteiro,  
 G – O Jayme vai cumprindo a sua sina  
 P – De sustentar Arnobio, o putanheiro,  
 G – E a famigerada Triburtina,

G – Também come do Jayme, o seu dinheiro,  
 P – O Pilareto, pra comprar botina,  
 G – Até os Lyrios, que não são Loureiro,  
 P – Subacam cobres dessa farta mina...

G – Se não se põe um termo é comilança,  
 P – Que põe, do pobre gordo, o bolso do velho,  
 G – E no vento põe sua vasta pança,

P – É certo que, co'a calça rota ao cu,  
 P – Inda o veremos no balcão sebento  
 G – Da sebenta bodega do Caju!

(G)<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas**. Vitória: edição dos autores, sem data. p. 54.

Há dois poemas no livro com o nome de “Decadência”, mas possuem pouco em comum. Este, um dos “raptados”, é uma sátira dirigida a Jayme e ao sogro, desta vez diretamente. O sogro de Jayme é referido como Cajuza, ou Caju. Jayme é caricaturado como um trabalhador explorado, não só pelo sogro, mas por parentes e amigos dele, Pilareto, Arnobio, Tiburtina etc.. Isso pode ser percebido através do uso de palavras como: “sustentar”, “comer”, “dinheiro”, “mina” e “comilança”. Como consequência da “festa”, há a última estrofe, que mostra Jayme “co’a calça rota ao cu”, trabalhando diretamente para o sogro. O verso que é extremamente elucidativo é “Até os Lyrios, que não são Loureiro”, porque revela o sobrenome de Cajuza: Loureiro. Portanto, o Gerson Loureiro do poema anterior era parente do sogro, não nos foi possível descobrir qual o grau de parentesco. Porém, acreditamos que, independentemente disso, o poema “O patureba...” foi suprimido, provavelmente, porque o autor dele foi Jayme. Prova disso é que todos os outros poemas que satirizam o caso no livro são de Paulo. O “rapto” se deu, então, devido ao “mau gosto” de satirizar uma tragédia familiar, já que há outros poemas que falam do mesmo assunto, mas não foram suprimidos do livro. Quanto ao poema “Decadência” o motivo da supressão é o mesmo do último texto:

XXVI

FIM DE MÊS...

Pobre Jayme! Trabalha como um puto,  
Pois precisa ganhar muito dinheiro;  
Do consultório não sai um minuto!  
Aceita até gorjetas do barbeiro...

No fim do mês, cansado, e até doente,  
Recebe sempre um telefonema  
Do seu Cajuza em tom insistente:  
“Então, quando, é quê sãí minhã mêsãdã?”

Durante o mês de junho não fez nada,  
Os clientes passaram-lhe o logro  
E, quando recebeu a tal chamada,

Pegou no fone e com voz furibunda,  
Disse ao Cajuza (plagiando o sogro!?)  
“Não gånhei nãdã! Sê quisêr ã bundã...”

(P)<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas**. Vitória: edição dos autores, sem data. p. 30.

Dos três poemas este é o único que traz a palavra “sogro”, no penúltimo verso. Há em comum entre este e o anterior que a sátira principal de ambos gira em torno do mesmo ponto: a exploração do trabalho de Jayme. Em “Fim de mês...” o único a usufruir do dinheiro de um dos irmãos Neves é o “seu Cajuza”, que recebe mensalmente, daí o nome do poema, uma fêria do genro. Além disso, neste último poema existe a sátira ao problema da fala do sogro, que era fanho. Por isso os versos “Então, quando, ê quê sãĩ minhã mêsãdã?” e ““Não gãñhei nãdã! Sê quisêr ã bundã...” estão cheios de tils<sup>113</sup>, para representar a voz nasalizada do sogro. O primeiro seria uma fala dele cobrando a mesada, já o segundo seria Jayme imitando-o, para dizer que não conseguiu o dinheiro naquele mês, foi enganado pelos clientes, e por isso só pode pagar “dando a bunda”, achincalhe em cima de achincalhe. Concluir que esse seria o motivo da exclusão do poema é precipitado, já que há outros poemas no livro – analisados no capítulo III desta monografia – que fazem referência à voz fanha do seu Cajuza. Os poemas “Decadência” e “Fim de mês...”, no entanto, são os únicos em todo o livro que fazem alusão a uma possível exploração financeira de Jayme por parte do sogro. E por isso, acreditamos, houve a supressão dos mesmos. Talvez porque seria humilhante, socialmente falando, um patriarca, Cajuza, explorar um genro, que normalmente recebia o dote do pai da noiva quando casava antigamente. A inversão seria ridícula no poema e insuportável socialmente.

---

<sup>113</sup> Não conseguimos colocar um til em cima da letra “e”, o programa do computador parece não possuir esse recurso. Por isso o substituímos por um acento circunflexo.

## 6 – CONCLUSÃO

Nosso objetivo principal neste trabalho era fazer uma análise do livro *Cantáridas*, de forma a ressaltar algumas coisas que chamaram nossa atenção ao longo da nossa leitura. Nunca tivemos a pretensão de esgotar a obra. Mas algumas coisas que gostaríamos de dizer, ou outras sobre quais queríamos ter falado mais, ficaram de fora, devido ao tempo. O sentimento agora, ao fim e ao cabo, não é de tristeza. Deixaremos *Cantáridas* agora com um até logo, porque pretendemos voltar a esses pontos em outro trabalho.

Duas coisas que mereciam um tratamento mais demorado seriam a paródia e os aspectos lingüísticos e filológicos do livro. Outra seria as nuances do aspecto histórico, social e temporal. Acreditamos, no entanto, que o objetivo principal foi alcançado: mostrar um ponto de vista sobre o livro que contribua para os estudos literários que merecem ser feitos sobre ele. Qual seria, então, esse ponto de vista? Que *Cantáridas* é um jogo literário de caráter carnavalizado que está diretamente associado ao caráter baixo da comicidade. Segundo Propp:

A teoria dos dois aspectos do cômico – alto e baixo – surge no século XIX. Nas poéticas daquele século afirma-se com frequência que nem todo o âmbito do cômico representa obrigatoriamente algo de baixo, mas que é como se ele tivesse dois aspectos: um deles relacionado com o domínio da estética, entendida como a ciência do belo, e o outro, que fica fora do domínio da estética e do belo e se apresenta como algo de muito baixo.<sup>114</sup>

Concordamos com tal classificação se em *Cantáridas* baixo for entendido como é entendido por Bakhtin, algo que está relacionado às partes baixas do corpo, negar isso seria absurdo. Mas não podemos concordar com a diferenciação social que muitas vezes é consequência dessa divisão da comicidade em duas categorias. Porque não acreditamos que o aspecto público e generalizante do riso carnavalesco possa ser extirpado. Propp também fala dessa divisão:

Na teoria dos dois aspectos da comicidade, a “fina” e a “vulgar”, entra também uma diferenciação social. O aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e de origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão. [...] Mas a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> PROPP, 1992, p. 20.

<sup>115</sup> PROPP, 1992, p. 23.

O objetivo do trabalho de Propp é diverso do nosso. O texto dele propõe-se a analisar a comicidade e o riso em todo o universo das obras literárias, dando destaque aos clássicos. Por isso a divisão do cômico em baixo e alto não é satisfatória para ele. Porém, no caso de *Cantáridas*, nosso objeto de estudo, negar seu caráter baixo seria um desrespeito à obra, intencionalmente baixa. Cabe a ressalva de que não pode ser aplicado ao livro à divisão social, porque, afinal de contas, os autores da obra eram todos membros da elite cultural e social da cidade de Vitória. Além disso, como destaca Propp, a vulgaridade é encontrada em todas as vertentes das obras literárias, assim como, acreditamos, também possa ser encontrada em todos os setores da sociedade, sob diferentes máscaras.

Para Propp a pornografia, inclusive, não seria cômica, porque representaria um excesso da parte do autor. Comentários como esse fazem pensar que o pesquisador, ao tentar não utilizar a divisão entre alto e baixo cômico, acaba analisando aspectos do baixo cômico a partir de parâmetros do alto cômico, o que seria, além de errado, ilógico e impossível. Como mostra o trecho: “[...] Gogol mostra também outros de seus personagens sem qualquer roupa. Sempre, porém, em cada situação, com o senso da medida e o tato que lhe são próprios. Ele nunca chega à pornografia, que não seria absolutamente engraçada. Engraçada é a semi-indecência.”<sup>116</sup>

Mas *Cantáridas*, que se encontra no domínio do baixo cômico, não respeita tais regras de “bom gosto” literário. No caso de *Cantáridas*, fescenino, essa afirmação tornaria o texto uma exceção se fosse levada a sério. De forma que é possível rir do último poema do livro, por exemplo. Esse texto, já citado em outro capítulo, “Orós de Merda”, fala sobre a inundação da cidade de Vitória a partir da merda que sai do ânus do médico Renato Pacheco, quando retiram um curativo, colocado lá após operação de hemorróidas. O texto aproxima-se dos domínios do grotesco e é, por isso, outro exemplo de carnavalização. Não é possível estabelecer limites para esse tipo de literatura:

Uma das particularidades desses exemplos é que os fenômenos negativos nunca são descritos com todos os detalhes até o fim, pois isso já não seria mais cômico. O escritor-artista como que adivinha esse limite da arte. A presença desse limite é característica da literatura dos séculos XIX e XX,

---

<sup>116</sup> PROPP, 1992, p. 49.



enquanto isso não ocorre com a literatura dos séculos precedentes (Rabelais) e do folclore.<sup>117</sup>

*Cantáridas*, então, por ser herdeiro direto dessa literatura dos séculos anteriores, e de Rabelais, possui, verdadeiramente, um caráter popular, ao qual não se aplicam as tais regras de “bom gosto”. Os artistas de *Cantáridas* ignoram, conscientemente, esses limites artísticos e levam a estratégia de explorar elementos negativos ao extremo. O que não significa que os irmãos Neves e Paulo Vellozo não explorem, por exemplo, os elementos satíricos comuns que estão dentro daqueles limites. Pelo contrário, acreditamos que o que caracteriza a literatura satírica dos séculos anteriores, incluindo Rabelais, é justamente a liberdade de usar ora algo grotesco, ora algo mais tradicional. Há, no livro, várias referências a elementos comuns dentro da literatura do alto cômico. O nariz, entre outras coisas, é apontado por Propp como um elemento de comicidade comum: “[...] o nariz [...] torna-se frequentemente objeto e fator de zombaria. Nas expressões populares “fazê-lo por debaixo do nariz”, “deixá-lo com um palmo de nariz” [...] tem o significado de enganar, engabelar.”<sup>118</sup>

Em *Cantáridas*, o tratamento que o nariz recebe, no caso o nariz de Jayme, é também popular, não se limitando a jogos verbais, ou a qualquer limite de “bom-gosto”, por isso trata-se de um excelente exemplo, de como o cômico se manifesta na obra. Já que subverte inclusive o que é alto cômico em baixo. O nariz, dessa forma, adquire também uma conotação sexual, reiterada ao longo de toda a obra. Como no verso do poema “O canto do putto”: “No cu atarracho meu grande nariz”.

Outra diferenciação estudada por Propp é aquela que define o que é cômico a partir das noções de sublime e disforme. Esta parece se adequar melhor aos poemas do livro. Já que em *Cantáridas* aquilo que é sublime é transformado em disforme, para só então tornar-se engraçado. Para ele: “De Aristóteles até hoje os estudiosos de estética repetem que o disforme é cômico, mas não explicam e não definem que tipo de deformidade é risível e qual não é. O disforme é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso.”<sup>119</sup> Ou a inversão disso. Reiteramos, no entanto, que não pode haver limites para o que é cômico

<sup>117</sup> PROPP, 1992, p. 52.

<sup>118</sup> PROPP, 1992, p.52.

<sup>119</sup> PROPP, 1992, p. 59.

dentro do disforme. O grotesco, ou disforme, em *Cantáridas* é sempre cômico. Sem ressalvas. Diferentemente do que é afirmado por Propp:

Já sabemos que cômicos justamente são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltem, e ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão. Desse modo um corcunda só provoca o riso numa pessoa moralmente imatura. O mesmo é válido, por exemplo, para as manifestações físicas da velhice ou da doença. Portanto, nem toda deformidade é cômica. A limitação aristotélica continua verdadeira nos dias de hoje.<sup>120</sup>

Se houvesse um corcunda em *Cantáridas* ele provocaria o riso, porque apareceria de tal forma carnavalizado, associado, por exemplo, à devassidão de quem quer que fosse satirizado. Nesse contexto todo o aspecto triste seria removido, restando apenas o caráter cômico. A cena mais rabelaisiana do livro, na opinião de Reinaldo nos comentários finais e na nossa, só pode ser cômica se lida dessa forma:

XCII  
BELO-HORRÍVEL!

O quadro era dantesco! E eu, numa pívia,  
Apreciei-o todo, a me esporrar:  
O Lápis nu, ganindo de lascívia,  
Não tinha um só buraco a descansar...

No buraco do cu, Bulcão gemendo  
Dava piçadas de tirar centelhas!  
E – as magriças bichocas espremendo –  
Braga e Clóvis fodiam-lhe as orelhas...

Mauro Braga, escanchado qual macaco,  
As narinas do puto fodilhava;  
Jerônimo fodia-lhe o sovaco...

Jasão, chegando e vendo a foda louca,  
Separou-lhe a dentuça que rilhava  
E enfiou-lhe o caralho pela boca!!!<sup>121</sup>

(P)

O quadro poderia muito bem ser descrito como rabelaisiano, ao invés de “dantesco”. Há, pelo menos, dois espectadores para a cena: o “eu-satírico”, que a observa, sem eufemismos, a se “esporrar”; e o leitor que a observa a gargalhar, ou a se assustar. Um dos principais motivos para o riso é o pobre Lápis, que mais uma vez volta à baila para ser, mais do que sodomizado, esburacado, porque o quarto verso “Não tinha um só buraco a descansar...” se confirma ao longo do poema. A sodomia, que

<sup>120</sup> PROPP, 1992, p. 62.

<sup>121</sup> VELLOZO..., 1985, p.146.

em outros textos do próprio livro é apresentada como o grande momento obscuro, serve como mero aperitivo. O que surpreende no texto é a dificuldade para se imaginar cena tão incrível: alguém fazendo sexo com seis outros homens ao mesmo tempo, literalmente. Não há qualquer orifício, talvez os poros da pele, que não tenha um falo dentro. Se qualquer concepção de “bom-gosto” fosse utilizada para analisar esse poema, isso implicaria uma não compreensão da mensagem grotesca, que determina: é preciso rir muito, rir a qualquer custo.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ACHIAMÉ, Fernando. *Cantáridas: registros de amizade, indícios para a história*. in: MACHADO, Lino.; SODRÉ, Paulo Roberto.; NEVES, Reinaldo Santos. **Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Tradução: Ivo Delgado. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4 ed. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARCELLOS, José Carlos. *Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré*. In: **Mais poesia hoje**. Org. Celia Pedrosa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortênsia dos Santos. 12 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega** – volume II. Petrópolis: Vozes, 1999. 10 ed.

BUENO, Alexei (Org.). **Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. 12<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COFFEY, Michael. **Roman Satire**. London: Bristol Classic Press, 2004.

COSTA, Aída. **Temas Clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1978.

DRUMOND, Josina Nunes. A narrativa de Jayme Santos Neves em A Centopéia. in: MACHADO, Lino.; SODRÉ, Paulo Roberto.; NEVES, Reinaldo Santos. (Organizadores) **Bravos Companheiros e Fantasma 2**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

FILHO, Oscar Gama. In: VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas** e outros poemas fesceninos. Apresentação: Oscar Gama Filho. Edição de texto, notas e comentários: Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA; São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I – A vontade de saber**. 15. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

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

NEVES, Inês Aguiar Santos. **Bravos Companheiros e Fantasma 2**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

NEVES, Reinaldo Santos. In: VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas** e outros poemas fesceninos. Apresentação: Oscar Gama Filho. Edição de texto, notas e comentários: Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA; São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985.

PARKER, Richard. **Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Best Seller, 1991.

PARTRIDGE, Burgo. **Uma história das orgias**. Tradução: Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Planeta, 2004.

PROPP, Wladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. E o Juca pirou: o império da paródia (do indianismo sublime de G.Dias à poesia bem obscena de B. Guimarães e de Cantáridas). in: **Lira à brasileira: erótica, poética, política**. Vitória: EDUFES, 2007. p.145.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia*. **Paráfrase & Cia**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988.

SOARES, Martim. Apud CORREIA, Natália. In: **Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica**. Rio de Janeiro: F. A. Edições, 1965.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VELLOZO, Paulo, NEVES, Jayme Santos, NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas** e outros poemas fesceninos. Apresentação: Oscar Gama Filho. Edição de texto, notas e comentários: Reinaldo Santos Neves. Vitória: FCAA; São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cantáridas**. Vitória: edição dos autores, sem data.

VITORINO, Mônica Costa. **Juvenal**: o satírico indignado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

Sites visitados:

<http://www.coc.fiocruz.br/tuberculose/jayme.htm>; acesso em 20/05/2009.